

Contents / Содержание

- Sergei Tcherkasski (St Petersburg State Theatre Arts Academy, Russia): Inside Sulimov's Studio: Directors Perform a Play - pg. 4/ Сергей Черкасский (Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства, Россия): «В мастерской М. В. Сулимова: Режиссеры играют спектакль» – с. 26
- Peter Zazzali (University of Kansas, U.S.A): An Examination of the Actor's Double-Consciousness Through Stanislavski's Conceptualization of 'Artistic Truth' - pg. 47/ Питер Заззали (Канзасский университет, США): «Исследование двойственного сознания актера посредством концептуализированной Станиславским идеи 'сценической правды'» - с. 56
- Michael Craig (Copernicus Films, Moscow): *Vakhtangov and the Russian Theatre*: Making a new documentary film - pg. 66 / Майкл Крэг («Copernicus Films», Москва): «Вахтангов и русский театр. Создание нового документального фильма» – с. 72
- Steven Bush (University of Toronto, Canada): George Luscombe and Stanislavski Training in Toronto - pg. 79/ Стивен Буш (Университет Торонто, Канада): «Джордж Ласком и преподавание по методу Станиславского в Торонто» – с. 93
- David Chambers (Yale School of Drama): *Études in America: A Director's Memoir* - pg. 109/ Дэвид Чемберс (Йельская школа драмы): «Этюды в Америке: Воспоминания режиссера» – с. 126
- Eilon Morris (UK) : *The Ins and Outs of Tempo-Rhythm* - pg. 146 /Эйлон Моррис (Великобритания): «Особенности темпоритма» – с. 159
- Martin Julien (University of Toronto) : "Just Be Your Self-Ethnographer": Reflections on Actors as Anthropologists - pg. 174 / Мартин Жюльен (Университет Торонто): « 'Просто будь самоэтнографом': Размышления об актерам как антропологах» – с. 184

Book Reviews - pg. 195 / Рецензии на книги – с. 197

- Laurence Senelick, ed: *Stanislavsky – A Life in Letters* (Routledge) - reviewed by Rebecca Reeves/ Лоренс Сенелик, ред.: «Станиславский: Жизнь в письмах» (Рутледж). Рецензия Ребекки Ривз
- Christina Gutekunst and John Gillett: *Voice into Acting: Integrating Voice and the Stanislavski Approach* (Bloomsbury Methuen Drama) - reviewed by Zachary Dunbar/ Кристина Гутекунст и Джон Джиллет: «Голос в актерском мастерстве: Объединяя работу над голосом и метод Станиславского» (Блумсбери Метьюэн драма). Рецензия Закари Данбара
- Phillip B. Zarrilli, Jerri Daboo, Rebecca Loukes: *Acting: Psychophysical phenomenon and Process* (Palgrave Macmillan) - reviewed by Thomasina Unsworth/ Филипп Б. Заррилли, Джерри Дабу, Ребекка Лаукс: «Актерское мастерство: Психофизический феномен и процесс» (Палгрейв Макмиллан). Рецензия Томасины Ансворт

Editorial

Welcome to issue #4 of *Stanislavski Studies*.

Since the publication of our last issue, the journal has undergone some major changes. We have finalised the appointment of our new and greatly expanded editorial advisory board, and confirmed the appointment of our two editors, Professor Julia Listengarten and Professor Sergei Tcherkasski.

This has prepared us for the most important progression since the launch of the journal: from January 2015, publication of *Stanislavski Studies* will move to a major international publisher. This will offer us the opportunity to develop the publication in a wide variety of ways, to increase our reach through marketing and promotion, to offer an institutional and individual subscription service and continue to attract the best in contemporary scholarship.

Previous issues of the journal will continue to be available via a new webpage, and details of this will be made available in spring 2015. In the meantime, the journal can be purchased from the existing website (www.stanislavskistudies.org). To cover the transition to the new publisher, there will be a slightly longer gap between issues with issue #5 appearing in March/April 2015.

We also anticipate the launch of a print edition of the journal which would become available from the spring 2015 issue. Purchasers and subscribers will then be able to opt for the format that meets their individual needs.

2015/16 will also see the first of a number of themed editions of the journal which will offer us the opportunity to focus on specific topics, and to invite distinguished guest editors to contribute to our work.

Whilst all of these developments lie in the near future, what of the present?

Issue #4 continues to offer a broad and varied range of material from a distinguished group of writers: David Chambers, Professor of Directing at the Yale School of Theatre, offers a personal perspective on the use of the etude in actor training and performance; Sergei Tcherkasski's article provides a vivid recollection of working with the distinguished director Mar Sulimov at what was then the Leningrad Institute of Theatre Art, Music and Cinematography; Moscow-based filmmaker Michael Craig writes on the development of his new documentary film about Yevgeny Vakhtangov; Steven Bush offers an account of Stanislavski training in Toronto, via the work of director and teacher, George Luscombe; also from Canada, Martin Julien explores the role of the actor as anthropologist; Peter Zazzali from the University of Kansas utilises Stanislavski's teaching to examine the consciousness of actors; the place of rhythm and tempo in Stanislavski's teaching and directing, is examined by performer and teacher Eilon Morris. Reviews of new publications are provided by Zachary Dunbar, Rebecca Reeves and Thomasina Unsworth.

As always, we hope that you will find the contents of *Stanislavski Studies* to be informative, enjoyable and provocative.

Paul Fryer

Editor in Chief

May 2015

От редакции

Мы рады представить вам четвертый номер журнала «Изучаем Станиславского».

Со времени публикации предыдущего номера журнал претерпел ряд важных изменений. Мы окончательно утвердили новый и значительно расширенный состав нашего редакционного совета, а также наших редакторов, профессора Джулию Листенгартен и профессора Сергея Черкасского.

Таким образом, мы подготовились к этапному для нас событию, значение которого сопоставимо с выходом в свет первого номера журнала: с января 2015 г. выпуск журнала «Изучаем Станиславского» будет осуществляться крупным международным издателем. Такой шаг даст нам возможность развивать это издание в различных направлениях, расширять круг читателей посредством маркетинга и рекламы, обеспечивать подпиской индивидуальных читателей и организации, а также продолжать привлекать к сотрудничеству лучшие силы современной науки.

Предыдущие номера журнала будут по-прежнему доступны, благодаря новой Интернет-странице, адрес которой мы сообщим весной 2015 г. Тем временем, журнал можно приобрести, посетив существующий вебсайт (www.stanislawskistudies.org). По причине перехода к новому издателю перерыв между ближайшими номерами будет чуть больше обычного, и пятый номер увидит свет в марте-апреле 2015 г.

Мы также ожидаем выхода бумажной версии журнала – она станет доступной, начиная с номера, который выйдет весной 2015 г. Те, кто покупает журнал или подписан на него, смогут выбрать формат, соответствующий их индивидуальным требованиям.

В 2015 – 2016 гг. мы также представим ряд тематических номеров, что позволит сосредоточиться на конкретных темах и рассчитывать на участие в журнале видных приглашенных редакторов.

Все эти перемены должны произойти в ближайшем будущем, а что сказать о сегодняшнем дне?

В четвертом номере мы продолжаем предлагать вашему вниманию широкий круг материалов, предоставленных известными авторами: Дэвид Чемберс, профессор режиссуры в Школе драматического искусства Йельского университета, познакомит вас со своим личным опытом использования этюдов в обучении актеров и создании спектакля; Сергей Черкасский в своей статье увлекательно вспоминает о работе с выдающимся режиссером Маром Сулимовым в Ленинградском государственном институте театра, музыки и кинематографии (ныне – Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства); живущий в Москве кинематографист Майкл Крэг пишет о работе над новым документальным фильмом, посвященным Евгению Вахтангову; Стивен Буш рассказывает об обучении по методу Станиславского в Торонто на примере деятельности режиссера и педагога Джорджа Ласкома; другой канадец, Мартин Жюльен, исследует роль актера в качестве антрополога; Питер Заззали из Канзасского университета использует педагогику Станиславского для исследования актерского сознания; исполнитель и педагог Эйлон Моррис рассматривает место ритма и темпа в педагогике и режиссуре Станиславского. Рецензии на публикации предоставлены Закари Данбаром, Ребеккой Ривз и Томасиной Ансворт.

Как всегда, мы надеемся, что, читая журнал «Изучаем Станиславского», вы узнаете много нового, получите удовольствие от чтения, а возможно, захотите продолжить диалог с нами и нашими авторами.

Пол Фрайер

Главный редактор

Май 2011

Inside Sulimov's Studio: Directors Perform a Play

Sergei Tcherkasski

There is nothing unusual about directing students acting in their thesis play in Russian theatre schools. Both Stanislavsky and Meyerhold reflecting their own path to directing had insisted many times that a director should also be an actor and should understand the mechanisms and secrets of an actor's work and to some extent be in command of those skills. Theatre work of such actors as Evgeny Vakhtangov, Boris Syshkevich, Aleksei Popov, and Yuri Lyubimov whose names are among the most celebrated director's names in Russian theatre history provides good proof of this demand. And the exception of Nemirovich-Danchenko who never was a professional actor just confirms it. His directing and teaching were always exposing the remarkable actor's potential of this playwright/director, and his famous advice to actors and his intimate rehearsals implanted the seeds of new acting abilities into them.

That is why, when in 1936 Stanislavsky was starting his experimental work on Moliere's *Tartuffe*, he wanted to assign acting roles to directors of the Moscow Art Theatre, and only if there were too few directors available, then he would take actors who thought in a director's way. He was looking for those who could take the directing experience from the rehearsals of *Tartuffe* and implement them in future productions. As the theatre historian wrote, "the idea of staging another production in Stanislavsky's old age did not interest him. He had an entirely different goal: to teach those chosen for the experiment to play "not one role, but all roles" and to give them a *crib for future productions*... [Italics are mine. – S. T.]"¹

Tartuffe is not the only example of Stanislavsky casting directors in acting roles. According to Vasily Toporkov, in Stanislavsky's last year of life he began work on *Marriage* by Gogol where he again exclusively assigned directors into acting roles.² Thus the idea of a production in which directors are acting the roles never left Stanislavsky's mind and he found such work essential in the development of new directors.

And in reference to director training at the GITIS – an institution where the university type training of directors was stated in Russia – Stanislavsky also insisted: "Let students in the directing program know through their own experience and senses exactly what they will be faced with in dealing with actors".³

The wishes of the patriarch of Russian theatre were implemented during the setting up of the state system of university training for directors in the 1930's. And to this day, half the time of traditional curricula of the first two years for directing students is focused on acting. They must pass through all aspects of training as actors – from etudes on memory of physical actions and sensations to acting in excerpts from prose and plays. And the most important outcome of students achieving mastery and the final result of this course in acting often becomes the production of a play, where the directors are cast as actors. In some studios, such production is staged during the third year, in others – at the beginning of the fourth year, recently some have been staged as early as the second

¹ Vladimirova, Z. V. Kazhdii po svoemy: Tri ocherka o regisserah. Moscow, Iskustvo, 1996, p. 10. The last eighteen rehearsals of Stanislavsky on *Tartuffe* took place over the course of one year and become the most important stage of developing his System. (The magic of numbers – there were an equal amount of 18 rehearsals during Stanislavsky's production of *The Seagull* in 1898, the first year of Moscow Art Theatre). Production of *Tartuffe* itself was finalized by Mikhail Kedrov and Vasily Toporkov and opened in December of 1939 after Stanislavsky's death and was dedicated in his honor.

² Toporkov, V. O. Stanislavskii na repeticii. Moscow: AST-Press SKD, 2002. P. 162.

³ Stanislavsky, K. S. Neskolko mislei po povdu regisserskogo fakulteta (A Few Thoughts about the Directing Department)// Stanislavsky K.S. Sobranie sochinenii v 8 vol. Moscow, Iskustvo. 1959. V 6. P. 288.

year. The work on the production might take different forms — either teachers of the studio are directing the play, or it is realised through the collective efforts of the students that spawn the idea for a production, and then produced under the Master's guidance. The crucial factor is that the student-directors have to act in such a production.⁴

All that might seem natural, evident and quite traditional, but sometimes the significance of such a production in a director training programme can be overlooked. It goes without saying, that in Russian theatre schools directors can act, but to the rest of the theatre world, sometimes it's a discovery. The worldwide tour of *Gaudeamus* from Lev Dodin's Studio at the St. Petersburg Theatre Arts Academy – the production that initially began as first year actor's etudes of the directing students – provides good proof of that.

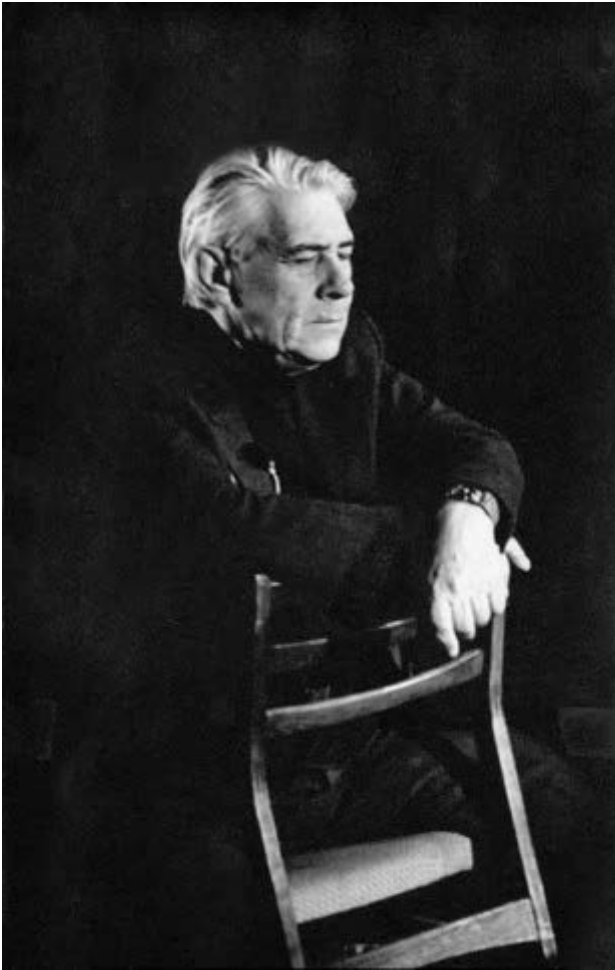
There is however, an entire series of methodical problems with staging a production with a “company of directors”. This article addresses the issues using the example of the production *Shoo, Death, Shoo!* a play by Saulius Šaltenis, performed by Mar Sulimov's Directing Studio at the Leningrad Institute of Theatre, Music, and Cinematography (LGITMiK), now called the St. Petersburg Theatre Arts Academy.⁵ The work on this play took place in 1982–1983 with students of the third enrolment to Sulimov's Studio (he taught from 1963 to 1994) and the author of this article was privileged to be one of them. Much water has flowed under the bridges since then, but *Shoo, Death, Shoo!* is memorable not only to the audience and participants but also to the faculty of the Academy and that is not by chance. It seems that the artistic work and rehearsal process of Prof. Sulimov and his assistant Anatoly Shvederski had challenged many central issues of directing productions at the directing studio. Not by chance many other of the Academy's professors (A. A. Muzil, A. I. Katzman, I. B. Malochevskaya, B. L. Muraviev, etc.) gave the production the most enthusiastic response and agreed that “the main quality of the production is the preciseness. It can be seen in the very choice of the play for directors to act, in the genre of the production, in its challenging nature and finally – in the ability of the students in the Studio to do it justice”⁶.

The artistic and pedagogical accomplishment of the production came not unexpectedly as Professor Sulimov was one of the leading masters of Leningrad – St Petersburg theatre pedagogy of the second half of the 20th century. He was a theatre director, set designer and writer. Since he is not well known outside of Russia it is important to give a little background on his career.

⁴ All students at the St. Petersburg Theater Arts Academy are taught at Studios (*masterskaya*). The Studio system of training (class system) means that one head teacher (*Master*, Artistic Director of the Studio) supervises the development of the students for the entire period of training – starting from initial exercises of the first year until the diploma (thesis) production of the third and fourth years (for actors) or diploma production at a professional theater during the fifth year (for directors). Moreover, the Artistic Director of the Studio forms a group of teachers – in Acting, Voice and Speech, Movement, Dance, etc. – who also spend these years with students. In that sense the Studio becomes a model of a small permanent company (students led by the group of teachers/directors) that keeps the productions completed during the training in its repertoire until the last diploma week of the final year. In Acting Studios usually several productions involve all of the students plus many mono-performances are presented at a final presentation. For Directing Studios – one production with students as actors is staged, but that does not happen in all Studios. The Studio's Artistic Directors are usually professors who combine their teaching with practical work in theater. They are usually directors, artistic directors or leading actors of St. Petersburg theaters. Intakes to the Studio of each particular Master happen every four or five years. For example Sulimov had opened enrolment to his Directing Studio six times throughout his thirty years teaching at the Academy.

⁵ Šaltenis, Saulius. *Brys, Smert', Brys!* A play in two acts. Translated by Edward Radzinskii. Moscow: VAAP, 1977. 63 p.

⁶ Muraviev, B. L. Speech during the discussion about *Shoo, Death, Shoo!* An excerpt from the Director's Department meeting protocol, 12 Dec. 1983 // M. V. Sulimov's Archive at the St. Petersburg State Theatre Library. ORIIRK, F. 54.



Mar Sulimov during rehearsals of *Shoo, Death, Shoo!* by Saulius Šaltenis. LGITMiK (now the St. Petersburg Theatre Arts Academy). 1984

Mar Vladimirovich Sulimov (1913–1994) studied at GITIS in Moscow when the directing programme had just been founded in the 1930s. There he was literally in a handshake's distance from both founders of the Moscow Art Theatre — Sulimov studied with Valentine Smyshlyaev, who absorbed Stanislavsky's lessons in the First Studio of the MAT (he also directed *Hamlet* with Michael Chekhov in the MAT-2 and wrote the first book on the Stanislavsky System in 1922 – years before Stanislavsky himself), and Ivan Bersenev, who mastered his acting in the Nemirovich-Danchenko's rehearsals.

After an internship at the Maly Theatre, acting and directing at the other Moscow theatres and a decade of work in the city of Petrozavodsk, Mar Sulimov's life and work became connected with Leningrad – St. Petersburg. He directed *The Devil's Disciple* by G. B. Shaw and *The Snowstorm* by Vera Panova at the Bolshoi Drama Theatre. Then, from 1959 to 1965 Sulimov was an Artistic Director of the Komisarzhenskaya Drama Theatre and his productions of *Children of the Sun* by Maxim Gorky and *Into the Storm* by Daniil Granin became landmarks in the cultural life of Leningrad in the 1960s.

In addition to that, in 1957–1959 and 1969–1974 Sulimov was the Artistic Director of the Lermontov Theatre in Alma-Ata, and his name is

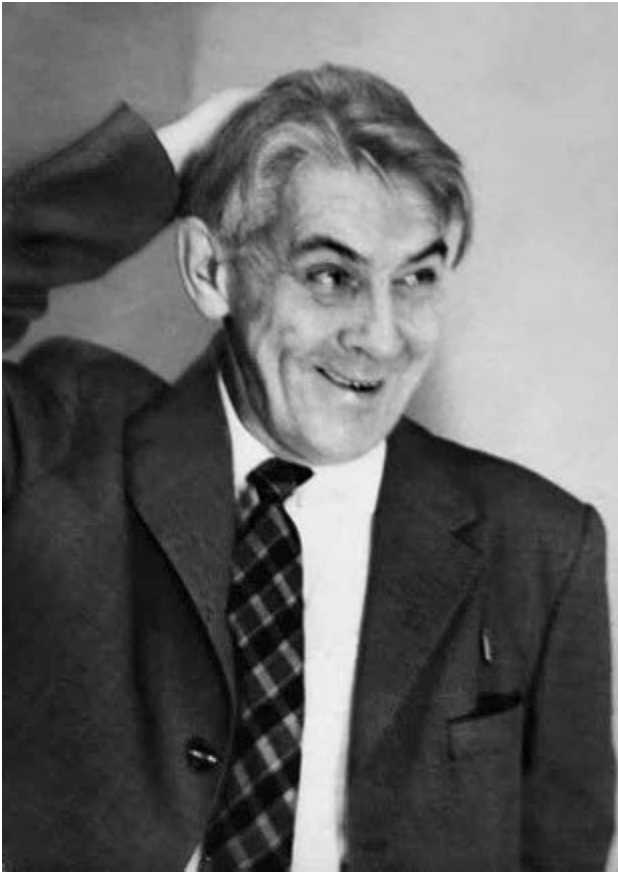
associated with a fundamental step in the development of Russian theatre in the Republic (Sulimov was bestowed with the honoured title of People's Artist of Kazakhstan).

Prof. Sulimov had begun his teaching at the St. Petersburg Theatre Arts Academy (at that time Leningrad Institute of Theatre Art, Music and Cinematography) in 1963 (he was the Head of the Directors Studio from 1963 to 1968 and from 1975 to 1994). Together with two other prominent theatre teachers-directors – Tovstonogov and Muzil – Sulimov formed a trio of brilliance that taught directing at the Academy from the 1960s through the 1980s and shaped the modern school of St. Petersburg and Russian directing. It is not by chance that these three decades are called the classical period of director training in St. Petersburg.

During the thirty years of Prof. Sulimov's teaching, dozens of students graduated from his Studio. Now they are working as directors across the country and abroad. They are artistic directors of theatres, honoured artists, winners of state awards, theatre teachers, and scholars with Ph.D. and D.Sc. degrees. The “pedagogical gene” inherited from Sulimov was persistent enough, so that now his disciples are teaching in Russia and abroad – in Spain, Norway, and USA.

Throughout his artistic life Mar Sulimov directed over 100 productions, made set designs for up to 100 productions, and wrote six books (four of which were published during his lifetime). His archive is preserved at the St. Petersburg State Theatre Library.

Sulimov's *Initiation to Directing* (St. Petersburg University Publishing House, 2004) presents in a single volume, nearly six-hundred pages of his major books that were published in 1970s–1980s.



Mar Sulimov. 1970s

Sulimov's writings cover two basic areas. The first one – methodology of the first and second years of a director training, it includes a detailed description and analysis of a variety of different etudes and specific exercises for directors (“opening” exercises, etudes on paintings, etudes on poetry, etudes on prose, building of a climatic *mise-en-scène*, staging of a fairy tale, exercises on the memory of physical actions and sensations). Sulimov also introduces the pedagogical concept of micro-performances and justifies the need for such an approach to the initial, basic director training, arguing with the phased requirements of a traditional curriculum. In the second half of the twentieth century it seems that only Maria Knebel in Moscow and Mar Sulimov in St. Petersburg were writing on the poetry and prose of pedagogy in such a serious and detailed way. With minuteness and artistic imagination both expose basic exercises and etudes for directors in their first and second years of training; formulate pedagogical tactics, and discuss assignments that allow for the foundation and development of active analysis' way of thinking.

The second area of Sulimov's legacy – is the detailed records (up to 80–100 pages each) of the Active Analysis of four plays – Russian classics: *The Cherry Orchard* by Anton Chekhov, *Truth – that's Fine, But Happiness is Better* by Alexander Ostrovsky, and *Duck Hunting* and *Last Summer in Chulimsk* by Alexander Vampilov (a Russian classic of the 20th century to be counted alongside Bulgakov, Erdman, and Babel). These examples significantly clarify the basic principles of a director's analysis of dramatic material, and the Method of Active Analysis.

Another volume of Sulimov's legacy was published for his 100th anniversary. It is called *Sulimov's School of Directing* (St. Petersburg Theatre Arts Academy Publishing House, 2013) and its 556 pages consist of Sulimov's unpublished methodological papers and diaries alongside articles and research papers on his creative activity and the teaching of more than forty authors.

For director Sulimov who also appeared many times on stage as an actor and who believed that “good directing first and foremost means inspiring good acting of your actors”, the interest in developing the acting potential of the future directors was natural. He argued that directing students should be able to act and thus a studio production of Šaltenis's play was not the only production that his directing students acted in. The directors from his second recruitment of students came out into the audience as characters from Hemingway's short story *The Killers* (1979); directors from his fifth recruitment played in *The Browning Version* by Rattigan (1991–1992). But it was the rehearsals of *Shoo, Death, Shoo!* that gave rise to the largest number of questions essential to the mastering of directing.

We will try to shed light on the basic steps in working with this play.⁷

⁷ The documentary basis for this article are notes taken from the *Our Diary* of Sulimov's Directing Studio. Notebook 9. P. 1–70; Notebook 10. P. 78–80; Notebook 11. P. 28a–28g, 31–37 // M. V. Sulimov's Archive at the St. Petersburg State Theatre Library. ORiRK, F. 54.; and notes taken by the author of this article from rehearsals with Prof. Mar Sulimov in 1982–1984 (S. Tcherkasski's Archive).

Choosing the play

Sulimov, as always, began preparing in advance. In the middle of the second year he proposed that the students begin searching for a play. As you can guess it's not easy to find a play suitable for a company of directors. You have to evenly distribute the roles and realize the different students' potential, not all future directors are equally gifted in acting. You need to have in mind that the rehearsal process should not only enrich the students as actors, but also contribute to their director's growth. The play should be of interest to the head of the Studio, should inspire him as a director... With the course of time in the beginning of the third year the scales were leaning toward Lillian Hellman's play *The Little Foxes*; a play that could effectively cast the entire Studio, and had an interweaving of psychological dialogues, and a serious theme.

It seemed as though a decision had been made...

In October 1982, however, the Rustaveli Drama Theatre of Georgia was touring in Leningrad. They stunned audiences with *Richard III* and the *Caucasian Chalk Circle*. For me personally these performances were among those great spectator's experiences (alongside productions by Anatoly Efros and Mark Zaharov) that formed at that time my fundamental thoughts about the art of directing. I remember running backstage spontaneously, astounded by the impression the performance had on me, and convincing Robert Sturua to give a talk at our Studio (naturally, the entire Academy showed up there)⁸.

But there were some at the Studio who did not approve of the production. Amazingly enough young directors who had just been introduced to etudes on the memory of physical actions and sensations and just learned psychological theatre while directing scenes from Russian classics appeared to be such zealous protectors of realistic psychological acting and the Stanislavsky System, that Sturua's epic theatre was given a hostile reception. It would seem that the Georgian director's freedom of imagination, his paradoxical staging, and the purposeful mixing of genres did not make sense in comparison to what they got in the first year of schooling.

Sulimov was puzzled. Such an uncompromising defence of the values that it seems he was implanting in our minds didn't make him happy: "You need to understand that it's better to judge any work of art according to the principles and artistic rules proposed by its own creator, otherwise you'll exclude yourself from enjoying any aesthetics that are different from yours. We cannot approach Sturua's theatre using the same principles as for psychological theatre. We cannot be dogmatic adherents of only one theatre school!"

The conversations and disputes in the class were long and heated. Mar Vladimirovich continued to think out loud: "We all sit in the inertia of our experience, our language, and our aesthetic system. It's very important to be open, to be accepting of another artistic language, otherwise we become limited..."

A few days later Sulimov changed his mind about *The Little Foxes*, the very play he had suggested. "Why is choosing a play to stage in the Studio so painstaking? – he explained his decision for us. – Because I understand that the material we are going to rehearse needs to relate to *the theatre of tomorrow*. I can direct *The Little Foxes* very well, and the work we do will be very rewarding, but this material reflects yesterday. However, trying to mix genres, to mix Stanislavsky-based training with other systems and approaches (not necessarily like Sturua) would relate to tomorrow's theatre. There's a paradox here: theatre of today hadn't risen to Stanislavsky, but Stanislavsky is already limiting⁹. If you are kneeling and praying to him – nothing would have

⁸ These productions were directed by Robert Sturua (born 1938), artistic director at the Shota Rustaveli Theater in 1979–2011, nowadays an artistic director of the "Et Cetera" Moscow Theatre. Sturua gained international acclaim for his original interpretation of the works of Brecht, Shakespeare and Chekhov and has staged productions throughout the world including *Hamlet* with Alan Rickman (1986) for the Riverside Studio in London.

⁹ I suggest to read this thought of Sulimov in the following way: "theatre of today hadn't risen to [the] Stanislavsky [System], but Stanislavsky ['s practice] is already limiting". It is crucial to make difference between the Stanislavsky

come out, but if you reject him entirely, it would have been even worse. We needed to find a play to try and join school with anti-school and some hooliganism!”

That is how the play *Shoo, Death, Shoo!* by Lithuanian author Saulius Šaltenis was chosen – as a case for such a “hooliganism”. It is the story of a boy named Andrius from his early childhood till seventeen, the story of his heart’s maturation. Here comes its short plot.

The plot

The Shatas and Kaminkas families live in a small Lithuanian town – and are in a long-standing quarrel. It began when Kaminkas bought a cow from Grandfather Shatas, and it died the next day. Five-year old Andrius Shatas wants to make friends with Luka Kaminkas, but encounters not only the enmity of the two families, but also Luka’s taunts. And then he promises that “in spite of everything” he will buy Luka a cow. This dream goes on through the years – first Andrius collects pennies to buy the cow, and after ninth grade, he earns enough during the summer holidays to really buy a cow. And he presents it to Luka.

However Kaminkas arranges a whole trial in the principal's office, forcing his daughter to refuse the gift of “the enemy”. And when Luka, feeling guilty comes to a night-time meeting with Andrius – Kaminkas roughly breaks it off, and offends the feelings of boy and girl.

The Father and Mother of Andrius try to come to terms with the Kaminkas family and try to lead a cow into the neighbour’s yard again. But Kaminkas kills the cow with a rifle shot. And shortly thereafter leaves town, taking Luka with him. Andrius, too, departs leaving his parents at his native house to reconcile after his Father’s affair with the teacher Meshkute and to wait idyllically for their new baby.

Andrius recalls this whole “funny and sad story about the cow”, before leaving home, while sitting at Finkelstein’s barber shop, whose eyes are “like a plateful of tears”.

The play is written in the form of memories of the protagonist – and that is of crucial importance. This gave the opportunity for an unusual genre proposed by Sulimov. As it turns out, his director's decision will determine the *methodical* value of the work done with the students. But we’ll discuss that later.

Casting

Sulimov began working on the play with the pedagogical provocation. He asked future actors of the production ... to cast themselves. Well, this was not the first time that student directors were assigning roles to somebody, but it was the first time they were interested in the outcome of this distribution so personally. They knew that they would act themselves and would have to spend a long time with the role they will choose.

Soon there was a discussion of student proposals.

– Larisa, you wrote that you would like to play the role of the Cow. Why?

– This is the result of rational thought. I knew that the roles of Luka and Andrius’s Mother are not for me.

– And why can’t you play the Mother?

– In my state today – I do not want to suffer.

System as system of actor training that goes out of laws of nature and thus is universal and objective, from the aesthetic of Stanislavsky’s own directing practice at the Moscow Art Theatre of the first three decades of the 20 century.

Questions to other students:

- And why does Galya want to play this role?
- I want to try something I haven't played. I want to try and play the "reverse".
- Andrew, why do you want to play Andrius?
- The play is about me. There are too many associative links – this play is really about me! I had exactly the same childhood, and in school I played in amateur shows exactly as Andrius. I had a feeling of intimacy to all the events of the plot – this role is very close to my life...

With all the sincerity of these declarations the "egotism" of the students' substantiation of the casting was evident. The "actors" naturally were thinking about their own interests, rather than about the artistic integrity of the future production. Thus after listening to the proposals of the "actors" Sulimov returned them to the position of being directors. There was a serious discussion about the principles of casting.

"Casting contains the solution of your production. Casting of an actor can lead to a clear expression of a director's conception, or to its compromise. And Tovstonogov is right, insisting that double casting is impossible, at least in leading roles. In fact during rehearsals you – director and this very actor – create an individual, unique and inimitable score of the role. A role is created out of its creator, out of an actor. Here, an actor's expenditure of himself, his biological costs and his sincerity is fundamentally important. Therefore, in our art, courage and boldness to be honest are needed as much as talent. We cannot fire a gun with a curved barrel.

However, in the theatre you'll constantly have to deal with statements like: "I can play the lead well, because my husband left me, just like her". The reasoning in playing a role by straight-line similarities with an actor's life is unacceptable. In the art of acting we are dealing with the restructuring, with the re-tuning of life experiences.

There are also other types of argument in an attempt to fight for the role: "I feel and understand this role so well! And that means I can play it". Quite an erroneous argument! Here lies the distinction between the natures of the director and the actor, and the difference in their professional focus. The actor wants to play the *role* of Hamlet; the director stages the play *Hamlet* for the main point, thinking about what will speak to the audience in the *whole performance*.

So beware of external circumstances that influence your decision in casting. Casting an actor for a part needs to be a chaste process and should only be available to the director. It launches the realization of a director's intent of the production".

Of course, this was not the first time Sulimov discussed the principles of casting with the future directors. But the arguments of the teacher became particularly clear and effective in that very day – when students were alternating in their roles of directors and actors. It also brings the discussion of the ethical responsibility of the director in the process of casting, and this issue came alongside with one particular dialogue:

- You want the role of Kaminkas. Why?
- I was afraid that I would play some "refined" role. As for Kaminkas – I never tried such a type before and this role would lead me away from a straight casting, will help to avoid my usual features. I'd like to uncover an evil temperament beneath this character...

Sulimov strongly disagreed with the proposal of a student "expanding his range" into a role that fundamentally does not coincide with his traits and abilities. And this was the reason for the discussion of straight and paradoxical casting: "They say that in our days there is no *emploi's*, no type-casting. That's not true. Today type-casting is targeted on the use of the psycho-physiological traits of an actor.

Surely, creative growth for an actor is to expand his range and the diversity of roles that he can perform. Therefore, in the process of the development of the actor's troupe sometimes it is

necessary to undertake casting in a new and even paradoxical way. But surprise distribution of roles can only happen when you have *reasons* to believe that the actor is able to play the role assigned. Your hopes must have *supporting evidence*; you might take a risk only if your guess is *well-reasoned*. As in permanent companies the destiny of an actor depends on a director. You should take risks with unusual casting only if you have good *proof* of the actor's potential. But if you count merely on the possibility that somehow an actor will discover the role while rehearsing, you will be doomed to fail. Any expansion of the actor's territory needs to be routed in his real abilities already discovered or not. You mustn't put the actor up for failure just for the sake of experiment."

First impressions of the play

Discussion of the play itself began with an exchange of the directing students' impressions. Sulimov asked them to recall the very first thoughts and feelings that came after reading *Shoo, Death, Shoo!*

They talked intensely and enthusiastically – a record of the student's reactions takes up multiple pages in the Studio's journal. They liked the piece and compared it to other works of literature and drama, some rushed to analyze it, some talked about their favourite characters. But what did Sulimov identify as the most important, what became cues for his director's further conversation with actors of the future production? This can be understood from the phrases he underlined in the journal entry:

- Very bright feeling. Holiday.
- The play is sad, and at the same time one can overcome the sadness.
- The play is fun, it should be played easily, but the spectators might get a strong emotional shock.
- It's a very kind play. The play shows that all people are good on the inside; you just have to reveal the goodness.
- Yes, the play is kind and honest.
- The most painful moment still remains with me – when Luka is crying to her father, who trampled her happiness: "You will never, ever go to heaven after this!"
- Even though the play is full of open theatricality, it is believable!
- Reminiscent of a dream, when I want to wake up and cannot.

And there were questions:

- And what are we against in this play?
- Yes, what will be our *sverkhzadacha*, our super task?¹⁰

Here, Sulimov decisively interrupted the students. He always warned against hastily determining the director's super task, knowing that the premature application of "technology" can ruin the creative process.

And now he reiterated: "The most important thing is to keep the impression from your first acquaintance with the play. Make it the piece that holds everything together; hammer it as a nail that will hold the future work. And stage the play for the sake of this first impression, for the sake of your first emotional burn. Because after the moment of the first encounter with the author's text

¹⁰ *Sverkhzadacha* – term of the Stanislavsky System – translated as *supertask* (Stanislavski K. An Actor's Work. Tr. J. Benedetti, 2008) and *superobjective* (Stanislavski C. An Actor Prepares. Tr. E. Hapgood, 1936). The supertask/superobjective of a playwright is the theme, the inner meaning of the play, the reason why it was written. The supertask/superobjective of a director is the reason why this play is staged today, in the way it is staged.



Sulimov's books on director training – *Initial Stage of a Director's Work on the Play* (1979), *I Do Believe in Miracles* (1980), *Micro-Performances in a Process of Director Training* (1988), *Theatre Director, Profession and Personality: From the Experience of Working with the Directing Studio* (1991)

we are easily influenced by our education, external thoughts and circumstances etc., and the first impression – that is an untainted response of our own heart and its purest form.”

Therefore, by asking the students to record their very first impressions of the play and their emotional response, Sulimov warned them against hasty conclusions and then drew their attention to the *study of the life* of the characters

The initial stage of the director's work on the play

Sulimov dedicated an entire month, fourteen classes (!), to an unhurried study of the play *Shoo, Death, Shoo!* He allowed the students into his director's laboratory, making them participants in this exciting and rigorous process, and it became one of the most important lessons for the entire course of study. By that time the third-year students had already been professionally prepared to appreciate the significance of Sulimov's creative insight and methodological consistency of his directing, discovered through his analysis of Šaltenis's play. After all, they had an experience of approaching a play twice – in the first year they were *presenting their concept* of the production of their favourite play, and in the second year – *analyzing the action structure* of the play, proposed by the teacher. In Sulimov's directing school, learning to comprehend a play was built in a spiral – a creative task in each course was repeated with an increasing degree of difficulty – and by the end of the third year students were expected to be ready to defend their own *way of practical realization* of their conception of the future production. Therefore, participation in Sulimov's initial work on the play – when the teacher was trying to accomplish the same tasks as the students were expecting to – was a challenging experience that seriously prepared the future directors for the independent work awaiting them.

It was a busy month comprehending the life of the characters, speculating about the nature of the author's individuality (nature of *author's feelings*¹¹), distinguishing the artistic structure of the play and attempting to bring the knowledge gained to *the system of the play*. Unfortunately the detailed account on the exiting research of Šaltenis's play goes beyond the scope of this essay. A comprehensive methodology of the pre-rehearsal work in Sulimov's directing school can be found

¹¹ *The nature of feelings (priroda chuvstv)* is another term from the Stanislavsky based vocabulary, it describes an author's or a character's mode of perception of life. The nature of feelings is closely connected with what Nemirovich-Danchenko called *the face of the author*.

by reading his books devoted to the process of the director's initial immersion into a play, where he describes working with masterpieces by Chekhov, Ostrovsky and Vampilov.¹²

Only after long months of intensive thought Sulimov announced... the "first" conversation about the play. He defined the genre of his next talk with the students exactly in that way. And stressed that "they need to pay attention to what part of the knowledge that the director got through analysis of the play at home is included in the first talk with the actor's cast that is going to rehearse the play".

And the directing students again turned into actors.

The first talk about the play with the actors

This is how Sulimov's policy speech on the play was documented in a Studio's diary and my own notes: "So, we have a very peculiar play. And we must enter into it at an unusual angle, from some unexpected doorway. To determine its genre by some usual categories like fairy tale, parable, dramatic poem, means to limit it. Apparently all these genres are there, and only in their integrity they shape the unique style of the author's text.

What story does this play tell? It is the story of a boy from childhood to age seventeen or eighteen. And this story is told in the form of the memories of the protagonist, so the author frees himself – and us! – from the logical sequence of events in the play. The logic and consistency in the play are very specific. After all, all these memories lead to the formation of a main character's new perception of the world, and that happens right before our eyes. And we, the audience, excitedly watch the accumulation of Andrius's emotional subtleties, his uneasy voyage in understanding his own soul and nature, and the growth of his ability for *humanology*¹³.

Let us think about the *nature* of our memories. They always consist of two components: specific events or life moments which serve as material for the memories, and the actual reason for the recollection. That is the basis of memories, is always in a tendentious, biased position of reminiscing person. Thus because the play consists of the hero's flashbacks, we are introduced to every character in fragments that are often contradictory. They are depicted not as live people in the process of their inner development but as characters' *debris*. Andrius sees himself either as an angel (in recollected scenes where, as he now feels, he has been wrongly offended), or as a bastard (in flashbacks that remind him of his shameful behaviour), at other times as a fool (when he remembers his lost happiness). And all these mixed images make up the whole Andrius. The others appear in his memories with the same motley, as if they are turning with different facets of their characters; thus each time we are seeing their subjective portraits, not their objective ones. As Andrius recollects others in the same inconsistency with which he recollects himself, depending on *what* and *what for* he recalls this or that event.

Therefore, working on the play, we must respond to control key questions posed by the poetics of the piece itself. First, what *really happened*? Second, what Andrius *recollects* out of this (the sore touchy spot of each memory)? And third, *how* is he remembering it?

Memories are always emotionally coloured! And each of them is quite unlike the one before! Indeed, during the play the hero recalls a huge and important period of his life (coming of age, developing his own views on life and humanity). The nature of these memories is very different, depending on what age or slice of life he remembers. So, at five we believe in Santa Claus, and at

¹² Sulimov, M. V. *Posvyashenie v regissury*. SPb: St. Petersburg State University Publishing House, 2004. P. 104– 142, 186–230, 420–457, 492–550.

¹³ *Humanology* – is neologism coined in Russian many years ago to describe study of human. Sulimov usually insist that "the art of directing is the art of *humanology*", thus underlining that theatre is first of all the *study* of human, not the entertainment, and directing is first of all connected with the deep analysis of human soul and only secondly – with the staging of the production.



Two collections of Sulimov's writing on theatre – *Initiation to Directing* (2004) and *Sulimov's School of Directing* (2013)

fifteen – he no longer exists. And at five we live both in a fairy tale and in the real world simultaneously. And as we grow, the world becomes "wonderless"..."

Let's emphasize the methodological value of Sulimov's reflection. It reveals the basis of his choice of play with which to train the future directors. The main character remembered his life not only *as it happened*, but tried to realize *what was happening*, and assessed situations of the past in terms of his present spiritual experience. So the actors did not have to play life as we know it, but to identify the *gist of the event* that took place earlier and now genre-interpreted through the hero's attitude. Such an approach brings parallels

in the way of actors' acting in this very production with the way of director's acting in the moment of *demonstration* in a rehearsal process (director's "demo acting")¹⁴. And if we'll remind ourselves that *Shoo, Death, Shoo!* was staged with directing students, that gives additional methodological value for both the choice of the play and director's vision of it.

Next, Sulimov stressed the importance of *genre shifts* in future performances: "Andrius's memories begin with a dreaded black cat. And it is not clearly a cat but perhaps the horrible neighbour Kaminkas that cooks children in the boiler. And to whom Grandfather Shatas say "Shoo!" when he is trying to defend his grandson Andrius who has a fever; oh, we can't remember...Such a interweaving and combination of the real world with the imaginary world. The whole play is full of shifts and weaves of different layers – a fairy tale and fantasy and truth overlapping.

There just are no other ways to explain these scenes. For example, the scene of a school play with the eloquent title *Life and Death of a Young Partisan*, written by Andrius and then played by him and his classmates, would be total nonsense if you tried to explain it in realistic terms. In his recollections of this heroic play's presentation, a Nazi submarine is detected by partisan soldiers in a river and then Andrius's Father invades the wings while kissing the school teacher, and by the end of the scene Andrius gets shot in the head and is on the stage floor really bleeding. This "nonsense" clearly conveys those leaps of thought and imagination, which occur in Andrius's head. His unnamed schoolmate, who plays the Gestapo Vaksmueller, will remain in Andrius's memory and throughout the play as just Vaksmueller.

The plot follows Andrius's scattered thoughts not only in the "fairy tail" scenes from his childhood, but also in the more realistically described episodes. So in a night scene where he first meets with Luka a long dead Grandfather with a drum suddenly appears to him.

Šaltenis's play registers Andrius's thought process. At times it is subordinated to the logical analysis but also makes sudden leaps. And this is natural indeed, sometimes we start remembering one thing, then our mind suddenly jumps to another thing. Therefore it is possible to interrupt the scene without ever finishing it. There is no need to follow a timeline – initial event, climax,

¹⁴ When during the rehearsal a director acts some bit of the scene, or moments of the part or a character's behaviour to explain it for an actor more clearly, he usually presents not *how* to act, but *what* to act, in other words he performs the main intention not the way of actual behavior. That is the main difference of actor's acting and director's acting – the first need to experience the part, the later – is somewhat presenting it. Further parallels with psychological acting vs. die Verfremdung and Stanislavsky vs. Brecht might be seen here. Many Russian directors, Stanislavsky and Meyerhold among them, were especially known for their inspiring demonstrations during rehearsals.

resolution – you can start with some event and then everything jumps on to the "wrong direction"..."

This is the very “hooliganism” and “anti-school” that Sulimov was trying to get his third-year students to understand. The amazing world of Šaltenis demanded a certain excitement from the actors in the coming rehearsal process. And Sulimov was not afraid to sharpen the play’s problems polemically in his tuning of the actors’ way of thinking. Probably, the teacher, like nobody else understood the difficulty of finding a specific way of acting in this play (*mode of existence*)¹⁵. That is why he was attacking the actor’s imagination to delete the possibilities of conventional artistic choices. The goal of the very first conversation of the director with the actors (and it was the same whether Sulimov himself was addressing directing students as actors, or students were addressing their fellows when they were presenting their vision of the own future productions) was to entice the actors into the director’s vision of the play, to make them share the director’s love for the play.

“What is the theme of this play? – continued Sulimov. – And what is the theme of our future performance? A simple answer is not possible. At first glance, the story told by Šaltenis is about Andrius growing up. But this is not enough – because the life in the play is not limited to one line of events. Andrius’s spiritual formation draws upon several storylines – the relationship to his parents, the story of his first love, and the problem of "dream vs. reality".

I am inclined to put the emphasis on the plotline of dream vs. reality, or as we shall call it – the "cow" plotline. And we are going to organize the whole production and its artistic discourse around this very line as the sense and emotional dominant of the play.

Why this plotline? And not, for example, the "Romeo"–Andrius and "Juliet"–Luka plotline, which is also a through line in the play?

Let’s try to understand. What is the process of the spiritual formation of a person? How the character is put together? It is from the correlation and comparison of life events that one faces. We only understand their value if we are able to compare and correlate these events.

Here is the scene in which young Andrius egoistically destroys his Father’s romance with the teacher Meshkute. He breaks into the house of his tutor and driven by his pain he cannot identify with their feelings – though the couple in love are nearly on their knees praying for Andrius to understand. Right after that scene is the recollection of the scene where his parents neglect him and in turn do not notice his pain, fear, and confusion. Only in comparing these two episodes (it is not by chance that in Andrius’s memory and in the play they come one after another), he can see his pain versus that of his opponent's. Thus his heart is gaining experience, and Andrius himself is gaining some wisdom, and all that became a small step forward in his moral advance...

How is the "cow" plotline developed in the play? The boy was faced with evil. Out of that encounter he got a spiritual need – not an intellectual or conscious one, but a sensual one – to do something "in spite" of evil, to overcome evil with good. Thus was born the dream of the cow. And every time Andrius feels very bad, this need to do good is realized in the invented childhood wish to "buy the cow". Now it turns into a fabulous cow, a cow-magic-wand, if you will, that makes your dreams of repairing the world come true.

The scene at the market, when Andrius goes to buy a cow, provides an important semantic key that emphasizes a different attitude towards dream and reality. Andrius sees a fairy when all the rest just see an old cow. Nobody wants to judge a dream by the laws of dreams!

And so it begins: the trial by the director of the school, the endless questioning of his parents, accusation of Kaminkas and finally Luka rejecting the cow. Now the cow–fairy is killed, although

¹⁵ *Mode of existence* (sposob sushestvovania) is a term from the Stanislavsky based vocabulary that describes a particular way of living through the role. For example, an encounter with an event requires different ways of evaluating it and consequent character’ behavior even inside the similar genres; thus fear of punishment needs to be performed differently, with its own mode of existence, in comedies by Moliere or Gogol.

the cow as an animal is still alive. So Andrius doesn't give a damn about all cows in the world – he was descended from a fairy tale back to life.

And surprisingly, Luka, who seemed like a dream-killer, appears to be a normal good girl who loves him and whom he loves. And his parents also appear to Andrius in a new way – they reconcile their marriage and attempt to find a common language with Kaminkas. But the neighbour shoots the cow and now it is finally physically dead. Here is when trying to fix a world by dreaming comes to its logical end – the dream was finished off by a bullet. With a sad monologue the late Grandfather picks up a Cow and takes it to another realm, perhaps one that is fairy-tale. So, ends the story of the cow.

Later, Kaminkas bursts into a night time love scene between Luka and Andrius and interrupts the unique and fragile course of events. The night of real and fabulous discoveries of life is broken by the intrusion of Kaminkas, and Luka shouts to his father that he will, "never, ever go to heaven for doing this!" The love story of Luka and Andrius is certainly associated with the "cow" line. Ever since childhood, Andrius's cow-dream and the dream of Luka were intertwined. When this tiny thread of a dream was interrupted in his heart, Luka began to mean something different to Andrius. Without the cow-dream everything is completely different! And their story comes to the extremely soulless scene that takes place in a potato patch, when their relationship falls apart. Thus the story of Luka and Andrius cannot be told as a story of "Romeo" and "Juliet" anymore. The subsequent parting scene – it is a very sad everyday scene. That is the end of the fairy tale! Not even an aftertaste remains. Standard words, stock answers, the car rumbled, then honked, and Luca leaves forever...

But what is it? After Kaminkas had left, the Shatas family discovers his boots left behind – instead of answering their last offence the former neighbour left his wonderful boots to Andrius's Father. Were they a gift? There was no reconciliation, so the boots are ridiculous! Absolutely ridiculous!

I think in our production we'll need to make a focus on these perplexing boots. In a daze – why did Kaminkas leave the boots? As previously the Headmistress was questioning Andrius endlessly: Well, why did you buy the cow? Why a cow?

We will not find the answer about the boots. Neither did Andrius.

So he leaves his home and leaves everything behind. He's confident that a dream – now he is mature enough to have that – cannot change reality! However on his way he meets the Headmistress, who also belongs to the killers of his dream. And suddenly this bluestocking while making her farewell with a rebellious pupil opens up to Andrius revealing that she has been living a petty and unhappy life. She was never able to give anyone a "cow"! So as if to make up leeway she resolutely gave him all the oranges she had in her bag: "Please take oranges ... At least oranges!" And this metamorphosis of the Headmistress allows Andrius to bring back his belief, to restore his *need in a dream*, his confidence in the *necessity of dreams* and in *something* that turns the everyday word "shoo!" into the magical spell. And in the final scene of the play while sitting in the chair of the old wise Finkelstein's barbershop Andrius is coming closer to the marvellous future idea of how reality might merge with the dreams. Just the very dreams the absence of which make life unbearable to him."

After such a retracing of the through line of the play Sulimov returns to asking his students about their first impressions of the *Shoo!* It turns out that the notes that had been taken were useful and became necessary for the new discussion. They became a kind of a tuning fork in researching the text of the play. Sulimov insisted on consistency in the initial stage of a director's work on a play, "it is necessary to record the emotional burn that you had from reading the play and only then to analyze and investigate. If after a thorough study of the play – enriched with the knowledge of its mainspring and its minuteness – you will arrive to your initial emotional response to the play that's when you know that you have found truth."

Sulimov goes back again to the *nature of feelings* in the play and touches upon how you can act out memories: “The journey of Andrius leads to very sad feelings. Towards the end of the play there is a sense of loneliness and human separation. It is not worth it, however, to play this in a depressed tone. Remember your very first impressions of reading the play? You said, "My sorrow is light" – and you noted that even the saddest scenes contain humour¹⁶.

Why my sorrow is *light*? Because recollections of good and bad happen when Andrius had already overcome his spiritual crisis.

The colouring of memories depends on the circumstances in which we are remembering something – when? and what for? Say a person is sitting at a friend’s grave, and then all recollections will go through that loss. And the joy of the past is remembered with pain.

Andrius, on the contrary, recalls the entire story (all the events of the play!) after his meeting with the Headmistress having realized that even the bluestocking had surrendered to a dream, and thus life is worth living and dreaming!

His new sense of a dream – not as a dream that is conducted by a magic wand, but a dream as strong belief in good, as necessity to struggle for good to happen – that is what Andrius gets from his own experience. That is the position from which Andrius remembers himself and all the other characters of the play.”

In conclusion of the “first talk with actors” Sulimov repeated what seemed particularly important to start the rehearsals:

“*Mode of existence (Way of acting)*. The whole of this play is assembled from fragmental episodes that seem to be unrelated to each other. The message of the play appears out of comparison and confrontation with these fragments. Likewise, every character should be composed of fragments. Each scene gives room to discover and research only one side of the play’s character. But in our memories if I found that I’ve behaved as a wicked idiot in some scene that means that I was really a WICKED IDIOT!!! So you need to play one, but a very distinct feature of the character in each episode, and a set of these features at the end of the play will be summed up in a character.

The genre of the play is a compound one. Different episodes are written by the playwright in different genres – you can see there psychological theatre and buffoonery, Chekhov and Maeterlinck. The main demand for this production: is not verisimilitude, but verity, truth. A mix of acting styles, genres, and aesthetics is not eclecticism but the essence of our future performance.

Development of the play. The play moves from the fabulous childhood memories (with forgotten everyday details but main emotional impulse strongly preserved) to reality when Andrius grows up and parts with childhood fantasies. In the beginning it’s a fairytale and circus by the end almost like Chekhov (Chekhov, not a general realism).

Simultaneous existence in many different genres! Andrius acts as the clown alongside the psychological theatre of the teacher Meshkute and his Father. You need to be brave and bold in your choices – if you’ll be embarrassed while acting with this mix of genres – then it will not work. We have to stick to our artistic decisions.”

Sulimov’s first talk as a director with the actor’s company – and now the directing students have turned to acting – was fascinating for everybody. Rehearsals begin enthusiastically. Sulimov stressed their dual task. Firstly, students had to act well in the play, they had to explore and embody the characters assigned to each of them. But the students also had a second goal that was new for them: to understand the play’s complex nature as directors, and adjust their previous skills to its genre and style.

To begin, Sulimov had the students prepare the first couple of scenes of the play on their own.

¹⁶ "My sorrow is light" is the line from Alexander Pushkin’s poem written in 1829.



Shoo, Death, Shoo! by Šaltenis at Sulimov's Directing Studio. LGITMiK, 1984.
Barber Finkelstein – Yuri Spitein

First attempts

The first presentations of the scenes were – as I can recollect even now – really awful. Classroom No. 4, where Sulimov's directing students were rehearsing, had never seen so much affectation and examples of show-off acting. Students freed from everyday logic were performing without any sense or taste. We sat quietly after the show, not knowing the reasons why we had failed.

But Sulimov took the results rather stoically: "Little has come of your rehearsals yet, and the first attempts have been very poor, but what else are we to expect? Therefore, the criterion of discussion is not whether it worked or it did not work. We have to ask ourselves: are we going in the right direction? And it is important not to give up after the first failures.

I urge you to fantasize about the play uninhibitedly. So you were uninhibited, but reached the opposite result. Be reminded that the needed freedom and artistic hooliganism are only *means* of expressing the *main theme, essence* of the play. Yes, if you are loose and free it should allow the main theme of the play to emerge. But chatter should not obscure meaning. Today throughout the entire presentation I was not certain of what exactly was *happening*. I did not understand what my attention should be focused on. What *happens* to Andrius in every scenic episode – here is the question to which we must respond in each rehearsal, in each improvisation.

Otherwise, all the looseness, and chatter becomes a staircase that leads to nowhere.

We mustn't focus on what is happening *in general*, but what is happening *to Andrius!*



Shoo, Death, Shoo! by Šaltenis at Sulimov's Directing Studio. LGITMiK, 1984.
The Cow – Larisa Lelyanova, the Headmistress – Alexei Ispolatov

Our task is to develop *evaluations*, evaluations of different events by different characters¹⁷. This is the hardest thing in the art of theatre. Good acting – is acting with interesting evaluations full of clear meaning and unpredictable form. And do not get wrapped up in the tempo and rhythm right now! The plotline here is the journey of Andrius, how he grows and learns as a person, the steps of his discoveries. And now we are missing the main things – his evaluations, his attitude to the events and other characters. But in this very play the processes of evaluation and their richness are forming the plot itself! Process of Andrius's cognition of life (e.g. process of evaluation) and changes in his heart – that's the story of the play.”

Rehearsals

The play was rehearsed for half a year and it wasn't easy¹⁸. The declared way of acting – “in the memories of the protagonist” – was sometimes captured in the rehearsals, and sometimes was lost again. And the hardest thing was to find Andrius's own way of acting (mode of existence). Soon it became clear that when Andrius was recollecting his past he would play to the audience more than to the other actors on stage. It was the audience that appears to be his main partner! So it was necessary to find the nature of Andrius's behaviour, his way of indirect communication with characters inside of his memories. It was also imperative to avoid everyday *mise en scènes* and presentation of life in the form of everyday life itself. In this production you had to think unconventionally, but often, despite the best efforts of the teachers-directors, the students would forget this and would slip back into a “regular” acting mode. That is how the needed paradoxicality that is inherent in the process of recollecting was lost time and again.

¹⁷ *Evaluation (otcenka)* is a term of the Stanislavsky System that deals with the process of perception. Something that happens (*a fact*) does or does not become *an event* only through the process of evaluation.

¹⁸ To be clear, rehearsals of the *Shoo, Death, Shoo!* was not the only work students were doing during this half of a year. They were also continuing their training in other subjects (Voice and Speech, Dance, Movement, lectures in Literature, Theater History and Art History, etc.) as well as fulfilling directing program curriculum.



Shoo, Death, Shoo! by Šaltenis at Sulimov's Directing Studio. LGITMiK, 1984.
Mother – Galina Nitcenko, Father – Alexander Veselov

Here is a scene where the Jesuitical boys had opened Andrius's eyes to his Father's affair with the teacher. Sulimov comments on one of the student's presentation: "What I saw is how Andrius runs and bangs on the door of the teacher Meshkute's house, he is breathless here and now. On the contrary, in the play Andrius needs to recollect how he ran years ago without presenting it now. He needs to share this with the spectators. But how? Then he was motivated by anger and hatred, but now, as he is remembering his shameless intrusion he feels ashamed. How does this change your stage behaviour?"

At some point the rehearsal led by acting teacher Anatoly Samoylovich Shvederski answered some of these questions. I've already written how Sulimov and Shvederski worked together for thirty years, with six different enrolments of directing students¹⁹. I'm sure that this unique experience needs to be explored at greater length as they knew the secret of how to "teach together". Shvederski was participating in the work on *Shoo, Death, Shoo!* from the very first rehearsal and as an actor with a keen sense of form, with some of his "demo acting" at the rehearsals he managed to throw in a supersaturated solution of our knowledge of the character's life that very last grain that led to the crystallization of each character's mode of existence.

Sulimov appreciated the efforts made by the teacher and students, but he immediately raised the bar as students were already skilled actors with six months of rehearsals under their belts. After the

¹⁹Tcherkasski, S. D. Regissura Sulimova, ili Predoshushenie pedagogiki // Sulimov, M. V. Posvyashenie v regissury. SPb: St. Petersburg State University Publishing House, 2004. P. 59.



Shoo, Death, Shoo! by Šaltenis at Sulimov's Directing Studio. LGITMiK, 1984.
Andrius – Andrei Maximov, barber Finkelstein – Yuri Spitsin

dry run of the play Sulimov wrote down the main problems the performers were facing (the abstract of this conversation has been preserved in a typewritten manuscript of Sulimov himself):

“What is not working here? First, Andrei [student Andrei Maximov who plays Andrius. – S. T.] radically rebuilt the *nature* of Andrius's existence. Now it is evident that the entire play and its events are memories, and not a slice of life that took place here and now according to the laws of naturalistic theatre. But we talked about the *tendency* of memories, hence their distortion. Other characters play that alteration, but Andrei has not commented on it with his attitude or evaluations, etc. It is very important to establish the right partnership with the audience in this process of recollections. Right now contact with the audience has not been made and so Andrei cannot nourish his inner monologue from that. There should be a circle – your inner monologue pushes you to communicate with the audience, and communication with the spectator returns Andrius back to his stage relationships, and gives a new impulse for action, for memories. Andrius needs "to discuss himself" with the audience. Andrius mostly recalls *himself* in certain relationships, or circumstances: so this *discussion of himself* with the audience is the main content of his immediate stage life-memories.

Second, Anatoly Samoylovich gave the whole play an acute, sometimes paradoxical form. It's very good, regardless of the fact that some solutions are already lively and clear and quite successful, others are still missing the target and need more work. But in any case such vivid theatrical form, if it is devoid of genuine feeling, turns into a farce, it becomes an unacceptable lie. For example the scene where the teacher Meshkute is hanging around the Father's neck; *in reality* that is recollected by Andrius, there was no such scene and it could never have happened. But both Father and Meshkute went so crazy with love that had produced exactly this very impression on Andrius who was completely stunned by their relations. Therefore, this improbable and grotesque



Shoo, Death, Shoo! by Šaltenis at Sulimov's Directing Studio. LGITMiK, 1984.
Andrius – Andrei Maximov, the Cow – Larisa Lelyanova

scene should be played with *true* passion, i.e., exist under the laws of psychological theatre's prissiness.

Or, another example: now in the concert scene both actors in the roles of Meshkute and the Father sneer over the exaggerated form. As a result you get tasteless representation. But what actually was seen by Andrius?

After all, on that day Andrius has no idea that his Father and Teacher are *in love*. He just remembered that they were mincing and embarrassing, that they were full of affectation of interest to the school problems and were exchanging incredible compliments. That was the *origin* of their love affair, its latent phase. And while acting this episode now we are allowed to emphasise only something that really happened. But now in your acting we get exaggeration that had an end in itself, without any *truth* linked to the past events.

So in all hyperbolized scenes it is necessary first, to exaggerate only the *realities* of the recalled event – whether they were in overt or covert form, and secondly, to fill acute paradoxical form with *genuine* passions and feelings.

Third, many characters and facts are recalled by Andrius in a biased and distorted way, this way and that. Single characters might appear nasty and mean in one memory and quite bright in the other. So it is important not to lose your *perspective* of an actor who presents this character. It is necessary to clearly define what should remain in the viewer's perception as a final impression. Say Meshkute appears in flashbacks either as the lascivious cat, or as the suffering woman, etc. And what is your resulting attitude to her? What she ultimately must call for – deep sympathy or disgust, indignation? It is important not to miss that throughout your entire rehearsal work. This means that any scene needs somehow to bear a seed of the resulting attitude to this character.



Shoo, Death, Shoo! by Šaltenis at Sulimov's Directing Studio. LGITMiK, 1984.
Andrius – Andrei Maximov, the Headmistress – Alexei Ispolatov

For example, in the way Alyosha [student Alexei Ispolatov. – S. T.] today played the Headmistress, there is nothing alluding to what will come in the final scenes. Why the Headmistress is the philosophical touchstone from which we can test the idea and meaning of our production. Yes, in those scenes that you performed today, Andrius still sees and remembers the bluestocking, the "pedagogical bore", antipathetic to all of the class. But for an actor playing the Headmistress it is compulsory to find some little noticeable "puncture" that will draw the audience's attention. That is, even in the early scenes there is something in her character, though in embryonic form, that will lead to the final scene with the gift of the oranges. That's what we should be concerned with as actors and of course as directors."

It seems that even without comments you can see an increased level of complexity that Sulimov poses for his actors. Now, right before the first night, he focuses on the elements of the acting that were crucial for the meaning-making of the production. And the fact that the director could afford such challenging tasks for his students, characterizes their undoubted growth as actors during the course of the half year rehearsals.

The premiere

The first performance of *Shoo, Death, Shoo!* directed by Mar Sulimov was played in December 1983 and was in repertoire for half a year before the students graduated. It ran about twenty times. After the famous *Visible Song* at Tovstonogov's Studio (1965) *Shoo!* was, to my knowledge, the first performance of directing students to be so successful and long lived. What is the reason for the success of Sulimov's production? And most importantly, what is its impact on the professional development of students as future directors?

Firstly the answer lays in the methodological value of Sulimov's choice of the play to work on with student-directors. The play by Šaltenis, which registers the process of memories, gave the students a unique opportunity to act in the play not only in actor's mode but also in director's mode. The laborious search for a mode of existence in this unusual dramaturgical material not only led to the creation of an interesting performance. The acting method used in the performances of *Shoo, Death, Shoo!* was similar to a mode of existence of a director in the process of "demo acting" (I play *what*, not *how*) and that prepared the future directors for their coming encounters with professional actors. Not all directors have, as Stanislavsky said, "the organism of an actor", the *external apparatus* of an actor. But the chosen play and the director's decision actively helped the students develop their *inner acting potential* regardless their actual abilities as an actor. This is probably the reason for the growth in acting of *all* students involved in this production, and for the final high-quality acting they displayed.

Noteworthy are the tactics of Sulimov in combining two pedagogical processes – "rehearsals with the actors" and "training the directors" and his ability to have the students switch from one process to the next, alternating sessions where students were turned into co-directors of the play with those times when they did not have a minute to get out of their "acting skin". And it was a step forward not only in the development of the students as actors. They gained valuable experience in various theatre disciplines – they arranged the music and set the lights, designed costumes and even did a bit of carpentry. On the eve of their own work in professional theatre (immediately after the first night of *Shoo!* students start their own rehearsals of one-act plays with professional actors, not with their classmates, than in half of a year they were out of the Academy to direct their pre-diploma and diploma productions in the professional state companies) the *complex* tasks they had learned in their Studio's performance allowed them to be prepared for the creation of a production with *artistic integrity*.

Most curricula emphasize the need of the moral education of the students. Sulimov's rehearsals really developed soul. At one of the rehearsals, he proposed a working definition of the genre of the play – "a heartfelt introspection". He wanted not only the hero of the play, but also the students to accumulate the ability to feel the pain of others: "What does Andrius experience during the scene of the uneasy reconciliation of his Father and Mother? Compassion, sympathy, empathy. These feelings open the road to humaneness..." Sulimov's moral lessons were perceived as more than just analyzing a piece of playwriting.

The comments made by Sulimov after the premiere were also characteristic. After recognizing the success they had with the audience and the Academy's faculty, Sulimov targeted the students to make a number of improvements. "We have to make some further rehearsals not for the sake of performing (the show was already successful without these ameliorations), but for ourselves, – began Mar Vladimirovich. – The problem of organic behaviour on stage and believability of acting had been largely mastered since Stanislavsky. Nowadays these qualities can be seen in almost all graduates of theatre schools. The primary task of today's theatre is to find the *preciseness* in the character's psychology. We have to work on finding this *precision*. Grotesque, according to Stanislavsky, arises from the sharpening of the character's internal life that eventually leads to an escalation of the external form of their behaviour. But in our rehearsals we were often approaching grotesque only through the search of the acute theatrical form. We need to find the motivations for sharpening the inner psychological life of the characters to justify that form of open theatricality."



Sulimov among the students of his Directing Studio. LGITMiK, June 1982.

Sitting: Shavkat Halilov, Mar Sulimov, Voice and Speech teacher Yuri Vasilev, Galina Nitcenko.

Standing: Alexei Ispolatov, Alexander Veselov, Andrei Maximov, Yuri Spitcin, Victor Cresco, Vyacheslav Lymarev, Nikolai Nikolenko, Sergei Tcherkasski, Larisa Lelyanova, Irina Boyarinova.

Sulimov spoke at length, drawing students to new, exciting tasks. Not all of them could or should have been solved in a school performance. But a year of intensive rehearsals gave students a chance to listen anew to the wishes of their teacher before parting ways and entering into the world of professional theatre. The experience of *Shoo!* became the basis for reflection and creative searches for each of the graduates of Sulimov's Studio. The process of rehearsing and acting in this production practically highlighted links of the Stanislavsky System with genres of open theatricality, and proved that laws of creativity, laws of nature in acting discovered by Stanislavsky are applicable to a variety of dramatic genres and aesthetics, and linked the technique of working with an actor to directing in epic theatre and theatre of open theatricality.

Perhaps this is what Sulimov meant, by saying at the beginning of the work that the directing student's thesis project *should reflect the theatre of the future*.

2006 / 2013 / 2014²⁰

²⁰ This essay contains editing by the author of an article *Shoo, Death, Shoo! in the Directing Studio of M. V. Sulimov* published in *Sulimov's School of Directing* / Ed. S. Tcherkasski, SPb: SPbGATI, 2013. P. 445–464. Early version of this article was published at: *Spektakl v scenicheskoi pedagogike*. SPb: SPbGATI, 2006. P. 101–121. All reproduced photos are from the Sulimov Collection at the St. Petersburg State Theatre Library (SPb GTB ORiRK, F. 54)

В мастерской М. В. Сулимова: Режиссеры играют спектакль

Сергей Черкасский

Студенты-режиссеры играют актерский дипломный спектакль. В этом нет ничего необычного для русской театральной школы. Ещё Станиславский и Мейерхольд, отражая биографический путь собственного прихода в режиссуру, настаивали, что режиссер должен быть актером, должен понимать механизмы и тайны актерского творчества и в определенной степени владеть ими. И судьбы таких актеров как Евгений Вахтангов или Борис Сушкевич, Алексей Попов или Юрий Любимов, чьи имена оказались среди ярчайших режиссерских имен в истории российского театра, подтверждают это. А пример Немировича-Данченко, который профессиональным актером не был, лишь подчеркивает универсальность этого положения. Ведь его режиссура и педагогика построения роли выявляли недюжинный актерский потенциал, особенно ярко проявлявшийся в его знаменитых актерских подсказах и интимных репетициях, буквально преобразовывавших душу актера-исполнителя.

И когда в 1936 году Станиславский затевал экспериментальную работу над «Тартюфом» Мольера, он решил распределить роли между режиссёрами МХТ, а уж если не окажется нужного количества свободных режиссёров, то взять, хотя бы, режиссёрски мыслящих актёров. Он искал тех, кто смог бы распространить режиссерско-педагогический опыт, приобретённый в репетициях «Тартюфа», на последующие работы. По словам историка театра, «сама по себе возможность поставить ещё один спектакль на склоне лет не увлекала Станиславского. Его цель заключалась в другом: научить избранных для эксперимента... играть "не роль, а роли", дать им, как он выражался, *шпаргалку на будущие времена...* (*курсив мой – С.Ч.*)»¹.

И пример с «Тартюфом» не единичен. По свидетельству В. О. Топоркова в последний год жизни Станиславский затевал спектакль «Женитьба» Н. В. Гоголя, «где роли были распределены исключительно между режиссерами»². То есть идея постановки, в которой режиссеры играют как актеры, не покидала Станиславского. В такой работе он видел важнейшее средство формирования будущих режиссеров.

Ведь ещё раньше, размышляя в 1931 году об обучении режиссеров в ГИТИСе, Станиславский настаивал: «Пусть же студенты режиссерского факультета сами, на собственных ощущениях познают то, с чем им все время придется иметь дело при работе с артистами»³.

Пожелание патриарха отечественного театра было воплощено при создании в 1930-х годах государственной системы высшего режиссерского образования. И с тех пор, согласно традиционной учебной программе вузовской подготовки режиссеров, почти половина времени, посвященного специальности на первом и втором курсе, – это занятия по актерскому мастерству. Студенты-режиссеры проходят все этапы актерского образования –

¹ Владимирова З. В. Каждый по-своему: Три очерка о режиссерах. М.: Искусство, 1966. С. 10. Восемнадцать последних репетиционных встреч Станиславского с актерами МХТ, проходивших в течение года (магия цифр – ровно столько же репетиций провел Константин Сергеевич при постановке «Чайки» в 1898 году, начальном годе истории МХТ) оказались важнейшим этапом разработки его Системы. А спектакль «Тартюф» был выпущен М. Н. Кедровым и В. О. Топорковым в декабре 1939 года уже после смерти создателя МХТ и посвящен его памяти.

² Топорков В. О. Станиславский на репетицию М.: АСТ-Пресс СКД, 2002. С. 162.

³ Станиславский К. С. Несколько мыслей по поводу режиссерского факультета. Собр. соч.: В 8 т. М.: Искусство, 1959. Т. 6. С. 288.

от этюдов на память физических действий и ощущений до отрывков из прозы и драматургии. И важнейшим итогом освоения актерского мастерства в стенах театрального учебного заведения часто становится постановка курсового спектакля, где режиссеры играют как актеры. В некоторых мастерских это происходит на третьем курсе, в некоторых – в начале четвертого, в последние годы – даже на втором. Иногда постановку такого курсового спектакля осуществляют педагоги курса, иногда он является плодом коллективной режиссуры самих студентов под руководством мастера курса. Определяющим является то, что студенты-режиссеры обязательно заняты в этом спектакле как актеры.

Казалось бы, сегодня всё это традиционно, ясно и привычно. Хотя в этой привычности мы порой не замечаем значимости и принципиальности курсового спектакля в программе обучения режиссуре. И недаром само собой разумеющееся для российской театральной школы – играющие режиссеры, – для остального театрального мира – событие и открытие. Примером того может быть триумфальное шествие по миру спектакля «Гаудеамус» мастерской Л. А. Додина, который возник как результат режиссерских этюдов первого курса.

Однако постановка курсового спектакля, где актерами является «труппа режиссеров», связана с целым рядом методических проблем. В настоящей статье размышления об этих проблемах будут связаны с опытом работы над спектаклем «Брысь, костлявая, брысь!» по пьесе С. Шальтяниса в режиссерской мастерской профессора М. В. Сулимова в ЛГИТМиКе (Ленинградском государственном институте театра, музыки и кинематографии, ныне – Санкт-Петербургской академии театрального искусства)⁴. Работа эта проходила в 1982–1983 годах со студентами третьего набора Сулимова, среди которых выпало счастье быть и автору настоящей публикации. По прошествии лет спектакль помнят как зрители, так и педагоги – и, наверное, неслучайно. Представляется, что педагогическое творчество М. В. Сулимова и его помощника А. С. Шведерского в процессе создания спектакля раскрыло многие узловые проблемы постановки актерского спектакля на режиссерском курсе. Недаром педагоги кафедры, среди которых были А. А. Музиль, А. И. Кацман, И. Б. Малочевская, Б. Л. Муравьев⁵, положительно принимая спектакль, в первую очередь подчеркивали, что «основной признак этого спектакля – точность. Она проявилась в выборе пьесы, в её жанровом решении и в степени сложности, на которую был способен курс»⁶.

Педагогический и творческий успех учебного спектакля был не случаен. Ведь профессор Мар Владимирович Сулимов (1913–1994) по праву считался одним из ведущих мастеров ленинградской–петербургской театральной педагогики второй половины XX века.

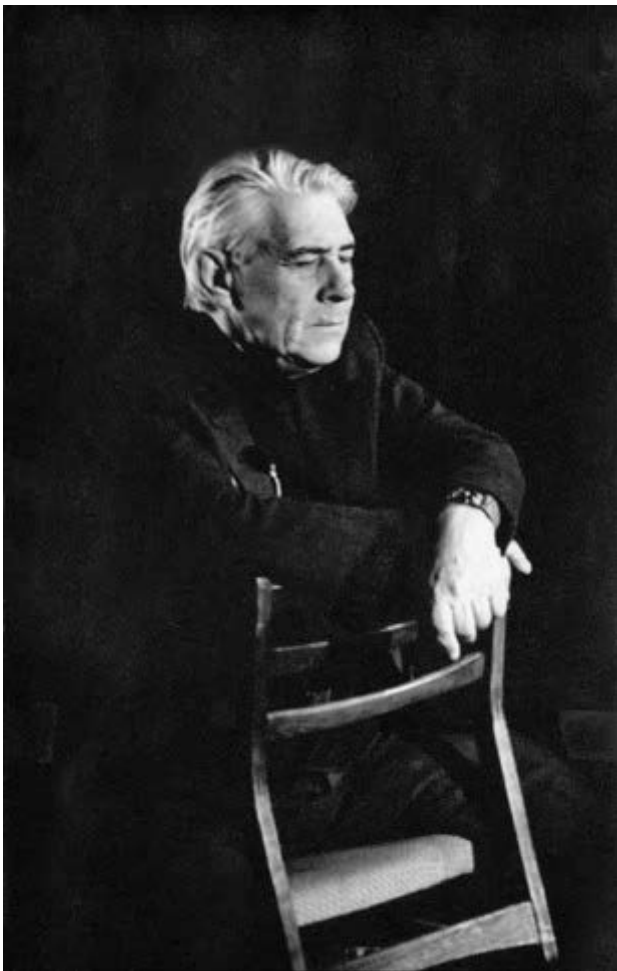
Творческий путь М. В. Сулимова начался в ГИТИСе, куда коренной москвич Сулимов поступил в 1935 году. Он учился у Валентина Смышляева, впитавшего уроки Станиславского в Первой студии МХТ, а после режиссировавшего «Гамлета» с М. Чеховым во МХАТе 2-ом, и у Иван Берсенева, в репетициях Немировича-Данченко ставшего мастером сценического перевоплощения.

После стажировки в Малом театре, работы во фронтовом театре ГИТИСа и десятилетия работы в Петрозаводске жизнь Сулимова оказывается связанной с Ленинградом. В БДТ им. М. Горького он поставил «Ученика дьявола» Б. Шоу и знаменитую «Метелицу» В. Пановой с Е. Копеляном, Е. Лебедевы, К. Лавровым (1957).

⁴ Шальтянис С. «Брысь, смерть, брысь!». Пьеса в 2-х д. Авторизированный перевод с литовского Э. Радзинского. М.: ВААП, 1977. 63 л.

⁵ Б. Л. Муравьев, профессор кафедры сценической речи, присутствовал на обсуждении как проректор по учебной работе.

⁶ Муравьев Б. Л. Выступление на обсуждении спектакля «Брысь, костлявая, брысь!». Выписка из протокола заседания кафедры режиссуры 12 дек. 1983 г. // Архив М. В. Сулимова. СПб ГТБ ОР и РК, ф. 54 (М. В. Сулимов).



М. В. Сулимов на репетициях курсового спектакля «Брысь, костлявая, брысь!» С. Шальтяниса. ЛГИТМиК. 1984 год

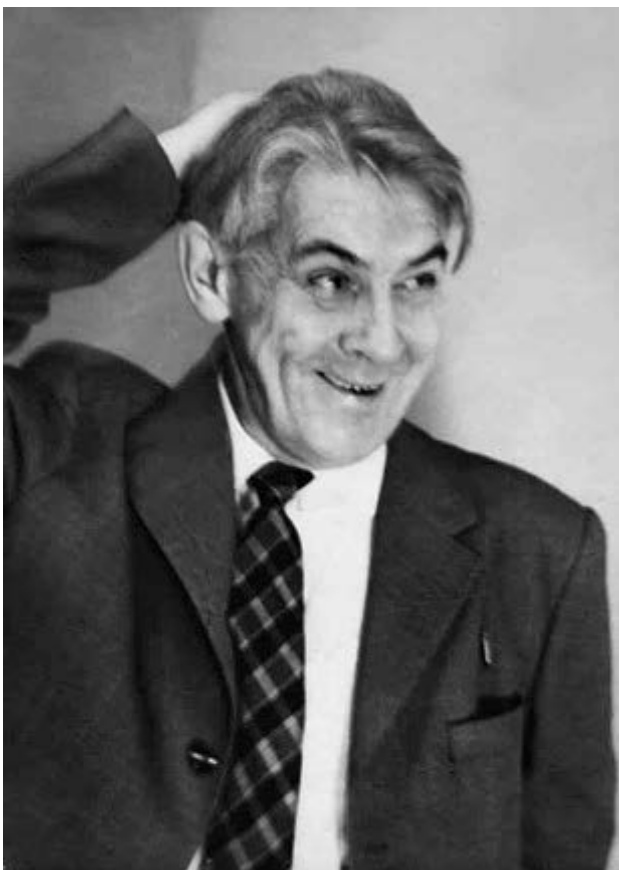
пять курсов (он руководил режиссерской мастерской в ЛГИТМиКе–СПГАТИ с 1963 по 1968 и с 1975 по 1994 г.г.), десятки его учеников вот уже полвека работают режиссерами по всей стране и за рубежом. Среди них – главные режиссеры театров, заслуженные деятели искусств, лауреаты государственных премий, театральные педагоги – доктора и кандидаты искусствоведения. «Педагогический ген», унаследованный от М. В. Сулимова, оказался достаточно стойким, и его ученики преподают в России и за рубежом – в Испании, Норвегии, США.

Сегодняшние театральные педагоги и практики театра знают М. В. Сулимова по его книгам и учебным пособиям, в том числе и по изданным уже после смерти Мастера. Среди них — уникальное почти шестисотстраничное собрание его работ «Посвящение в режиссуру» (2004) и книга «Режиссерская школа Сулимова» (2013). Во второй половине XX века, пожалуй, лишь М. О. Кнебель и М. В. Сулимов так серьезно и подробно писали не только о поэзии педагогики, но и о ее прозе – о специфических режиссерских упражнениях и этюдах первого и второго курса, об учебных заданиях, закладывающих навыки действенного мышления. Сулимов анализирует работу над зачинами, этюдами по картинам, постановкой стихотворений, анализирует принципы постановки сказки, тренинг, упражнений на кульминационную мизансцену. Он вводит понятие микроспектакля и обосновывает необходимость комплексного подхода к начальным, базовым режиссерским упражнениям, полемицируя с поэтапными требованиями. Велик вклад Сулимова и в разработку методологии режиссерского погружения в пьесу, одна из его книг так и называется «Начальный этап работы режиссера над пьесой», и в его работах можно найти

С 1959 по 1965 год М. В. Сулимов возглавлял Театр им. В. Ф. Комиссаржевской, и сулимовские спектакли «Дети солнца» М. Горького «Бесприданница» А. Островского, «Иду на грозу» Д. Гранина и «Джордано Бруно» О. Окулевича стали вехами в культурной жизни Ленинграда шестидесятых. Сулимов также плодотворно работал на Ленинградском телевидении, в его телеспектаклях «Дым» И.С. Тургенева, «На большой дороге» А. Чехова, «Зависть» Ю. Олеши, «Метелица» В. Пановой, «Зыковы» М. Горького снимались П. Луспекаев, Н. Трофимов, А. Шведерский, Н. Ургант, Т. Абросимова, М. Ладыгин, И. Краско и многие другие ведущие ленинградские артисты.

Кроме того в 1957–1959 и 1969–1974 годах Сулимов руководил Русским театром им. М. Ю. Лермонтова в Алма-Ате, с его именем связывают принципиальный этап в становлении русского театра республики (недаром М. В. Сулимов – народный артист КазССР). Он много работал и как театральным художником, оформил почти сто спектаклей в театрах Москвы, Ленинграда, Петрозаводска, Алма-Аты и др.

За тридцать лет, отданных театральной педагогике, профессор Сулимов выпустил



М. В. Сулимов. 1970-е

подробнейший анализ пьес Чехова, Островского, Вампилова, обогащающий наши представления о работе режиссера наедине с пьесой.

Для режиссера Сулимова, который не раз выходил на сцену как актер, который не раз утверждал, что «хорошая режиссура это, прежде всего, хорошо играющие актеры», – интерес к развитию актерского потенциала будущих режиссеров и к постановке спектакля, в котором режиссеры-студенты играют все роли, был глубоко закономерен. Такой подход к обучению режиссеров представлялся ему глубоко оправданным. Более того – единственно возможным. А потому постановка пьесы Шальтяниса – не единственный пример актерского курсового спектакля в режиссерской мастерской М. В. Сулимова. Режиссеры второго набора выходили к зрителям в ролях из рассказа Э. Хемингуэя «Убийцы» (1979), режиссеры пятого набора с успехом играли «Перевод с греческого» Т. Рэттигана (1991–1992). Но именно репетиции спектакля «Брысь, костлявая, брысь!» подняли наибольшее

количество вопросов, существенных для овладения режиссерской профессией.

Попытаемся осветить основные этапы работы над этим спектаклем⁷.

Выбор пьесы.

Сулимов, как обычно, начал подготовку заранее – уже в середине второго года учебы он предложил студентам начать поиск. Ведь найти пьесу для режиссерского курса непросто: надо равномерно занять студентов в актерских работах, учесть разный их потенциал – не все режиссеры одинаково «играющие», надо, чтобы процесс репетиций обогатил студентов не только актерски, но дал новые режиссерские навыки, надо, чтобы пьеса грела постановщика, т. е. мастера курса... И вот к началу третьего курса чаша весов склонилась к пьесе Лириан Хелманн «Лисички». Точнейшее распределение на всех студентов курса, подробная психологическая вязь диалогов, серьезная тема.

Казалось, решение уже принято...

Но в октябре 1982 года на гастроли в Ленинград приехал грузинский Драматический театр им. Руставели. Спектакли «Ричард III» и «Кавказский меловой круг» произвели ошеломляющее впечатление. Для меня лично оно стало одним из основополагающих, определивших мое профессиональное представление о театре. Помню, как неожиданно для себя я вдруг побежал за кулисы и на волне восторженного восприятия спектакля уговорил

⁷ Документальной основой настоящей статьи являются записи в курсовом дневнике режиссерской мастерской М. В. Сулимова («Наш дневник». Тетрадь 8. С. 78–95; Тетрадь 9. С. 1–70; Тетрадь 10. С. 78–80. Тетрадь 11. С. 28а–28г, 31–37 // Архив М. В. Сулимова. СПб ГТБ ОР и РК, ф. 54 и конспект занятий М. В. Сулимова, сделанный автором статьи в 1982–84 гг.

Роберта Робертовича Стуруа прийти к нам на курс для беседы со студентами (на неё, естественно, сбежался весь институт).

Но на курсе оказались и те, кто активно не принял спектакль. Удивительно, но молодые режиссеры, которые на этюдах на память физических действий и ощущений и отрывках из русской классики только-только учились основам психологического театра, оказались столь ревностными защитниками системы Станиславского, что спектакль эпического театра Стуруа они встретили в штыки. Раскованность мышления режиссера, парадоксальность построения спектакля, сознательное смешение жанров, казалось, не укладывались в школьные требования.

Сулимов был немало озадачен такой реакцией. И ортодоксальная защита тех ценностей, которые вроде бы он же и внедрял в наше сознание, не вызвала у него радости: «Поймите, что если не подходить к автору спектакля по законам, им самим предложенным, то мы закрываем для себя всех авторов, стоящих на иных по сравнению с нами эстетических позициях. Нельзя подходить к театру Стуруа с категориями психологического театра. Догматизма в приверженности школе быть не должно!»

Разговор получился горячим, споры долгими. Мар Владимирович продолжал размышлять вслух: «Мы все сидим в инерции своего опыта, своего языка, своей эстетической системы. Очень важно беспокоить себя впуская в себя чужого художественного языка, чтобы не стать ограниченным...»

А через пару дней Сулимов отказался от им же самим предложенных «Лисичек».

«Почему я так мучительно выбираю пьесу для курсового спектакля? – объяснял он нам свое решение. – Потому что я понимаю, что то, над чем мы будем работать, должно иметь отношение к *завтрашнему дню театра*. Я могу поставить "Лисичек" очень хорошо, и работать будет очень полезно. Но этот материал имеет отношение ко вчерашнему дню. А попробовать бы смешение жанров, смешение Станиславского и другой системы (не обязательно, как у Стуруа) – вот это бы имело отношение к завтрашнему театру.

Парадокс настоящего момента: театр не дорос до Станиславского, но Станиславский уже тесен. Если стоять перед ним на коленях – ничего не выйдет, но если на него плюнуть, выйдет ещё меньше.

Нужна пьеса, чтобы попробовать стык школы с анти-школой, с безобразиями!»

И вот в качестве такого повода для «безобразий» была найдена пьеса литовского драматурга Саулюса Шальтяниса «Брысь, костлявая, брысь!» – история мальчика по имени Андриус с раннего детства и до семнадцати лет, история взросления его души.

Вот коротко её сюжет.

Сюжет пьесы.

Семейства Шатасов и Каминкасов, живущие в маленьком городке, – в давней ссоре. Она началась ещё, когда Каминкас купил у деда Шатаса корову, а она возьми, да и сдохни на следующий день. Пятилетний Андриус Шатас, желая подружиться с Люкой Каминкас, наталкивается не только на вражду двух семейств, но и на её дразнилки. И тогда он обещает, что «назло всем» купит Люке живую корову. Эта мечта проходит через годы – сперва Андриус собирает копейки на корову, а после девятого класса, заработав во время летних каникул, и впрямь покупает корову. И дарит её Люке.

Однако Каминкас, устроив целое судилище в кабинете директора школы, вынуждает дочь отказаться от подарка «врага». А когда Люка, чувствуя свою вину, приходит на ночное свидание с Андриусом, – грубо врывается и оскорбляет молодых влюбленных.

Отец и мать Андрюса пытаются примириться с Каминкасом и вновь пытаются привести корову на двор соседа. Но тот убивает её ружейным выстрелом. А вскоре после этого уезжает из городка, увозя с собой и Люку. И Андрюс уезжает куда глаза глядят – оставляя дома родителей, примирившихся после романа отца с учительницей Мешкуте и идиллически ожидающих нового ребенка.

Всю эту «веселую и грустную историю про корову» Андрюс рассказывает-вспоминает, сидя перед отъездом из дома в кресле у старого парикмахера Финкельштейна, глаза которого «будто тарелки, полные слёз».

И то, что пьеса написана в форме *воспоминаний* главного героя, – принципиально важно. Это дало возможность для необычного жанрового хода, предложенного Сулимовым. Как выяснится, это режиссерское решение будет иметь определяющий *методический* смысл в работе со студентами. Но об этом речь пойдет ниже.

Распределение ролей.

Сулимов начал работу над спектаклем с педагогической провокации. Мастер предложил актерам будущего спектакля... самим распределить роли. Нет, студенты-режиссеры распределяли роли не впервые, но впервые они были заинтересованы в исходе этого распределения так кровно – роли предстояло играть самим и с доставшимся персонажем предстояло прожить долгий путь.

Вскоре состоялось обсуждение студенческих предложений.

– Лариса, вы подали заявку на корову. Почему?

– Это плод рациональных размышлений. Я понимала, что Люка и мать Андрюса – не мои роли.

– А почему Вы не можете играть мать?

– По моему состоянию на сегодняшний день – страдать не хочется.

Вопрос другой студентке:

– А почему Галя подает заявку на эту роль?

– Хочется попробовать то, что не играла. Хочется попробовать «обратный ход».

– Андрей, а почему Вам хочется играть Андрюса?

– Эта пьеса – про меня. Очень по многим ассоциативным связям – это всё про меня. У меня было и такое детство, и школьные спектакли я такие играл. Мне очень близка эта роль по точной связи моей жизни и жизни этого человека.

При всей искренности этих заявок «эгоизм» актерских обоснований был налицо. «Актеры», естественно, думали о своих интересах, а не о художественном целом спектакля. И, выслушав «актерские» заявки, Сулимов вернул студентов на позиции режиссеров. Состоялся серьезный, а, главное, опирающийся на только что прозвучавшие мотивации разговор о принципах распределения ролей.

«Вопрос назначения на роль – это вопрос решения спектакля. Назначение актера – либо выражение замысла, либо его компрометация. И прав Товстоногов, настаивая на невозможности двойных составов, во всяком случае, на решающих ролях. Ведь в процессе репетиций создается индивидуальная, неповторимая партитура роли актера. Роль творится из творящего. Здесь принципиально важна личностная трата актера, его искренность. Поэтому в нашей деятельности мужество и смелость быть искренним такая же необходимость, как одаренность. Нам нельзя стрелять из ружья с кривым дулом.

Вместе с тем, в театре вам постоянно придется иметь дело с заявлениями типа: "Эту роль я могу сыграть хорошо, потому что меня, как и главную героиню, тоже бросил муж".

Но аргументация возможности играть какую-то роль прямолинейными жизненными связями недопустима. Ведь в творчестве актера мы имеем дело с *перестройкой* жизненных впечатлений.

Или есть ещё такой аргумент в борьбе за роль: "Я эту роль так чувствую! А значит смогу сыграть". Весьма ошибочный довод! Тут проявляется различие природы режиссера и актера, различие их профессиональной нацеленности: актер хочет сыграть *роль* Гамлета, режиссер ставит *спектакль* "Гамлет" ради болевой точки, думает, о чем будет разговаривать со зрителем этим *спектаклем*.

Поэтому остерегайтесь воздействия внешних обстоятельств на решение о распределении. Назначение актера на роль – дело целомудреннейшее. Оно должно быть доступно только режиссеру. Ведь это – начало реализации режиссерского замысла».

Разумеется, принципы распределения ролей обсуждались Сулимовым с будущими режиссерами не в первый раз. Но именно сопряженность его мыслей с моментом, когда студенты ощущали себя попеременно то в режиссерской, то в актерской ипостаси, сделала выводы педагога особенно действенными и запоминающимися. Так же произошло и с разговором об этической ответственности режиссера, который возник тоже по конкретному поводу:

– Вы дали заявку на роль Каминкаса. Почему?

– Я испугался, что буду играть какую-нибудь «интеллигентную» роль. А это я не пробовал никогда, эта роль уведет меня от моих на поверхности лежащих данных. Там в основе есть какой-то злой темперамент....

Сулимов категорически не согласился с предложением студента «расширить свой диапазон» за счёт роли, кардинально не совпадающей с его данными. И это послужило поводом для обсуждения вопроса прямых и парадоксальных назначений: «Говорят, что ампула нет. Неправда. Оно только "мимикрировало". И сегодня ампула – это то, что просто ближе всего к психофизиологическим данным актера.

Творческий рост актера заключается в расширении его диапазона. Поэтому в процессе воспитания труппы *необходимы* неожиданные, парадоксальные назначения. Но удивлять распределением можно лишь тогда, когда у вас есть *основания* верить в возможность актера сыграть эту роль. Ваша надежда должна иметь *доказательную опору*, рисковать можно только *аргументированно*. Ведь судьба артиста зависит от режиссера. И рисковать этой судьбой вы можете, только имея *основания*. А рассчитывать на то, что в ходе работы возникнет результат, который не заложен в актере, – неплодотворно, это всегда обречено на провал. Ставить под топор актера нельзя».

Первое ощущение от пьесы.

Разговор о самой пьесе начался с обсуждения впечатлений студентов-режиссеров. Сулимов попросил вспомнить *самые первые* мысли и чувства, пришедшие по прочтении «Брысь...».

Говорили много и горячо – запись студенческих выступлений занимает несколько страниц убористым почерком в дневнике курса. Пьеса нравилась, её сравнивали с другими произведениями литературы и драматургии, некоторые пытались уже анализировать её, некоторые говорили о полюбившихся персонажах. Но что же из сказанного студентами Сулимов выделил как самое важное, с чем как постановщик спектакля вступил в диалог? Это можно понять по тому, какие фразы студентов подчеркнуты им в дневниковой записи:

– Ощущение очень светлое. Праздник.

– Пьеса грустная, и в то же время это преодолимая грусть.

- Пьеса веселая, её нужно сыграть легко, но зритель может получить сильный удар.
- Очень добрая пьеса. Пьеса о том, что в глубине все хорошие, нужно только вытащить.
- Да, пьеса – добрая и честная.
- Осталось самое болезненное – крик Люки отцу, растоптавшему её счастье: «Ты никогда, никогда за это не попадешь в рай!»
- Своей условностью пьеса не сбивает, всему веришь!
- Напоминает сон, когда я хочу проснуться и не могу.

Возникли и вопросы:

- А против чего мы выступаем в этой пьесе?
- Да, какова будет наша сверхзадача?

Тут Мастер решительно прервал студентов. Сулимов всегда предостерегал против поспешного определения режиссерской сверхзадачи, понимая, что преждевременное применение технологии может погубить творческий процесс.

И сейчас он вновь подчеркнул: «Самое главное – сохранить первое ощущение от встречи с пьесой. Сделать его гвоздем работы. И ставить спектакль ради этого первоощущения, ради этого чувственного ожога. Ведь все, что потом, – это "я" плюс образование, чужие мысли, обстоятельства и т. д., а первоощущение – это "я" в чистом виде».

А потому, попросив студентов записать свои самые первые эмоциональные ощущения от пьесы, Сулимов предостерег их от скороспелых выводов и направил внимание на изучение жизни героев пьесы.

Начальный этап работы режиссера над пьесой.

Целый месяц, четырнадцать занятий (!) Сулимов посвятил неспешному исследованию пьесы «Брысь, костлявая, брысь!». Размышления Мастера, впустившего студентов в свою лабораторию работы режиссера наедине с пьесой и сделавшего их участниками этого увлекательного и скрупулезного процесса, стали одним из важнейших предметных уроков Сулимова за весь период обучения. К тому моменту студенты-третьекурсники были уже профессионально готовы оценить значимость творческих прозрений и методологической последовательности работы Сулимова-режиссера, открывшихся им в его исследовании пьесы Шальтяниса. Ведь сами они дважды приступали к процессу режиссерского анализа пьесы – на первом курсе, *делясь предчувствием* замысла любимой пьесы, выбранной ими, и на втором, *анализируя* действительную структуру и смысл пьесы, предложенной Мастером. Обучение постижению пьесы в режиссерской школе Сулимова строилось по спирали – творческое задание на каждом курсе повторялось с возрастающей степенью предъявляемых требований – и к концу третьего курса студентам предстояло уже защитить *способ реализации* своего замысла пьесы. Поэтому соучастие в работе Мастера, на равном с ними «выполнявшим» схожее режиссерское задание, было серьезной подготовкой к самостоятельной индивидуальной работе студентов, которая вскоре ожидала их.

Это был месяц напряженного постижения жизни персонажей, догадок о природе чувств автора, особенностях образного построения пьесы и попыток привести полученные знания в *систему пьесы*. К сожалению, подробный рассказ об увлекательном исследовании пьесы Шальтяниса выходит за рамки настоящей работы. О методологии этой важнейшей дорепетиционной работы в режиссерской школе М. В. Сулимова читатель может составить представление по его книгам, посвященным процессу начального этапа работы режиссера



Книги М. В. Сулимова – «Начальный этап работы режиссера над пьесой» (1979), «Верю в чудо» (1980), «Микроспектакли в процессе воспитания режиссера» (1988), «Режиссер: профессия и личность. Из опыта работы с режиссерским курсом» (1991)

над пьесой и содержащим блистательную фиксацию режиссерского погружения в мир пьес А. Вампилова, А. Островского и А. Чехова⁸.

Лишь после долгого месяца интенсивных размышлений состоялась... «первая» беседа о пьесе. Именно так Сулимов определил жанр своего выступления перед студентами. И особо подчеркнул: «Обратите внимание, что из тех сведений, которые режиссер получил в домашнем анализе, включено мною в первую беседу с группой».

И студенты-режиссеры вновь превратились в актеров.

Первая беседа о пьесе с актерами.

Вот как курсовой дневник и мой собственный конспект передают программное выступление Мастера: «Итак, перед нами очень своеобразная пьеса. И войти в неё надо с какого-то не очень обычного крылечка. Определять жанр привычными категориями – сказка, притча, драматическая поэма – как-то мало. Очевидно, всё это входит в тот жанр, который задает нам автор.

Какую историю рассказывает нам пьеса? Историю мальчика с детства и лет до семнадцати-восемнадцати. При этом рассказ ведется в форме воспоминаний главного героя. А значит, автор освобождает и себя, и нас от железной логической связанности и последовательности тех явлений, которые включаются в пьесу. Логика и последовательность в этой пьесе – особые. Ведь именно сумма воспоминаний приводит к формированию на наших глазах нового для героя мироощущения. И мы, зрители, с волнением следим за накоплением душевной тонкости Андрюса, нелегким продвижением его в человековедении.

Задумаемся о *природе* наших воспоминаний. Они всегда складываются из двух слагаемых: конкретных бытовых событий, жизненных реалий, послуживших материалом для воспоминаний, и повода воспоминаний. То есть в основе воспоминаний всегда лежит *тенденциозная* позиция вспоминающего. А потому в вспышках воспоминаний героя пьесы каждый персонаж должен представлять не как развивающийся образ, а как отдельные его грани, как своего рода *осколки* образа, причем часто противоречивые. Самого себя Андрюс представляет то ангелом (это когда вспоминает сцены, где его, как ему сейчас кажется, незаслуженно обидели), то сволочью (в воспоминаниях, за которые стыдно), то дураком (когда вспоминает упущенное счастье). И все это в совокупности и есть Андрюс. И с такой

⁸ Сулимов М. В. Посвящение в режиссуру. СПб: СПбГУ, 2004. С. 104–142, 186–230, 420–457, 492–550.

же пестротой, так же по-разному (не объективно, а субъективно!) предстают в его воспоминаниях и другие персонажи, словно поворачиваясь к нам в разных сценах разными гранями... Ведь другие вспоминаются в той же противоречивости, с какой я и сам себя вспоминаю. В зависимости от того, *что* и *ради чего* я вспоминаю.

Поэтому, работая над спектаклем, мы должны отвечать на определяющие контрольные вопросы, поставленные самой поэтикой произведения. Первый: что *было* на самом деле? Второй: *что* Андрус из этого вспомнил? (болевая точка воспоминания). И третий: *как* он это вспомнил?

Воспоминания всегда эмоционально окрашены! И каждое из них совершенно непохоже на предыдущее! Ведь в течение спектакля герой вспоминает огромный и важнейший период жизни (становление собственного характера, становление взглядов на жизнь и на человека). И характер этих воспоминаний весьма переменчив, в зависимости от того, какой, даже чисто возрастной, кусок жизни он вспоминает. Так, в пять лет мы верим в Деда Мороза, а в пятнадцать – уже нет. И в пять лет мы живем одновременно и в сказке, и в реальном мире. А по мере того как мы взрослеем, мир "обесчудесивается"...»

Подчеркнем принципиальность размышлений Сулимова. В них раскрылся глубокий методический смысл его выбора пьесы для курсового спектакля. Поскольку герой вспоминал не только *как* происходило, а старался осознать *что именно* происходило, давал оценку ситуациям прошлого с точки зрения своего сегодняшнего душевного опыта, то актерам предстояло не играть жизнь в формах самой жизни, а выявлять *суть* произошедших событий, жанрово преломленную в зависимости от отношения к этим событиям героя, который их вспоминает. А это сближало актерский способ существования в спектакле с существованием в момент режиссерского показа. И поскольку спектакль ставился на режиссерском курсе, такой выбор драматургии и такой замысел режиссера-постановщика имел принципиальное методическое значение.

Далее Сулимов акцентировал важность *жанровых смещений* в будущем спектакле: «Воспоминания Андруса начинаются со страшного черного кота, который, ещё неизвестно, то ли кот, то ли ужасный сосед-бармалей Каминкас, который варит в котле детей. И кому говорил "брысь!" дедушка Шатас, защищая больного внука Андруса, сейчас уже не вспомнить... Вот такое переплетение и сочетание мира реального и мира воображения. Вся пьеса полна смещений и переплетений разных слоев – сказка, фантастика и правда накладываются друг на друга.

Иного объяснения многих сцен просто быть не может. Например, сцена школьного спектакля с красноречивым названием "Жизнь и смерть юного партизана", сочиненного



Книги «Посвящение в режиссуру» (2004) и «Режиссерская школа Сулимова» (2013) содержат наиболее полное собрание сочинений М. В. Сулимова

Андрусом и разыгранного им вместе с одноклассниками. В эпизод представления этой героической пьесы о подводной лодке фашистов, обнаруженной партизанами в реке, вторгается отец Андруса, целующий учительницу, а в конце Андрус получает выстрел в голову и на пол клубной сцены каплет уже не бутафорская кровь. Если попытаться объяснить всё это по законам бытового правдописательства, то будет полная ерунда. Но эта "ерунда" великолепно передаёт те скачки мысли и воображения, которые происходят в голове Андруса. И его безымянный школьный товарищ, исполнявший роль гестаповца Ваксмюллера,

так и останется в памяти Андрюса, да и во всей пьесе просто Ваксмюллером.

Даже не только в "сказочных кусках", но и в кусках, более близких реалистическому описанию, действие пьесы "прокалывается", повинуясь скачкам мысли Андрюса. Так в ночной сцене первого свидания с Люкой вдруг появится давно умерший дед с барабаном.

Пьеса Шальтяниса – реализация мыслительного процесса Андрюса, она то подчиняется логике, то делает скачки. И это естественно. Ведь иногда, начиная вспоминать что-то одно, мы вдруг перескакиваем в мыслях на совсем иное. Поэтому возможно прервать сцену... никуда её не приведя. И без всяких там соблюдения очередности исходного события, кульминации и развязки, раз – и после исходного события скакнуть совсем "не туда»».

Вот они – те «безобразия», та анти-школа, к которой «крамольно» призывал руководитель третьего режиссерского курса. Удивительный мир Шальтяниса требовал определенного азарта актеров, вступающих в репетиционный процесс. И Мастер не боялся полемических заострений при настройке души будущих исполнителей пьесы. Наверное, Сулимов, как никто, понимал сложность практической реализации предстоящего способа существования актеров. И тем острее атаковал воображение актеров, сбивал их с перспектив привычных сценических решений. Ведь цель первой беседы режиссера с актерами, которую Мастер одинаково ставил и перед собой и перед студентами, когда те в свою очередь делали доклады по пьесам, заключалась в том, чтобы заманить актера в мир режиссерского понимания пьесы, в мир режиссерской влюбленности в пьесу.

«Какая тема этой пьесы? – продолжал Сулимов. – И тема нашего будущего спектакля? Ответить односложно нельзя. На первый взгляд, история, рассказанная в пьесе, – про взросление Андрюса. Но этого мало – ведь события пьесы связаны отнюдь не с одной линией. Процесс духовного становления Андрюса втягивает в себя много фабул – и линию отношения к родителям, и историю первой любви, и проблему "мечта-действительность".

Я склонен из всех линий, предложенных в пьесе, поставить во главу угла линию взаимоотношения мечты и действительности – "коровью" линию. И организовать спектакль и его художественную аргументацию вокруг этой линии как смысловой и чувственной доминанты.

Почему именно эту линию? А не, например, линию "Ромео" и "Джульетты" – Андрюса и Люки, которая тоже сквозная.

Попытаемся разобраться. Что такое процесс духовного становления личности? Из чего он складывается? Из соотнесения и сопоставления тех жизненных явлений, с которыми сталкивается человек. Ибо только соотнося события и явления, мы узнаем им цену.

Вот сцена, где мальчишка Андрюс эгоистически рушит роман отца и учительницы Мешкуте. Ворвавшись в дом своей классной руководительницы, он, движимый своею болью, не может понять их чувств, несмотря на то, что влюбленные чуть не на коленях молят его о понимании. А сразу за этой сценой идет воспоминание о сцене, где родители бросают Андрюса и уже в свою очередь не замечают его боли, испуга, растерянности. И только в сопоставлении этих двух эпизодов (в воспоминаниях Андрюса они не зря идут один за другим!), в сопоставлении своей и чужой боли приобретается та жизненная мудрость, которая является кирпичиками в линии нравственного взросления.

Как же развивается "коровья" линия в пьесе? Мальчик столкнулся со злом. У него рождается душевная потребность – потребность, не осознанная интеллектуально, а чувственная – сделать что-то "назло" злу, победить зло добром. Так рождается мечта о корове. И каждый раз, когда Андрюсу становится очень плохо, эта потребность сделать добро реализуется в придуманное в детстве желание-заклинание: "куплю корову!". Теперь это уже сказочная корова, корова – волшебная палочка, воплощающая мечту о возможности исправить мир.

И сцена на базаре, когда Андриос приходит покупать корову, даёт важнейший смысловой ключ, акцентирует различное отношение к мечте и действительности. Андриос видит фею, а все остальные – старую корову. Никто не хочет судить мечту по законам мечты!

И начинается. Судилище у директора школы, бесконечные расспросы родителей, обвинения Каминкаса и, наконец, отказ Люки от коровы. Так убивают корову как фею. Хотя корова как животное ещё живёт. И Андриосу становится наплевать на всех коров на свете – он из сказки спускается в жизнь.

И удивительно, но Люка, которая казалась тоже убийцей мечты, оказывается нормальной хорошей девчонкой, которая любит его и которую он любит. И родители предстают перед глазами повзрослевшего Андриоса в новом виде – их семейное примирение, попытка найти общий язык с Каминкасом. Но сосед стреляет – вот тут корову наконец-то физически убили. Попытка исправить мир мечтанием приходит к своему логическому концу – мечту прикончили зарядом дроби. И с грустным монологом появляется покойный дедушка, чтобы забрать корову в иной, может быть и сказочный, мир. Так кончается история коровы.

Вместе с ней кончилось и другое. Каминкас ворвался в ночную любовную сцену Люки и Андриоса. И нарушил единственный и неповторимый ход событий. Ночь подлинных и фантастических открытий реального прервана грубым вмешательством Каминкаса, который, как кричит Люка, "никогда, никогда за это не попадёт в рай!".

Конечно же, история любви Андриоса и Люки сопряжена с "коровьей" линией. Ещё с детства мечта-корова и Люка сплелись для Андриоса в одно. И когда оборвали в душе Андриоса эту ниточку мечты, Люка стала чем-то не тем, чем она могла бы быть, будь жива корова-мечта. Так история их любви, развиваясь, приходит к чрезвычайно бездуховной сцене встречи в картошке. А потому далее уже нельзя рассказывать историю Люки и Андриоса, как историю "Ромео" и "Джюльетты". Последовавшее затем их расставание – это очень грустная бытовая сцена. Конец сказке! Нет даже и послевкусия сказки. Дежурные слова, заурчала машина, посигналила, и Люка уехала навсегда...

Но что такое? После отъезда Каминкаса остались сапоги – не ответив на последнюю дерзость Шатасов, он оставил их отцу Андриоса. В подарок?.. Абсолютно нелепые сапоги! Ведь вся логика событий говорит, что сапог и быть не может – примирение ведь не состоялось!

Думаю, в спектакле мы очень надолго остановимся на сапогах. В полном недоумении: почему сапоги? Как когда-то директриса добивалась у Андриоса: ну, почему корова? для чего корова?

Мы не найдем ответа. Не найдёт его и Андриос.

И вот он уезжает из родного города, оставив всё позади. Уверенный, что мечта не может изменить действительности – вот как он теперь поумнел и повзрослел! Но по дороге встречается с директрисой. Той директрисой, которая тоже принадлежала к числу убийц мечты. И вдруг эта педагогическая "жила", как дразнили её школьники, тоскуя при расставании с непокорным учеником, вдруг открывает ему, что она прожила жизнь убогую и безрадостную. Она так и не подарила никому коровы! И словно стараясь наверстать упущенное, вдруг решительно высыпает все свои апельсины в сумку Андриоса: "Возьми апельсины... Хоть апельсины". И эта метаморфоза, произошедшая с директрисой, позволяет Андриосу вернуться к тому, что он уже изжил в себе, – к *потребности* в мечте, к необходимости мечты и чего-то такого, что превращает бытовое слово "брысь!" в магическое заклинание. И в финале, сидя в кресле мудрого парикмахера Финкельштейна, Андриос обретает, лучше сказать, нащупывает то будущее прекрасное понимание слияния мечты и действительности, без которого жизнь для него отвратительна...».

Так проследив сквозную линию пьесы, Сулимов попросил студентов вернуться к ощущениям, возникшим после первого прочтения пьесы. Выходит, записки были сделаны не

напрасно, они стали необходимы при последующих рассуждениях, являясь своего рода камертоном исследования. Сулимов настаивал на железном соблюдении последовательности в начальном этапе работы режиссера над пьесой: «надо зафиксировать эмоциональный ожог от прочтения пьесы. А потом провести расследование. И если доскональное изучение пьесы приведет вас, уже обогащенных знанием всех пружин и колесиков устройства пьесы, к начальному чувственному отклику, то всё в порядке – вы нашли истину».

И Сулимов опять вернулся к природе чувств пьесы и к тому, как надо играть воспоминания: «Путь, который проходит Андриус, приводит к очень грустным ощущениям. Нарастающему к концу пьесы чувству одиночества, человеческой разобщенности. Но не надо играть этот чувственный итог в черных тонах. Помните ваши самые первые впечатления по прочтении пьесы? "Печаль моя светла", – говорили вы и отмечали, что даже в самых грустных сценах содержится юмор.

Почему же "печаль моя светла"? Потому что воспоминания хорошего и плохого возникают у Андриуса, когда его душевный кризис уже пережит.

Окрашку любого воспоминания определяет то, почему и для чего я вспоминаю. Так, если человек вспоминает, сидя у гроба друга, то всё будет вспоминаться через постигшую его утрату, через смерть. И прошлые радости вспомнятся с какой-то щемящей болью.

Андриус же, напротив, вспоминает всю историю (все события пьесы!) уже после встречи с директрисой, когда он понял, "что всё-таки она вертится!", что даже в "вобле" мечта высекала чувство. А значит, стоило жить и мечтать!

И вот это ощущение не мечты как волшебной палочки, а мечты как веры в добро, как борьбы за добро – вот что выносит Андриус из всей истории. Вот та позиция, с которой Андриус вспоминает себя и всех остальных героев пьесы».

В заключение той первой беседы Сулимов тезисно повторил то, что представлялось особо важным для начала репетиций:

«Способ существования. Целое этой пьесы собирается из осколков, из эпизодов, вроде бы не связанных друг с другом. Смысл пьесы возникает из этих осколков путем их сравнения и сопоставления. Так же и всякий образ должен состояться из осколков. В каждом эпизоде – одна постигаемая черта персонажа. И уж если я открываю, что в какой-то ситуации я вёл себя как злой идиот, то я открываю, что – как ЗЛОЙ ИДИОТ!!! Необходима одна, но очень выпуклая черта персонажа в каждом эпизоде. И набор этих черт в конце спектакля в сумме даст образ каждого действующего лица.

Жанр этой пьесы – собирательный. Разные эпизоды – разные жанры. И драма, и психологический театр, и балаган, и Чехов, и Метерлинк. Главный закон для существования в этой работе: не правдоподобие, а правда. Смесь приемов, способов существования, жанров, стилей – не эклектика, а стиль данного спектакля.

Движение пьесы. От сказочных детских воспоминаний, стертых в сфере правдоподобия и сохранивших лишь доминирующий чувственный признак, до более жизнеподобных, когда Андриус, взрослея, расстается с детскими фантазиями. В начале – фантасмагорическая сказка, в конце – по Чехову (а не вообще реализм!).

Одновременность существования в разных жанрах! Андриус-клоун на фоне психологического театра Мешкуте и папы. Если мы, смешивая жанры, будем "грешить" стесняясь – тогда будет эклектика. Всякий художественный прием надо утверждать нахально!»

Первая беседа режиссера Сулимова с актерской группой, в которую теперь превратились студенты, увлекла всех.



«Брысь, костлявая, брысь!» С. Шальтяниса. Спектакль мастерской М. В. Сулимова. ЛГИТМиК. 1984 год.
Финкельштейн – Ю. Спицын

И начались репетиции. Мастер особо подчеркнул двойственную их задачу. Во-первых, в результате надо было хорошо сыграть спектакль, т. е. освоить роли. Но студенты должны были поставить перед собой и вторую, новую для себя цель: в качестве режиссеров изучить, как перестроить свой организм, чтобы сыграть по законам этой пьесы и этого жанра.

Для начала Сулимов предложил студентам самостоятельно подготовить первые эпизоды пьесы.

Первые пробы. Первые предъявления самостоятельных проб – нескольких первых сцен – были, как мне помнится, ужасны. Давно четвертая аудитория, где проходили занятия режиссерской мастерской, не видела столько кривляния. Студенты, освободившись от бытовой логики, казалось, освободились и от смысла, и от критериев вкуса. Притихшие, мы сидели после показа, не понимая причин произошедшего провала.

Но Сулимов отнесся ко всему показанному стоически: «Пока получается мало. Но не получается по полезному счету. Первый заход дал плохие результаты, и иначе и быть не могло. Поэтому критерий обсуждения – не "получилось – не получилось", а "на верном ли это направлении". И важно не терять кураж от первых неудач.

Я призывал вас раскованно фантазировать, трепаться. Вы и расковались, но достигли прямо противоположного результата. Ведь раскованность – это средство. Шутливый, трепливый тон должен помочь раскрыть *суть, смысл*. Треп не должен заслонять смысл. А сегодня я ни в одном моменте не понял, что же *происходит*. Не понял, на что должно быть направлено мое внимание. Что *происходит* с Андриусом в каждом сценическом эпизоде – вот тот вопрос, на который мы должны отвечать в каждой пробе, в каждом кусочке действия.

Иначе вся раскованность, весь треп – лестница, которая никуда не ведет.



«Брысь, костлявая, брысь!» С. Шальтяниса. Спектакль мастерской М. В. Сулимова. ЛГИТМиК. 1984 год.
Корова – Л. Лелянова, Директриса школы – А. Исполатов

Не что происходит *вообще*, а что происходит *с Андрюсом!*

Наша задача – бесконечно разрабатывать зону оценок. Это самое трудное в сценическом искусстве. И плюньте пока на темпо-ритмы и прочее! Ведь весь путь пьесы – путь познания Андрюса. Сейчас – пропуск главного – оценки, без которых нельзя выстроить ничего. Ведь хорошая игра актера – это игра с интересными оценками. В этой же пьесе подробность и размеры оценки составляют сюжет. Столкновение Андрюса с новым, познание его (то есть оценка!) и изменения в душе Андрюса – вот сюжет пьесы».

Репетиции.

Полгода репетиций проходили отнюдь не безоблачно. Декларированный способ существования «в воспоминаниях главного героя», то, казалось, возникал на репетициях, то ускользал от исполнителей. Труднее всего давался способ существования самого Андрюса. Стало ясно, что, вспоминая, он играет не столько с партнерами по сцене, сколько со зрительным залом. Именно зал – его главный партнер! Необходимо было выйти из прямого общения с персонажами воспоминаний, из копирования бытовых мизансцен, каким они были тогда, когда эти события происходили реально. Но часто, несмотря на все усилия педагогов, студенты в отдельных сценах скатывались к бытовому мышлению, теряли парадоксальность, присущую процессу воспоминаний.

Вот сцена, где мальчишки иезуитски открывают Андрюсу глаза на роман его отца с учительницей Мешкуте: «эту травку не лошадь какая-нибудь примяла! А если хочешь знать...» «Сейчас Андрюс бежит и, реально задыхаясь, барабанит в дверь дома Мешкуте, – комментировал Сулимов одну из проб. – А надо вспомнить, как он это делал, не делая сейчас. Рассказать об этом зрителю. Но как? Тогда им двигал гнев и ненависть, сейчас, при воспоминании о своём беспардонном вмешательстве, ему стыдно. Как меняет это ваше сценическое поведение?»

В определенный момент на этот и подобные ему вопросы ответили репетиции с А. С. Шведерским. Мне уже доводилось писать, что тридцатилетний опыт сотрудничества М. В. Сулимова с педагогом актерского мастерства всех его шести режиссерских наборов требует своего отдельного изучения. Безусловно, они владели секретом, как «учить вдвоём». Анатолий Самойлович был участником работы над спектаклем «Брысь, костлявая, брысь!» с первых репетиций, и в какой-то момент ему, актеру с обостренным чувством формы, удалось своими показами на репетициях бросить в перенасыщенный уже раствор нашего



«Брысь, костлявая, брысь!» С. Шальтяниса. Спектакль мастерской М. В. Сулимова. ЛГИТМиК. 1984 год.
Мать – Г. Ниценко, Отец – А. Веселов

знания жизни персонажей пьесы то последнее зернышко, которое и привело к кристаллизации актерского способа существования.

Сулимов тут же отметил это, высоко оценив усилия, сделанные и педагогом, и студентами. И сразу поднял планку требований – возросшие за полгода репетиций умения актеров давали к тому основания. После прогона Сулимов так сформулировал основные проблемы, стоящие перед исполнителями (тезисы этой беседы сохранились в машинописной рукописи самого Мара Владимировича, поэтому приводим их без изменений):

«Что ещё не выходит?

Первое. Андрей [А. Максимов – исполнитель роли Андрюса. – С. Ч.] коренным образом перестроил *природу* сценического существования. Сейчас то, что вся пьеса, всё происходящее – *воспоминания*, а не сейчас протекающий по законам бытового театра кусок жизни, стало бесспорным. Но мы говорили о *тенденциозности*, а значит искаженности воспоминаний. Действующие лица эту искаженность играют, а Андрей её никак не комментирует своим отношением, оценкой, и т. д. Тут очень важна природа его связи со зрителем как партнером в этом процессе воспоминаний. Пока контакт со зрительным залом ещё не решен и не питает внутренний монолог Андрея. Тут же обязана быть такая как бы "кольцевая" связь – внутренний монолог подталкивает к общению со зрителем. А общение со зрителем возвращает Андрюса в сценические взаимоотношения, и действие уже в ином качестве, с иным новым импульсом действия. Надо "обсуждать себя" со зрителем. Все-таки Андрюс ведь более всего вспоминает *себя* в тех или иных связях, обстоятельствах. И вот это



«Брысь, костлявая, брысь!» С. Шальтяниса. Спектакль мастерской М. В. Сулимова. ЛГИТМиК. 1984 год.
Андрюс – А. Максимов, Финкельштейн – Ю. Спицын

обсуждение себя со зрителем есть, вероятно, главное содержание его сиюминутной жизни-воспоминания.

Второе. Сейчас Анатолий Самойлович придал всему действию острую, порой парадоксальную форму. И это очень хорошо, вне зависимости от того, что в нынешних решениях есть и очень яркие удачи, и отдельные непопадания и сбои. Но такая яркая форма, если она лишена подлинных чувств, глубочайшей искренности и подлинности наполнения, превращается в балаган, в изображение и становится недопустимой ложью и враньем. Вот, скажем, сцена, где учительница Мешкуте висит на шее у отца. Ведь *на самом деле* в жизни, которую вспоминает Андрюс, такой мизансцены не было и быть не могло. Но они – Мешкуте и отец – так *ошалели* от любви, что *производили на Андрюса такое впечатление*. Значит, в этой дикой и неправдоподобной мизансцене надо играть самые что ни на есть *подлинные* страсти, т. е. существовать по законам психологического театра. Или, наоборот: в сцене концерта сейчас и Мешкуте, и отец иронизируют над своими чувствами и над утрированной формой. Получается дурновкусное представление.

А ведь что вспоминается Андрюсу? Ведь в то время Андрюс еще не знал и не понимал, что это – *роман* папы с учителькой. Он только запомнил, как они жеманились, как стеснялись, но уж так-то она расхваливала его, а он так-то уж расшаркивался перед ней, что помилуй бог. Ведь это еще *зарождение* романа, скрытая его стадия. Ведь утрировать, пародировать, исказить мы должны лишь то, что было на самом деле. Будь это признак поведения, скрываемого или выраженного чувства и т. п. Сейчас в этой сцене возникает самоцельное кривляние, а не гиперболизированная правда.

Значит, во всех утрированных сценах обязательно, во-первых, утрировать, гиперболизировать лишь то, что было в скрытой или явной сути во вспоминаемом событии; во-вторых, наполнять острую парадоксальную форму *подлинными* страстями и чувствами.



«Брысь, костлявая, брысь!» С. Шальтяниса. Спектакль мастерской М. В. Сулимова. ЛГИТМиК. 1984 год.
Андрюс – А. Максимов, Корова – Л. Леянова

Третье. Андрюс вспоминает тенденциозно и искаженно того или иного человека, тот или иной факт. Вспоминает то так, то этак. Кто в одном воспоминании кажется уж таким-то скверным, вредным, в другом покажется совсем в ином качестве. Но очень важно актерски не упускать *перспективу*. Надо четко определить, что должно остаться “в осадке” зрительского восприятия. Скажем, Мешкуте в воспоминаниях представляется то блудливой кошкой, то горько страдающей женщиной и т. д. А что *в сумме*? В *итоге*? С ней или против неё мы будем в этой истории? Что она *в итоге* должна вызвать – сочувствие или отвращение, возмущение? Очень важно этого не упускать во всей работе. Это значит, что в чем-то, в каких-то “проколах” я должен всегда улавливать ту зерновую суть, которая и станет моим итоговым определяющим отношением к образу.

Скажем, в том, как сегодня Алёша [А. Исполатов. – С. Ч.] сыграл директрису школы, нет ничего от того открытия, к которому приходит пьеса в финальных сценах. Ведь директриса – это тот философский оселок, на котором более всего проявляется и проверяется идея, смысл нашего спектакля и того пути душевного взросления, становления, который проходит в нем Андрюс. Да, конечно, в тех сценах, которые были сыграны сегодня, Андрюс ещё видит и вспоминает “педагогическую жилу”, антипатичную ему зануду и т. д. Но для Алёши актерски существует обязанность каких-то пусть мало заметных “проколов”, на которых всё-таки споткнется моё восприятие этой зануды, “жилы”. То есть где-то, в эмбриональном ещё виде, но уже безусловно и обязательно существует то, из чего родится сцена с апельсинами, т. е. то, что составляет зерно директрисы. Вот такая забота должна быть у вас по всем вашим ролям и, естественно, у нас – режиссеров».

Думается, что даже без комментариев виден уровень возросшей сложности задач, который ставит Сулимов перед исполнителями. Сейчас, на пороге выпуска спектакля, он



«Брысь, костлявая, брысь!» С. Шальтяниса. Спектакль мастерской М. В. Сулимова. ЛГИТМиК. 1984 год.
Андрюс – А. Максимов, Директриса школы – А. Исполатов

акцентирует внимание на элементах актерского существования, смыслообразующих для спектакля. И то, что перед студентами можно было ставить такие задачи, характеризует их несомненный актерский рост.

Премьера.

Спектакль режиссерского курса М. В. Сулимова «Брысь, костлявая, брысь!» был сыгран в декабре 1983 года и прошел за полгода, оставшихся до конца учебы студентов в институте, около двадцати раз. После знаменитой «Зримой песни» актерско-режиссерского курса Г. А. Товстоногова (1965), которая стала своего рода педагогическим открытием, когда учебное упражнение – зачин по песне был возвышен до полноценного спектакля, «Брысь...» был, если не ошибаюсь, первым случаем столь успешной и долгой жизни курсового спектакля режиссеров. В чём же причина успеха сулимовского учебного спектакля? А главное, в чём его воздействие на профессиональный рост студентов-режиссеров, репетировавших и игравших курсовой спектакль?

В первую очередь, также как и в товстоноговском спектакле, – в методическом подходе Сулимова к выбору материала для работы с будущими режиссерами. Пьеса-воспоминание Шальтяниса дала уникальную возможность студентам играть не только по-актерски, но и по-режиссерски. Многотрудный поиск способа существования в этом необычном драматургическом материале не только привел к созданию интересного спектакля. Способ актерского существования постановки «Брысь, костлявая, брысь!», приближенный к способу существования в момент режиссерского показа (играю *что*, а не *как*), по-особому отзывался в сознании студентов-режиссеров, готовящих себя к встрече с актерами. Ведь не все режиссеры обладают, как говорил Станиславский, «актерскими организмами». Но выбранная



М. В. Сулимов среди студентов третьего набора своей мастерской. ЛГИТМиК. Июнь 1982 года.
Сидят: Ш. Халилов, М. В. Сулимов, педагог по сценической речи Ю. А. Васильев, Г. Ниценко.
Стоят: А. Исполатов, А. Веселов, А. Максимов, Ю. Спицын, В. Креспо, В. Лымарев, Н. Николенко,
С. Черкасский, Л. Лелянова, И. Бояринова

драматургия и режиссерское решение спектакля необычайно активно пробуждали и развивали столь необходимый *внутренний актерский потенциал* студентов-режиссеров вне зависимости от их собственно актерских данных. В этом, наверное, причина качественного актерского роста в ходе описанной работы *всех* студентов курса. В этом же, возможно, заключался и секрет ансамблевости игры в этом спектакле.

Обращает на себя внимание и тактика М. В. Сулимова в совмещении двух педагогических процессов – «репетиций с актерами» и «обучения режиссеров», его умение переключать студентов из одной ипостаси в другую, чередование занятий, где студенты превращались в сорежиссеров постановщика, с теми, где они и минуты не имели, чтобы вылезти из «актерской шкуры». Работа была отмечена не только качественно новым осознанием актерской природы, прошедшим через собственную психофизику будущих режиссеров. Студенты приобрели опыт различных театральных профессий – они подбирали музыку и ставили свет, сочиняли костюмы и плотничали. В преддверии встречи с профессиональным театром (сперва при постановке одноактных пьес, к которой студенты приступили сразу после премьеры пьесы Шальтяниса, а через полгода – при постановке преддипломных и дипломных спектаклей) *комплексные* задачи курсового спектакля позволяли студентам-режиссерам практически освоить все основные этапы создания *целостного художественного произведения*.

В любой учебной программе делается акцент на необходимости нравственного воспитания студентов. Репетиции Сулимова действительно развивали душу. На одной из репетиций он предложил рабочее определение жанра пьесы – «сердечный самоанализ».

И вёл не только героя пьесы, но и студентов курса путём накопления умений чувствовать чужую боль: «Что испытывает Андрус, прозревая сцену нелегкого примирения отца и матери? Сострадание, сочувствие, сопереживание. В этом и есть человечность – в этой частице "со-". Нравственные уроки Сулимова воспринимались шире, чем просто разбор сцены пьесы.

Характерны были и замечания Мастера, сделанные после того как отыграли премьерные спектакли. После зрительского успеха и высокой оценки работы педагогами института Сулимов нацелил студентов на ряд доработок. «Мы должны сделать их не для эксплуатации спектакля (играть спектакль можно с успехом и так), а – для себя, – начал Мар Владимирович. – Сегодня проблема органического поведения на сцене, над которой бился Станиславский, во многом освоена. Сейчас этой органикой владеют почти все выпускники театральных институтов. Сейчас первоочередная задача театра – в отыскании *точности психологических ходов*. Вот над этой точностью нам и предстоит поработать. Гротеск, по Станиславскому, это предельное обострение внутренней жизни, в результате своем приводящее к обострению внешней формы. Мы же во время выпуска спектакля часто шли к гротеску лишь по пути поиска острой формы. Нам предстоит обострение внутренней психологической структуры, на которой держится форма».

Сулимов говорил подробно, увлекая студентов новыми яркими задачами. Не все из них можно было и нужно было решать в размерах учебного спектакля. Но год интенсивной репетиционной работы давал возможность по-новому услышать и осознать творческие напутствия Мастера в преддверии самостоятельного режиссерского пути. Опыт «Брысь...» стал основой для размышлений и самостоятельных творческих поисков каждого из выпускников режиссерской мастерской М. В. Сулимова на протяжении их будущей профессиональной режиссерской жизни. Он практически высветил пути, связывающие систему Станиславского с небытовыми жанрами, реально расширил представления о применимости законов творчества, открытых Станиславским, к драматургии самых разных эстетических направлений, увязал методику работы с актером с режиссурой игрового и эпического театра.

Наверное, это и подразумевал Сулимов, говоря в самом начале пути, что курсовой учебный спектакль, над которым будет работать режиссерский курс, *должен иметь отношение к завтрашнему дню театра*.

2006 / 2013 / 2014⁹

⁹ Настоящая статья представляет собой авторскую редакцию статьи «"Брысь, костлявая, брысь!" в режиссерской мастерской М. В. Сулимова», опубликованной в: Режиссерская школа Сулимова / Автор-составитель С. Д. Черкасский. СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2013. С. 445-464. Первый вариант статьи был напечатан в сборнике: Спектакль в сценической педагогике: Коллективная монография СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2006. С 101–121. Фотографии из архива М. В. Сулимова, хранящегося в Санкт Петербургской государственной театральной библиотеке (СПбГТБ ОРПК, Ф. 54)

Examination of the Actor's Double-Consciousness Through Stanislavski's Conceptualization of 'Artistic Truth'

Peter Zazzali

In a rather well known anecdote regarding Method acting, Dustin Hoffman and Laurence Olivier were filming *Marathon Man* during the 1970s, when the former was away from the set for several days staying out late and not sleeping for the sake of getting into his role, to which Olivier famously quipped: "My dear boy, why don't you try acting."¹ Olivier was of course playfully poking fun at his younger colleague's attempt to become the character he was playing through mental and physical exhaustion, thereby emulating the given circumstances of his part. Though the pedagogy of what we call Method acting is relatively recent, having been coined by Lee Strasberg during the 1930s, the practice of an actor losing himself in a role for the sake of rendering a believable performance has existed for centuries. To capture Electra's "grief and unfeigned lamentation" at the loss of her brother Orestes, the ancient actor Polus used the ashes of his dead son as a prop. In the English theatre of the eighteenth century Charles Macklin was reported to have prepared for an entrance as Shylock by violently shaking a ladder backstage to work up a fury, just as the characters played by Sarah Siddons so possessed her that it took hours after a performance before she would return to normalcy.² France's Michel Baron and Francois-Joseph Talma "entered deeply into the emotions" of their characters, as did Germany's Friedrich Schroeder, Italy's Eleonora Duse, and America's Edwin Booth.³ Throughout the history of Western acting, performers have vigorously explored techniques and approaches to enable themselves to convincingly create a character. In doing so, they have invariably had to grapple with what Denis Diderot refers to as the paradox of the actor's double-consciousness, a conceit iterated in a 1787 debate between two of his contemporaries, the renowned actresses Hyppolite Clairon and Marie-Francoise Dumesnil:

Mlle. Dumesnil: [to Talma] Of course, one must neither play, nor even represent. You are not to *play* Achilles, but to *create* him. You must not *represent* Montagu [Romeo], you must *be* him.

Mlle. Clairon: My dear, you labor under great delusion. In theatrical art all is conventional, all is fiction.⁴

This article addresses the actor's double-consciousness by putting the pedagogy of Constantine Stanislavski in conversation with psychology and neuroscience. With respect to the latter, I will rely on the distinguished work of Antonio Damasi, whose theories about the cognitive functions of the human brain offer valuable insights into the craft of acting, most especially as they apply to the actor's conscious and subconscious minds. What do actors experience when they perform? How do they process stimuli to build a character, and by extension, their performance? What joint roles do their minds and bodies play in these transactions? These are just a few questions that I will address in examining the consciousness of actors.

¹ Dustin Hoffman, interview by James Lipton, *Inside the Actors Studio*, Bravo, <http://www.youtube.com/watch?v=1M6Kh5AXF0M> (accessed 17 July 2013).

² Toby Cole and Helen Krich Chinoy, eds., *Actors on Acting: The Theories, Techniques, and Practices of the World's Great Actors Told in Their Own Words* (New York: Crown, 1970), 141.

³ *Ibid.*, 182.

⁴ *Ibid.*, 177.

Consciousness is a term that has been hard to define throughout history. From Plato's theorization of the human soul and Hippocrates' materialist views of sensory perception to Cartesian duality and the monistic views of many current philosophers and psychologists alike, our understanding of what it means to be conscious has remained unresolved since the beginning of civilization. Perhaps this uncertainty is best demonstrated by the multiple academic disciplines and professions dedicated to studying it, each with its own range of conflicting theories on the topic. Consciousness' interdisciplinarity can be traced from its core fields of philosophy, neuroscience, physics, and psychology, to more correlative ones such as cognitive science, religion, artificial intelligence, and of course, the arts and humanities. As William James once said, "its meaning we know as long as no one asks us to define it."⁵

With all due respect to James, I want to nonetheless attempt a definition of consciousness with the intention of relating it to acting, and would therefore like to reference the *Merriam-Webster Dictionary*:

1. a. The quality or state of being aware of something within oneself.
b. The state or fact of being conscious of an external object...
2. The state of being characterized by sensation, emotion, volition, and thought.⁶

If our working definition of consciousness pertains to any combination of an individual's awareness of her emotions, thoughts, sensations, and volition in relationship to an external (or internal) object, which presumably could be either living or inanimate, tangible or intangible, then we can start to put consciousness in conversation with acting. I am positing consciousness as a subjective concept, a move that makes sense in that I am relating it to actors and therefore pushing against the oppositional view held by many physicists who regard the concept as a strictly "third-person" entity for scientific observation. After all, actors represent the human condition through psychophysical action that in turn expresses thoughts, ideas, and emotions towards the artful construction of a performance. Moreover, consciousness implies something that is inherently *experiential*, thereby underscoring its application to performance and the actor's work. As such, I would like to propose a working-definition of consciousness as follows:

An *individual's* awareness of her emotions, thoughts, sensations, and volition in relationship to an external (or internal) object, which presumably could be either living or inanimate, tangible or intangible that is part of an *experience*—shared or otherwise.

The esteemed neuroscientist Antonio Damasio compares the formation of human behavior to a symphony orchestra in depicting it as "the result of several biological systems performing concurrently." Just as a symphonic composition consists of a plurality of movements involving many instruments, some of which are constantly heard and others that contribute intermittently, so human action generates from a complex network of internal and external stimuli.⁷ The actor's consciousness is somewhat simpler, at least insofar as it pertains to his craft. An actor builds his performance through an organization of specifically and artfully chosen stimuli that yield a desired effect in creating a moment. Whether it is an image, a thought, or a gesture, he composes a score of

⁵ Quoted in Arne Dietrich, *Introduction to Consciousness* (New York: Palgrave, 2007), 20.

⁶ *Merriam-Webster Online Dictionary and Thesaurus*, <http://www.merriam-webster.com/dictionary/consciousness> (accessed 17 July 2013).

⁷ Antonio Damasio, *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness* (New York: Harcourt, 1999), 87.

stimuli that constitute and define his performance. The theatre scholar Rhonda Blair refers to this process as “blending and compression,” insofar as an actor’s chosen stimuli are the “tools” that “integrate” his performance “to create something new.”⁸ Relying heavily on cognitive science, Blair argues that an actor is in “constant negotiation” of his conscious mind for the purpose of triggering his “sensory-motor mechanisms and [his] experience of being a body, much of which is unconscious.”⁹

Theorizing the actor’s subconscious can best be attributed to Stanislavski, whose signature text, *An Actor Prepares*, equates subconscious playing with an inspired state of creativity. Claiming that his system is “directed to put our subconscious to work and...not to interfere with it once it is in action,” Stanislavski claims the actor’s conscious mind enables him to access his “creative subconscious.”¹⁰ The process therefore consists of making and organizing choices (selecting stimuli) to build a performance that is rendered subconsciously. For example, an actor chooses character objectives of varying sizes and significance all of which are willed by psychophysical action. Stanislavski provides *Othello* as a case study to make this point. In citing Act 3 scene 3, when Iago arouses Othello’s jealousy in suggesting Desdemona is having an affair with Cassio, Stanislavski claims that the actor playing the titular character undergoes a series of psychophysical changes that are defined by the character’s objectives. At the scene’s outset Othello is content and at peace, insofar as he has successfully fled Venice with Desdemona and is happily in command of the Venetian army in Cyprus. His nagging father-in-law, Brabantio, who outright opposed his betrothal to Desdemona along racial grounds, is long gone as is the bigoted and political environment of Venice. His devotion to his wife, “the ideal among women,” is what Stanislavski terms Othello’s super-objective, the pursuit of which is determined by everything he says and does: his through-line of action. Though these given circumstances define the beginning of the scene for Othello, Iago immediately challenges his state of contentedness. He arouses Othello’s jealousy, which results in the formulation of numerous “immediate objectives,” such as finding out the veracity of Iago’s claims, a goal that propels Othello henceforward until he is convinced that Desdemona has been unfaithful. The pursuit of these objectives is fortified by what Stanislavski calls psychophysical action—or tactics—that are active verbs consuming the actor’s instrument and causing “the work of nature and the subconscious [to] take place.”¹¹

These actions prompt the emotional expressivity that the actor playing Othello attempts to create. Jealousy, rage, and self-doubt are just a few of the feelings that constitute Othello’s experience during this scene, yet Stanislavski asserts that an actor can only achieve a credible rendering of emotion through his actions, a conceit upheld by cognitive science and psychology. Stanislavski’s Method of Physical Action, for example, can be traced to the James-Lange theory of the nineteenth century, which locates physical stimuli as the source of human emotion. William James and Carl Lange argue that an object is observed by the brain’s cortex before causing a physical response that in turn elicits human emotion. The classic example they provide is a person who sees a bear is inclined to run and simultaneously experiences fear. It is the act of running in conjunction with the recognition of the bear that causes the emotional response. Damasio provides a more contemporary view of the same psychophysical paradigm: “Specific emotions often succeed stimuli or actions that seemingly motivates them in the subject, as judged from the perspective of the observer.”¹² Thus, the Stanislavskian actor spends his time during rehearsals selecting actions that generate the needed emotional response to create the character. In doing so, he relies on his conscious mind to give rise to his subconscious.

⁸ Rhonda Blair, “Cognitive Science and Performance,” *TDR* 53, no. 4 (Winter 2009): 93-103.

⁹ *Ibid.*, 96.

¹⁰ Stanislavski, *An Actor’s Work*, trans. Jean Benedetti (New York: Routledge, 2008), 329; also Constantin Stanislavski, *An Actor’s Handbook*, trans. Elizabeth Reynolds Hapgood (New York: Theatre Arts Books, 1963), 135.

¹¹ Stanislavski, *An Actor’s Work*, 332-37.

¹² Damasio, *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness*, 93.

Creating what Stanislavski terms a “sense of belief” in a character’s given circumstances and the actions within them is a function of the actor’s imagination. The goal is for the actor to immerse himself in the role, an experience in which his consciousness fluctuates between the life of the character and his own self-awareness. Stanislavski’s system is devised to achieve subconscious playing, with the actor arriving at “an unwavering belief in what is happening” in accordance with the performance.¹³ In more pedestrian terms, such an occurrence is often referred to as “staying in character.” The actor’s imagination is an essential resource in that he must take a fictional circumstance and render it truthfully for an audience, a feat that is contingent on the integration of internal and external objects serving as psychophysical stimuli, all of which are endowed by his imagination. Whether it is a character’s thought, something drawn from the actor’s memory, a response to a fellow actor, a prop or set piece, the production’s *mise-en-scène*, or a psychophysical action, the actor’s performance consists of numerous objects that stimulate him into an altered consciousness arrived at through his imagination, which, to borrow from Stanislavski’s colleague Vladimir Nemirovich-Danchenko, will “lift the imagination of the spectator...to all that is called poetry.”¹⁴

As Nemirovich-Danchenko implies, the actor’s use of his imagination is not a schizophrenic experience, but an artful one that is intended to serve the spectator. When Stanislavski refers to an actor’s sense of belief, he is not advocating a literal transformation into another person’s psychophysical reality, but calling for an illusion of truth. “The art of representation demands perfection if it is to remain art,” he declares in differentiating performance from reality.¹⁵ This is a crucial distinction when considering the actor’s double-consciousness in that despite common misconceptions of his system by notable American teachers (e.g., Lee Strasberg) of the so-called Method, as Sharon Marie Carnicke and others argue, Stanislavski’s system avails the actor “the nearly simultaneous perspectives [of] being on stage (or in front of a camera) and being within the role.”¹⁶ His use of what he famously terms the “Magic If” can then be understood as one of his many techniques to free the actor’s imagination into a state of inspired play towards creating the *semblance* of a realistic experience. Formulated as a kind of thought experiment, the Magic If challenges the actor to imagine “if” he were the character to consider how he might respond to its given circumstances. The Magic If functions as a departure point for finding a character through imaginative play; it is not a “hallucination,” according to Stanislavski, but a technique in which “[the actor] does not forget that he is surrounded by stage scenery and props.”¹⁷ In its most basic form, the Magic If opens the actor to stimuli that jar his subconscious into creating an illusion of reality, which is after all the purpose of the craft.

The neurological function of the process of “making believe” relies on an actor’s use of what Damasio terms the extended consciousness. Building on the accumulation of knowledge and experience through the course of one’s life, a person’s extended consciousness works as a miraculous hard drive of learned information from which one can complete tasks. Extended consciousness ultimately defines who we are in that the actions of our daily lives, the decisions that we make in choosing them, what we think, and how we behave are all products of our past conjoined with our hopes for the future. What Damasio calls our core consciousness, on the other hand, refers to how our brains process information at any given moment by responding to a stimulus and formulating it as knowledge through our sensory perception; contrarily, extended consciousness applies this process to the course of a lifetime. As such, it functions as a warehouse

¹³ Stanislavski, *An Actor’s Work*, 327.

¹⁴ Quoted in *Actors on Acting*, 498.

¹⁵ Stanislavski, *An Actor’s Work*, 26.

¹⁶ Sharon Marie Carnicke, “Stanislavsky’s System: Pathways for the Actor,” in *Twentieth Century Actor Training*, ed. Alison Hodge (New York: Routledge, 2000), 18; also Sharon Marie Carnicke, *Stanislavsky in Focus: An Acting Master for the Twenty-First Century* 2nd ed. (New York: Routledge, 2009).

¹⁷ Stanislavski, *An Actor’s Handbook*, 94.

of memories and images that according to Damasio give us “the sense of our autobiographical self.”¹⁸

Our extended consciousness provides the capacity to personally identify with others, a key attribute in the work of actors. It is our life experience—our memories—that makes us keenly aware of others and our sociocultural environment. Extended consciousness is therefore a powerful tool for any actor attempting to explore a character. For example, when Daniel Day Lewis refers to his recent screen portrayal of Lincoln by admitting, “I never felt that depth of love for another human being that I never met,”¹⁹ he is relying on his ability to empathize with the character, which is a function of his extended consciousness. Like many actors, he did considerable homework on the role that in the case of playing an historical figure included biographical research, all of which was intended to enable him to find the character from within himself. Of course Lewis was not really becoming another person, but creating the illusion of Lincoln. Though on-camera acting generally requires a more verisimilitudinous portrayal than performing in a theatre, it still is the stuff of make-believe. Lewis employed his imagination to construct the belief that he had become America’s sixteenth president, a feat that was apparently enhanced by the film’s director, Steven Spielberg, who took pains to refer to his lead actor as “Mr. President” while on the set. In fact, Lewis’ Method approach to the role was such that he evidently struggled to let go of Lincoln, as he confessed to Lesley Stahl in an interview for *60 Minutes* that he “wished he [the character] would stay with [him] forever.”²⁰

A common misconception of Stanislavski’s system is that he wanted an actor to get lost in a role. Perhaps this misunderstanding can be attributed to the ways in which his work was first introduced and disseminated in the US through the teachings of Lee Strasberg and other proponents of the Method. Strasberg is most responsible for employing what Stanislavski refers to as affective memory, a technique used to fulfill the emotional requirements of a given moment by instructing the actor to focus on an image or object from his past to substitute for the character’s feelings. Adapting this technique from the psychology of Théodule Ribot, Stanislavski recommends affective memory as one of numerous tools an actor can use to meet the emotional demands of a part.²¹ Nonetheless, he distinguishes between using one’s personal experience to explore a role and being outright delusional. Despite the connection that an actor like Lewis may have to his character, he is always conscious—on some level—that he is acting. Stanislavski is adamant about this point in contending that one should “act from [his] own personality” and “never run away from [himself].”²² Relying on the experiential content of his extended consciousness, the actor therefore brings himself to meet the demands of a part. As such, his consciousness may be somewhat altered, yet he must never lose sight of the fact that he is performing, no matter what the medium or dramatic style, or else he “loses communication with [himself],” and most crucially, his audience.

To avail himself to the stimuli that shape his performance, the Stanislaskian actor must reach a heightened state of relaxation and focus. In the case of the former, Stanislavski recognizes the importance of an actor being physically relaxed for the purpose of being responsive to his consciously selected stimuli: a physical action; a line of spoken text; a thought or an image. The significance to Stanislavski of the actor’s physical training has been often overlooked, at least insofar as it applies to American interpretations of his system. Indeed, the second installment of his trilogy, *Building a Character*, is dedicated to the development of the actor’s instrument, thereby underscoring the psychophysical monism of his pedagogy: “You cannot convey the subtlety of Chopin’s music on a trombone and you cannot express delicate unconscious feelings with crude

¹⁸ Damasio, *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness*, 198.

¹⁹ Daniel Day Lewis, interview by Lesley Stahl, *60 Minutes*, CBS, 14 November 2012.

²⁰ Ibid.

²¹ Carnicke, *Stanislavsky in Focus*, 149.

²² Stanislavski, *An Actor’s Work*, 209.

parts of our physical apparatus.”²³ Through Yoga and other exercises from Eastern performance traditions, Stanislavski embraces the joint function of the mind and body in expressing emotion. His approach is applicable to how cognitive scientists explain the practice of meditation in that it allows a participant to effectively edit the input of stimuli through a state of relaxation. Such a state, however, does not induce detachment from one’s surroundings, but on the contrary, invites heightened awareness and focus so as to “master the art of attention” in “sustaining any content in [one’s] consciousness.”²⁴

In attempting to achieve this heightened state of concentration,²⁵ Stanislavski began to explore Hatha Yoga as early as 1906 while working on the role of Astrov in a production of *Uncle Vanya*.²⁶ Shortly thereafter, his Moscow Art Theatre colleague, Leopold Antonovich Sulerzhitsky, introduced him to meditative techniques that would later become the basis for Stanislavski’s holistic approach to an actor’s expressivity.²⁷ Sulerzhitsky conducted workshops as part of the Moscow Art Theatre’s First Studio during the 1910s, where skills such as concentration and the transference of energy were practiced and developed.²⁸ Stanislavski identifies this energy as *prana*, a Hindu term referring to “all pervading” forces in nature that humans can harness and distribute “to bring about desired results.”²⁹ He increased his understanding of *prana* by studying the Hatha techniques of Yogi Ramacharaka to merge theory with practice towards accessing the mind-body-spiritual continuum that encompasses his system.³⁰ Indeed, Stanislavsky’s “circle of attention” paradigm can be attributed to his reading of Ramacharaka. Stanislavski describes the interaction of actors with their stage partners as an “emitting of rays” that constitute the giving and receiving of concentrated energy. In a state of relaxed centeredness, the Stanislavskian actor focuses on an internal object—such as an image or a thought—that initiates the volition for an action to be transmitted upon an external object, which most often is a fellow player. Thus, the actor connects to consciously constructed stimuli to direct his actions to another player who in turn reciprocates, and so the two jointly render repeatable performances grounded in the portrayal of human truth. This process is effectively explained by one of Stanislavski’s students, the Slavic actress Vera Soloviova (1895-1986):

²³ *Ibid.*, 352.

²⁴ Dietrich, *Introduction to Consciousness*, 268.

²⁵ Scholars of Stanislavski have often distinguished between the terms “concentration” and “attention,” both arrived at from the Russian, *vnimanie*, which Hapgood translates as “Concentration of Attention.” For the sake of expository clarity, I am using these two synonymous terms interchangeably. Bella Merlin offers an informative analysis of these terms, as well as others comprising the Stanislavski lexicon, in her article “‘Where’s the Spirit Gone?’ The Complexities of Translation and the Nuances of Terminology in *An Actor’s Work* and *An Actor’s Work*,” *Stanislavski Studies* 1 (February 2012): 3-4.

²⁶ Sergei Tcherkasski, “Fundamentals of the Stanislavski System and Yoga Philosophy and Practice,” *Stanislavski Studies* 1 (February 2012): 4.

²⁷ Mel Gordon, *The Stanislavsky Technique: Russia* (New York: Applause, 1987), 31.

²⁸ For more on Stanislavski’s teachings on the exchange of energy between actors, see R. Andrew White, “Radiation and the Transmission of Energy: From Stanislavsky to Michael Chekhov,” *Performance and Spirituality*, No. 1 (2009).

²⁹ Yogi Ramacharaka, *Hatha Yoga: The Yogi Philosophy of Physical Wellbeing* (L.N. Fowler and Company): 89, 95.

³⁰ For a comprehensive examination of Stanislavski’s use of Yoga, see Sergei Tcherkasski, “Fundamentals of the Stanislavski System and Yoga Philosophy and Practice, Part 2,” *Stanislavski Studies* 2; also Tcherkasski, “Fundamentals of the Stanislavski System and Yoga Philosophy and Practice (Part 1),” *Stanislavski Studies* 1; Carnicke, *Stanislavsky in Focus*, 167-84; also R. Andrew White, “Stanislavsky and Ramacharaka: The Influence of Yoga and Turn-Of-The-Century Occultism on the System,” *Theatre Survey* 47.1 (May 2006): 73-92.

We worked a great deal on concentration. It was called ‘To get into the circle.’ We imagined a circle around us and sent ‘prana’ rays of communication into the space to each other.... This exercise involved no words, but we gave whatever we had inside us. And you have to have something inside you to give; if you do not, that is where ‘dead forms’ come from.³¹

Referring to this exchange of energy as communion, Stanislavski describes its significance to the spectator:

When the audience sees two or more characters exchanging their thoughts and feelings, it becomes involved in their words and actions involuntarily...and is caught up in other people’s experiences.³²

And it is indeed “experiencing” the character’s situation that is essential to his system. In reacting against the hackneyed melodrama of nineteenth century European theatre, Stanislavski wanted to find a way to depict human behavior onstage, a goal contingent upon an actor’s truthful and personal attachment to his character. His work allows us to distinguish between an actor who convincingly “becomes” the character from one offering a falsified and shallow “indication” of it. Thus, Yoga and meditative techniques such as controlled breathing, stretching, and concentration exercises train the Stanislavskian actor to generate psychophysical action as part of a performance that is rich in the conveyance of human truth. Though never becoming unaware that he is performing, the Stanislavskian actor is able to experience his character’s thought process, physical life, and emotional makeup. He does not merely suggest the character, but conjures the illusion of becoming it, as defined by the play’s given circumstances. The system therefore enables the actor to live in a creative state that is as active as it is immediate for each performance, thereby establishing a presence that affects an audience.

This presence is marked by a heightened awareness that the actor possesses of himself and his surroundings, which is the manifestation of his conscious mind unlocking his subconscious. The conscious realm consists of specifically selected attachments that release the actor into a free and expressive state causing him to experience the psychophysical actions that constitute his performance. Contrary to many US interpretations of his teachings, Stanislavski insisted that acting was an “artifice” in which a “sense of belief” was sought to create the “illusion” of human truth as a theatrical or cinematic convention.³³ It is therefore the application of the system’s numerous techniques (e.g., “Magic If,” Given Circumstances, Active Analysis, etc.) in the context of the actor’s imagination that generates an illusion of truth, which is distinct from replicating the pedestrian nature of everyday life. These techniques are the very tools of a system that is organized by a conscious manifestation of subconscious playing towards transcending the ordinariness of verisimilitude. Some scholars of Stanislavski have gone so far as to depict the culmination of his work as “spiritual,” “soulful,” and “otherworldly.”³⁴ Though these assertions seem contrary to the practical rationale for his system, they speak to the fact that it not intended to be a reductive emulation of human behavior, but rather, a means for accessing the necessary *subconscious* state for

³¹ Paul Gray, “The Reality of Doing: Interviews with Vera Soloviova, Stella Adler, and Sanford Meisner,” in *Stanislavski and America*, ed. Erica Munk (New York: Hill and Wang, 1964), 211.

³² Stanislavski, *An Actors Work*, 232.

³³ Stanislavski, *An Actor’s Handbook*, 41.

³⁴ See Rose Whyman, *The Stanislavsky System of Acting: Legacy and Influence in Modern Performance* (Cambridge: Cambridge University Press, 2008), 38-103; Patrick C. Carriere, “Reading for the Soul in Stanislavski’s *The Work of the Actor on Him/Herself*: Orthodox Mysticism, Mainstream Occultism, Psychology and the System in the Russian Age” (PhD. diss., University of Kansas, 2010); and Charles Marowitz, *The Other Chekhov: A Biography of Michael Chekhov, the Legendary Actor, Director, and Theorist* (New York: Applause, 2004), 270.

experiencing a role, and by extension, serving both the play and its audience. As such, the actor “blends and compresses” stimuli into forming a creative score that gives rise to his character.³⁵ It is a decidedly integrated process. Whether it is an action, a thought, or an image, the actor supplies his role with attachments to elicit the needed expressivity for filling a moment, the sum of which is derived from his psychophysical warehouse of source material: his extended consciousness. To borrow from Antonio Damasio, his “body-minded brain” will cause him to “participate in the process” of perceiving and responding to stimuli.³⁶ Thus, the actor uses his past—his warehouse of personal experiences—to create and connect to artfully selected stimuli that constitute his performance and serve as the impetus for arousing his creative state.

Undoubtedly, the actor will shift between his conscious and subconscious levels of awareness while negotiating this process throughout his performance, which is, after all, what makes acting simultaneously appealing and maddening. Relying on techniques derived from Yoga and other Eastern performance traditions, the Stanislavskian actor can maximize his presence by developing his relaxation and concentration skills. Moreover, the system offers an array of strategies ranging from the Magic If to the Method of Physical Actions to unlock an actor’s imagination towards experiencing his role. As such, actors employ their extended consciousness to facilitate their exploration and discovery of a character, thereby leading me to conclude where I began: referencing Laurence Olivier. Describing acting as “the art of persuasion,” Olivier explains how he uses his vast repertoire of personal memory to “persuade himself,” and by extension, “the audience” into believing his portrayal of a given character:

You have got to find in the actor a man who will not be too proud to scavenge the tiniest little bit of human circumstance; observe it, find it, use it...I have frequently observed things, and thank God, if I have not got a very good memory for anything else, I’ve got a memory for little details. I’ve had things in the back of my mind for as long as eighteen years before I’ve used them.³⁷

While Olivier was anything but a devotee of Stanislavski’s teachings, his conjuration of a character involves accessing his memory in a manner that is strikingly similar to how the latter addresses the actor’s use of the past.

As you progress you will learn more and more ways in which to stimulate your subconscious selves, and to draw them into your creative process.... Do not be a cold observer of another human life, but let your study raise your own creative temperature. After prolonged penetrating observation and study, an actor acquires excellent creative material.³⁸

Stanislavski builds on this assertion by striking a chiasmic chord in stating, “truth cannot be separated from belief, nor belief from truth,” thereby underscoring the significance of the actor using whatever means necessary to generate the stimuli to access the creative state he seeks. For Olivier, finding truth onstage or before the camera was achieved by such stimuli—both external and internal—that fed his imagination and unlocked the inspired performances for which he was renowned. One example was his portrayal of Macbeth at Stratford-upon-Avon in 1954, when he overcame his mediocre rendering of “Shakespeare’s monster” some seventeen years earlier to give

³⁵ Blair, “Cognitive Science and Performance,” 93-103.

³⁶ Antonio Damasio, *Descartes’s Error: Emotion, Reason, and the Human Brain* (New York: Putnam, 1994), 225.

³⁷ Laurence Olivier, interview with Kenneth Tynan, quoted in “Shakespeare and Laurence Olivier,” *World Theatre* 16.1 (1967): 70.

³⁸ Stanislavski, *An Actor’s Handbook*, 26-7.

what Terrence Rattigan described as “the definitive Macbeth.”³⁹ As such, Olivier credits his “life experience” as the thing that caused the role “to fall round [him] like a cloak.”⁴⁰ His earlier Macbeth at the Old Vic, however, is self-described as “unsuccessful” and having left a good deal to be desired on the part of the audience, which raises a curious reassurance for those of us who are actors or acting teachers.⁴¹ Given his reputation as one of the finest actors of the twentieth century, we can take confidence in that even the great ones vacillate between their conscious and subconscious states when performing. As Stanislavski states, “One cannot create subconsciously.... Therefore our art teaches us first to create consciously and truly because that will best prepare the way for the blossoming of the subconscious, which is inspiration.”⁴² Our responsibility as actors and trainers should then perhaps be to arrive at a craft where we very consciously and artfully construct stimuli that yield the creative state in search of such sublimity.

³⁹ Laurence Olivier, *Confessions of an Actor: An Autobiography* (New York: Simon and Schuster, 1982), 200.

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Ibid., 104-05.

⁴² Stanislavski, *An Actor's Handbook*, 149.

Исследование двойственного сознания актера посредством концептуализированной Станиславским идеи «сценической правды»

Питер Заззали

В довольно известном анекдоте об игре по Методу рассказывается, как в 1970-е гг. Дастин Хоффман и Лоуренс Оливье снимались в фильме «Марафонец». Когда Хоффман несколько дней отсутствовал на съемочной площадке – много работал и не спал ночами, чтобы вжиться в роль, – Оливье саркастически заметил: «Мой мальчик, а играть вы не пробовали?»¹ Оливье, конечно же, подшучивал над младшим коллегой, пытавшимся перевоплотиться в своего персонажа путем умственного и физического истощения – именно в этом заключались предлагаемые обстоятельства роли. Хотя преподавание того, что мы называем актерской игрой по Методу, возникло сравнительно недавно – его в 1930-е гг. сформулировал Ли Страсберг, – практика, когда актер умирает в персонаже, чтобы создать убедительный образ, существовала веками. Чтобы передать «горе и неподдельное страдание» Электры, которое она испытывает, потеряв брата Ореста, древний актер Пол использовал в качестве реквизита пепел своего умершего сына. По свидетельствам современников, перед появлением в роли Шейлока английский актер XVIII века Чарльз Маклин свирепо тряс лестницу за кулисами, чтобы прийти в ярость, а Сара Сиддонс настолько вживалась в роль, что после спектакля ей приходилось тратить по несколько часов, чтобы вернуться в нормальное состояние². Французы Мишель Барон и Франсуа-Жозеф Тальма «глубоко погружались в эмоции» своих персонажей, что можно также сказать о немце Фридрихе Шредере, итальянке Элеоноре Дузе и американце Эдвине Буте³. На протяжении всей истории западного театра, актеры активно использовали различные методики и подходы, позволявшие им создавать убедительный образ. В этом процессе им неизбежно приходилось сталкиваться с тем, что Дени Дидро называл парадоксом двойственного актерского сознания; в 1787 г. это причудливое сравнение неоднократно возникало в споре между двумя современницами философа, знаменитыми актрисами Ипполитой Клерон и Мари-Франсуаз Дюмениль:

«Мадемуазель Дюмениль: [к Тальма] Конечно же, актер не должен ни играть, ни представлять. Вам следует не *играть* Ахилла, а *создать* его. Вы должны не *представлять* Монтеки [Romeo], вы должны *быть* им.

Мадемуазель Клерон: Моя дорогая, вы глубоко заблуждаетесь. В театральном искусстве все условно, все вымысел»⁴.

В данной статье мы рассматриваем двойственное сознание актера, помещая педагогику К. С. Станиславского в контекст психологии и нейробиологии. Что касается последней, я буду опираться на работы видного ученого Антонио Дамасио, чьи теории, посвященные

¹ Dustin Hoffman, interview by James Lipton, *Inside the Actors Studio*, Bravo, <http://www.youtube.com/watch?v=1M6Kh5AXF0M> (accessed 17 July 2013).

² Toby Cole and Helen Krich Chinoy, eds., *Actors on Acting: The Theories, Techniques, and Practices of the World's Great Actors Told in Their Own Words* (New York: Crown, 1970), 141.

³ *Ibid.*, 182.

⁴ *Ibid.*, 177.

когнитивным функциям человеческого мозга, предлагают нам по-новому взглянуть на актерское мастерство, в особенности применительно к сознанию и подсознанию актера. Что испытывают актеры во время спектакля? Как они реагируют на стимулы в процессе создания образа и, в более широком смысле, в процессе исполнения роли? Какую общую роль тело и разум в этих действиях? Это лишь несколько вопросов, к которым я обращаюсь, исследуя сознание актеров.

Сознание – термин, с определением которого возникали проблемы в течение всей истории его существования. От учения Платона о душе, через материалистические взгляды Гиппократата на чувственное восприятие и вплоть до картезианского дуализма и монистических взглядов многих современных философов и психологов, наше понимание того, что есть сознание, оставалось нерешенной проблемой с начала цивилизации. Возможно, эта неуверенность лучше всего проявилась во многих научных дисциплинах и профессиях, посвященных изучению этой темы, причем в каждой дисциплине вы найдете целый ряд противоречащих друг другу теорий. Междисциплинарность сознания можно проследить от таких ключевых для него областей, как философия, нейробиология, физика и психология, до более коррелятивных, таких как когнитивистика, религия, искусственный интеллект и, конечно же, искусство и гуманитарные науки. Как однажды заметил Уильям Джеймс: «Значение этого известно нам до тех пор, пока кто-нибудь не попросит его определить»⁵.

При всем уважении к Джеймсу, я все же хочу попытаться дать сознанию такое определение, чтобы оно имело отношение к актерскому мастерству, в связи с чем должен сослаться на словарь Мерриам-Вебстер:

«1 a: Состояние, когда человек осознает себя.

b: Состояние, когда человек сознает наличие внешнего объекта...

2: Состояние, характеризуемое ощущением, эмоцией, желанием и мыслью»⁶.

Если наше рабочее определение сознания относится к сочетанию индивидуального осознания эмоций, мыслей, чувств и желаний касательно внешнего (или внутреннего) объекта, который предположительно может быть живым или неодушевленным, осязаемым или неосязаемым, мы можем попытаться наладить контакт между сознанием и актерским мастерством. Я говорю о сознании как о субъективной идее, ведь речь идет об актерском мастерстве; таким образом, я полемизирую с точкой зрения, присущей многим физикам, рассматривающим эту идею как сугубо абстрагированную сущность, становящуюся объектом научного наблюдения. Все-таки актеры представляют человеческую жизнь посредством психофизического действия, которое, в свою очередь, выражает мысли, идеи и эмоции, направленные на создание художественного произведения. Более того, сознание предполагает нечто по природе своей *эмпирическое*, таким образом, подчеркивая его применение в отношении спектакля и работы актера. В данном контексте я бы хотел предложить следующее рабочее определение сознания:

Осознание *индивидуумом* своих эмоций, мыслей, чувств и желаний в отношении внешнего (или внутреннего) объекта, который, вероятно, может быть живым или

⁵ Quoted in Arne Dietrich, *Introduction to Consciousness* (New York: Palgrave, 2007), 20.

⁶ *Merriam-Webster Online Dictionary and Thesaurus*, <http://www.merriam-webster.com/dictionary/consciousness> (accessed 17 July 2013).

неодушевленным, осязаемым или неосязаемым, что является частью *опыта* — разделенного с другими или нет.

Уважаемый нейробиолог Антонио Дамасио сравнивает формирование человеческого поведения с деятельностью симфонического оркестра, изображая его как «результат действия нескольких биологических систем, функционирующих параллельно». Подобно тому, как симфоническая композиция состоит из множества движений, вовлекающих ряд инструментов (причем некоторые из них слышны постоянно, а другие звучат время от времени), действия человека формируются сложной сетью внутренних и внешних стимулов⁷. Сознание актера в чем-то проще, во всяком случае, в его аспекте, связанном с мастерством актера. Актерская игра возникает на основе организации специально и искусно отобранных стимулов, добивающихся нужного эффекта в определенный момент. Будь то образ, мысль или жест, актер создает партитуру стимулов, формирующих и определяющих его исполнение. Театральный исследователь Ронда Блэр определяет этот процесс как «слияние и сжатие» — в том случае, если выбранными актером стимулами являются «инструменты», способствующие тому, чтобы в ходе спектакля «создавалось что-то новое»⁸. Опираясь на когнитивную науку, Блэр утверждает: актер «постоянно ведет переговоры» со своим сознанием, чтобы привести в действие свои «сенсомоторные механизмы и [свой] опыт нахождения в теле, большая часть которого – бессознательна»⁹.

Теоретизация актерского подсознания проходит по ведомству Станиславского, чей хрестоматийный текст «Работа актера над собой» приравнивает подсознательную актерскую игру к вдохновенному творческому самочувствию. Утверждая, что его система «направлена на то, чтобы подтолкнуть к работе наше подсознание и... не вмешиваться, когда оно работает», Станиславский заявляет, что сознание актера позволяет ему получить доступ к его «творческому подсознанию»¹⁰. Таким образом, процесс состоит из формирования и организации вариантов (отбора стимулов), благодаря которым роль исполняется посредством подсознания. Например, актер отбирает задачи для своего персонажа, различные по масштабу и значению, к которым устремлено психофизическое действие. Свою позицию Станиславский объясняет на примере «Отелло». Обращаясь к третьей сцене из третьего акта, где Яго будит в Отелло ревность, предполагая, что у Дездемоны связь с Кассио, Станиславский утверждает, что актер, играющий главную роль, претерпевает ряд психофизических изменений, определяемых задачами персонажа. В начале сцены Отелло доволен и спокоен: он совершил удачный побег из Венеции вместе с Дездемоной и теперь успешно возглавляет венецианскую армию на Кипре. Его ворчливый тесть Брабанцио, резко выступавший против брака Отелло с Дездемоной по причине расовых предрассудков, остался вдали, равно как и все политизированное и расистски настроенное венецианское общество. Именно преданность Отелло жене, «идеалу среди женщин», Станиславский обозначает как «сверхзадачу», преследование которой определяет все сказанное и совершаемое героем: его сквозную линию действия. Хотя эти предлагаемые обстоятельства определяют начало цены для Отелло, Яго мгновенно выводит его из состояния удовлетворенности. Он возбуждает в Отелло ревность, что влечет за собой формулировку целого ряда «непосредственных задач» — например, необходимость найти подтверждение словам Яго; эта задача так сильно притягивает Отелло, что он, в конце концов, начинает верить в неверность Дездемоны. Преследование этих задач подкреплено тем, что

⁷ Antonio Damasio, *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness* (New York: Harcourt, 1999), 87.

⁸ Rhonda Blair, "Cognitive Science and Performance," *TDR* 53, no. 4 (Winter 2009): 93-103.

⁹ *Ibid.*, 96.

¹⁰ Stanislavski, *An Actor's Work*, trans. Jean Benedetti (New York: Routledge, 2008), 329; also Constantin Stanislavski, *An Actor's Handbook*, trans. Elizabeth Reynolds Hapgood (New York: Theatre Arts Books, 1963), 135.

Станиславский называет психофизическим действием – или тактикой, – и выражается в глаголах действия, которые пускают в ход актерский механизм и побуждают «работу природы и подсознания действовать»¹¹.

Такие действия способствуют возникновению эмоциональной выразительности, которой добивается актер, играющий Отелло. Ревность, ярость и сомнения в самом себе – лишь некоторые из чувств, испытываемых Отелло в этой сцене, и Станиславский уверен, что актер может добиться убедительной передачи эмоций только посредством действия, что подкреплено когнитивистикой и психологией. К примеру, метод физических действий Станиславского можно проследить к теории Джеймса-Ланге, возникшей в XIX веке, согласно которой физические стимулы являются источником человеческой эмоции. Уильям Джеймс и Карл Ланге утверждают, что на объект реагирует кора головного мозга, прежде чем повлечь за собой физический отклик, а тот, в свою очередь, вызывает человеческую эмоцию. Джеймс и Ланге приводят следующий классический пример: увидев медведя, человек хочет пуститься в бегство и одновременно испытывает страх. Именно акт бегства в сочетании с тем, что человек увидел медведя, вызывает эмоциональный отклик. Дамасио дает более современный взгляд на эту же психофизическую парадигму: «Те или иные эмоции часто следуют за стимулами или действиями, которые, по-видимому, их мотивируют; так это предстает с точки зрения наблюдателя»¹². Следовательно, актер, работающий по методу Станиславского, во время репетиций отбирает действия, способные спровоцировать эмоциональный отклик, необходимый для создания образа. Поступая таким образом, он опирается на свое сознание, чтобы пробудить подсознание.

Создание того, что Станиславский обозначает как «чувство веры» в предлагаемых обстоятельствах персонажа, и действий в этих обстоятельствах является функцией воображения актера. Цель актера – погрузиться в роль, это опыт, в котором его сознание перетекает между жизнью персонажа и его собственным сознанием. Система Станиславского задумана для того, чтобы достичь подсознательной игры, чтобы актер добился «незыблемой веры в происходящее» в рамках спектакля¹³. В более приземленных терминах, в такой ситуации обычно говорят, что актер «вжился в роль». Воображение актера – необходимый ресурс, помогающий ему взять предлагаемое обстоятельство и правдоподобно сообщить о нем публике, а этот акт требует интеграции внутренних и внешних объектов, выступающих в роли психофизических стимулов, каждый из которых подпитывается воображением. Будь то мысль персонажа или нечто, взятое из его памяти, реакция на партнера, реквизит или фрагмент декорации, мизансцена спектакля или психофизическое действие, игра актера в спектакле предполагает множество объектов, помогающих ему войти в состояние измененного сознания, достигаемое посредством воображения, а это, по словам коллеги Станиславского Немировича-Данченко, «возносит воображение зрителя к тому, что называется поэзией»¹⁴.

По мнению Немировича-Данченко, когда актер использует воображение, этот опыт не «шизофренический», а творческий, направленный на то, чтобы служить зрителю. Когда Станиславский упоминает чувство правды актера, речь идет не о переходе (в буквальном смысле) в психофизическую реальность другого человека, а о том, как вызвать иллюзию правды. «Искусство представления требует совершенства, чтобы оставаться искусством», – объявляет Станиславский, отделяя действие спектакля от реальности¹⁵. Это различие принципиально, когда речь идет о двойственном сознании, поскольку – несмотря на распространенные ошибочные интерпретации системы Станиславского, предложенные

¹¹ Stanislavski, *An Actor's Work*, 332-37.

¹² Damasio, *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness*, 93.

¹³ Stanislavski, *An Actor's Work*, 327.

¹⁴ Quoted in *Actors on Acting*, 498.

¹⁵ Stanislavski, *An Actor's Work*, 26.

известными американскими педагогами (например, Ли Страсбергом, создателем так называемого Метода) – как утверждает Шэрон Мари Карнике и другие, система Станиславского предоставляет актеру возможность «существовать почти одновременно в двух перспективах – присутствовать на сцене (или перед камерой) и находиться в роли»¹⁶. В таком случае использование Станиславским его знаменитого термина «магическое ‘если бы’» может быть понято как одна из множества техник, позволяющих высвободить воображение актера, чтобы оно оказалось в состоянии вдохновенной игры, позволяющей создать *видимость* реалистического опыта. Сформулированный в качестве мысленного эксперимента, термин «магическое ‘если бы’» провоцирует актера на то, чтобы тот вообразил, как бы он отреагировал на предлагаемые обстоятельства, “если бы” стал тем или иным персонажем. «Магическое ‘если бы’» выполняет функцию отправной точки в поиске персонажа посредством воображаемой игры; это не «галлюцинация», согласно Станиславскому, а техника, при которой «[актер] не забывает, что окружен декорациями и бутафорией»¹⁷. В самой простой своей форме «магическое ‘если бы’» помогает актеру получить доступ к стимулам, заставляющим его подсознание создавать иллюзию реальности, которая, как бы то ни было, является целью ремесла.

Неврологическая функция процесса, призванного «заставить поверить», основана на использовании актером того, что Дамасио называет расширенным сознанием. По мере накопления в человеческой жизни знаний и опыта, расширенное сознание человека работает как волшебный жесткий диск, хранящий усвоенную информацию, благодаря которому человек может выполнять задачи. Расширенное сознание окончательно определяет, кто мы такие; наши повседневные действия, решения, вследствие которых эти действия предпринимаются, и то, как мы себя ведем, – все это результат событий нашего прошлого, объединенный с нашими надеждами на будущее. А наше коренное сознание, по определению Дамасио, подразумевает то, как наш мозг обрабатывает информацию в тот или иной момент, реагируя на стимул и формулируя его как знание посредством нашего чувственного восприятия; расширенное сознание, напротив, применяет этот процесс в течение всей жизни. Оно служит своего рода хранилищем воспоминаний и образов, дающим нам, согласно Дамасио, «чувство автобиографического ‘я’»¹⁸.

Расширенное сознание дает нам возможность лично идентифицировать себя с другими, что и является ключевым атрибутом в работе актеров. Именно благодаря жизненному опыту – нашим воспоминаниям – мы остро ощущаем присутствие других людей и нашего социокультурного окружения. Таким образом, расширенное сознание является мощным инструментом для любого актера, работающего над ролью. Например, когда Дэниэл Дэй-Люис, говоря о своем недавнем исполнении роли Линкольна, признает: «Никогда еще я не испытывал такой глубокой любви к совершенно незнакомому человеку»¹⁹, он опирается на свою способность сопереживать персонажу, что является функцией расширенного сознания. Подобно многим актерам, он проделал значительную домашнюю работу над ролью, которая, если речь идет об историческом персонаже, включает в себя изучение биографии, что должно помочь актеру найти образ своего персонажа, идя изнутри. Конечно же, Люис не превращался в Линкольна по-настоящему, но создавал иллюзию того, что стал Линкольном. Хотя обычно игра на камеру требует более реалистичного изображения, чем игра в театре, речь все равно идет о том, чтобы «заставить» зрителя поверить. Люис применил воображение, чтобы зритель поверил в то, что он стал шестнадцатым президентом Америки; это действие, очевидно, было усилено режиссером фильма Стивеном Спилбергом, во время

¹⁶Sharon Marie Carnicke, “Stanislavsky’s System: Pathways for the Actor,” in *Twentieth Century Actor Training*, ed. Alison Hodge (New York: Routledge, 2000), 18; also Sharon Marie Carnicke, *Stanislavsky in Focus: An Acting Master for the Twenty-First Century* 2nd ed. (New York: Routledge, 2009).

¹⁷Stanislavski, *An Actor’s Handbook*, 94.

¹⁸Damasio, *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness*, 198.

¹⁹Daniel Day Lewis, interview by Lesley Stahl, *60 Minutes*, CBS, 14 November 2012.

съемок обращавшимся к актеру «господин президент». В сущности, использование Льюисом Метода в работе над ролью было таково, что потом он с трудом «отпускал» Линкольна, в чем признавался в интервью Лесли Сталь для программы «60 минут»: по словам актера, он «хотел, чтобы [персонаж] остался [с ним] навсегда»²⁰.

Систему часто трактуют неправильно, полагая, что Станиславский добивался того, чтобы актер растворился в персонаже. Возможно, это непонимание возникло из-за того, каким образом распространялись в США учения Ли Страсберга и других преподавателей Метода. Страсберг несет самую большую ответственность за использование термина Станиславского «аффективная память»: эта техника применялась для выполнения эмоциональных требований конкретного момента и заключалась в том, что актер должен сконцентрироваться на образе или объекте из прошлого, чтобы найти там чувства, подходящие его персонажу. Позаимствовав эту технику из психологии Теодюля Рибо, Станиславский рекомендует аффективную память как один из многочисленных инструментов, которыми может пользоваться актер, чтобы соответствовать эмоциональным требованиям роли²¹. Тем не менее, он проводит черту между использованием личного опыта в работе над ролью и явным помешательством. Несмотря на связь с персонажем, которая может возникнуть у такого актера как Дэй-Льюис, актер всегда сознает – на определенном уровне, — что он *играет*. Станиславский настаивает на этом, заявляя: актер должен «действовать от собственного лица» и «никогда не уходить от [себя]»²². Таким образом, актер отвечает требованиям роли, опираясь на эмпирическое содержание своего расширенного сознания. Как таковое, его сознание может быть в той или иной степени измененным, и все же актер никогда не должен забывать о том, что играет, в независимости от того, в каком жанре или стиле, а иначе он может «потерять связь с [собой]», а главное, со своим зрителем.

Чтобы открыться стимулам, придающим форму его исполнению, актер, работающий по системе Станиславского, должен достичь приподнятого состояния, избавившись от зажима и добиваясь максимальной сосредоточенности. Относительно зажима Станиславский отмечает: важно, чтобы актер физически расслабился, что даст ему возможность отвечать на сознательно отобранные стимулы – физическое действие, реплику, мысль или образ. О значении, придаваемом Станиславским физическому воспитанию актера, часто забывают, по крайней мере, там, где речь идет об американских трактовках Системы. На самом деле, вторая часть трилогии, «Работа актера над собой в творческом процессе воплощения», посвящена развитию актерского инструмента, что подчеркивает психофизический монизм педагогики Станиславского: «Тонкостей Шопена не передашь на тромбоне, так точно и тончайших бессознательных чувствований не выразишь грубыми частями нашего телесного, материального аппарата воплощения, особенно если он фальшивит, наподобие ненастроенных музыкальных инструментов»²³. Посредством йоги и других методик из восточных театральных традиций Станиславский добивается совместного функционирования души и тела в выражении эмоций. Его подход схож с тем, как ученые-когнитивисты объясняют практику медитации: они говорят о том, что она позволяет участнику успешно осуществлять отбор стимулов посредством состояния релаксации. Однако такое состояние не способствует отчуждению от окружающих обстоятельств, но, напротив, помогает особенно остро осознать и сфокусироваться на том, что называется «овладеть искусством внимания» в «формировании любого содержания сознания [человека]»²⁴.

²⁰ Ibid.

²¹ Carnicke, *Stanislavsky in Focus*, 149.

²² Stanislavski, *An Actor's Work*, 209.

²³ Ibid., 352.

²⁴ Dietrich, *Introduction to Consciousness*, 268.

В попытке достичь приподнятого состояния концентрации²⁵, Станиславский начинает исследовать хатха-йогу уже в 1906 г., работая над ролью Астрова в спектакле «Дядя Ваня»²⁶. Вскоре после этого его коллега по Московскому Художественному театру Леопольд Антонович Сулержицкий познакомил его с медитативными техниками, впоследствии ставшими основой целостного подхода Станиславского к выразительности актера²⁷. Сулержицкий проводил мастер-классы в Первой студии Московского Художественного театра в 1910-е гг., где такие способности, как концентрация и передача энергии, практиковались и развивались²⁸. Станиславский определяет эту энергию как «прана», это индуистский термин, означающий «всеохватные» силы природы, которые могут быть поставлены на службу людям для «достижения желаемых результатов»²⁹. Он расширял свое понимание «праны», знакомясь с техниками хатха-йоги, описанными йогом Рамачаракой, чтобы, соединив теорию и практику, идти к достижению континуума «разум-тело-дух», принципиального для Системы³⁰. В самом деле, истоки предложенной Станиславским парадигмы «круг внимания» можно найти в его прочтении Рамачараки. Станиславский описывает взаимодействие актеров с их партнерами как «испускание лучей», предполагающее отдачу и принятие концентрированной энергии. В состоянии расслабленной сосредоточенности актер Станиславского фокусируется на внутреннем объекте, таком как образ или мысль, порождающем волю к действию, сообщаемую внешнему объекту, чаще всего – партнеру. Таким образом, актер подсоединяется к сознательно сформированным стимулам, чтобы направить свои действия на другого актера, а тот, в свою очередь, отвечает на эти действия, и таким образом они совместно создают спектакль, укорененный в изображении человеческой правды. Этот процесс внятно объяснен одной из учениц Станиславского, актрисой Верой Соловьевой (1892-1986):

« Мы много работали над концентрацией внимания. Это называлось “войти в круг”. Мы воображали круг вокруг нас, и посылали лучи “праны” в пространство и для общения друг с другом... Это упражнение не предполагало слов, но мы отдавали то, что было у нас внутри. А внутри у вас должно быть что-то, что можно отдать; если этого нет, появляются “мертвые формы”³¹.

²⁵ Исследователи Станиславского часто проводят черту между терминами «концентрация» и «внимание»; в русском оригинале используется термин «внимание», а Хэпгуд переводит его как «концентрация внимания». Хочу внести ясность: я использую два этих термина как синонимы. Белла Мерлин предлагает содержательный анализ этих терминов, а также других слов из лексикона Станиславского в ее статье «Куда исчез дух? Сложности перевода и нюансы терминологии в ‘Работе актера над собой’ и в актерском творчестве», *«Изучаем Станиславского»*, # 1 (февраль 2012): с. 3-4.

²⁶ Sergei Tcherkasski, “Fundamentals of the Stanislavski System and Yoga Philosophy and Practice,” *Stanislavski Studies* 1 (February 2012): 4.

²⁷ Mel Gordon, *The Stanislavsky Technique: Russia* (New York: Applause, 1987), 31.

²⁸ Более подробно об учении Станиславского по теме энергетического обмена между актерами, см.: R. Andrew White, “Radiation and the Transmission of Energy: From Stanislavsky to Michael Chekhov,” *Performance and Spirituality*, No. 1 (2009).

²⁹ Yogi Ramacharaka, *Hatha Yoga: The Yogi Philosophy of Physical Wellbeing* (L.N. Fowler and Company): 89, 95.

³⁰ Более подробно об использовании Станиславским йоги, см. Sergei Tcherkasski, “Fundamentals of the Stanislavski System and Yoga Philosophy and Practice, Part 2,” *Stanislavski Studies* 2; а также Tcherkasski, “Fundamentals of the Stanislavski System and Yoga Philosophy and Practice (Part 1),” *Stanislavski Studies* 1; Carnicke, *Stanislavsky in Focus*, 167-84; а также R. Andrew White, “Stanislavsky and Ramacharaka: The Influence of Yoga and Turn-Of-The-Century Occultism on the System,” *Theatre Survey* 47.1 (May 2006): 73-92.

³¹ Paul Gray, “The Reality of Doing: Interviews with Vera Soloviova, Stella Adler, and Sanford Meisner,” in *Stanislavski and America*, ed. Erica Munk (New York: Hill and Wang, 1964), 211.

Говоря об энергетическом обмене как коммуникации, Станиславский описывает его важность для зрителя:

«Когда публика видит двух или более персонажей, обменивающихся мыслями и чувствами, то невольно увлекается их словами и действиями... и оказывается захвачена опытом других людей»³².

На самом деле, «переживание» ситуации персонажа является ключевым фактором для Системы. Реагируя на шаблонную мелодраму европейского театра XIX века, Станиславский хотел найти способ передать человеческое поведение на сцене, а добиться этой цели можно, если актер по-настоящему привязывается к своему персонажу. Творчество Станиславского позволяет нам отличать актера, который убедительно «становится» персонажем, от того, кто фальшиво и поверхностно «показывает» персонажа. Таким образом, йога и медитативные техники, такие как контроль дыхания, упражнения на расслабление мышц и концентрацию позволяют актеру Станиславского создавать психофизическое действие как часть актерской игры, обогащенной передачей человеческой правды. Никогда не забывая о том, что он на сцене, актер Станиславского способен пропускать через себя мыслительный процесс персонажа, его физическую и эмоциональную жизнь. Он не просто намечает персонажа, но создает иллюзию того, что сам становится им, а это определено предлагаемыми обстоятельствами пьесы. Таким образом, Система помогает актеру достичь состояния творческого самочувствия, которое активизируется в обстоятельствах конкретного спектакля, и работа актера каждый раз воздействует на зрителя.

Присутствие актера в спектакле отмечено повышенным осознанием того, что актер владеет собой и своим окружением, а в этом проявляется то, что сознание актера высвобождает его подсознание. Область сознания включает в себя специально отобранные стимулы, помогающие актеру достичь свободного и выразительного состояния, благодаря чему он может испытать психофизические действия, из которых и состоит его игра. В отличие от многих интерпретаций учений Станиславского в США, режиссер и педагог настаивал на том, что актерское мастерство – «уловка», при которой добиваются «чувства правды» для создания «иллюзии» жизненной правды как театральной или кинематографической условности³³. Таким образом, применение многочисленных техник Системы (например, «магического “если бы”, предлагаемых обстоятельств, действенного анализа и пр.) в контексте воображения актера создает иллюзию правды, что отличается от простого воспроизведения приземленной природы повседневности. Эти методики и являются инструментами Системы, организованной осознанным проявлением подсознания, которое направлено на преодоление обыденности правдоподобия. Иные исследователи Станиславского заходят так далеко, что определяют кульминацию его творчества как «духовную», «душевную» и «не от мира сего»³⁴. Хотя эти предположения могут показаться противоречащими практическому объяснению Системы, они свидетельствуют о том, что она предполагалась не как редуцированное подражание человеческому поведению, а скорее, как способ добиться «подсознательного» состояния для переживания роли и, если уж на то пошло, Система также служит задачам спектакля и аудитории. Таким образом, актер «соединяет и уплотняет» стимулы, формируя творческую партитуру, способствующую

³² Stanislavski, *An Actors Work*, 232.

³³ Stanislavski, *An Actor's Handbook*, 41.

³⁴ See Rose Whyman, *The Stanislavsky System of Acting: Legacy and Influence in Modern Performance* (Cambridge: Cambridge University Press, 2008), 38-103; Patrick C. Carriere, “Reading for the Soul in Stanislavski’s *The Work of the Actor on Him/Herself*: Orthodox Mysticism, Mainstream Occultism, Psychology and the System in the Russian Age” (PhD. diss., University of Kansas, 2010); and Charles Marowitz, *The Other Chekhov: A Biography of Michael Chekhov, the Legendary Actor, Director, and Theorist* (New York: Applause, 2004), 270.

возникновению его образа³⁵. Процесс этот несомненно интегрирован. Будь то действие или образ, актер снабжает свою роль дополнениями, помогающими добиться нужной выразительности, чтобы заполнить мгновение, а их источником является психофизическое хранилище исходных материалов: расширенное сознание. Если пользоваться терминами Антонио Дамасио, «телесно-душевной мозг» актера будет способствовать его «участию в процессе» восприятия стимулов и реакции на них³⁶. Таким образом, актер использует свое прошлое, свое хранилище личного опыта, чтобы находить доступ к искусно отобранным стимулам, составляющим его игру и служащим импульсами для обретения творческого самочувствия.

Несомненно, актер будет переходить от сознательного к подсознательному уровню восприятия и обратно, приравнивая к этому процессу в ходе игры, что, по большому счету, делает актерскую игру в равной степени притягательной и доводящей до безумия. Опираясь на техники, берущие начало в йоге и других восточных театральных традициях, актер Станиславского может максимально реализовать свое присутствие на сцене, развивая у себя способности к расслаблению и концентрации. Более того, Система предлагает целый набор стратегий – от «магического ‘если бы’» до метода физических действий, – чтобы высвободить воображение актера и направить его на переживание роли. По существу, актеры применяют расширенное сознание, чтобы способствовать изучению и раскрытию образа, что возвращает меня к тому, с чего я начал: с цитаты из Лоуренса Оливье. Описывая актерское мастерство как «искусство убеждения», Оливье объясняет, как он использует обширный репертуар личных воспоминаний, чтобы «заставить самого себя» и, если уж на то пошло, «публику» поверить его изображению того или иного персонажа:

«Вы должны найти в актере человека, которому гордость не мешает рыться в поисках мельчайшего кусочка человеческих обстоятельств; найти его, разглядывать, использовать... Я часто наблюдал за происходящим; пусть у меня не такая уж хорошая память на другие вещи, но, слава богу, на мелкие детали у меня память отличная. Бывало, я удерживал в памяти вещи, которые мне не приходилось использовать в течение восемнадцати лет»³⁷.

Хотя Оливье уж точно не был приверженцем учения Станиславского, его волшебная работа по созданию персонажа предполагает обращение к памяти способом, удивительно напоминающим тот, каким Станиславский предлагает воспользоваться актеру при обращении к памяти:

«По мере вашего продвижения, вы будете узнавать все больше способов, которыми можно стимулировать ваше подсознательное ‘я’ и вовлекать его в творческий процесс... Не будьте холодным наблюдателем за жизнью другого человека, пусть ваш процесс изучения позволит повисить вашу собственную творческую температуру. После длительного и пристального наблюдения актер обретает отличный творческий материал»³⁸.

Станиславский дополняет это утверждение, говоря, что «правду нельзя отделить от веры, а веру от правды», таким образом, подчеркивая значимость того, что актер использует все

³⁵ Blair, “Cognitive Science and Performance,” 93-103.

³⁶ Antonio Damasio, *Descartes' Error: Emotion, Reason, and the Human Brain* (New York: Putnam, 1994), 225.

³⁷ Laurence Olivier, interview with Kenneth Tynan, quoted in “Shakespeare and Laurence Olivier,” *World Theatre* 16.1 (1967): 70.

³⁸ Stanislavski, *An Actor's Handbook*, 26-7.

необходимые средства для формирования стимулов, позволяющих достичь искомого творческого самочувствия. Для Оливье, поиск правды на сцене или перед камерой достигался такими стимулами – внешними и внутренними, подпитывавшими его воображение и позволявшими добиваться вдохновенной игры, которой он был известен. Одним из примеров было его выступление в роли Макбета в Стратфорде-на-Эйвоне в 1954 г., когда он преодолел свое посредственное исполнение «Шекспировского чудовища», имевшее место семнадцатью годами ранее, чтобы подарить зрителю «безусловного Макбета», по словам Теренса Рэттигана³⁹. Собственно, Оливье благодарит свой «жизненный опыт» за то, что роль «окутала [его], словно плащом»⁴⁰. Своего предыдущего Макбета в «Олд-Вике» он сам называл «неудачным» и оставлявшим желать лучшего; это утверждение любопытным образом может вселить надежду в тех из нас, кто является актером или педагогом актерского мастерства⁴¹. Взяв в расчет репутацию Оливье как одного из лучших актеров XX века, мы можем быть уверены: даже великие путешествуют из сознания в подсознание во время своего выступления. Как утверждает Станиславский, «Человек не может творить подсознательно... Таким образом, наше искусство учит нас сначала творить сознательно и правдоподобно, потому что это лучший способ подготовиться к расцвету подсознания, т.е., к вдохновению»⁴². В таком случае наша ответственность как актеров и педагогов должна заключаться в том, чтобы в нашем ремесле мы могли весьма осознанно и искусно создавать стимулы, позволяющие достичь творческого самочувствия для достижения таких сложных целей.

³⁹ Laurence Olivier, *Confessions of an Actor: An Autobiography* (New York: Simon and Schuster, 1982), 200.

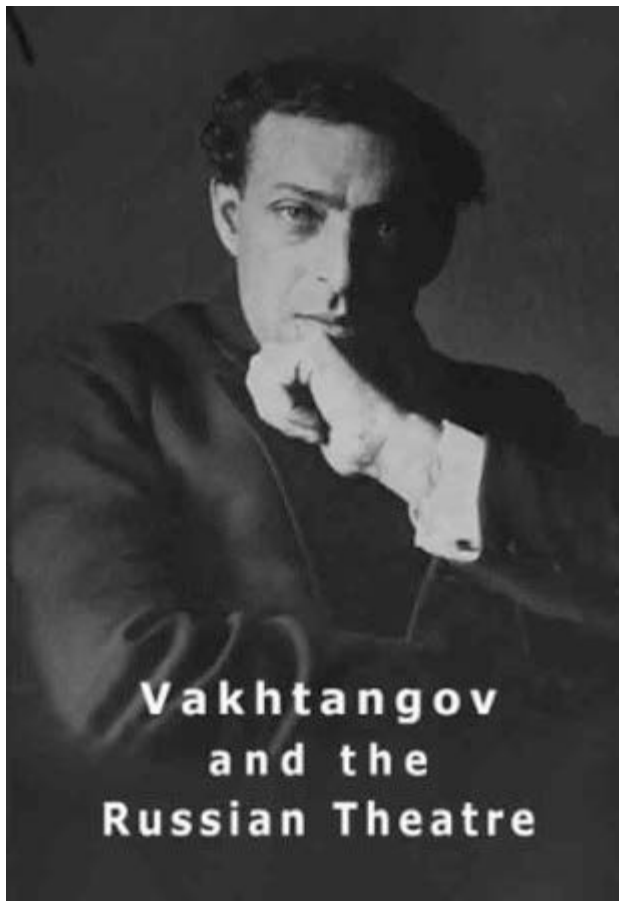
⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Ibid., 104-05.

⁴² Stanislavski, *An Actor's Handbook*, 149.

Vakhtangov and the Russian Theatre: Making a new documentary film.

Michael Craig



Front cover of DVD

The idea for the film *Vakhtangov and the Russian Theatre* began with the premiere of the film *Stanislavsky and the Russian Theatre*. At the end of the premiere it was suggested that a film about Vakhtangov would be a good follow up to this film in addition to my previous film *Meyerhold, Theatre and the Russian Avant-garde*. I didn't give it much thought at the time but in subsequent conversations with Paul Fryer of Rose Bruford College of Theatre and Performance, the question kept cropping up. When I got back to Moscow I began some preliminary research without really feeling any sense of commitment to making a film but merely for my own interest. At the time I was engaged in other work and so I hadn't enough time to take on such a project with any kind of serious intention. All the same I collected material and kept the idea for a film in the back of my mind. The summer of the same year, 2011 I was invited to spend some time at a friend's dacha set deep in a cool pine forest not far from Moscow.

We planned to stay for a few weeks and together with my wife we set off on a warm Moscow evening for a three week break. I brought along some of the material I had collected for the Vakhtangov project. It was in the calm

Russian countryside, with good natural country food and plenty of fresh air that I began to seriously get down to working out how a film about Vakhtangov would look. In fact I began writing a first draft script over that three week period based on all the materials I had. The first draft was a bit thin but I felt I had made a good start. By the time I got back to Moscow and became overloaded with the Moscow pace of life, a film about Vakhtangov slowly drifted into the background again. The script was fine but I began to realise that I simply did not have the necessary elements for a film. With the film about Stanislavski this was no real problem as I had the entire archive of The Stanislavski Centre at my disposal thanks to Paul Fryer's kind offer to use it in the film. Even so I was starting to warm to the idea of making this film, in fact it became more and more imperative the more I found out about Vakhtangov and his work in theatre.

Like all these things luck or fate takes a hand. Many of my friends and acquaintances in Moscow knew I was mulling the idea of making this film. A friend of my wife telephoned and said that she heard I might be making a film about Vakhtangov. She worked at one of the museums here in Moscow and one of her colleagues is Vakhtangov's great granddaughter and she suggested that I contact her. I got the number and dialed. Diana Vakhtangova answered and we talked for a few minutes. After a brief conversation about what I had in mind, she thought I would be better off talking to her father, Vakhtangov's grandson, also called Yevgeny and so I called him straight

away. He informed me that they had a small personal archive but most of the family archive had been passed over to the Vakhtangov Museum which was now housed at Denezhny Lane, 12, Moscow in the apartment which the family had lived in from Vakhtangov's birth - during his life and after his death. He suggested I phoned the museum curators with the idea of having a look at the museum and the archive material kept there. Yevgeny made it clear that he would be happy to help in any way he could to get the film made. The museum curators were equally helpful especially as I had a recommendation from Vakhtangov's grandson.

I had been trying to find the necessary resources to make the film and after some negotiations to and fro I had an offer to film at the museum and have complete access to the Vakhtangov archive which included original family photographs, letters and drawings. We arranged a day to film at the museum and on a cold January morning I found myself there shooting as much material as I could fit into the two hours I had been allotted. Yevgeny Vakhtangov arrived about half



Yevgeny Vakhtangov Early 1900s

way through and we talked for a short while and agreed to meet a few days later at his studio. He is a well-known artist and he wanted to show me his studio and perhaps film a short clip about his work. At the same time he would let me see and film those personal items which were still in his possession.

The filming in the museum was a success and I really felt that now I had enough material to complete a film. A week later I met with Yevgeny Vakhtangov and he talked in more detail about his grandfather whom he had never met of course. However it was stories that his grandmother had told him about his grandfather which were revealing and particularly vivid. The most striking recollection was how his grandmother remembered sitting in the audience watching Vakhtangov's final production *Princess Turandot*. She was sitting next to Vsevolod Meyerhold. The audience were laughing and applauding and Meyerhold turned to her and said "They don't understand Vakhtangov at all, they don't know why they are laughing or applauding". This kind of first hand evidence is precious for any kind of film especially one where there is such a paucity of material due to a variety of reasons both historical and political as is the case with Vakhtangov. Despite his fame and position in the Russian Theatrical pantheon, there is still a great deal about Vakhtangov's work which remains unexplored and misunderstood. Such moments even if not directly included in a film give it life all the same, and one hopes adds authenticity.

In the course of my talks with Yevgeny Vakhtangov he advised me to get in contact with an author and expert on the work of his grandfather, Vladislav Ivanov. He had just completed a two volume work about Vakhtangov taken from his diaries and writings plus a commentary by Ivanov himself. I arranged to meet him a week or so after I had met with Yevgeny Vakhtangov. He was very obliging and agreed to talk to me and give me as much advice as I needed about Vakhtangov and in relation to the film. Ivanov had also earlier written a book about the Jewish Theatre *Habima* which with Vakhtangov's help became a creative force in Russian Theatre and throughout the world. A heritage which still exists to this day. *Habima* along with Vakhtangov staged the play *Dybbuk* which was a major step in the formation of Vakhtangov's concept of "fantastic realism".

During our discussions, Ivanov explained to me how the generally accepted view of Vakhtangov's work consists of the perception that there is a linear development throughout his career which gathered pace with the production of *Dybbuk* through *Eric XIV* and came to a



Hanna Rovina as Leah in Dybbuk

crescendo with his production of Princess Turandot. I had doubts about this linear progression and those doubts were confirmed when Ivanov stated that many of the seeds for his work were explored and tested in earlier productions and writings. The point which must be borne in mind is why Vakhtangov chose those particular plays; Dybbuk, Eric XIV and Princess Turandot. Such plays could only have been produced by someone who knew they had only a short time to live. This fact, Vakhtangov's, early death, influenced the theatrical and creative choices which Vakhtangov made in these productions. This is true even in Turandot which is seemingly a light comedy in the style of Commedia Dell Arte. However, throughout the production there is a sharp moral overtone which comes from Vakhtangov's reading of Schiller's version. The element of tragedy and the shadow of death seeps through the frivolous mask and humour and is always present below the surface in the shape of Princess Turandot's conditions for accepting a suitor. If the suitor could not answer the riddle they must accept death. As Vakhtangov observed, tragedy is no less a mask which hides laughter and laughter is no less a mask beneath which tragedy exists. Love and death are extremes, but extremes

which are inextricably linked in Princess Turandot.

Returning to the play Dybbuk one particular fact emerges with Vakhtangov's choice of set design for the play. The play required a traditional Jewish setting. It is constrained by its ethnographic and folkloric character. Marc Chagall was invited to a meeting with Vakhtangov who hoped to attract him to be the designer for the production. The meeting was not particularly successful and according to witnesses, quite frosty. When asked "how do you see the production" Chagall answered – "you should ask Vakhtangov first". From Vakhtangov there was silence and then he simply stated "any kind of corruption or distortion is unacceptable, only Stanislavski's system is right". Chagall was furious by all reports, convinced that Stanislavski's system was not suited to the play and to the rebirth of a Jewish Theatre. Chagall observed "one way or another you will have to stage the play my way, it's not possible any other way". However there was indeed a general impression in terms of this production that all former theatrical approaches had been exhausted.

Stories abound about how Vakhtangov came to a decision on how to stage the production. In the end he chose Natan Altman. From his sketches, it is clear that the characters of the play were tragically broken as if dismembered. In Altman's images, especially that of Hannan whose character was searching for a new path, it was as if Vakhtangov had found a kindred spirit aspiring to something greater. With Altman's design Vakhtangov found the solution he needed and rehearsals continued in a state of excitement which could be described almost as ecstasy.

With Altman's costumes and set the unreal, unnaturalistic, almost mechanical movements of the actors made it possible to explore ideas of life and death and combine extremes of emotion, religious, spiritual concepts and ancient concepts within a continuous stream of ecstatic emotion. The grotesque characters blended into the sketch-like set. Truths buried deep in the human consciousness were made manifest. The unseen hidden mysteries of life were brought before the spectator and made real through the grotesque phantasmagory of Vakhtangov's production. It was the essence and the beginning of Vakhtangov's fantastic realism. A major step beyond Stanislavski's techniques.



Altman's Costumes and make up for Vakhtangov's production of Dybbuk

The grotesque is not reducible to any one category and therefore can contain within itself any number of elements and contradictions. It implies a multiplicity of categories and has an inexhaustible quality which was what Vakhtangov needed to move on from the precepts of realism which had become associated with Stanislavski and MXAT. The grotesque has the quality of nothingness, an ideal means of revealing the unseen. By its very degradation of real objects or what we would normally see as real, order is destroyed and recreated over and over until a new reality is realised. It is the perfect environment for metamorphosis and transformation – both key themes of the play. The play is no longer constrained by any category; Jewish, folkloric or ethnic, which was the original problem in the early discussions with Chagall. Vakhtangov was free to create a new reality with the actors of Habima and found a freedom to explore in a theatrical context the deepest existential concerns of human beings.

In Dybbuk the main point of reference is of one creature or force inhabiting another. This would be difficult for Stanislavski whose ideas were predicated firmly on the autonomous psychological individual. The “what if” for Stanislavski or “what would I do in this situation” is a metaphor, or seems to have the status of a metaphor standing for the realistic world. However for Vakhtangov, the reality of the play only exists within the confines of the stage, the performance and the audience and yet this theatrical reality of extremes and its ecstasy illuminates our human reality, not on an everyday level but in terms of what it means to be a human being in a community with all its potential for chaos and reconstruction. Vakhtangov's actors in his productions do not orientate themselves on an individual, psychological character or person but on a general pattern of a spiritual and physical universe developed through the body. To create a theatre of the future, Vakhtangov needed something more than reality. The grotesque reminds us that unity lies beyond our grasp and serves the purpose of disrupting (in the theatrical context) our conventional notions of unity of action and narrative.



Still from Vakhtangov's production of "Princess Turandot"

The tortuous sense of balanced juxtapositions coincides with the overall graphic and scenic solution which is determined by the harmony of whites and heavenly blues. The action takes place in a closed space with a sketch-like interior. But the sky seems as if it is torn apart and has left a trail. A blue curtain with blue marks are reflected on the white robe of the Elder. The white walls give the impression of tapering upwards into a narrowing space. On the other hand the table is covered by a white cloth which recedes into the background with an ever widening perspective and is raised so that the spectator sees it as if from above, despite looking at it straight on. The old man at the head of the table does not recede but seems to grow, becoming large and dominating the proceedings.

The use of a sloping plane as well as the play on visual perspectives and volume, permits us to speak of Vakhtangov's use of reverse perspective. Such techniques were used in Russian Avant-garde art of the 1910s and 20s in its struggle against the rules of renaissance perspective. Reverse perspective can best be explained as the defining characteristic of Russian Icon painting which the Russian avant-gardists and cubists used in their graphic experiments. It provides for a multiplicity of perspectives which disrupts the visual field. Here Vakhtangov uses the technique to its maximum theatrical advantage in pursuing his ideas. It is used not simply to disorientate or confuse the viewer but to help create and emphasise the multiplicity of meanings embedded in the play. In some ways it reverses the hierarchy of the accepted visual understanding of composition where volume and perspective no longer serve the precepts of a purely realistic world. It draws the audience into the action. Reverse perspective does not converge in a point on the horizon as with most western paintings and images but converges or is drawn to a point outside the painting or image - towards where the viewer is located. In this sense the set can be said to "reach out" to the audience in another instance of a break with Stanislavski's concept of the fourth wall with the invisible but penetrating rays of reverse perspective which pierces the fourth wall. Vakhtangov uses this technique skilfully. He deploys all his theatrical mastery to carefully and subtly mask the techniques of avant-garde art in a purely theatrical context. This is in sharp contrast to some of the cruder experiments of several of his contemporaries. It can be seen in Vakhtangov's productions of Eric XIV and Princess Turandot, which realised and developed to the full the ideas of "Fantastic Realism"



Set design for Dybbuk

Using his intuition with *Dybbuk* and by combining contradictory elements and denying the world of appearances his work in *Erik XIV* and *Princess Turandot* found its voice in the new theatrical art of the twentieth century which appeared in the work of such people as Artaud, Brecht, Grotowski, Beckett and Peter Brook. It is also worth noting that Sergei Eisenstein writes of witnessing the Theatre Habima and Vakhtangov's *Erik XIV* as among the most important events in his life. It is not accidental that Eisenstein places as a central feature of his aesthetic world the idea of ecstatic experience in art and the grotesque with its ecstatic structure of extremes.

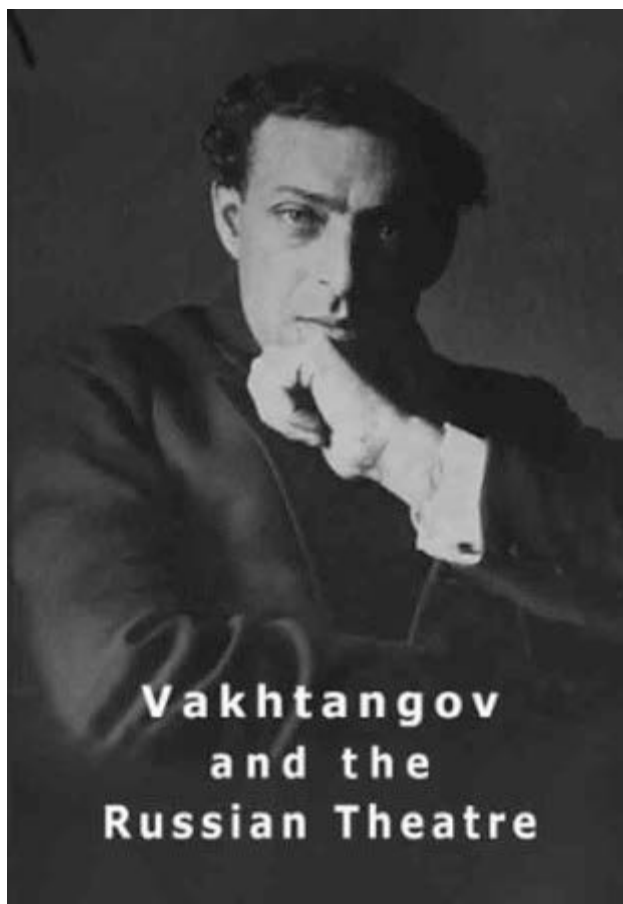


Michael Chekhov as Erik in Vakhtangov's production of Strindberg's *Erik XIV*

The making of any film is in many ways a process of discovery. Vakhtangov's influence on twentieth century theatre and its legacy remains in many cases largely unknown, but everywhere felt in theatre. By studying his work and ideas we may be able to better understand the sources of what theatre is now and what it can become in the future.

Вахтангов и русский театр. Создание нового документального фильма.

Майкл Крэг



Обложка DVD

Идея создания фильма «Вахтангов и русский театр» возникла на премьере фильма «Станиславский и русский театр». Когда премьера подходила к концу, была высказана мысль, что фильм о Вахтангове стал бы хорошим продолжением фильма о Станиславском и дополнением к моей предыдущей работе – «Мейерхольд. Театр и русский авангард». В то время я не особенно задумывался об этой теме, но она стала то и дело возникать в последующих беседах с Полом Фрайером (колледж Роуз Бруфорд). Вернувшись в Москву, я начал кое-какую подготовительную исследовательскую работу – руководствуясь не столько необходимостью снять этот фильм, сколько собственным интересом. В то время я был увлечен другими делами, в связи с чем у меня не было времени всерьез заняться таким проектом. И все-таки я собирал материал, а идея создания фильма оставалась на периферии моего сознания. Летом того же года – 2011 – меня пригласили провести время на даче у друзей, в прохладном сосновом лесу недалеко от Москвы.

Теплым московским вечером мы отправились туда на три недели вместе с женой. Я захватил с собой кое-что из материалов, собранных для проекта, посвященного Вахтангову. Именно там, среди спокойной русской природы, на свежем воздухе, с хорошей деревенской едой я начал всерьез задумываться о том, каким будет фильм о Вахтангове. По сути дела, в те три недели я начал писать первый вариант сценария на основе материалов, находившихся в моем распоряжении. Первый вариант оказался недостаточно объемным, но я чувствовал, что начало положено. Когда я вернулся в Москву, и меня снова закрутил бешеный темп московской жизни, фильм о Вахтангове опять отодвинулся на периферию. Со сценарием все было в порядке, но я начал понимать, что у меня попросту нет необходимых составляющих для этого фильма. С фильмом о Станиславском такой проблемы не возникало, ведь благодаря любезному разрешению Пола Фрайера в моем распоряжении оказался весь архив Центра Станиславского. Но я тем глубже проникался идеей создания фильма – более того, стал считать такой проект необходимым, – чем больше узнавал о Вахтангове и его работе в театре.

Как часто бывает в подобных ситуациях, многое происходит по воле случая или велению судьбы. Многие из моих московских друзей и знакомых знали, что я подумываю о создании этого фильма. Позвонила подруга моей жены и сказала, что слышала о моих намерениях. Оказалось, она работает в одном из московских музеев, и одна из ее коллег – правнучка

Вахтангова. Подруга жены предложила мне позвонить ей, что я и сделал. К телефону подошла Диана Вахтангова, и мы несколько минут беседовали. После короткого обсуждения моих планов, Диана предположила, что мне лучше поговорить с ее отцом, внуком Вахтангова – его, как и деда, зовут Евгений. Я тут же набрал его номер. Евгений сообщил мне, что у него есть небольшой архив, но большая часть семейного архива передана Музею Вахтангова, расположенному по адресу Денежный переулок, дом 12 – в квартире, где семья Вахтангова жила с его рождения и до самой его смерти. Евгений предложил мне позвонить хранителям музея, чтобы я мог побывать там и осмотреть хранящийся там архив. Он дал мне понять, что сделает все возможное, чтобы этот фильм был снят. Хранители музея тоже с готовностью пришли мне на помощь – тем более, что я обратился к ним с рекомендацией внука Вахтангова.



Евгений Вахтангов, начало 1900-х гг.

Я искал доступ к необходимым для создания фильма ресурсам, и после некоторых переговоров мне предложили снять фильм в музее; кроме того, я получил полный доступ к архиву Вахтангова, включающему оригиналы семейных фотографий, писем и рисунков. Мы назначили день съемок, и вот, холодным январским утром, я уже был там и старался снять как можно больше материала в отпущенные мне два часа. Евгений Вахтангов прибыл, когда я был примерно в середине процесса; мы немного побеседовали и договорились встретиться в его студии через пару дней. Известный художник, он хотел показать мне свою студию и, возможно, небольшое видео о своей работе. В то же самое время он хотел, чтобы я осмотрел и сфотографировал те личные вещи, что находятся в его владении.

Съемка в музее оказалась успешной, и я чувствовал, что теперь у меня и вправду достаточно материала для фильма. Неделию спустя я встретился с Евгением Вахтанговым, и он более подробно рассказал о своем деде, с которым ему, увы, не суждено было встретиться. Но он запомнил интересные и яркие истории, рассказанные бабушкой. Самое сильное впечатление – воспоминания бабушки о том, как она сидела на премьере последнего спектакля Вахтангова, «Принцесса Турандот». Рядом с ней был Всеволод Мейерхольд. Зрители смеялись и аплодировали, а Мейерхольд повернулся к ней и сказал: «Они совсем не понимают Вахтангова и сами не знают, почему смеются или аплодируют». Такого рода опыт из первых рук бесценен для любого фильма, в особенности, когда материала так мало по самым разным причинам – историческим и политическим, – как в случае с Вахтанговым. Несмотря на его славу и прочное положение в русском театральном пантеоне, многое в творчестве Вахтангова по-прежнему не изучено и не понято. Такие моменты, даже если и не войдут в фильм напрямую, помогут ему стать более живым и, хочется верить, придадут ему подлинности.

В ходе моих разговоров с Евгением Вахтанговым он посоветовал мне выйти на исследователя Владислава Иванова, специалиста по творчеству его деда. Иванов как раз закончил работу над двухтомником на основе дневников и других записей Вахтангова, которые сопровождал собственным комментарием. Я договорился встретиться с ним примерно через неделю после встречи с Евгением Вахтанговым. Владислав был очень любезен, согласился поговорить со мной и проконсультировать меня о Вахтангове в связи с моим фильмом. Кроме того, у Иванова есть книга о еврейском театре «Габима», ставшем, с помощью Вахтангова, заметной творческой силой в русском театре да и во всем мире. Это наследие живо и по сей день. В «Габиме», в режиссуре Вахтангова, был поставлен спектакль



Ханна Ровина – Лея в «Гадибук»

«Гадибук», ставший значительной вехой в формировании вахтанговской концепции «фантастического реализма».

Во время наших дискуссий Иванов объяснил мне, что общепринятый взгляд на творчество Вахтангова таков: деятельность режиссера развивалась линейно, набирая силу в периоды работы над такими постановками, как «Гадибук» и «Эрик XIV», и достигла крещендо в спектакле «Принцесса Турандот». Я сомневался в том, что это именно линейная прогрессия, и укрепился в своих сомнениях, когда Иванов сказал, что многие зерна, из которых возникли более зрелые произведения, были исследованы и опробованы в ранних постановках и записях. Нужно непременно помнить о том, почему Вахтангов выбрал именно такие пьесы: «Гадибук», «Эрик XIV» и «Принцесса Турандот». Эти произведения могли быть поставлены только человеком, знавшим, что жить ему осталось недолго. Этот факт – ранняя смерть Вахтангова – оказал влияние на творческие и художественные решения, которые принимались режиссером в этих постановках. Это справедливо даже в

отношении «Турандот», хотя, на первый взгляд, это легкая пьеса в стиле комедии дель арте. Тем не менее, во всей постановке слышится отчетливый нравственный обертон, объясняемый тем, что Вахтангов прочитал версию Шиллера. Элемент трагедии и тень смерти просачиваются сквозь легкомысленные маски и шутки, постоянно присутствуя на втором плане в виде условий, которые принцесса Турандот ставит претендентам на свою руку. Если претендент не может разгадать загадки, он должен принять смерть. Вахтангов отмечал, что трагедия в той же степени маска, скрывающая смех, в какой смех – маска, скрывающая трагедию. Любовь и смерть – крайности, но в «Принцессе Турандот» крайности неразрывно связаны.

Возвращаясь к пьесе «Гадибук», обратим внимание на один факт, связанный со сценографией, выбранной Вахтанговым для спектакля. Пьеса требовала традиционного еврейского быта, что обусловлено ее этнографической и фольклорной природой. Марк Шагал был приглашен на встречу с Вахтанговым, надеявшимся, что художник создаст оформление для постановки. Встреча оказалась не очень успешной и, по свидетельствам очевидцев, прошла довольно прохладно. Когда Шагала спросили: «Как вы видите этот спектакль?», художник ответил: «Сначала вам следует спросить об этом Вахтангова». Сперва Вахтангов промолчал, а потом просто сказал: «Никакое искажение или изменение невозможно, только система Станиславского верна». По свидетельствам очевидцев, Шагал пришел в ярость, уверенный, что система Станиславского не сообразна ни с этой пьесой, ни с возрождением еврейского театра. Художник заметил: «Так или иначе, вам придется поставить пьесу так, как я ее вижу, по-другому это просто невозможно». Однако, в случае с этой постановкой, действительно, сформировалось общее впечатление, что все былые театральные методы исчерпаны.

Я узнал о том, как Вахтангов нашел решение спектакля. В конце концов, он выбрал Натана Альтмана. По его эскизам ясно, что герои пьесы были трагически сломлены – как будто расчленены. По эскизам Альтмана видно – в особенности это касается Ханны, ищущей новый путь, – что Вахтангов обрел в художнике родственную душу, стремившуюся к чему-то более величественному. При участии Альтмана Вахтангов нашел искомое решение, и репетиции продолжались в состоянии такого возбуждения, которое можно описать фактически как экстаз.



Костюмы и грим Альтмана в спектакле Вахтангова «Гадибук»

Костюмы и декорации Альтмана, а также нереалистические, не-натуралистические, почти механические движения актеров позволяли исследовать понятия жизни и смерти и сочетать экстремальные переживания, а также крайние проявления религиозных, духовных и других концепций внутри непрерывного потока экстатической эмоции. Гротескные персонажи сливались с декорациями, выполненными в эскизном ключе. Истины, спрятанные глубоко в человеческом сознании, были извлечены наружу. Невидимые тайны жизни были показаны зрителю и облекли форму, благодаря гротескной фантазмагории спектакля Вахтангова. Это были суть и начало вахтанговского фантастического реализма. Серьезный шаг за пределы приемов Станиславского.

Гротеск нельзя свести к какой-либо одной категории, поэтому он сам по себе может содержать любое число элементов и противоречий. Он предполагает множественность категорий и обладает неиссякаемым свойством, необходимым Вахтангову, чтобы уйти от установок на реализм, которые стали ассоциироваться со Станиславским и МХАТом. Гротеску присуща определенная «нереальность» – идеальный способ показать невидимое. Уже самим искажением реальных предметов или того, что мы привыкли воспринимать как реальное, порядок разрушается и неоднократно пересоздается, пока не возникнет новая реальность. Это отличные условия для метаморфоз и трансформации, а именно эти две темы являются ключевыми для пьесы. Пьеса уже выходит за рамки какой-либо одной категории – еврейская, фольклорная или этническая, – и это решает проблему, возникшую во время дискуссий с Шагалом. Вахтангов получил возможность создать новую реальность с актерами «Габимы» и обрел свободу, чтобы в театральном контексте исследовать глубочайшие экзистенциальные темы, волнующие человека.

Одной из основных тем «Гадибука» является то, что одно существо – или сила – поселяется в другом. Такой сюжетный поворот был бы сложен для Станиславского, ведь его идеи прочно опирались на независимую психологическую индивидуальность. Магическое «если бы» или «что бы я сделал в этой ситуации» для Станиславского является метафорой



Фотография из спектакля Вахтангова «Принцесса Турандот»

или, возможно, обретает статус метафоры в реальном мире. А у Вахтангова реальность пьесы – существующая только в рамках сцены, спектакля и зрительного зала, - становится реальностью крайностей, и ее экстаз озаряет нашу человеческую реальность, но не на повседневном уровне, а в плане того, что значит быть человеком в обществе со всем его потенциалом хаоса и реконструкции. Актеры в спектаклях Вахтангова ориентируются не на индивидуальные психологические характеристики персонажей, а на общий рисунок духовной или физической вселенной, формируемый посредством тела. Для создания театра будущего Вахтангову нужно было нечто большее, чем реальность. Гротеск напоминает нам о том, что единство находится вне нашего понимания; он нужен, чтобы подрывать (в театральном контексте) наши обычные представления о единстве действия и нарратива.

Мучительное ощущение сбалансированных сопоставлений совпадает с общим графическим и сценическим решением, определяемым гармонией белого и небесно-голубого цветов. Действие происходит в закрытом пространстве, интерьер которого выдержан в эскизном ключе. Небо выглядит так, словно оно разъято на части. Голубой занавес с голубыми отметинами находит отражение в белом одеянии старца. Белые стены создают ощущение сужающегося кверху пространства. С другой стороны, стол накрыт белой скатертью, уходящей вглубь, в бесконечно расширяющуюся перспективу, и у зрителя возникает ощущение, что он смотрит сверху, хотя, на самом деле, смотрит прямо. Старец во главе стола не уменьшается, а, наоборот, как будто увеличивается, становится больше и доминирует над происходящим.

Использование наклонной плоскости, а также игра с визуальными перспективами и объемами позволяет нам говорить об использовании Вахтанговым обратной перспективы. Подобные техники использовались в русском авангардном театре 1910 – 20-х гг. в борьбе с правилами ренессансной перспективы. Обратную перспективу можно обозначить как определяющую характеристику русской иконописи, которую русские авангардисты и кубисты использовали в своих графических экспериментах. Это позволяет достичь множественности перспектив, что изменяет поле зрения. Здесь Вахтангов максимально использует такую технику для достижения своих целей. Она используется не просто для



Фотография из спектакля «Гадибук»

того, чтобы дезориентировать зрителя или сбить его с толку, а чтобы отразить и подчеркнуть множественность смыслов, заключенных в пьесе. До некоторой степени эта техника изменяет иерархию принятого визуального понимания композиции, где объем и перспектива перестают служить установкам сугубо реалистического мира. Публика оказывается вовлеченной в действие. Обратная перспектива сводится не к точке на горизонте, как в большинстве западных картин или изображений, а к точке за пределами картины или изображения, направленной к зрителю. В этом смысле можно сказать, что декорация «обращается» к публике, что являет нам еще один пример ухода от избранной Станиславским концепции «четвертой стены»; невидимые, но пронизывающие лучи обратной перспективы проникают сквозь четвертую стену. Вахтангов умело использует эту технику. Он применяет все свое театральное мастерство, чтобы аккуратно и тонко поместить технику авангардного искусства в сугубо театральный контекст. Это откровенно контрастирует с более грубыми экспериментами некоторых его современников. Примеры такой техники мы найдем в спектаклях Вахтангова «Эрик XIV» и «Принцесса Турандот», где полностью реализовались и развивались идеи «фантастического реализма».

Используя свою интуицию в «Гадибуке», сочетая противоречивые элементы и отрицая мир внешних обликов, Вахтангов – в таких произведениях, как «Эрик XIV» и «Принцесса Турандот» – обрел свой голос в новом театральном искусстве XX века, и этот голос прозвучал также в творчестве Арто, Брехта, Гротовского, Беккета и Питера Брука. Следует заметить, что Сергей Эйзенштейн пишет о спектакле «Эрик XIV» и постановках «Габимы» как об очень важных событиях в своей жизни. Неслучайно в центр своего эстетического мира Эйзенштейн помещает идею экстатического опыта в искусстве и гротеска с его экстатической структурой крайностей.

Создание любого фильма – во многом процесс открытий. Влияние Вахтангова на театр XX века и его наследие во многом остается непознанным, но ощущается повсеместно.

Изучая его произведения и идеи, мы, возможно, начнем лучше понимать то, чем театр является сегодня и чем он может стать в будущем.



Михаил Чехов в роли Эрика в спектакле Вахтангова «Эрик XIV» по пьесе Августа Стриндберга

George Luscombe and Stanislavski Training in Toronto

Steven Bush

This article is excerpted and adapted from *Conversations with George Luscombe: Steven Bush talking with the Canadian theatre visionary* edited and prepared by Steven Bush (Oakville: Mosaic Press, 2012) and printed here by kind permission of Howard Aster, publisher, Mosaic Press.

Preamble

George Luscombe (1926–1999) was Artistic Director of Toronto Workshop Productions (TWP) from its founding in 1959 until its demise in 1988. *Conversations with George Luscombe* describes George's training methods, drawn from his career-long study of Stanislavski and his years working with Joan Littlewood at Theatre Workshop in London. There he was introduced by Jean Newlove to Rudolf von Laban's "Efforts." Over time George developed a unique and energetic fusion of Stanislavski and Laban that was markedly influenced by Music Hall, Mime, Circus, Chinese Opera and Documentary Theatre.



George in front of his theatre, TWP, circa 1974.
photographer James Lewcun

For reasons that exceed the scope of this little article, widespread Stanislavskian practice was late in coming to Toronto. While there were certainly teachers and directors from the 1930s onwards who employed some version of Stanislavski, George Luscombe--probably more than any other individual--was responsible for introducing Toronto professional theatre to Stanislavskian theory and practice *as a viable foundation for a company's work*. In my experience, and by report of many others who worked with George, his commitment to Stanislavskian principles was *systematic and thorough*--not a sporadic occasional reference-point. What follows are a few samples from George's many *Stanislavskian* lessons. (To find more about how George understood and deployed Laban's "Efforts," I'm afraid you'll have to track down the book.)

Introduction

After I stepped off the bus from Ohio in February 1969, the first theatre I entered was Toronto Workshop Productions and the first show I saw was *The Good Soldier Schweik* directed by George Luscombe. Compared with work I'd seen and done in the States, *Schweik* struck me with its political content and also with its aesthetic – the design, the use of space and the way the actors moved. This was definitely not television put onstage. I knew this was a theatre where I wanted to work. And indeed over the next several years I acted in five shows with George's direction, contributed two plays as co-author and directed one production at TWP.

In 1999 the late Urjo Kareda - theatre critic, dramaturge and longtime Artistic Director of Toronto's Tarragon Theatre - eulogized George as "Our Father." Without Luscombe, Urjo suggested, theatre in Toronto would have developed very differently. George showed that theatre built on ensemble principles was possible. He showed that ongoing training and public performance

were not incompatible within this same professional ensemble. George proved that producing new Canadian work in a culture historically dominated by British and U.S. models was possible ... and that there was an audience for it. He inspired the next generation of theatre-makers to follow in his footsteps, or to consciously rebel and set out on different paths, or both. Certainly for many of us who subsequently formed companies, George's example provided a benchmark, positive and/or negative, against which to evaluate what we were up to. While I don't want to over-estimate George's contribution to the phenomenal growth of our theatre over the past 45 years, it's worth noting that, in 1969, we had no more than four professional companies other than Toronto Workshop Productions. In 2014 there are too many to count; and in most years Toronto ranks either second or third for sheer theatrical productivity among the cities of the English-speaking world.

In May 1996 George and I began recording our conversations. Happily, he had overcome earlier qualms about making "another book on Acting." We knew full well, being who we were, that we'd frequently and cheerfully digress to other topics; but *training actors and developing ensemble* was, from the start, the central narrative (or, in Stanislavskian terms, the "Through-Line of Actions") within and around which such digressions would occur. Our "Super-Objective" was to create a coherent account of George's training process. And I knew that George wanted a book that, like his 'sacred text' *An Actor Prepares*, would be *used*--not just read and talked about.

George and I recorded almost 13 hours of conversation. Transcribed, they took up almost 550 pages. Obviously, this called for some rigorous selection and editing.

Throughout this process, I bore in mind the principles of text analysis according to Stanislavski as transmitted by George. I looked at each conversation as if it were a dramatic "Unit" and I kept asking one of George's favourite questions: "What can the Unit *not* do without?" Answering this question led to *Titles* that, in turn, strengthened focus for each chapter.

Then: "What is the main *Objective*?" What were the "characters"--the conversationalists -- trying to achieve? What, in each Unit, was the main point we wanted to make?

Beyond this, the working rules were:

- Keep it "conversational." Don't turn our sometimes fumbling search for the right words into finely finished prose. Don't totally smooth-out the often "meandering" nature of real conversation.
- Retain the particularities of George's voice.
- Don't put words in his mouth: Edit, even re-position sections of text, but don't rewrite.
- Make it "an easy read": The reader shouldn't have to work too hard to get what George and I were getting at.

Our conversations were generally *lighter in tone* than the words on the page might suggest. That's part of what my "stage directions" are intended to convey. There has been no attempt to *update* these conversations. They happened from May to December 1996 and in 1996 they remain. Our reference points were determined by what we knew in the months we were taping. Overall I tried to stay true to our "Given Circumstances" and to our "Super-Objective." Indeed, this applied Stanislavskian method helped organize our chats into a series of informal lessons that is at least *close* to what George had wanted.

Steven Bush, Toronto, April 2014

“The Foundations of Creative Work”: Purpose and Given Circumstances



Konstantin Stanislavski, circa 1918.

GEORGE: OK. Purpose. This is Stanislavski’s first step in the making of an actor. *Never be on stage without a purpose.* The Purpose must be related to the demands of the Given Circumstances, or the demands of the improvisation at the time.

exercise: a play called Waiting

What I usually do is ask people to come up and sit in a chair, and tell them nothing, and those excruciating moments in the chair allow them to educate themselves about the difficulty of being on stage without Purpose.

(George reads from his written notes on Purpose.) “Come up and sit in this chair, we are going to perform a play called *Waiting*. You are the only character in this play. I will act as your stage manager. When I say “Curtain up,” the play has begun; when I give the word, the play has ended. We will begin. “Curtain up!”

“All is quiet. Steven has been on stage before, he is not a novice; and yet after a few moments of what seems to be a rather forced smile, the legs

cross with a snap and hold the lower limbs in a self-made vice. The smile has weakened and has become confused, and before long the legs do another snap and reverse position. All of a sudden, both arms make it for the back of the chair. There is the smile again, only this time revealing more teeth. I relent. ‘Thank you, Steven, come down.’

“‘Maria, would you come and take part in our play, please?’ The moment Maria sat in the chair, the head went down, the hands came up to cover it and we all looked at the nape of her neck for the minute and a half. ‘Thank you, Maria.’

“‘Donald?’ Donald was confident: He had read the chapter on Purpose in *An Actor Prepares*. He was prepared to wait with a purpose. As he sat heavily into the chair, I said the magic phrase. Immediately his head spun left, and after a moment to the right, this time followed by his whole body. When the same time had elapsed, all of Donald swung front. A whole series of definite movements followed--up, down, across, then finally front again. Yes, we could guess when he was going to move again; the time between each move became fixed. ‘Thank you, Donald.’

“So it continued the rest of the afternoon. I’d keep the play going for two, maybe three minutes, especially when I had doubts as to what’s going inside them, or if they did seem to be succeeding and I became curious as to how long they could sustain my interest.

“When all had had an opportunity to perform the play, I then explained Stanislavski’s great dictum: *Never go onto the stage without a purpose.* Not the general purpose of being in front of an audience, but *a strong Purpose that gives you the right to be there.* Today, students – through the movies and television--have by the time they are five picked up a great deal of knowledge about play-acting. Indeed they are very perceptive about what the adult world expects of them and are

able to deliver a whole range of stereotyped behaviour patterns. The uninitiated might mistake them for the real thing.”

STEVEN: And here you’re talking about “acting in real life”?

GEORGE: Yes. I’m saying that their influences are so great now from TV and movies that they pick up behaviour patterns by watching ... which they are not necessarily aware of. But to propose that as the truth is a real problem. Because indeed you’ve got a weak blueprint of an “original” that was a blueprint itself--if you’re talking about movies and television. So *where is truth?* This is why it’s a difficult lesson; and it’s difficult for the teacher to be responsive to things that are valuable but also to recognize clichés that don’t belong there.

(Returns to reading) “On top of that, the actor/student is asked to perform in a play that is deceptively simple. In front of his peers, he is not about to fail and thereby make a fool of himself, if he can help it. So, they are going to do *something*. Now you and I must consider: Am I watching this actor because I *must*, or am I truly caught up in what’s going on in the progress of his thoughts?

“After a moment, I scan the class: Already one has his eyes closed, another is playing with his shoe and a third is watching me for my reaction. There is nothing as exciting in this world as one human being for another. When you place that being in the circumstances of a play on centre stage, then the power to hold our attention is enhanced, enhanced tenfold. Yet, after a minute the minds wander, seek interest in mundane things about us. If the actor on stage has not a firm hold--meaning a grip that cannot be loosened--then the audience too cannot hold. You may do all the analysis of the play and the character you like; you may spend a fortune on costumes and sets; you may stack opening night with your friends and relatives ... if you do not have a strong Purpose on stage, the coughing, the shuffling will begin. *You will not hold our attention since you cannot hold your own.*” (George concludes reading.)

STEVEN: Why do you think it’s so hard for a young actor to hold his own attention?

GEORGE: Well, I know that, before the heavy influence of television, this was still a difficult class to teach. You’re the centre of concentration for an entire audience. If it’s their peers who are watching, who wants to fail in front of their fellows?

STEVEN: In all the times you’ve done that *Waiting* exercise, have you found someone just able to ... be there without a lot of overworking?

GEORGE: Oh yes, yes. Some were very good; usually the actor who’s spent some time and is enjoying the spotlight.

After we’ve done that to everybody, then we bring them back on stage and choose *a purpose related to an imagined set of circumstances*--maybe trying to cope with excruciating pain while waiting to see the dentist – and the stronger that purpose is held onto, the stronger the work becomes. And they stop noticing how their arms or legs are going, all the external things, because they are concentrating on the reason for being there.

given circumstances

The Given Circumstances. This is forgotten so often when actors are working after a few years: They work intuitively, they respond as they think they should. But, had they taken the *details* of the Given Circumstances, it could have given them other roads to go. The Given Circumstances make them more aware: The place, the time, the epoch, the furniture. They are conditions given to an actor that he *must not ignore*. If he plays Given Circumstances that are not accepted by the other actor – Disaster afoot! He’s in a different play! If one actor creates a wall, the other actor is obliged to accept that wall. If somebody can float in mid-air, then the other person accepts that. So, Given Circumstances are essential to an actor in developing a character.

STEVEN: If circumstances are *given*, how do they grow or develop?

GEORGE: They grow on the *basis* of what is given. Otherwise you have anarchy. When we move into improvised work, there are still Circumstances that we accept; any that are introduced must take into account those that already exist. The Purpose works *upon* those Given Circumstances; it can't change them. "*Purpose + Given Circumstances = Inner Stimulus*": A nice little formula of Stanislavski's. And it's the inner stimulus we are trying to work towards, and work from.

STEVEN: Given Circumstances: What do you include?

GEORGE: Everything that you are given as an actor. That includes the stage; that includes whether we are inside or outside; that includes whether you're on the thrust stage or the proscenium arch--because your sense of space changes between those two. Everything that *the author* has given you. You contradict this at a great risk-- especially those directors who love to update the classics and put them in another age ... perhaps out of boredom. What a shame to be bored with life and bored with the classics, so that you have to change the time and place. It *may* be useful, but I've seen it damage the play terribly. Guthrie¹ used it in *Hamlet* once; I saw it at that theatre in the States...

STEVEN: Minneapolis.

GEORGE: Yes, Minneapolis, and he had it in the Napoleonic Age, I think. He was using guns and every time they talked about their swords, it didn't live in the play; it was a bump so that it reminded you of what they had done ... rather than integrate the change, easily.

I think Stratford's faced with that all the time, our own Stratford, because they repeat the plays so often that the next director says "Well, what can we do with this (*Steven laughs*) to make it different from the last fella who did it?" Right? (*George laughs.*) So those are really hardly the ideas that should move you to do the play.

STEVEN: Rather: Why do we want to do this play and what is it saying?

GEORGE: Exactly, exactly.

The Given Circumstances are so often ignored when it comes to improvised work to find your way into the play. Which is what improvisation should be about. And *then*, sometimes it can be useful in rehearsal period, if you are *stuck* on a problem, I have done this many times: *Change the Given Circumstances but hold on to the same Objectives*. So you may be having difficulty with Richard III and you put him and Anne in a phone booth, but (*Steven laughs*) you *hold on* to the Objectives and it becomes a very different play. Now you don't have to keep that imagery when you come to rehearse--because, again, you'd be corrupting the play, I think--but you have made *discoveries* that have *enlivened* the text which has become boring to you and your own mouth.

But, again, to be able to *change* the Circumstances you have to *understand* the Given Circumstances. So often actors who know a little of Stanislavski will say 'Oh yes, I know my Objective in this Unit' and will be playing an Objective without consideration of the Circumstances that Objective lives in. *It must live in the Circumstances of the play which are agreed upon by everyone*. So in Analysis, when we ask "What are the Given Circumstances here?," the entire cast has their two cents' worth. And when we name the Units eventually, everybody agrees on the name of that Unit, and *your Objective comes from the name of the Unit*. Otherwise you are playing your own play. And you wonder why you see twelve different plays on the stage!

Even with actors who have been with me for three years, I've had to go back to the Given Circumstances to remind them ... because they have skillfully chosen something that seems right,

¹ Sir Tyrone Guthrie (1900-1971) – A British stage director and producer influential to the 20th century revival of interest in classics. Guthrie was a co-founder of the Stratford Festival of Canada in 1953, where he reintroduced the Shakespeare "thrust" stage to modern theatre. He also founded the Guthrie Theatre in Minneapolis in 1963, where George saw this production of *Hamlet*.

but it's slightly out of step because it's not taking into consideration the Given Circumstances. [George exhales.]

“a man is his circumstances”

STEVEN: Years ago, I was agonizing over some question of so-called “Characterization” and your response to me was ... “A man *is* his circumstances.” This is something I frequently quote to students.

GEORGE: Especially for young people, they'll want to build character immediately and they'll tell you things about what they do and about their mother and grandmother--which is sometimes very useless and overloading ... and especially at the beginning.

We know nothing about character in the beginning. We are naked in our approach to a work. That's how I would like to approach all plays. To find the Given Circumstances and to find Purpose will be the *beginning* of Character ... without us having looked from the outside in, but from the inside out.

The Magic “If”

exercise: job of work

GEORGE: “Job of Work.” You need a big floor, with lots of room, and they move about, separately, choosing their own little work area. I suggest to them that they are doing a “job of work.” Around their home, their apartment, so it's something they're familiar with. Usually it's ironing, or washing the dishes, or sweeping the floor.

STEVEN: You try to keep to a fairly simple activity.

GEORGE: Yes, nothing terribly involved: They're going to have to *mime* the tools they'll use – the ironing board, the iron, the wall they'll plug it into etc. Whatever they choose to do I accept ... as long as I can see it.

And I'm watching all these people scrubbing the dishes or the floor, painting fences, and it's all full of life. Everybody finds it easy to concentrate on the objects they're using. We have done a little mime work by now, so they know enough to *see well* what they're handling, and *they don't have to see everything at once*: They only have to see what they're touching. As they need the table, there it is – but not before they need it!

STEVEN: Yes.

GEORGE: So there's great energy all around 'cause everybody's doing things, but gradually, as the last dish is washed, they feel silly washing more dishes or starting all over again – which they wouldn't really do. ... “So what now?” They slow down gradually, first one, then another, and I patiently hold still for all this. They look at me and say in their eyes “Shall I go on?” And I won't give them an answer.

STEVEN: Why?

GEORGE: Because I'm not going to solve their problem for them. The problem that we're dealing with eventually is “The Magic ‘If’” so I just let them go until they are bored to death with it. And there will be somebody who finishes ironing shirts, so they'll find something else to iron; they'll keep going and going and look at me – “Should I stop now?”--but still I don't say anything. I let *them* make the decision and when everybody has finally stopped, we all sit down together and I congratulate them on what they've done. I have *seen* the dishes and the cupboards, and as long as I can do that, that's good: They've handled those things well, what they did was *true*. It didn't *last*, but it was true....

I say: “Why did you and I get bored?”

“Well, I’ve done it,” they’ll tell you, “it’s done.”

“Well, the *stage* is not ‘done’; it’s never done if the imagination is still alert. ... You took all those clothes, hung them up in the closet. Why did you do that if you finished the work?”

“Oh, well, I didn’t know what else to do” is the answer, usually.

STEVEN: That was when they thought things were finished?

“the job is the job of Imagination”

GEORGE: Yes, and then they extended it because I didn’t stop them, but eventually they seem to run out of things to do. That, of course, is mistaking the *object* for the *work*. They thought the job was only to iron the shirt. It’s not: *The job is the job of Imagination*.

STEVEN: Mmhmmn.

GEORGE: If I sent Charlie Chaplin up there, he wouldn’t even get the ironing board (*Steven laughs*) in place. He’d be all day trying to get it together. That’s the difference. Why did you laugh? Why do we all laugh? Why do my students laugh, when I make such suggestions? It’s because *he exploits the Given Circumstances with “If”* and he can go on until you are tired - but *he’s not (Steven laughs)* because he’s always got a new challenge; he supplies it for himself.

Because it’s an intellectual exercise, you think about it before you start, so I say: “Well, the *job* is building the birdhouse, but *what if...*” and I expect him or her to complete the sentence. “*What if she couldn’t find the nails? What if she only had three minutes to complete this birdhouse? What if she had to have the room cleaned up, and the birdhouse painted, before her mother got home?*” ... So you can go on and on, continually playing with the Given Circumstances.

Fantasy

Suppose then you dealt into fantasy with the “If”: “What if the paint wouldn’t stick? What if I can’t see it because it’s invisible?” Well, certainly that’s still workable. The only thing is, you can’t contradict the Given Circumstance which you’ve added: If somebody else comes in and starts to paint, *they* can’t be able to see it either. So they must be knowledgeable of *your* Given Circumstances. Or if they *can* see it, there’s something wrong with your eyes. Which, then, is still holding on to the fantasy.

When they walk through a wall that was there already, they must include that within the Given Circumstances; and if somebody else comes in and *can’t* go through the wall, that’s quite a surprise to the first actor.

STEVEN: It’s got to be accounted for.

GEORGE: Yes! Exactly. That’s why actors have got to see what the other person is creating, because they are moving in on his or her Circumstances. They must retain them or they’ll be in terrible trouble.

the difficulty of teaching the magic if

STEVEN: In working with “The Magic ‘If’” with students, you find it one of the most difficult concepts to get across. Why?

GEORGE: I don’t know why. It’s only “Let’s pretend!” But that’s difficult. I went through public school and came out of it a dunce. I spent eight years having the imagination knocked out of me. I think that’s one of the difficulties of teaching “The Magic ‘If’” – that we don’t believe in *magic* any more, and we can’t *allow* ourselves to believe in magic without the possibility of being made a fool of.

That's why Stanislavski calls it "The *Magic 'If'*": "I didn't say you *were* a snail, I said '*What if* you became a snail?' So you can trust that I'm not lying to you. You're a human being, you stand on two feet, you can talk; but *what if* you were a snail?" Then you have to imagine it.

the magic if vs. memory recall

STEVEN: "The Magic 'If'" is the opposite of that notion of "living the role."

GEORGE: Ohhh yes.

STEVEN: Yeah as much as it frees the imagination, it also frees, I think, the mind and soul of the actor. Say you're playing a "monster" or ... Edmund in *King Lear*: You don't have to go through that yourself. You can apply "*What if*." "*What if* ... I were in these circumstances?"

GEORGE: Oh such a good point, Steven, because the "Method" school of acting--

STEVEN: The Strasberg version.²

GEORGE: Yes. They concentrated for years on Memory Recall, to the point of absurdity. They wanted you to try and think about your father's death, and have real tears pouring down your face. If you do that enough times, you'd be in a psychiatric ward. I had actors come to me who had been exposed to that kind of training who were shattered. They weren't any use until we unwrapped all that.

That was a misreading of that chapter because Stanislavski talked about memory taking shape and changing: The first time, it's one thing; the next time, it's something else. It becomes easier to handle; it becomes more artful, an artistic interpretation of what was originally a horrifying experience. Because you can't put the horrifying experience on stage: We don't want to go through it again, thank you very much. What you *do* need is "The Magic 'If.'"

Charlie Chaplin and the magic if

Getting back to Chaplin again, I often give the example of somebody who has a "job of work" that requires changing a light bulb in the ceiling and therefore will get a ladder out and go up and start changing the bulb. I will say "My God, if you gave that to Chaplin, he wouldn't even get the ladder out!" (*Steven laughs*.) You know, he wouldn't get it fixed right, and he would slip his leg through a rung as he went up. To ask him to carry up a bulb and change it is a horrendous task. In fact, I used it in one of our plays, called *Faces*--the challenge of changing a light bulb. The actor was able to exploit it to its fullest extent--which was hilarious in this case--but it was *true*.

That's what happens with "The Magic 'If.'" It allows you to do the thing - not for its result, not for "This will make them laugh or cry." You tackle it because you're answering the question of "What if?" ... and answering it honestly.

STEVEN: I found it very enlightening, for students, to show them a short solo film that Chaplin did called *One A.M.* Basically, he's in one set for about twenty minutes and all he does is deal with the problems he sets for himself.

GEORGE: Mmhmmn.

STEVEN: He leaves a taxi, he enters the porch, he is too drunk, he has forgotten his key, he climbs in the window so then, fine, he's inside the house. ... But no, he *forgets* that he's inside the house, goes back out on the porch, opens the door with the key, then comes in again. And one

² Lee Strasberg (1901-1982) - Influential American actor, director and teacher. From 1951 Director of the Actors Studio in New York, considered one of the most prestigious acting schools in the U.S. Eventually called the "Strasberg Method," "Method Acting" requires an actor to re-live past emotional experiences in order to bring a character to life. "Memory Recall" is sometimes translated as "Affective" or "Emotion(al) Memory."



Charlie Chaplin with fellow actors in *One A.M.* (1916)

00problem after the other he finds: Suddenly uhh the stuffed bear--it's part of the décor of his house--it's suddenly *alive* to him. (*Both chuckle.*) He's totally frightened.

GEORGE: He's completed one "If" and he goes on to another "If" and another. Without knowing the actual book at the time, he's using all the techniques of Stanislavski's, using them on his feet. All that Stanislavski has done is *analyze the work*. He's given us a way in, because if we're not geniuses like Charlie Chaplin-- and there are very few of those fellas--we need a way of working that will bring us to the truth, and not fall into clichés.

STEVEN: In the 1930s he was quoted in an interview saying that he was using "The Magic 'If'" for all his creative work.

GEORGE: He did so *instinctively* long before anybody had put a word to it. What a teacher – brilliant!

the magic if at TWP: Mr Pickwick

STEVEN: You were gonna tell me an anecdote about *Pickwick*....

GEORGE: Oh yes! In this case the Unit had to do with a cricket game between a local team and a much better team. I didn't know how to play, but one of the actors did: Michael Marshall was very expert at cricket. And he had to tell us the rules--which were *hilarious* to us novices. But we played the rules, very carefully, and when it came to improvising the game, everybody took their time at bat and uh the premise was that they would have a problem with the ball, in some way: Some terrible thing would happen to them each time. We spent all afternoon on this wonderful



Pickwick (1981-82). Actors (l-r): Fiona McMurrin, François-Regis Klanfer, Michael Marshall & William Colgate
photographer Craig Parkinson

problem with the actors, who didn't wanna leave it 'cause (*Steven laughs*) they were having so much fun inventing, with "The Magic 'If,'" ways of being defeated by the ball. And we had no ball, but it was *seen to go*. And if somebody up in the audience caught it, we accepted it. It went off swimmingly, all afternoon, with people getting maimed with the ball. (*Steven laughs.*) And I always recall Don Meyers taking his stance and then the actor who was bowling threw the ball and Don gave a *terrible cry* ... and stood stoically still. Because you don't give way at cricket: You behave yourself. We knew the attitude of the cricketers.

STEVEN: Hmmn.

GEORGE: And then he limped off, carefully protecting his foot, as he had been hit by the ball (*both laugh*) and the actors waited until he'd gone and then they picked up the ball – again, the *invisible* ball. Then a couple of other actors would come up, and then *Don* would turn up again, with his foot wrapped up in a bandage which he found backstage. And once again the ball would be thrown at him, and this time there'd be a freezing attitude on the part of Don. (*Laughs.*) He went off with a sore arm, came back with it done up in a sling and eventually, by the end of the afternoon (*both are laughing*) ... he was like a mummy coming out on the stage, he'd been hit so many places: Bandages on the head, bandages--He was well wrapped-up! And not a smirk ... as if this game was the most meaningful thing ever played.

And they even managed to *end* the improvisation. It was Ray Whelan playing the old lady, the grandmother, among other parts. The ball came at him and he took a vicious swing ... with every part of his body ... and the pose ended with the cricket bat in the air, his arms stretched out above him, and stayed perfectly still. ... So where did the ball go? And everybody looked at each other, all over the field. And there was no hint from Ray ... except this terrible swing.

STEVEN: What happened?

GEORGE: Well, they had to figure it out. I said nothing, and they waited awhile, and he hadn't changed position. And they slowly, together, from around the stage, moved in on him until they got right up close and then they, all together, hoisted him up above their heads and took him off the field. He'd thrown his back out, obviously, and couldn't move. And he *didn't* move. (*Both laugh.*) And they took him off in that faith. It was magnificent.

We kept that in, of course. That's how the cricket game ended. I sat there roaring my head off. We went on all afternoon! And I was so flabbergasted and on opening night, Whittaker³, the critic, just loved the show and was telling me so in the back room. I say: "Well one day, Herb, I'll tell you about our cricket game. I'll tell you all about it." I didn't want to tell him *then* because he hadn't written his article yet; it would seem like "feeding" him - which is very naughty and I wouldn't do.

collaboration with the actors

That's what made our plays successful so often 'cause it was the actors improvising with "The Magic 'If'" and creating new things I'd never thought of before.

STEVEN: A lot of directors don't realize that, when they're *prescriptive* with actors, they really rob themselves of all that the actors can give to the work.

GEORGE: Absolutely. And they have a mistaken idea in our capitalist society that they must be the genius; there's only room for one genius at a time. And that's bullshit. My joy was, so often, like *Chicago '70*, sitting there watching the imagination of twelve talented people go to work. The director mustn't be frightened of *taking time* to allow the actors to discover *their* truth.

cleverness supporting the through-line in Les Canadiens

It was *Les Canadiens*. Astrid⁴ had built us an audience, it was brilliant. She put dummies all over the set - which was supposed to be the Montreal stadium - always looked like it had people in attendance. The dummies were life-size and looked fairly real, with amusing faces. In fact, she made one look like Rick Salutin.⁵ Rick never knew. (*Both laugh.*)



Les Canadiens (1977). As the players do a pile-up, Astrid's dummy "audience" observes from the stands./ photographer unknown

³ Herbert Whittaker (1910-2006) - Distinguished Canadian theatre critic. Originally from Montreal, he began as a stage designer, then moved to directing. Later, Whittaker took up posts with the *Montreal Gazette* and *The Globe and Mail* as theatre, dance and film critic. A Member of the Order of Canada, Whittaker was a prime mover in creating the Canadian Theatre Museum and the first national chairman of the Canadian Theatre Critics Association.

⁴ Astrid Janson (b. 1947) - Award-winning scenographer for theatre, dance, television and opera, Janson began as a professional costume designer for Toronto Dance Theatre, Global Village and Theatre Compact. Her work with TWP (1974-82) produced many famous set designs and established her as an insightful and collaborative designer. Janson has won eight Dora Mavor Moore awards and is a member of the Associated Designers of Canada.

GEORGE: I don't know; she might have, she was very clever.

We're in the Forum, in the 1950s when they played the national anthem, and the spark of Separatism was coming forward in a new Quebec. This was all part of the play, using the metaphor of hockey for the politics of the time.

Well, at this moment Len Doncheff was part of the audience, and the anthem went on. Like a good WASP, he stood to attention and he looked over and the dummy wasn't standing. (*Steven chuckles.*) So, after a few curses, he told him to stand up--which he wouldn't--so eventually he attacked the dummy ... and both went over the seats (*Steven laughs*) and all you saw were legs up in the air: Len and the dummy were having a furious fight over the national anthem. And *that* was a good "If."

STEVEN: That's what the scene is about.

GEORGE: Yes, and the next day we would come to the same part, and they had their fight, and this time Len *lost*. The dummy won and came back and sat. (*Laughs.*)

STEVEN: Oh, really?

GEORGE: Len stayed out with his feet up in the air--hilarious! This is wit of extraordinary kind, and all in keeping with the Through-Line and with the Given Circumstances of course.

exploiting actors "in the correct sense"

STEVEN: It seems to me that some directors are afraid of the actors' creativity. Why do you think this is?

GEORGE: Oh, I think it's lack of knowledge and understanding. They don't want to seem like a fool in front of their actors. Directors sometimes, I think, feel an obligation to be *the* creativity in the show and therefore don't want anyone doing anything of their own. These are all wrong reasons and are based on our society which rewards the "brilliant" people.

That's why you had critics who misunderstood our work continually. They would talk very often about how brilliant the director is and I remember most things praised were created by the actors. We were creating the atmosphere for the best work of the actor. I was exploiting their talents ... which hadn't been exploited before.

STEVEN: Mmhmmn.

GEORGE: This is true in *Ain't Lookin'*⁶ where I had an all-black cast. These were all actors who had never been on my stage before, and on very few other stages except to play servants and to be shuffled about as the director saw fit -- very often the only one in the cast who was black. I was teaching them to work within the short rehearsal period, and also creating a play at the same time. And they were ecstatic for the opportunities I gave them and some of them went overboard and were giving me all kinds of things I didn't need. I'd remind them of the Given Circumstances of the ball team and the bus that they were travelling in, and they'd come back to their senses 'cause they knew and understood that. They were talented bright people, who had never been exploited *in the correct sense* before.

⁵ Rick Salutin (b. 1942) – Prominent Canadian novelist, playwright, columnist for *The Globe and Mail* and *Toronto Star* and author of *Les Canadiens* (with an assist from Ken Dryden), *1837: The Farmers' Revolt* (with Theatre Passe Muraille), *The False Messiah* and *Nathan Cohen: A Revue*.

⁶ *Ain't Lookin'* – TWP production (1980 & 84) based on the book *Chappie and Me* by John Craig. It dealt with issues of racism by portraying baseball players touring in one of the "Negro League" circuits in the 1930s. As of 2014, Robin Breon and Joe Sealy are in the advanced stages of developing a musical adaptation of this TWP classic.



*Ain't Lookin' (2nd production-1984) - Performers (l-r): Patricia Vanstone, Ross Skene (on drums), Bill Martin (on keyboard), Doug Johnston, Sandi Ross, Bruce Nelson, Johnie Chase & Gene Mack
photographer David Chiasson*

Conclusion

Of course the foregoing is but a sampler. “The Luscombe system”—my term, *not* George’s—includes much more: Obvious Stanislavskian elements (relaxation and voice; text analysis; concentration of attention etc.), practice sessions on all of Laban’s ‘Efforts’ and also discourses on the need for ensemble and why “the artist should be militant.” Ignited by his deep artistic and political apprenticeship with Joan Littlewood and her collaborators, George determined to build ensembles to create and perform the lively and intelligent theatre he wanted to make back in his hometown.

Like Stanislavski, Luscombe believed that “we prepare in order to improvise.” But preparation, for Luscombe as for Stanislavski, did not mean two hours every Thursday night, or an occasional weekend workshop. George recognized and honoured great theory but knew that it meant nothing if it wasn’t put into practice, seriously, over time. He would laugh with delight remembering hilarious improvisations by seasoned actors, but he’d always remind me: “It wasn’t till the third year that we had such gorgeous work being done.”

“GEORGE: You only get creativity through both the teaching part and taking that into the real world of the theatre. One pushes the other. That’s why all you fellas spent so much time being *taught*.

“STEVEN: Those were the best things about being in the company.

“GEORGE: Yes. Yes, it glued us together. But I would have a company together the first year and the plays we produced were, you know, terrible. And the second year was a little better. And the third year, I’d go in there and hand all you fellas the scripts and you’d hand me the scripts and the thing would bubble and it needed very little work from me but as a bloody policeman. Those were exciting times – when one didn’t have to explain to the actor *how to create*.”

For those fortunate enough to have witnessed such “signature” shows as *Hey Rube!*, *The Mechanic*, *The Good Soldier Schweik*, *Ten Lost Years*, *Mr Pickwick* and *Olympics ’76*, the collective artistry of trained TWP veterans embedded strongly in memory. Often in our conversations George honoured his actors by noting that “the best things” in many TWP shows came from them, not from him: “Twelve brains on the stage is still better than one.”



Steven Bush, circa 2006
photographer Catherine Marrison

*Steven Bush (b.1944) got imprinted by George Luscombe while working as an actor on five TWP productions in 1969-70. He has never “recovered” and taught a Luscombe-inflected Stanislavski curriculum at University of Toronto from 1993 to 2013 when he retired as Senior Lecturer. Within half a century of professional theatre experience, Steven has written *Beating the Bushes* (Talonbooks, 2010) and co-authored *Available Targets*, *Life on the Line* and *Richard Thirddtime* (all published by Playwrights Canada). *Richard Thirddtime*, directed by George, premiered at Toronto Workshop Productions (1973-74).*

Джордж Ласком и преподавание по методу Станиславского в Торонто

Стивен Буш

Эта статья является адаптированным фрагментом из книги «Разговоры с Джорджем Ласком. Стивен Буш беседует с канадским театральным визионером» (редактор и составитель Стивен Буш; Оквилл: Мозаик Пресс, 2012) и публикуется здесь с любезного разрешения издателя Говарда Астера, «Мозаик Пресс».

Введение

Джордж Ласком (1926–1999) был художественным руководителем «Торонто воркшоп продакшнз»(ТВП) со времени основания мастерской в 1959 г. до ее закрытия в 1988 г. В беседах с Джорджем Ласком описаны педагогические методы, основанные на изучении Станиславского, которым Джордж занимался всю жизнь, и на опыте работы с Джоан Литтлвуд в лондонском «Тиэтр воркшоп». Там Джин Ньюлав познакомила его с теорией движения Рудольфа фон Лабана. Со временем Джордж разработал уникальный и энергичный метод, объединяющий Станиславского и Лабана, а также испытавший явное влияние мюзик-холла, пантомимы, цирка, китайской оперы и документального театра.



Джордж перед зданием своего театра – ТВП – около 1974 г. / Фото Джеймса Льюкана

По причинам, разъяснение которых выходит за пределы этой небольшой статьи, широко распространенная практика Станиславского пришла в Торонто с опозданием. Правда, еще в 1930-е гг. появились педагоги и режиссеры, применявшие тот или иной вариант метода Станиславского, но именно Джордж Ласком – возможно, в большей степени, чем какой-либо другой деятель, – взял на себя задачу познакомить профессиональный театр Торонто с теорией и практикой Станиславского, предложив ее в качестве эффективной основы деятельности театральной труппы. По моему опыту и по сообщениям многих из тех, кто работал с Джорджем, его следование принципам Станиславского было систематическим и неуклонным; нельзя сказать, что он обращался к Станиславскому случайно и время от времени. Расскажу о некоторых из множества занятий, проведенных Джорджем на основе метода Станиславского. (Если вы хотите подробнее узнать о том, как Джордж понимал и применял теорию движения Лабана, боюсь, вам все же придется обратиться к книге).

Вступление

Как только я вышел из автобуса, доставившего меня из Огайо в феврале 1969 г., первым театром, куда я попал, был «Торонто воркшоп продакшнз», а первым спектаклем, увиденным мною, оказался «Бравый солдат Швейк» в постановке Джорджа Ласкома. В

сравнении с театральными работами, которые я видел и в которых сам участвовал в США, Швейк поразил меня своим политическим содержанием, а также эстетикой – сценографией, использованием пространства и тем, как двигались актеры. Происходящее никак нельзя было называть телевидением, перенесенным на сцену. Я понял: это именно тот театр, где я хочу работать. Так и получилось: в последующие годы я сыграл в пяти постановках Джорджа, написал две пьесы в соавторстве и сам поставил спектакль в ТВП.

В 1999 г. покойный Урхо Кареда, театральный критик, шеф-драматург и многолетний художественный руководитель театра «Гаррагон» в Торонто, провозгласил Джорджа «нашим отцом». По мнению Урхо, если бы не Ласком, развитие театра в Торонто пошло бы совершенно по иному пути. Джордж продемонстрировал возможность существования театра, основанного на принципах ансамбля. Он показал, что постоянный тренинг вполне совместим с выступлениями на сцене в одной и той же профессиональной труппе. Ласком доказал: вполне возможно ставить новую канадскую драматургию в условиях культуры, где исторически доминируют британская и американская модели... и эти спектакли найдут своего зрителя. Он подстегнул следующее поколение театральных деятелей следовать его тропой или идти на сознательный бунт, выбирая другие пути; или же и то, и другое. Конечно, для тех из нас, кто впоследствии сформировал свои труппы, пример Джорджа стал вехой – в положительном и/или отрицательном смысле, – с которой мы соотносили то, что делаем. Хотя мне не хочется переоценивать влияние, оказанное Джорджем на феноменальный расцвет нашего театра за последние сорок пять лет, нужно отметить, что в 1969 г. у нас, кроме ТВП, было всего четыре профессиональных труппы. В 2014 г. их и не сосчитать, и почти каждый год Торонто занимает второе или третье место по количеству театральных постановок среди городов англоязычного мира.

В мае 1996 г. мы с Джорджем стали записывать наши беседы. К счастью, он преодолел былые сомнения насчет того, стоит ли создавать «еще одну книгу по актерскому мастерству». Мы прекрасно понимали: поскольку мы это мы, то будем часто и с удовольствием отвлекаться на другие вопросы; однако обучение актеров и формирование ансамбля было изначально определено как магистральная тема повествования (или, в терминах Станиславского, «линия сквозного действия»), на которую мы и будем нанизывать эти беседы. Нашей «сверхзадачей» было создание связного рассказа о педагогическом процессе Джорджа. И я знал: Джордж хотел, чтобы его книгу, подобно священному для него тексту «Работы актера над собой», использовали на практике, а не просто читали и обсуждали.

Мы с Джорджем разговаривали почти тринадцать часов. Когда я расшифровал записи, получилось почти 550 страниц. Понятно, что потребовалась активная работа по отбору материала и редакции.

В ходе этого процесса я не забывал о сформулированных Станиславским принципах анализа текста – мне о них тоже рассказал Джордж. Каждую беседу я воспринимал так, как если бы она была драматическим «куском», и постоянно задавал себе один из любимых вопросов Джорджа: «Без чего этот кусок не сможет обойтись?» Из ответа на этот вопрос возникали заглавия, а они, в свою очередь, помогали найти главное в каждой главе.

Затем: «Какова основная задача?» Чего пытались достичь «персонажи» – люди, ведущие беседу? Какую главную идею мы утверждали в каждом куске?

Кроме того, я руководствовался следующими правилами:

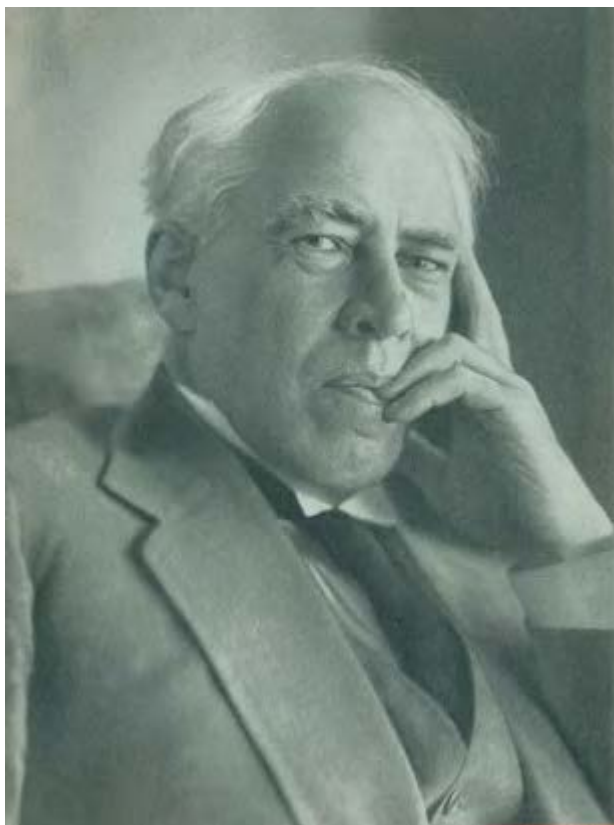
- Помнить о «разговорном тоне». Не нужно придавать нашему порой затрудненному поиску нужных слов завершённую прозаическую форму. Не стоит полностью выпрямлять зачастую «вихляющую» линию наших бесед.
- Сохранять особенности голоса Джорджа.

- Не заменять его слова своими: редактировать, даже менять местами фрагменты текста, но не переписывать.
- Пусть эта книга будет «легким чтением»: читатель не должен прилагать слишком больших усилий, чтобы понять, к чему мы с Джорджем клоним.

Обычно наши разговоры были все-таки легче по тону, чем можно предположить по тексту книги. Я попытался передать этот тон посредством своих «сценических ремарок». Я не пытался осовременить эти беседы. Они проходили с мая по декабрь 1996 г. и остаются в этом времени. В своем общении мы отталкивались от информации, известной нам на тот момент. В общем и целом, я постарался не изменять нашим «предлагаемым обстоятельствам» и «сверхзадаче». В самом деле, применение метода Станиславского помогло придать нашим беседам форму неформальных занятий, что, по крайней мере, близко к тому, чего добивался Джордж.

Стивен Буш, Торонто, апрель 2014 г.

Основы творческой работы: цель и предлагаемые обстоятельства



Константин Станиславский, около 1918 г.

ДЖОРДЖ: Итак. Цель. Это первый шаг Станиславского на пути воспитания актера. Никогда не будь на сцене без цели. Цель должна иметь отношение к требованиям предлагаемых обстоятельств или импровизации, происходящей в настоящий момент.

Упражнение: пьеса «Ожидание»

Обычно я прошу людей вот о чем: придти и сесть на стулья, а при этом ничего им не говорю; и вот эти мучительные мгновения, когда они сидят на стульях, дают им почувствовать всю сложность того, каково это – быть на сцене в отсутствии цели.

(Джордж зачитывает фрагменты своих записей на тему цели). «Входите и садитесь на этот стул, мы собираемся сыграть пьесу под названием ‘Ожидание’. Вы единственный персонаж в этой пьесе. Я буду у вас помощником режиссера. Когда я говорю

‘Занавес поднят’, это значит, что спектакль начался; кроме того, я подам сигнал, означающий, что спектакль закончился. Начинаем. ‘Занавес поднят’.

Все спокойно. Стивен бывал на сцене и раньше, он не новичок; и все же после того, как он несколько мгновений, по-видимому, через силу улыбается, он с силой кладет ногу на ногу, и его ноги оказываются накрепко сцепленными. Улыбка становится все более слабой и

растерянной, и вскоре он меняет положение ног, но снова с силой. Внезапно Стивен закидывает обе руки за спинку стула. Потом снова улыбается, на сей раз обнажая больше зубов. Я смягчаюсь: 'Спасибо, Стивен, достаточно'.

'Мария, пожалуйста, подойди, чтобы принять участие в нашем спектакле'. Едва Мария села на стул, ее голова опустилась, руки поднялись, чтобы закрыть голову, и все мы около полутора минут смотрели на ее затылок. 'Спасибо, Мария'.

'Дональд?' Дональд чувствовал себя уверенно: он уже прочитал главу о цели в 'Работе актера над собой'. Он готов был ждать, осмысливая цель. Когда он тяжело опустился на стул, я произнес волшебную фразу. Тут же его голова повернулась влево, через мгновение вправо, а за ней повернулось и все тело целиком. Спустя некоторое время все тело Дональда качнулось вперед. Последовала целая серия определенных движений – вверх, вниз, в сторону, затем снова вперед. Теперь мы могли угадать, что он снова собирается придти в движение, поскольку между жестами установились определенные промежутки. 'Спасибо, Дональд'.

Так шло до самого вечера. Я продолжал представление по две, может быть, по три минуты, в особенности, когда у меня были сомнения по поводу того, что происходит с участниками, или же если им удавалось добиться успехов, и мне становилось любопытно, сколько они смогут поддерживать мой интерес.

Когда все участники нашей группы смогли сыграть этот спектакль, я объяснил им важное суждение Станиславского: никогда не выходите на сцену без цели. Имеется в виду не общая цель – находиться перед публикой, а важная цель, дающая вам право быть на сцене. В наши дни ученики – посредством фильмов и телевидения – уже к пяти годам получают довольно сносное представление о том, как играть пьесы. В самом деле, они очень восприимчивы к ожиданиям взрослых и способны воспроизвести целый ряд поведенческих стереотипов. Непосвященные могут принять это за чистую монету».

СТИВЕН: И здесь вы говорите об «актерской игре в реальной жизни»?

ДЖОРДЖ: Да. Я говорю следующее: сегодня телевидение и кино так сильно влияют на молодых людей, что они начинают копировать модели поведения, увиденные на экране... порой сами того не сознавая. Но сделать эти модели поведения подлинными – настоящая проблема. Дело в том, что на проверку вы получаете слабую копию «оригинала», который сам по себе был копией, если речь идет о кино и телевидении. Так в чем же правда? Вот поэтому это сложная задача, и преподавателю приходится не так просто: нужно не только чувствовать то ценное, что показывают ученики, но и распознавать штампы, которым здесь не место.

(Джордж снова читает): «Кроме того, я прошу актера/ученика сыграть в пьесе, которая на первый взгляд выглядит простой. В присутствии своих товарищей он изо всех сил постарается не ударить в грязь лицом. Итак, ученики собираются что-то сделать. Теперь нам с вами нужно решить: мы смотрим на этого актера, потому что должны смотреть, или нас, действительно, захватывает происходящее с ним по мере развития его мысли?»

Чуть помедлив, я обвожу взглядом класс. У кого-то из студентов закрыты глаза, другой играет со своим ботинком, а третий наблюдает за моей реакцией. Для одного человека нет ничего более увлекательного, чем другой человек. Когда вы помещаете человека в обстоятельства пьесы и делаете его центром внимания, его способность удерживать наше внимание возрастает – возрастает в десять раз. И все же через минуту мы начинаем отвлекаться на вполне обыденные вещи, окружающие нас. Если актер на сцене не сумел как следует сосредоточиться – и его хватку можно ослабить, – зрительского внимания ему не удержать. Можно сколько угодно анализировать пьесу и персонажа; потратить целое состояние на костюмы и декорации; набить зал во время премьеры друзьями и родственниками... но если у вас на сцене нет четкой цели, зрители неизбежно начнут

кашлять и шуршать фантиками. Вы не сможете удержать наше внимание, если сами не способны сосредоточиться». (Джордж заканчивает читать).

СТИВЕН: Почему, на ваш взгляд, молодому актеру так трудно сосредоточиться?

ДЖОРДЖ: Я знаком с этой проблемой, поскольку и до того, как студенты стали испытывать большое влияние телевидения, эти занятия было довольно трудно вести. Вы – центр внимания целой аудитории. Если зрители – их коллеги, то кто захочет провалиться перед своими коллегами?

СТИВЕН: За все время, пока вы давали студентам упражнение на ожидание, встречался ли вам кто-то, кто мог просто ... быть в центре внимания, не прилагая слишком больших усилий?

ДЖОРДЖ: О да, конечно. Некоторые из них отлично справлялись; обычно это те, кто уже провел какое-то время на сцене и получает от этого удовольствие.

После того, как мы проиграли эту ситуацию с каждым, я прошу всех выйти на сцену и выбираю цель, связанную с набором воображаемых обстоятельств (может быть, это преодоление мучительной боли во время ожидания приема стоматолога), и чем крепче они держатся за цель, тем сильнее становится то, что они показывают. Они перестают замечать, как ведут себя их руки и ноги, перестают замечать все, что происходит внутри, поскольку сосредоточены только на той цели, что привела их сюда.

Предлагаемые обстоятельства

Предлагаемые обстоятельства. Актеры часто забывают о них, проведя на профессиональной сцене несколько лет: они работают интуитивно, реагируют так, как, на их взгляд, должны реагировать. Но если бы они воспользовались свойствами предлагаемых обстоятельств, это открыло бы перед ними другие возможности. Предлагаемые обстоятельства дают актеру подсказки насчет места и времени действия, эпохи, обстановки. Эти обстоятельства продиктованы актеру автором, их не следует игнорировать. Если принятые им предлагаемые обстоятельства не приняты партнером – жди беды! Значит, партнер – в другом спектакле! Если один актер создает стену, другой должен принять это обстоятельство, эту стену. Если кто-то может повиснуть в воздухе, партнер должен принять это обстоятельство. Таким образом, предлагаемые обстоятельства необходимы актеру для работы над ролью.

СТИВЕН: Если обстоятельства даны, как же они развиваются?

ДЖОРДЖ: Любое развитие должно опираться на то, что дано изначально. Иначе будет анархия. Когда мы переходим к импровизационной работе, по-прежнему существуют принятые нами обстоятельства, которые мы принимаем; если возникают новые обстоятельства, они должны учитывать те, что уже существуют. Цель отталкивается от этих предлагаемых обстоятельств; она не может их изменить. «Цель + предлагаемые обстоятельства = внутренняя мотивация»: симпатичная маленькая формула Станиславского. Внутренняя мотивация – как раз то, к чему мы стремимся, и от чего отталкиваемся в нашей работе.

СТИВЕН: Предлагаемые обстоятельства: что подразумевает это понятие?

ДЖОРДЖ: Все, что дано актеру. Это и сцена, и то обстоятельство, находимся мы внутри или снаружи, на сцене-коробке или в амфитеатре, потому что ваше чувство пространства меняется в зависимости от этих условий. Все, что дал вам автор. Если вы этому противоречите, то крайне рискуете – в особенности, это относится к режиссерам, предпочитающим осовременивать классику и переносить ее в другую эпоху... возможно, со скуки. Как это стыдно, когда жизнь и классика нагоняют на вас такую тоску, что вам приходится менять время и место действия. Иногда это полезно, но я видел, какой урон это

может нанести. Гатри¹ как-то раз использовал это в «Гамлете»; я видел это в том театре в Штатах...

СТИВЕН: В Миннеаполисе.

ДЖОРДЖ: Да, в Миннеаполисе, и мне кажется, он перенес «Гамлета» в наполеоновскую эпоху. Он использовал огнестрельное оружие каждый раз, когда речь шла о мечах, что не ложилось на пьесу. Это обстоятельство, выпадавшее из общего ряда, никак нельзя было привести к общему знаменателю.

Мне кажется, Стратфорд постоянно с этим сталкивается – наш собственный Стратфорд, ведь там так часто ставят одни и те же пьесы, что каждый режиссер говорит: «Эх, что бы нам такое сделать с этой пьесой (Стивен смеется), чтобы не было похоже на то, что с ней сделал парень, поставивший ее в прошлый раз?» Верно? (Джордж смеется). А ведь такие мысли вряд ли могут сподвигнуть вас на то, чтобы поставить пьесу.

СТИВЕН: Лучше уж: «Почему мы хотим поставить эту пьесу, и о чем в ней говорится?»

ДЖОРДЖ: Именно, именно.

Предлагаемые обстоятельства так часто игнорируются, когда речь идет об импровизационной работе, позволяющей актеру найти путь к пьесе. Именно для этого и существует импровизация. К тому же, иногда она может быть полезной во время репетиционного периода, если у вас какая-то проблема – я много раз с этим сталкивался: изменить предлагаемые обстоятельства, но придерживаться тех же задач. Например, у вас могут быть трудности с «Ричардом III», и тогда вы помещаете его и Анну в телефонную будку, но (Стивен смеется) вы придерживаетесь тех же задач, и тогда пьеса становится совсем другой. Но вам не нужно сохранять эти образы, когда вы начинаете репетировать, – потому что опять-таки, вы исказите пьесу, как мне кажется, – зато вы сделали открытия, позволившие оживить текст, ставший скучным для вас и ваших собственных губ.

Но, опять-таки, чтобы поменять обстоятельства, вам нужно понимать предлагаемые обстоятельства. Так часто актеры, шапочно знакомые с методом Станиславского, говорят: «Ах да, я знаю свою задачу в этом куске», и играют задачу, не учитывая обстоятельства, в которых она существует. А она должна жить в обстоятельствах пьесы, оговоренных всеми участниками спектакля. Таким образом, во время процесса анализа, когда мы спрашиваем: «Какие здесь предлагаемые обстоятельства?», у каждого актера должны быть «свои две копейки». И когда мы, в конце концов, обозначаем куски, нужно достичь общего согласия относительно названия куска, и ваша задача будет зависеть от названия куска. Иначе получится, что каждый играет собственный спектакль. И вы будете недоумевать, почему на сцене двенадцать разных спектаклей!

Даже актерам, проработавшим со мной три года, мне приходилось напоминать о предлагаемых обстоятельствах... потому что они умело выбрали то, что кажется им верным, и все-таки это но не совсем то, что нужно, поскольку не учтены предлагаемые обстоятельства (Джордж вздыхает).

¹ Сэр Тайрон Гатри (1900-1971) – британский театральный режиссер и продюсер, способствовавший возобновлению интереса к классическим пьесам в театре XX века. Гатри был одним из основателей Стратфордского фестиваля в Канаде в 1953 г., где он возродил шекспировский просцениум, вдававшийся глубоко в зрительный зал и окруженный публикой с трех сторон. Он также основал Театр Гатри в Миннеаполисе в 1963 г., где Джордж видел эту постановку «Гамлета».

«Человек и есть обстоятельства»

СТИВЕН: Много лет назад меня крайне беспокоил один из аспектов так называемого «создания характера», и вы ответили мне: «Человек и есть обстоятельства». Эту фразу я часто цитирую студентам.

ДЖОРДЖ: В особенности, это важно молодым людям, ведь они, желая создать характер немедленно, начинают говорить вам о том, что они делают, рассказывать о маме и бабушке, что иногда совершенно бесполезно и перегружает ситуацию... особенно в начале.

В начале мы ничего не знаем о персонаже. Мы подходим к работе совершенно обнаженными. Так я хотел бы начинать работу над всеми пьесами. Найти предлагаемые обстоятельства и цель – вот откуда начинается создание характера... мы должны идти не от внешнего к внутреннему, а наоборот – от внутреннего к внешнему.

Магическое «если бы»

Упражнение: «Нелегкая работенка».

ДЖОРДЖ: «Нелегкая работенка». Вам нужно большое помещение, чтобы было много места, и студенты могли передвигаться по отдельности, выбирая себе небольшой участок работы. Я говорю студентам, что им предстоит «нелегкая работенка». Речь идет о хозяйственной работе – в доме или в квартире, о чем-то, что им хорошо знакомо. Обычно это глажка, мытье посуды или пола.

СТИВЕН: Вы хотите, чтобы дело было достаточно обыденным.

ДЖОРДЖ: Да, ничего такого сверхъестественного: они должны посредством пантомимы показать инструменты, которые используют: гладильную доску, утюг, стену с электрической розеткой и т.д. Я приму все, что они предложат... если смогу это увидеть.

И вот я смотрю, как все эти люди моют тарелки или драят пол, красят заборы, и все это наполнено жизнью. Им совсем нетрудно сосредоточиться на тех объектах, которыми они пользуются. К этому времени мы уже проработали навыки пантомимы, поэтому они способны «увидеть» свои инструменты, к тому же, они не обязаны видеть все одновременно: они должны видеть только то, к чему прикасаются. Если им, к примеру, понадобится стол, вот он – но не раньше, чем он им понадобится!

СТИВЕН: Да.

ДЖОРДЖ: И вот возникает замечательная энергетика, потому что все вокруг чем-то заняты, но постепенно, когда последняя тарелка вымыта, студентам кажется, что глупо дальше мыть тарелки или начинать все сначала – этого им совсем не хочется... «И что теперь?» Они постепенно замедляют темп, сначала один, потом другой, и я терпеливо жду, пока все кончится. Они смотрят на меня и спрашивают глазами: «Надо ли мне продолжать?» И я не даю им ответа.

СТИВЕН: Почему?

ДЖОРДЖ: Потому что я не собираюсь решать проблему за них. Проблема, с которой мы имеем дело, называется «магическое ‘если бы’», поэтому я позволяю им продолжать до тех пор, пока происходящее не наскучит им до смерти. И наконец, найдется тот, кто, закончив гладить рубашки, примется гладить что-то другое; он гладит и гладит и смотрит на меня – «Может, пора остановиться?» – но я по-прежнему ничего не говорю. Я оставляю принятие решения за ними, и когда все, наконец, прекращают работу, мы все вместе садимся, и я поздравляю их с тем, что они сделали. Я видел тарелки и шкафы для посуды, и раз я их видел, то все в порядке: значит, актеры хорошо справились со своей задачей, и то, что они делали, было правдиво. Это не могло продолжаться долго, но было правдиво...

Я спрашиваю: «Почему нам с вами стало скучно?»

«Ну, мы все сделали, – отвечают они, – все закончено».

«Но на сцене невозможно ‘закончить’ все; ничто не закончено, пока воображение работает. ... Вы взяли эту одежду, повестили ее в шкаф. Почему вы это сделали, если работа закончена?»

«Ну, мы не знали, что еще делать», – таков обычный ответ.

СТИВЕН: Это произошло, когда они *думали*, что все закончено?

«Работа – это работа воображения»

ДЖОРДЖ: Да, и они продолжали, потому что я их не остановил, но, в конце концов, им, по-видимому, уже совсем нечем было заняться. Это, конечно же, ситуация, когда объект принимают за работу. Они думали, что работа это только погладить белье. Это не так. Работа – это работа воображения.

СТИВЕН: Вот оно что.

ДЖОРДЖ: Если бы я пригласил сюда Чарли Чаплина, он бы даже не поставил на место гладильную доску (Стивен смеется). Он бы целый день пытался ее собрать. В этом вся разница. Почему вы смеялись? Почему все мы смеялись? Почему мои студенты смеются, когда я предлагаю такие вещи? Да потому что Чаплин исследует предлагаемые обстоятельства с помощью «если бы», и он может продолжать до тех пор, пока вы не устанете, но сам он не устанет (Стивен смеется), потому что перед ним всегда новая задача; он сам их себе ставит.

Все дело в том, что это интеллектуальное упражнение, вы думаете о нем, прежде чем начать, поэтому я говорю: «Хорошо, работа заключается в том, чтобы сделать скворечник, но что если...» и жду от актера или актрисы, чтобы они закончили предложение. «Что если она не могла найти гвозди? Что если у него всего три минуты, чтобы сделать скворечник? Что если ей нужно прибраться в комнате и покрасить скворечник до возвращения матери?»... Таким образом, вы можете продолжать очень долго, взаимодействуя с предлагаемыми обстоятельствами.

Фантазия

Предположим, вы углубились в свою фантазию с помощью «если бы»: «Что если краска не держится? Что если я ее не вижу, потому что она невидима?» Конечно же, эту проблему можно решить. Единственное – вы не должны вступать в противоречие с предлагаемым обстоятельством, которое вы добавили. Если приходит кто-то еще и начинает красить скворечник, они тоже не увидят краску. Значит, они должны быть в курсе ваших предлагаемых обстоятельств. Или, если они могут ее видеть, то значит, это у вас что-то не то с глазами. А это, конечно же, требует работы фантазии.

Когда они проходят через стену, которая там уже была, они должны включить это в предлагаемые обстоятельства, и если кто-то еще входит и не может пройти сквозь стену, для первого актера это будет сюрпризом.

СТИВЕН: То есть, это нужно учитывать.

ДЖОРДЖ: Да! Именно. Поэтому актеры должны видеть, что создает их коллега, ведь они входят в его предлагаемые обстоятельства. Они должны сохранять их, а иначе окажутся в большой беде.

Сложности в преподавании «магического ‘если бы’»

СТИВЕН: Работая с вашими студентами над «магическим ‘если бы’», вы обнаружили, что это одна из самых трудных для освоения идей. Почему?

ДЖОРДЖ: Я не знаю, почему. Это всего лишь: «Давайте сделаем вид!» Но это сложно. У меня был опыт бесплатной средней школы – я вышел из нее болваном. Восемь лет из меня выколачивали воображение. Думаю, в этом одна из трудностей преподавания «магического ‘если бы’» – мы больше не верим в магию и не можем позволить себе верить в нее, потому что боимся остаться в дураках.

Потому-то Станиславский и называет это «магическим ‘если бы’»: «Я не говорил, что вы улитка, я только сказал – что если бы вы стали улиткой? Не сомневайтесь – я вам не лгу. Вы человек, вы стоите на двух ногах, вы можете говорить. Но что если бы вы стали улиткой?» Тогда вам придется это представить.

«Магическое ‘если бы’» против эмоциональной памяти

СТИВЕН: «Магическое ‘если бы’» является противоположностью понятия «проживание роли».

ДЖОРДЖ: О да.

СТИВЕН: Да, ведь, на мой взгляд, оно в той же степени освобождает воображение, в какой и разум, и душу актера. К примеру, вы играете «чудовище» или... Эдмунда в «Короле Лире»: вы не должны сами через это проходить. Значит, вы можете применить «если бы». «А что если бы... я оказался в этих обстоятельствах?»

ДЖОРДЖ: О, отличная мысль, ведь школа актерской игры по «Методу»...

СТИВЕН: По версии Страсберга ².

ДЖОРДЖ: Да. Они годами сосредоточивались на эмоциональной памяти, доводя это до абсурда. Они хотели, что бы вы попытались вспомнить о смерти вашего отца, и чтобы настоящие слезы текли у вас по лицу. Если вы будете делать это неоднократно, то в результате окажетесь в психиатрической клинике. Ко мне приходили актеры с опытом такого рода обучения – их психика была расшатанной. У них ничего не получалось до тех пор, пока мы не избавляли их от всего этого. Та глава у Станиславского была неправильно понята, ведь он говорил о том, как память принимает разные формы и меняется. Сначала она представляет собой одно, потом другое. Со временем с ней легче справляться, она становится более художественной, превращаясь в творческую интерпретацию того, что изначально было чудовищным опытом. Вы ведь не можете перенести чудовищный опыт на сцену. Мы же не хотим снова его переживать, верно? По этой причине вам и требуется «магическое ‘если бы’».

Чарли Чаплин и «магическое ‘если бы’»

Если снова обратиться к Чаплину, то я часто ставлю его в пример, говоря о человеке, которому предстоит «нелегкая работенка»: допустим, поменять лампочку в потолке, для чего понадобится установить лестницу, забраться по ней и начать менять лампочку. Бывает, я говорю: «Боже мой, если бы вы поручили эту задачу Чаплину, он бы даже лестницу не смог установить!» (Стивен смеется). Понимаете, он бы не смог как следует поставить лестницу, а

² Ли Страсберг (1901-1982) – влиятельный американский актер, режиссер и педагог. С 1951 г. руководитель Актерской студии в Нью-Йорке, считавшейся одной из наиболее престижных актерских школ в США. Получивший название «метода Страсберга», его метод актерской игры требует от актера заново проживать эмоциональный опыт прошлого, чтобы персонаж стал живым. Синонимом выражения «аффективная память» является «эмоциональная память».

потом у него застряла бы нога во время подъема. Попросить его поменять лампочку было бы ужасной задачей. В сущности, я использовал это в одной из наших пьес под названием «Лица»: задачу поменять лампочку. Актер сумел полностью раскрыть эту тему, что в его случае было очень смешно и, в то же время, совершенно правдиво.

Вот что происходит с «магическим 'если бы'». Оно позволяет вам делать что-то не для результата, не потому, что это «заставит их смеяться или плакать». Вы обращаетесь к этому приему, потому что задаетесь вопросом «что если бы?»... и отвечаете на него честно.

СТИВЕН: Мне кажется, студентам полезно посмотреть короткометражный фильм Чаплина «В час ночи», где он практически единственный актер в кадре. В сущности, он находится на съемочной площадке всего двадцать минут, и все это время занимается только тем, что решает проблемы, которые сам себе создал.

ДЖОРДЖ: Гм.

СТИВЕН: Он выходит из такси, поднимается на крыльцо, он слишком пьян, забыл ключ, забирается в окно, чтобы все-таки проникнуть в дом... Но тут он забывает, что уже попал в дом, снова идет на крыльцо, открывает дверь ключом и снова заходит. Проблема возникает за проблемой. Внезапно, э, чучело медведя – часть интерьера его дома – кажется ему живым. (Оба усмеваются). Он страшно напуган

ДЖОРДЖ: Разобравшись с одним «если бы», он переходит к следующему. Хотя в то время он не был знаком с книгой Станиславского, он использовал все его методики, проверяя их на практике. Все, что сделал Станиславский, – это анализ нашей работы. Он подсказал нам, как подступиться к работе, ведь если не все мы гении вроде Чарли Чаплина –



Чарли Чаплин с коллегами в фильме «В час ночи» (1916).

а таких, конечно, очень мало, – нам нужен такой способ работы, который поможет нам достичь подлинности и не съехать в клише.

СТИВЕН: В 1930-е гг. он сказал в одном интервью, что использовал «магическое ‘если бы’» в ходе всей своей творческой работы.

ДЖОРДЖ: Он делал это инстинктивно – задолго до того, как это получило название. Какой педагог – блестящий!

«Магическое ‘если бы’» в ТВП: Мистер Пиквик

СТИВЕН: Вы собирались рассказать мне анекдот о Пиквике...

ДЖОРДЖ: О да! В этом случае «кусочек» был связан с игрой в крикет между местной командой и командой, превосходящей их по силам. Я не знал, как играть, но один из актеров, Майкл Маршал, очень хорошо умел играть в крикет. И вот он должен был объяснить нам правила – новичкам они, конечно же, казались очень смешными. Но мы неукоснительно им следовали, и когда пришло время нашей импровизационной игры, всем пришлось вооружиться битой, и... э... предлагаемые обстоятельства были таковы, что у каждого возникала проблема с мячом: всякий раз должно было произойти что-то ужасное. Мы полдня провели с актерами, работая над этой чудесной проблемой, и актеры не хотели уходить, потому что (Стивен смеется) им так нравилось все это изобретать – многочисленные способы пострадать от мяча при помощи «магического ‘если бы’». Мяча у нас не было, но мы видели, как он катится. И если бы кто-то из зрителей поймал его, мы бы это приняли. Мяч плавно перекатывался в течение полудня, при этом калеча людей (Стивен смеется). И я



Мистер Пиквик (1981-82). Актеры (слева направо): Фиона Макмарран, Франсуа-Режис Кланфер, Майкл Маршал и Уильям Колгейт / фотограф Крэг Паркинсон.

всегда вспоминаю, как Дон Майерс занимал свое место, и актер, чья очередь подходила, бросал мяч, а Дон издавал ужасный крик... и стойчески не двигался с места. Потому что в крикете нельзя подавать виду, что тебе пришлось нелегко: надо держать себя в руках. Мы знали, как ведут себя игроки в крикет.

СТИВЕН: Гм.

ДЖОРДЖ: И потом он пошел, прихрамывая, осторожно защищая свою ногу, поскольку пострадал от мяча (оба смеются), и актеры ждали, пока он уйдет, а потом поднимали мяч – опять-таки, невидимый мяч. Затем подошли два актера, и Дон снова появился – с ногой, обмотанной бинтом, найденным за кулисами. И снова в него кинули мяч, и Дон опять застыл на месте. (Смеется). На сей раз он ушел с поврежденной рукой, вернулся, держа ее на перевязи, и к вечеру (оба смеются)... он уже напоминал мумию, столько повреждений у него было: бинты на голове, бинты... да он весь был замотан! И ни усмешки... как будто эта игра была самым значительным из того, во что он когда-либо играл.

И они даже умудрились закончить импровизацию. Рэй Уэлан играл старую женщину, бабушку, помимо всех прочих ролей. Мяч подлетел к Рэю, и он изо всех сил рванулся... каждой частью своего тела... и завершил движение так: встал совершенно неподвижно, вытянув вверх руки и подняв биты в воздух. И куда же делся мяч? Все посмотрели друг на друга, через все поле. И никакого намека от Рэя... только этот ужасный рывок.

СТИВЕН: Что случилось?

ДЖОРДЖ: Ну, им пришлось поломать голову. Я ничего не говорил, и они какое-то время ждали, но Рэй не менял своего положения. Тогда они медленно, вместе, с другого конца сцены стали двигаться по направлению к нему, пока не подошли совсем близко, и тогда подняли его над собой и унесли с поля. Он вытянул спину и явно не мог пошевелиться. И не шевелился. (Оба смеются). И коллеги унесли его, поверив в это. Это было потрясающе.

Мы этот эпизод, конечно, сохранили. Вот так закончилась игра в крикет. Я сидел в полном изнеможении. Мы работали целый день! Все это глубоко потрясло меня, а на премьере Уиттакер³, критик, был в полном восторге от спектакля, о чем рассказал мне за кулисами. Я ответил: «Что ж, когда-нибудь, Герб, я расскажу тебе о нашей игре в крикет. Я все тебе о ней расскажу». В тот момент я не хотел ему говорить, потому что он еще не написал свою рецензию; получилось бы, что я забрасываю ему наживку, но таким баловством я не стал бы заниматься.

Сотрудничество с актерами

Наши спектакли так часто имели успех, потому что актеры импровизировали с «магическим 'если бы'» и создавали совершенно новые вещи, о которых я раньше и не помышлял.

СТИВЕН: Многие режиссеры не осознают: диктуя актерам, что делать, они лишают себя всего того, что актеры могут привнести в работу.

ДЖОРДЖ: Безусловно. А еще эта ошибочная идея капиталистического общества, что все должны быть гениальными; на самом деле, гениев – раз-два и обчелся. Все это такая чушь. Для меня большой радостью было, как в Чикаго 1970-х, сидеть, наблюдая за тем, как

³ Герберт Уиттакер (1910-2006) – видный канадский театральный критик. Родом из Монреаля, сперва работал художником-сценографом, потом занялся режиссурой. Впоследствии Уиттакер работал в «Монреаль газетт» и «Глоб энд мейл» в качестве театрального, балетного и кинокритика. Кавалер ордена Канады, Уиттакер сыграл ведущую роль в создании Канадского театрального музея и стал первым председателем Канадской ассоциации театральных критиков.

двенадцать талантливых людей пускают в ход свое воображение. Не бойтесь давать актерам время достучаться до правды.

Как умное изобретение помогло следовать линии сквозного действия в «Канадцах»

Мы репетировали «Канадцев». Астрид⁴ создала для нас аудиторию – вышло блестяще. По всей площадке, которая должна была представлять стадион в Монреале, она разместила манекены, что давало ощущение полного зала. Манекены были в человеческий рост и выглядели весьма правдоподобно – с забавными физиономиями. Кстати, один манекен напоминал Рика Салютина⁵. Правда, Рик об этом так и не узнал. (Оба смеются).

ДЖОРДЖ: Даже не знаю. Возможно – Астрид ведь очень умна.

Действие происходило в Форуме, в 1950-е гг., когда они исполняли национальный гимн, и искра сепаратизма уже вспыхнула в новом Квебеке. Все это было частью пьесы, где хоккеей служил метафорой политической ситуации того времени.

И вот в тот самый момент среди зрителей находился Лен Дончэфф. Заиграли гимн. Как добропорядочный белый англосаксонский протестант он встал и огляделся, а манекен, конечно же, остался сидеть. (Стивен усмехается). И вот, чертыхнувшись несколько раз, он приказал манекену встать (тот, естественно, не тронулся с места), после чего Лен набросился на манекена, оба свалились с кресел (Стивен смеется), и мы могли видеть только их ноги в воздухе: Лен с манекеном свирепо дрались из-за национального гимна. Вот это было хорошее «если бы».

СТИВЕН: И вся сцена – об этом?

ДЖОРДЖ: Да, и на следующий день мы вернулись к этому эпизоду, драка повторилась, и на этот раз Лен проиграл: манекен выиграл и сел на место. (Смеется).

СТИВЕН: Что, правда?

ДЖОРДЖ: Да, ноги Стива так и торчали в воздухе – это было уморительно! Вот пример исключительного остроумия, и того, как можно следовать линии сквозного действия, не забывая о предлагаемых обстоятельствах.



«Канадцы» (1977). Манекены-зрители, которых придумала Астрид, наблюдают за столкновением игроков на стадионе./ Фотограф неизвестен.

⁴ Астрид Янсон (род. 1947) – сценограф, работавший в области театра, танца, телевидения и оперы; удостоена многих наград. Янсон начала карьеру в качестве профессионального художника по костюмам с «Торонто дэнс тиэтр», «Глобал виллидж» и «Тиэтр компакт». За время работы в «ТВП» (1974-82) оформила немало известных спектаклей и заявила о себе как об изобретательном художнике с отличными навыками командной работы. Янсон восемь раз была удостоена награды Доры Мейвор Мур и является членом Канадской ассоциации дизайнеров.

⁵ Рик Салютин (род. 1942) – известный канадский романист, драматург, колумнист изданий «Глоб энд мейл» и «Торонто стар», автор таких произведений, как «Канадцев» (при содействии Кена Драйдена), «1837. Восстание фермеров» (с театром «Пасс мюрай»), «Ложный мессия» и «Натан Коэн. Ревю».



«Я не смотрю» (2-я постановка – 1984) – исполнители (слева направо): Патриция Вэнстоун, Росс Скин (ударные), Билл Мартин (клавишные), Даг Джонстон, Сэнди Росси, Брюс Нельсон, Джонни Чейс и Джин Мак / Фотограф Дэвид Чиассон.

Как эксплуатировать актеров «в правильном смысле слова»

СТИВЕН: Мне кажется, некоторые режиссеры боятся творческой инициативы актеров. Как, по-вашему, это объяснить?

ДЖОРДЖ: Думаю, причиной тому – недостаток знаний и понимания. Не хотят показаться собственным актерам дураками. Иногда режиссеры, как мне кажется, считают, что обязаны быть носителями творческого начала в спектакле, а значит, им не хочется, чтобы кто-то еще брал на себя эту роль. Все это совершенно ложные причины, основанные на том, что наше общество награждает только «блестящих» людей.

Поэтому некоторые критики никак не могли понять нашего творчества. Очень часто они говорили о том, какой блестящий режиссер, но, насколько я помню, большинство восхваляемых ими вещей было создано артистами. Мы создавали атмосферу, в которой актеру лучше всего работалось. Я эксплуатировал актерские таланты... которые до тех пор не эксплуатировались.

СТИВЕН: Вот как.

ДЖОРДЖ: Это правдиво в отношении спектакля «Я не смотрю»⁶, где все роли играли темнокожие. Все они впервые были на моей сцене, а многие и вовсе мало появлялись на

⁶ «Я не смотрю» – постановка «ТВП» (1980 и 84), в основе которой лежала книга Джона Крэга «Чапши и я». В спектакле, исследовавшем тему расизма, была показана бейсбольная команда, игравшая на выезде во время

сцене до того, разве что играли слуг, и режиссеры распоряжались ими так, как считали нужным. Нередко в спектакле был занят всего один темнокожий исполнитель. Я учил их работать в течение короткого репетиционного периода и в то же время создавать спектакль. Они с огромным энтузиазмом приняли возможности, которые я им предоставил, и многие из них чересчур усердствовали и предлагали мне то, в чем я совсем не нуждался. Я напоминал им о предлагаемых обстоятельствах (бейсбольная команда, едущая в автобусе), и они «брали себя в руки», потому что знали и понимали, о чем речь. Это были яркие, талантливые люди, которых никогда раньше не эксплуатировали «в правильном смысле слова».

Заключение

Конечно, вышеизложенное – всего лишь пример. «Система Ласкома» – мой термин, а не Джорджа – предполагает гораздо большее: очевидные элементы системы Станиславского (релаксация и голос; анализ текста; внимание и т.д.), практические занятия по всей методике Лабана, а также рассуждения о необходимости ансамбля и о том, почему «художник должен быть воинственным». Вдохновленный опытом серьезного художественного и политического ученичества у Джоан Литтлвуд и ее соратников, Джордж был решительно настроен на формирование ансамблей, позволявших создавать и исполнять живые и умные спектакли, о которых он мечтал в своем родном городе.

Подобно Станиславскому, Ласком верил: «Мы готовимся, чтобы импровизировать». Но подготовка – как для Ласкома, так и для Станиславского – не означала двухчасовых занятий каждый четверг или встреч в очередной уикенд. Джордж признавал и чтит великую теорию, но знал, что сама по себе она ничто, если не применять ее на практике – серьезно, в течение длительного времени. Он восторженно смеялся, вспоминая уморительные импровизации опытных актеров, но всегда напоминал мне: «Мы начинали создавать такие замечательные работы не раньше третьего года занятий».

ДЖОРДЖ: Творческое начало проявляется в тех случаях, когда вы и преподаете, и применяете эти методы на практике – в реальном мире театра. Одно подталкивает другое. Поэтому все вы отдали столько времени обучению.

СТИВЕН: Это было лучшее, что дал нам опыт совместной работы в труппе.

ДЖОРДЖ: Да. Да, это объединило нас. Но бывало, что в первый год существования труппы спектакли были, знаете, ужасными. На второй год они становились лучше. А на третий я приходил, раздавал вам текст, и все получалось с самого начала, и от меня не требовалось почти ничего – только немного вас ограничивать. Замечательные бывали времена – когда мне не приходилось объяснять актеру, как творить.

У тех, кому посчастливилось увидеть такие «культовые» спектакли, как «Эй, Руб!», «Механик», «Бравый солдат Швейк», «Десять потерянных лет» и «Олимпиада – 76», совместное творчество искусных ветеранов «ТВП» оставило четкий след в памяти. Нередко в наших разговорах Джордж с почтением высказывался об актерах, признавая, что «лучшее» во многих постановках «ТВП» исходило от них, а не от него: «Двенадцать голов на сцене всегда лучше одной».

одного из чемпионатов «Негритянской лиги» в 1930-е гг. В 2014 г. Робин Бреон и Джо Сили работают над проектом по созданию музыкальной версии этой пьесы, ставшей классикой «ТВП».



Стивен Буш, около 2006 г./ Фотограф Кэтрин Маррион

Стивен Буш (род. 1944) испытал большое влияние Джорджа Ласкома, участвуя в пяти постановках «ТВП» в 1969-70 гг. Он так и «не оправился» от этих впечатлений и преподавал метод Станиславского по версии Ласкома в университете Торонто с 1993 г. по 2013 г. после чего ушел на пенсию с должности старшего преподавателя. После полувека профессионального театрального опыта Стивен написал книгу «Усиленные поиски» (Талон-букс, 2010 г.) и был соавтором таких произведений, как «Доступные цели», «Жизнь под ударом» «Ричард Третий раз» (все опубликованы «Плейрайтс Канада»). «Ричард Третий раз» был поставлен Джорджем в «ТВП» (1973-74).

ÉTUDES IN AMERICA: A Director's Memoir

(With gratitude to the journals of Maria Knebel and Anatoly Efros)

David Chambers

I

The étude form reveals individuality especially vividly. When actors or students rehearse in the old-fashioned way, looking down at the text and only rarely glancing at their partners, their actor's individuality is shut away for a long time. Much later, when the actor "spreads out" in the role, and having memorized the text, discards his script and starts to move around the stage - only then will the director see the most essential thing - how much the actor's individuality reveals in the role, and how much the role depends on it. An étude reveals an actor's essence right away.¹

Maria Knebel

I stumbled onto Analysis through Action² through a backdoor. As co-director of the Meyerhold Project, a late-1990s collaboration between the Yale School of Drama and The Saint Petersburg State Academy of Theatre Arts, I made several trips to "Piter." It was clear something VERY different was going on in acting and directing training there. Much of the rigor, ferocity, and intensity of the training I observed would probably be branded as "unsafe" or "inappropriate" inside an American training institution. Despite the intense rigor of the classrooms, the Russian student performances were alive with an imaginative, playful, and emotional *joie de jouant* I had never seen before. An unpredictable sense of spontaneity, whimsy, and danger was animated through astonishingly flexible bodies and voices, all trained to the hilt. Yes, Meyerhold's genetic instructions were still encoded inside the cultural DNA of these actors and directors ... but something else was up.

However, I was there on a mission that required a singular hyper focus: a reconstitution of Meyerhold's landmark 1926 production of *Revizor* (Gogol's *The Inspector General*) for our bi-national "production about a production" which would ultimately play in Petersburg, Amsterdam, and New Haven. I had neither physical energy nor psychic capacity for anything else.

Yet, it did not escape my notice that in the hallways of the Academy there were (and still are) austere Soviet-era photographs of departed master teachers. The black and white ghosts of an extraordinary team of 1960s to 1990s directing teachers--Georgii Tovstonogov, Mar Sulimov, Arkady Katsman, and others--were still smoking their cigarettes and watching their students. My docent in this gallery, Professor Sergei Tcherkasski, taught me his revealing question: "Who was your teacher's teacher?" I learned that one or another of this Tovstonogov-chaired cohort had taught my entire Petersburg peer directing cohort.

Unlike the other names, Tovstonogov's name was somewhat familiar to me: a translated book of his, *The Profession of the Director*, lay unread on some shelf back home. I recalled that he had directed a unique *Uncle Vanya* at Princeton's McCarter Theater in the 1980s. My own mentor,

¹ Maria Knebel, *Poeziia Pedagogiki*, trans. Ilya Khodosh (Moskva: Vserossiiskoe teatral noe obshchestvo, 1976), 358

² The technically correct and more helpful English translation of МЕТОДЕ ДЕЙСТВЕННОГО АНАЛИЗА is "The Method of Analysis Through Action," a.k.a Analysis through Action. In English this method is commonly called Action Analysis. This article will use Analysis through Action and the more informal Action Analysis interchangeably.

Zelda Fichandler of Washington's Arena Stage, had spoken of him with great respect. I learned from Tcherkasski that he taught something called Action Analysis. I knew to some he was a god--but probably not my god.

Instead, my god Vsevolod Meyerhold called me back to work, and I went.

A decade later, I taught a Shakespeare mask workshop at a university in Romania. The head acting and directing teacher there was a lively Bulgarian named Maria Ganeva, who had studied with Tovstonogov at the Academy for eight years in the 1980s. It was she who first outlined to me Tovstonogov's core ideas on Action Analysis, which he had derived directly from Maria Knebel.

Now, having the time to listen, I sensed here might be some common ground here between Russian and American training. Despite my ongoing enthusiasm for Meyerhold, I had found that he was too aesthetically distant, too extreme, and too specialized for most American actor temperaments (though directors loved him). I needed to know more about Action Analysis, the roots of which could be traced directly to Stanislavski--certainly a familiar, if misunderstood, figure in American theatre. Perhaps there was a key in Action Analysis that could unlock that vital freedom-within-form that I had come to revere in the best of Russian theatre ... and so rarely saw in our American counterpart.

Supported by a Likhachev Foundation Fellowship, I returned to a greatly changed Petersburg. With my close colleague and co-producer of the Meyerhold Project Nikolai Pesochinsky translating, I first interviewed Irina Malochevskaya who had been Tovstonogov's principal associate for many years. After his death in 1989, she had authored *The Directing Course of Georgii Tovstonogov*, a detailed survey of his four-year program, including an in-depth chapter on Action Analysis.

One conversation in Petersburg always led to another; soon I was talking to Lev Dodin, Venjamin Filshinsky, Valery Galendeev, and other contemporary masters of Action Analysis and The Étude Method of Rehearsal. People came forward to help: Tcherkasski led me through a general introduction to the genealogy of Action Analysis, from Stanislavski to today. Yulia Kleiman photocopied articles and chapters on Knebel, Zon, Novitskaya, Korogodsky, Sulimov, and others, and translated many of them (as later did Yale student, Ilya Khodosh). Dina Dodina, Lev Dodin's niece and right arm, set up crucial interviews.

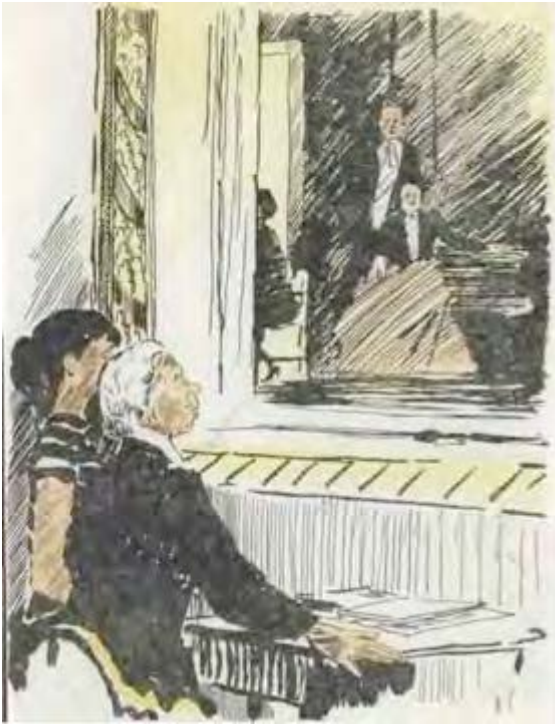
I had a whole new list of teachers about whom I could say to my directing students: "These artists are now your teacher's teachers."

II

As a faithful student and disciple of K. S. Stanislavski and V. I. Nemirovich-Danchenko, for many years M. O. Knebel worked with them in close contact and under their direct supervision; in her book she steadily, thoroughly describes their pedagogical approaches, experiments, and contemplations. She is able to carefully and vibrantly focus her attention on the fundamental principles of K. S. Stanislavski's system, pausing at such important moments as action analysis of the play and the role, of the word, and of psychotechnique.³

Georgii Tovstonogov

³ Georgii Tovstonogov, introduction to Knebel, *Poeziia Pedagogiki*, 6.



I am embarrassed to admit this (particularly in this journal), but at that time the name Maria Knebel was barely known to me. In my student study of the canon formation of directing, her name never came up. Allusions to her had passed by me later in life, but only faintly.

Maria Osipova Knebel: I remembered there was a link to Stanislavski's last years, about which I then knew little, other than Toporkov's *Stanislavski in Rehearsal*, where she is not mentioned. I also knew that an American scholar/teacher I greatly respected, Sharon Carnicke, had started to write about Knebel. That was about it. (Even today, despite the untiring work of Carnicke, Bella Merlin, and a few others, it is the rare North American professional theatre practitioner who could identify her. Robert Falls, artistic director of Chicago's Goodman Theatre is the notable exception.)

But in Russia I soon found that if Tovstonogov was a god to some, Knebel was a god to all. In a conversation about her with Valery Galendeev, Lev Dodin's key associate at the Maly Theatre and renowned teacher of voice at the Academy, he started with: "I think that in the Russian theatre of the Soviet period no one has ever had such a life story to tell as Knebel did." Galendeev ended two hours later with: "I was once shown a note written in Knebel's hand. It obviously was from a sort of guest talk and somebody wrote her a note from the auditorium. 'What is the essence of the Action Analysis Method?' they asked. She wrote back 'I don't know, neither does anyone.'"⁴

I have since deduced that Knebel's seemingly disconcerting reply actually is "the essence of the Action Analysis Method," meaning no one definitively knows what its essence is. But every young director knows what their teacher's teacher taught their teacher, what their teacher does with that today, and the students ponder what they will do with it tomorrow. In very simplistic form: Stanislavski and Nemirovich-Danchenko taught Knebel who adapted from her two masters; she then taught Tovstonogov who adapted from her; he taught Ginkas who adapted from him; and today Ginkas teaches his students his students his variant; and those students in will make their own adaptation. There are many branches emanating from the rootstock of Stanislavski via Knebel: Tovstonogov, Efros, Vasiliev, Dodin, Butusov, and many more.

Over time, I learned that Action Analysis is not a doctrine, not a checklist of mandatory obligations. It is an individualistically deployed process of text analysis ("Reconnaissance of the Mind") and rehearsal technique ("Reconnaissance of the Body"). Individuality: there it is again (cf. the quotation at the top of this article) straight from the communist Soviet Union. No wonder next to nothing about Analysis through Action was published in the Soviet Union for decades: individuality. It became clear to me that just as the *étude* form will reveal the actor's "individuality especially vividly", so too will Action Analysis reveal the director/teacher's individuality "especially vividly" (again, see quote at top). This is not a dogma; it is an open-ended set of sound underlying principles that re-invents itself through praxis generation-to-generation, director-to-director.

⁴ Valery Galendeev, interview with David Chambers, Maly Drama Theatre, Saint Petersburg, May 23, 2011.

III

The most difficult psychological movement of the soul must be translated into action, says Stanislavski. Yes, it must be translated into action, confirms Nemirovich-Danchenko, but this is acting arithmetic. There is also algebra and geometry, where the active thing is the figure, the character borne of the unique personality of the author, when an atmosphere arises on stage, created by the actor, when feelings are born that are not ruled by any analysis.⁵

Maria Knebel

My graduate-level first-year directing students and I now had translations of Knebel's *Action Analysis of the Play and the Role*; Malochevskaya's manual on Tovstonogov's course; notes from a lengthy interview with her; an essay by her Ph.D. student Andrei Smolko; Ganeva's class notes; two essays on Action Analysis in practice by Tovstonogov; two interviews with Dodin; two interviews with Galendeev. In English we had these relevant books: Irina and Igor Levin's *Working on the Play and the Role*; Kama Ginkas' *Provoking Theater* (translated by John Freedman); and Katie Mitchell's *The Director's Craft*.

We began to forge our own distinct version of Reconnaissance of the Mind, the text analysis side of Action Analysis, also known as The Director Tête-a-Tête with the Play. Each of my three graduate directing students had their own Chekhov play to work on: *Three Sisters*, *Uncle Vanya*, and *Seagull*. *The Cherry Orchard* served as the master text from which examples were created.

With crucial initial contributions from student Katie McGerr, we ultimately created a workflow of analytical actions. (In practice this takes an entire semester to complete.)

- The full play, with nothing added or subtracted, is written out as a detailed fiction. This labor-intensive first action yields a sense of flow in the play--and the necessarily meticulous reading brings out massive amounts of information and questions.
- Factual given circumstances are then assessed and distributed among three “rings”: the outer ring involves the broad socio-political aspects of the play which affect characters inside the play; the middle ring is for large events both past and present which impact everyone in the play; and the inner ring involves specific character circumstances and their relationship with other characters.
- Leading circumstances of the play and for each act are determined.
- A five-event structure (bearing a resemblance to Aristotelian dramatic structure) is determined.
- The play is broken into individual events: units of action, or “beats,” which contain an A versus B conflict.
- Extensive character biographies in fictive form are created, containing both factual information and speculative propositions for each character.
- From all this, the director begins to identify the “through-line of action of the play,” the primary struggle between forces in the play that appears before the audience.
- Out of this comes (ideally) a grasp of the “supertask” of the play. What are the play's main concerns? What is the author suffering over in this play?
- From that presumed grasp, the director begins to imagine the “super task” of their production.

⁵ Knebel, *O Tom, Chto Mne Kazhetsa Osobenno Vazhnym : Stat'i, Ocherki, Portrety*, trans. Khodosh (Moskva: Iskusstvo, 1971), 6.

This production should manifest “the scream of the director” (Sulimov)⁶ and is designed to “remove the spectator from the comfort of what he already knows” (Ginkas).⁷

- The director writes out the final “novel of life,” a full account of her production, again in fictive form, describing all the progressive actions of the play, character interiority as well as biography and behavioral description, and *mise-en-scène*.

All of this is preserved, along with a DVD containing associatively evocative photographs and paintings, a “portrait gallery” of character images, and musical soundscapes. Painstakingly compiled during what one student called “the time formerly known as winter break,” the Tome (as the final object is known) is packaged in a manner artistically appropriate to the student's particular play, and handed in to faculty.

All of the ten steps above, and the assembly of the Tome, are considered creative “actions”—making things—not academic criticism. The results are vivid, imaginative, and thorough. But all these actions, as deep and inventive as they may be, expose the fact that Reconnaissance of the Mind is only “the arithmetic” of analysis—bountiful arithmetic, complex arithmetic, useful arithmetic, yes, but not “algebra and geometry...created by the actor, when feelings are born that are not ruled by any analysis.”⁸

It was time for études.

IV

Whatever you might talk about at the table, we do on the floor.⁹

Sergei Tcherkasski

How to understand and implement Reconnaissance of the Body—étude analysis—proved to be much more elusive than applying the structural system of text analysis as proposed by Knebel and codified by Tovstonogov. There is much instructive literature about the tête-à-tête side of Action Analysis, far less on the practical physical side of this holistic interdependent process. Knebel wrote extensively about the theory and value of études, and cited many anecdotal examples from her classroom. But we found it difficult to glean concrete procedures from her capacious narratives. And at this early stage of our investigation, we found little else start with.

One reason for the paucity of literature on études has to do with the fact that how, when, and why a director employs études is extremely subjective.

Lev Dodin stated in an interview “I no longer do études in rehearsal, they take the actors too far away from the text.”¹⁰ (One of Dodin’s actors was later amused to hear this, and gently disputed it.¹¹) On the other hand director/teacher Venjamin Filshinsky, Dodin’s close colleague for decades, eschews discussion altogether and rehearses with études only.¹² Bella Merlin, based on her training with Albert Filozov in Moscow in the mid-1990s, proposes a 4-point approach to étude scene analysis: read the scene; discuss the scene; improvise (étude) the scene; discuss the improvisation.¹³

⁶ Mar Sulimov, *Posviashchenie V Rezhissuru*, trans. Khodosh (Sankt-Peterburg: SPbGU, 2004), 389.

⁷ Kama Ginkas and John Freedman, *Provoking Theater: Kama Ginkas Directs* (Smith & Kraus, 2003), 234.

⁸ Knebel, *O Tom*, 6.

⁹ Sergei Tcherkasski, interview with David Chambers, Saint Petersburg, May 26, 2012.

¹⁰ Lev Dodin, interview with Chambers, Maly Drama Theater, Saint Petersburg May 22, 2012.

¹¹ Sergei Kuryshv, interview with David Chambers, Maly Drama Theater, Saint Petersburg, May 22, 2012.

¹² Venjamin Filshinsky, interview with David Chambers, Moscow Art Theater, Moscow, January 18, 2012.

¹³ Bella Merlin, “Here, Today, Now,” in R. Andrew White, *The Routledge Companion to Stanislavski* (London; New York, NY: Routledge, 2014), 325.

Stanislavski himself wrote out a 25-point plan for approaching a play that included structural analysis, études, and much discussion.¹⁴

The first reason for these disparate opinions is in great measure due to the variety of the late-stage experiments by Stanislavski, and different take-aways by three key people who sat near him during those last years. Stanislavski intensively pursued many new or revived ideas. Études, harking back to Sulerzhitsky, Vakhtangov and the First Studio, and proposed by Stanislavski long before that, played a large role in the master's final explorations. Such was the case in student rehearsals and classes of the Opera-Dramatic Studio and in the explorations into *Tartuffe* in which most of the actors came from the Moscow Art Theater. In Stanislavsky's work spaces on Leontiev Lane--where he was confined under "a kind of house arrest"--Maria Knebel taught voice, articulation, and rhetoric--"verbal action" per Stanislavski--to the students; director Mikhail Kedrov taught and directed the same students and participated in *Tartuffe* as an actor and assistant director; and Boris Zon, a young director from Leningrad, observed over a five-year period both operatic and dramatic workshop rehearsals on weekends. (I omit a fourth observer, teacher Lydia Novitskaya. The information and vintage photographs in her 1984 book *Lessons of Inspiration* are of great value, but she had less direct influence on the transmission of the étude method.)

As evidenced in the quotation that opens this piece, and numerous places elsewhere, Knebel merged her formidable analytical skills--influenced by her association with Stanislavski and Nemirovich-Danchenko--with on-the-floor études of all kinds.

To Knebel, this *is* Action Analysis: deep textual analysis, first by the director, then with the actors at the table, coupled with specific actor-centric improvisatory explorations--aka "probes...attempts...tries"--based on discussion of events from the play. Text analysis and étude analysis, for Knebel, are not two related processes; Analysis through Action is one holistic, interactively dynamic set of actions. Text analysis may create or alter étude analysis, and vice-versa. She writes:

In order to reach action analysis through études with improvised text, one needs to conduct a lot of preparative work of deep study of the play in table work, to conduct in that early period the work that Stanislavski called "investigation through reason."

Already in the process of "investigation through reason," the skeleton of the work begins, for the actor, to become overgrown with living tissue. Usually after such an analysis, the actor clearly imagines for himself what his character is doing in the play, what he strives for, what he fights and what he allies with, how he relates to the other characters.

If the company correctly understands the thematic direction of the play, and every performer correctly understands the determination of his character, the company can, having conducted a deep "investigation through reason," proceed to the rehearsal process in action.¹⁵

Now, compare that to Zon's interview with Stanislavski after the young Leningrad director's first day of observing rehearsals:

Question [BZ]: Do you work at the table for a long time now, and when do you move to the next period?

Answer [KS]: We read play today and it's possible to perform tomorrow. If it's not enough to read it once, we can read it a second time.

¹⁴ Konstantin Stanislavski, *Creating a Role* (New York: Theatre Arts Books, 1961), 282.

¹⁵ Knebel, *O Dejstvennom Analize P'esy i Roli*, trans. Ilya Khodosh (Moskva: Iskustvo, 1959).

Question: Does it mean that actors don't know anything?

Answer: They don't know words but they know what to do. If they might forget, I would remind them. If a question arises, we would look into the text: "Something is written about that in the third act"... we find it ... etc.

Question: Does it mean that in the beginning you even don't need the text of the role?

Answer: We will come to it step by step but according to a logical way through action.

Question: Does it mean that there is no need for sitting at the table at all?

Answer: Sometimes people still sit.... Even with these new approaches actors could want the table.... Our ardor for the table led us to "indigestion. If a capon is fed too many nuts, its stomach can't digest the food anymore; so it is with the actor who is burdened by "table food" and can't use even a small part of what was done. My new method is a development of previous ones.¹⁶

The third of this trio, Mikhail Kedrov, took from Stanislavski a proprietary interest in what Kedrov called the "The Method of Physical Actions." In this approach, the actor and director seek out specific physical actions to chart a logical and reliable physical/gestural map for each scene, and thus presumably create a psychological map as well. When Kedrov became artistic director of The Moscow Art Theatre (and subsequently fired Knebel), this methodology became the house style for the socialist realist productions of the MAT's Soviet era. But Kedrov and his "method" were openly renounced as early as 1952 (interestingly, pre-Thaw) for leaving the psyche out of the psychophysical, thereby creating superficial performances, absent of inner life. (As colleague Robert Ellerman wrote to me: " I always say Kedrov was the "C" student and Knebel and Zon the Advance Placement kids."¹⁷)

How to proceed: Knebel? Zon? Kedrov (probably not)? Merlin? Dodin? Filshinsky? Ideas gleaned from the journals of student of Knebel, étude master Anatoli Efros?¹⁸

We still had no precise answer to the question--what exactly is an étude?

V

Zinovy Korogodsky is the most essential person in transmitting the étude method into practice.¹⁹

Venjamin Filshinsky

There is a Leningrad/Petersburg lineage of études that parallels, and in some cases intersects, with the lineage of text analysis that passes from Knebel to Tovstonogov to Malochevskaya (and to her brilliant student, director Yuri Butusov). Concurrently the étude line passes from Boris Zon to Zinovy Korogodsky to Benjamin Filshinsky, Lev Dodin and others. Zon and Korogodsky were successive artistic directors of Petersburg's renowned TYUZ (Theater of Young Spectators). Korogodsky was mentor to both Filshinsky and Dodin, and gave them their start as professional

¹⁶ Boris Zon, *Shkola Borisa Zona: Uroki Akterskogo Masterstva i Rezhissury*, ed. V. L'vov, trans. Yulia Kleiman (Saint Petersburg: SEANS, 2011), 394.

¹⁷ Robert Ellerman, e-mail to Chambers, September 17, 2012

¹⁸ Anatoly Efros and James Thomas, *The Joy of Rehearsal: Reflections on Interpretation and Practice* (New York: Peter Lang, 2006).

¹⁹ Benjamin Filshinsky, interview with Chambers, Saint Petersburg, May 26, 2012.

directors. Dodin has, of course, become the renowned artistic director of Petersburg's Maly Theater, and Filshinsky directs internationally and teaches actors and directors at the Academy.

Korogodsky is one of the few who has written in practical detail about études. His 1973 book *Starting* contains specific information about types of études and means to execute them. His taxonomy yielded our first set of guidelines; it was from *Starting* that we started.

In the broadest sense, Korogodsky divides études for rehearsal (as compared to "training études" for acting classes) into two basic categories: Scene (or Scenic) Études and Auxiliary Études. Scene études are exactly what the name suggests: études dedicated to investigate a particular scene or event (aka "beat" or "unit" of action), often with paraphrased language, always with a very strong reliance on the given circumstances of the characters at that moment. As our student directors at the Yale School of Drama had been deeply trained in event analysis, the thought of addressing scenic events through études based on deep given circumstances seemed clear enough, if novel and, worst fear, potentially unproductive. What was equally alluring was the question of Auxiliary Études. Korogodsky suggests many types of these, all of which also seemed as a fertile ground for exploration. For our purposes, we distilled his extensive suggestions, and our own thoughts, into three inter-related sets of etude actions:

2. ÉTUDES: LINE OF THE ROLE

Purpose: full life of character and actor

- a. Pre-life: the character before the play--events and episodes
- b. Life of Play: continuity of life through body of play
 1. Onstage events (see #2 below)
 2. Offstage events during course of play
 3. Events just prior to scene
- c. Future (Speculative; what do they wish, what do they get)

3. ÉTUDES: SCENIC RECONNAISSANCE (1.b.1 above)

Purpose: Examination of scripted scenes/units of action (aka events; "beats")

- a. Break into units of the unit, beats of the beat--beginning, middle, end
- b. Psychophysical approach; mute to gibberish to keywords to paraphrase to text; should ignite affective memory
- c. Always: "I in the given circumstances."

4. ÉTUDES: AUXILIARY

Purpose: support to 1 and 2 above

ROLE:

- a. Characteristics (gesture, voice, gait, eyes, tics, etc.)
- b. Seed of the role" (dominating sources of character)
- c. Movie tape (personal to actor: life "movie" of character)
- d. Nature of feelings (dominant emotional qualities; expressivity)

MISE-EN-SCÈNE:

- e. Environment/Conditions ("world" of play and specific settings)

- f. Genre of play ("difference between Goldoni and Moliere")
- g. Style of performance (motion, gesture, temperament)
- h. Language (verse, poetic realism, coarse, foreign, etc.)

Fortunately, we had a laboratory in which to try to bring flesh to these skeletal ideas. A practical workshop class, using Chekhov plays as source material, had been born a few years earlier out of a desire to find a common ground for first-year actors and directors. In their collaborative rehearsals on new and classic plays, I had observed that terminology was frequently in the way: many common terms in the rehearsal hall-- objective, action, event, rhythm, etc.--mean different things to different people. An over-reliance on naming things, particularly on identifying "objectives," seemed to lead many students to a schematic approach to acting, with concomitant results. Lengthy table work, while useful for a general collective knowledge base, seemed rarely to generate dynamic life, or penetrating theatricalist ideas. Instead of creating dynamic character conflict, there was often hiding behind lengthy intellectual debate--safe, sometimes interesting, but generally inactive and uninspiring.

On a deeper level, the director/actor, management/labor struggle so common in the American theater--who owns what share of the enterprise? --regularly created actor resistance and/or director resentment. This strain was sometimes subtle and individually isolated; at worst it was paralytic for all. Even in the best of circumstances, some element of mutual distrust, however small, could be detected.

These were issues our "Chekhov Lab" was born to address. Perhaps the *étude* method would be the spring that could release these tensions.

VI

The theater of co--authorship is our postulate...The director is not a boss nor a judge, but the primary "ringleader." This person is only a powerful spur, he chooses the text and makes the actors fall in love with it.²⁰

Venjamin Filshinsky

Co-authorship. Could young directors descend from their dreams of being a brilliant auteur to being a generous and inspiring co-author? Could the actors, by vocational experience often a self-protective lot, believe this directorial offering was being made in good faith? Or, conversely, did some actors not want the responsibilities of co--authorship? Given the unconscionably brief amount of rehearsal time in the US was co-authorship even a good idea?

While this was new ground for all of us, there was some precedent in America for an improvisatory approach resembling Action Analysis. The Group Theater relied on both auxiliary and scenic improvisations in the early 1930s; Strasberg, Clurman, and others describe this. Later, at the Actor's Studio, Strasberg said: "The element of improvisation in the work is an essential ingredient which makes the work itself different from any other way of working"²¹ (where "the work" means Strasberg's Method). Belarus-born acting teacher Sonia Moore, a fierce antagonist of Strasberg, translated books and articles about Action Analysis and taught her version of the Method of Physical Actions, including scenic improvisations, in her New York studio. But these ventures

²⁰ Filshinsky, "Education Through *Études*" *Stanislavski Studies*, Issue 2, 2013.

²¹ Lee Strasberg *Lecture to Carnegie Units on Improvisation*, October 17, 1963, transcribed by John Stix. Unpublished, courtesy of Robert Ellerman, Lee Strasberg Theatre and Film Institute.

were not well understood, if even known, by a later generation of acting and directing faculty; they were certainly beyond the knowledge of the students.

Having no commonly recognized precedent or living experience to rely on, we drew up an étude protocol to guide our laboratory research into co-authorship. This set of guidelines was aggregated from ideas and insights from numerous sources referenced above.

IN REHEARSAL:

1. THE PSYCHOPHYSICAL BODY IS THE STARTING AND THE FINISHING POINT (NOT THE MIND);
2. SO: SPEND MORE TIME ON PHYSICAL ÉTUDE ANALYSIS (85-90%)--ON-THE-FLOOR PHYSICAL ACTIONS THROUGH DYNAMIC IMPROVISATIONS—AND LESS ON VERBAL DISCUSSION (10-15%, IF THAT)
3. SO: ANYTHING YOU MIGHT TALK ABOUT AT THE TABLE, DO HERE, TODAY, NOW, ON THE FLOOR--NO SCRIPTS IN HAND; NO SCRIPTS ONSTAGE EVER; YOU CAN NEVER KNOW TOO LITTLE;
4. THE AUTHOR'S PRECISE LANGUAGE IS LAST, NOT FIRST; IT IS THE FINAL PHYSICAL ACTION. UP TO AND INCLUDING PERFORMANCE, THE TEXT IS A RESOURCE, NOT THE SOURCE;
5. SO ACTORS: NO NEED TO MEMORIZE TEXT EVER; AT FIRST, USE NO LANGUAGE, THEN ADD EXPRESSIVE SOUNDS, THEN KEYWORDS, THEN YOUR OWN PERSONAL PARAPHRASE OF THE TEXT, UNTIL THE PRECISE AND ABSOLUTE WORDS OF THE AUTHOR BECOME AN ORGANIC NECESSITY;
6. FOCUS ON THE "I" IN THE "I IN THE GIVEN CIRCUMSTANCES:" WHAT WOULD "I" DO IF...? HERE, TODAY, NOW;
7. SO: THERE IS NOT A "CHARACTER"; THERE IS ONLY YOU--IN INCREASINGLY SPECIFIC GIVEN CIRCUMSTANCES, DETERMINED BY THE AUTHOR, THE DIRECTOR, AND YOU;
8. CREATING DYNAMIC PHYSICAL ACTIONS INSIDE THE GIVEN CIRCUMSTANCES IS FAR MORE IMPORTANT THAN NAMING OBJECTIVES; IT IS NOT ABOUT WHAT YOU WANT—IT IS ABOUT WHAT YOU DO. RE-EXAMINE, RE-CALIBRATE, AND HEIGHTEN GIVEN CIRCUMSTANCES WITH EVERY ÉTUDE PASS, AND EVERY PRIVATE READING OF THE PLAY. SOME SENSE OF AN OBJECTIVE MAY APPEAR. BE OPEN TO LETTING IT GO AS YOU LEARN MORE;
9. REHEARSAL IS A SERIES OF "PROBES" OR "TRIES"—A PURPOSEFUL SET OF JOYOUS TRIAL-AND-ERROR DISCOVERIES. NOTHING IS INCORRECT, SOME ÉTUDES WILL COME TO A DEAD END OTHERS NOT, EVERYTHING CAN CHANGE, IT WILL ALL WORK OUT. (THE ONLY BAD ÉTUDE IS ONE IN WHICH SOMEONE—ACTOR OR DIRECTOR—WAS PHYSICALLY LAZY, MENTALLY SLOPPY, OR UNCOMMITTED TO THEIR PARTNER.)
10. THE GOAL IS FULLY ACTIVATED PHYSICAL/EMOTIONAL LIFE ONSTAGE--TODAY, HERE, NOW--INSIDE THE CORRIDOR OF TRUTH; NOT “FIXED” BUT EXPERIENCING FROM YOUR LIFE (IN RUSSIAN: PEREZHIVANIE).

Many of these propositions--which remain intact three years after their introduction--are contextual. Points 1-4 create alternatives to practices common in the American theatre that can be

overworked in a scholarly research institution like ours. Discussion and debate are prized in this university community, as are poetic language and canonical authors. But this was to be an experiment in a laboratory--a site of inquiry also prized at Yale--investigating if this new (to us) methodology might be as efficacious and creative as conventional practices, or even surpass them.

Points 6-8 reinforce what Ron van Lieu, the Chair our acting department and co-teacher of the Chekhov Lab, calls the "actor's personal investment." While "affective memory" is not a basic premise in our program, it is understood that accessing personal memory and investing in the actual living through of the moment is a risk the actor must take. Investment = Risk = Reward.

Points 6-8 are also dependent on my belief that relying on "objectives" can become an inhibitor preventing the actor from spontaneously DOING what she or he would actually DO in such-and-such set of circumstances. (Instead the actor is often onstage pondering "what is my character's objective right now? Am I on it, or not? How well did I do that one?") Furthermore, the world of objectives reinforces an American trope: all that matters is what I want. This behavioral narcissism is endemic to our culture; thus eager students readily embrace the path of objectives. It is quantifiable ("how well did I do?") and culturally gratifying. But this fixation on my goals, my needs will blind the actor to what Declan Donnellan calls "the target," meaning the other, the person who stimulates me to action. The other--Juliet's Romeo--is critical to études, as mutually generated kinetic stimuli must rebound uninterrupted around the stage.

Point 9: that the job of rehearsing might be turned into the joy of rehearsing (with thanks to Anatoly Efros) proved to be beyond our highest expectations. Études are often a thrill to do, no matter how psychophysically demanding, no matter if the result is an epiphany or a blind alley. The actor is freed from the habitual toil of sitting at a table; peering into a script onstage; memorizing lines at home; calling out for forgotten lines in rehearsal; rarely experiencing his or her own body, much less anyone else's, until the last few days of rehearsal. In this process, the director is also in motion on the floor, not behind a table or music stand, moving expressively, side-coaching, even participating directly in the etude; directing is a physical act, not a cerebral one. The freedom of the "probe" or the "try"--as contrasted with the need to "set" or "fix" the scene--is liberating. The shock of the theatricality and raw emotion that emerges spontaneously is thrilling. The discovery of entirely unexpected and potent ways of realizing the scene is revelatory. Everyone's body, imagination, libido, and emotional availability are in play from the first étude.

Joy.

VII

Then we divide up the whole play, episode by episode, into physical actions. When this is done precisely, accurately, when it feels correct and inspires our belief in what is occurring onstage, then we are able to say that the line of the life of the human body has been created. This is not a small thing, but half the role.²²

Konstantin Stanislavski

Is "the life of the human body" truly half the role? What's the other half? How long does all this take? We don't know yet; we haven't yet carried etude analysis through a whole production. But, even given relatively limited experience, I suspect that Stanislavski's "half the role" is a considerable underestimate. In the scene work we have done to date, a great many "breakthrough" recognitions about the play or about a role have occurred, generating psychophysical experiencing

²² Stanislavsky, *Sobranie Sochinenii*, trans. David Chambers, vol. IX (Moskva: Isskustvo, 1999).

that would likely be sustained throughout a full rendering of the piece. Seemingly from nothing--"you can never know too little"--fully embodied characters and vigorous approaches to a production have been born.

As the student artists have nothing more than the above protocol to go from, each team, led by the directors, create their own specific procedure, generally following these steps:

1. Non-verbal scene exploration: usually highly physical, animated, lots of intense physical contact (Paul and Galen, both former athletes, wrestled violently as Vanya and Astrov as they mutely explored the morphine scene).
2. Key word(s): be it from the text or not, a word or short phrase is brought into the physical *métier* and repeated as needed by the actor. The word or phrase is co-determined by actor and director.
3. Loose paraphrase: text and subtext. The text is a loose guideline; voicing subtext often occurs (Annelise/Natasha raged: "This is my house now Irina! Your family doesn't deserve it any longer!") Anything within the broad boundaries of the scene is acceptable. The physical conflict often heightens at this stage. (Andrew/Treplev destroyed his outdoor stage and flung the pages of his play away; Niall/Dorn struggled to pick them up and organize them. Andrew later cast a clinging Shaunette/Masha onto the ground as he raced off to find Nina.)
4. Close paraphrase: an attempt to move closer to text; generally a frustrating point for all as the emotional excitement and physical freedom found in prior études meet the verbal demands of the actual script. But discoveries, if lesser ones, have continued.
5. The precise words of the author coupled with the psychophysical intensity and spontaneity that were so present in the first three steps above.

The precise words of the author. Stanislavski admitted he wasn't quite sure how best to get from études to the precise spoken text (Stanislavski to Zon: "This question has not yet been solved by me."²³) Seventy years later, Filshinsky admits to being baffled as well: as a last resort, he recommends just telling the actor to go ahead and memorize. (Aubie/Solyony found that he could not proceed until he learned the exact words. Once that was accomplished--easier than usual, he said--his physical energy returned in force, and with exactitude.) In our experience, this stage is the most difficult, as "freedom and form" must join together. There have been scenes that maintained their rawness and spontaneity as they incorporated the author's exact words; some just floundered. I agree with Stanislavski: this question has not yet been solved.

The full range of our summary of Korogodsky's étude types (p. 9-10 above) has been explored at one time or another. Some have been more beneficial than others. Here is a brief set of examples that were particularly illuminating:

- PRE-LIFE: this proved to be extremely fertile ground for determining character. We were greatly aided by Mar Sulimov's notion of an "initial source trauma."²⁴ To exemplify this concept, Sulimov imagines that Ranyevskaya declines a request by her son to play by the river and instead stays in the house to have furtive sex with her illicit lover, while her husband lies dying in another room. This is when Grisha drowns. Screams are heard. A barely clad Ranyevskaya races to the river where she sees the tutor Trofimov coming out of the water, carrying the lifeless boy. A trauma like this would certainly explain her flight to Paris, and stain her joy when she sees Trofimov the night of her return to the estate. This example of "source trauma" struck us as perfect material for pre-life études. Exploring the idea of source trauma, director Andras set up an étude with Matthew/Astrov on the night the

²³ Zon, *Shkola*, 461.

²⁴ Sulimov, *Posviashchenie V Rezhissuru*, 339-341.

exhausted and drunken doctor tries to operate on the trainman and inadvertently kills him. Some études come with less than overt textual clues, but have nonetheless been very productive in later scene work. Director Leora created a pre-life étude in which Bradley as a pre-teen Telegin witnessed his father choke his uncle to death in a conflict over their estate. This proved invaluable for Telegin/Bradley; his Telegin is reflexively skittish and fearful of conflict; if he senses a dispute coming, he turns to guitar playing as a calmativ for himself and others. Less traumatic, but equally productive, was Jessica directing Chastain/Nina and James/Konstantin. Through etudes, they found that as children the pair had surreptitiously discovered one another on an isolated island in the lake; by the time of their Act I performance they have become art-rebels and passionate sexual partners. This made for an ardent generational conspiracy between the two, and thus a huge life-loss for Konstantin when Nina ran off to Moscow and Trigorin.

- LIFE OF PLAY: OFFSTAGE PRIOR EVENTS: Director Sarah set up an in-class étude (done when the étude requires additional characters) for Irina/Celeste in Act II. It started with Irina having an absolutely frantic and despairing day at the telegraph office; Tusenbach coming to free her; leading her through the snow to a street band (a lot of études seem to incorporate music); and finally home. Tusenbach failed to cheer her up, and Celeste/Irina later said that the etude was key to understanding Irina's despair as it accretes through the play. Actors are sometimes invited to set up their own études to investigate character events. Actor Annie/Nina created such an étude, casting peers from her class in various unscripted roles: her parents, a co-conspirator maid, Treasure the watchdog, a grizzled gardener, and an unhinged religious hermit in the woods. Annie/Nina acted out the trauma of escaping from her overbearing and suspicious parents the night of Konstantin's play. What Annie/Nina discovered was not only that she faced great peril as she fled; and not only that it was a long and frightening run through the forest to Konstantin's estate; but perhaps more importantly she realized that her chaotic household, while not intentionally malevolent, was a suffocating and abusive prison.
- SCENE ÉTUDES: With études such as the above in hand, as well as numerous smaller auxiliary etudes, the actual scene work is fortified with a set of experiences far stronger than table work can possibly yield. These actor-generated events are physical and thus in the body of the actor. If they involve the principle characters of the scene at hand, they are mutually experienced. Recall of these events is experiential, emotional, corporeal, and shared. Usually the teams oscillate between prior life études, auxiliary études, and specific scene work; each reveals the other. Fortuitous accidents can occur as scenes are being explored: During rehearsals for the Act II Solyony/Irina/Natasha scene, Maura/Natasha spent her off-stage time cradling a child doll (Bobik) in her arms, humming a lullaby, and looking out an actual window in the rehearsal room. One night she happened to see a light from a distant building flicker on and off a few times. She realized that was her sign from Protopov: "Coming tonight!" This clinched for Maura/Natasha the degree of her involvement with her lover. Almost always, something that could not have been foreseen in the director's study or at a table discussion came to light, without discussion. Cole set up an étude for Matt/Vanya to explore the attempted second gunshot at Serebriakov. What was unexpected to all of us, including the actress herself was that Elia/Mrs. Voinitsky screamed and threw herself on top of Serebriakov, forcing Matt/Vanya to spasmodically misdirect his aim. Matt/Vanya's shame and self-rage for almost killing his mother became a palpable driver for the conclusion of Act III, and the ensuing Act IV scene with Astrof. Every major character experienced this heightened catastrophe, which in turn would shape their actions for the remainder of the play. In contrast, director Katie's exploration of the Act III scene with the trio of sisters ("Masha's confession") was a study in internal polyrhythms: Ashton/Masha broke out of her dour bondage and danced with adolescent giddiness as she shouted out the news: "I'm in love I'm in love with that man!" Ceci/Olga paced the floor snarling pained disgust like a caged

panther, and Elia/Irina, still reeling from Olga's instructions that she "marry the Baron," curled into a catatonic ball on the floor and stared lifelessly out toward the audience, like a dead fish. Natasha, carrying her candle, made an unscripted second sepulchral cross, presumably having overheard Masha's elated revelation. Moscow never seemed so far away.

Part of my project here, greatly influenced by brilliant contemporary productions by Dodin, Serban, Butusov, and earlier ones by Efros and others, is to break the stranglehold of imagination with which American directors and actors have suffocated Chekhov. These characters are not "ordinary people living ordinary lives" as the cliché would have it. Everyone in Chekhov is in some kind of profound crisis. The scenes are peak experiences; the characters will remember every event they participate in for the rest of their lives. The stakes are as high as they are in the plays of the other master of dramatic action: Shakespeare.

Extreme actions and counter-actions: this is preferred over the emotionally inert self-pity that plagues most American Chekhov. I annually say to the directors and actors: "Chekhov is a blood sport: your character's very lives depend on winning the game. You won't win, but you must win." This is contrarian news in a culture where a fundamental tenet is that hard work will yield life, liberty, happiness, and best of all, wealth. "We must work," says Chekhov. Yes we must, but we won't get to Moscow.

Tovstonogov, Sulimov, and others, going back to Stanislavski, insist that speculative given circumstances must be as resource-rich--as dramatic--as possible. Let us take Anya's arrival at her mother's flat in Paris. This is what we know from the text:

ANYA: We got to Paris, it was cold and snowy, and my French is just awful! Mama was living in this fifth – floor apartment, we had to walk up, we get there and there's all these French people, some old priest reading some book, it was crowded and everybody was smoking these awful cigarettes--and I felt so sorry for Mama, I just threw my arms around her and couldn't let go. And she was so glad to see me, she cried...And she sold the villa in Menton, and the money was already gone, all of it!²⁵

This visitation is an ideal setup for an étude; at minimum, it would be of enormous benefit for Anya, Ranyevskaya, and Charlotta. Let us subjectively imagine this *vie Bohème* apartment, about which we only have Anya's terse information. How long did it take Anya and Charlotta to wade through the cold snowy streets? What kind of neighborhood it is this? Did that staircase to the fifth floor reek of urine? How many people were actually in the apartment? It seems like a lot: "all these French people." What kind of state(s) are they in? The "awful cigarettes" suggest drugs, perfectly plausible at this time in Paris. Where is Mama in this mélange? In bed? With someone? Her lover? Is she ill? Does she recognize Anya? It's been five years; Anya was twelve then. Why does Mama cry? Is she ashamed, overjoyed, exhausted, or more? Why does she return home with Anya? Sulimov proposes that Mama sees Anya as an angel, an angel from Russia, an angel from the orchard, an angel that is her younger self, an angel who has come to take her home. She follows the angel.

This étude would be crucial in a 360° exploration of *The Cherry Orchard*. It is impossible to predict what might happen once this (or any) étude is initiated. If it is possible to predict an outcome, the étude has been over-determined. But it is essential that the characters and the situation be encouraged to be as extreme as plausibility will allow. Anything less is softening the impact, chilling the potential heat, romanticizing the struggle, and diminishing the suffering of the characters. With good actors, trained in this method, there is no risk of melodrama; there is the

²⁵ Anton Pavlovich Chekhov and Paul Schmidt, *The Plays of Anton Chekhov*. 1st ed. (New York: Harper Collins, 1997), 336.

liberation of the actor and the play.

Mostly in the US, we tend to follow the "line" of the play. Linear causality: this, then, that. Études demand that we explore the full sphere of the play: not just what happens in the play, but what happens around the play. Possibilities for expansion of character, mise-en-scène, and superobjective of production emerge and surprise. Certainly there are risks: wasted time; confusion of aims; endless freedom, no form. But, done right, études can provide the uncommon reward of intense truths coupled with innovative theatricalism, be the production "faithful" to the text, or a post-modern collage where the text is a pretext.

Stanislavsky's own self-rebuke for encouraging actors to become intellectualized and passive, rather than emotional and physical, led him to abandon the table and take the risk of moving to the floor as soon as possible.

VIII

Étude work is the first concrete technique I've encountered that allowed me to connect my intellectual understanding of a play with my physical, visceral and emotional understanding... Études choose me as much as I choose them. If something excites my imagination in my tête-à-tête with a play, its exploration in an Étude may yield up an important piece of staging or a part of my production concept that I don't yet understand intellectually. The feedback loop goes both ways!

Katie McGerr, directing student

SOME COMMENTS FROM PARTICIPANTS:

Student Actors:

Chris/Dorn: It's been phenomenal and really eye opening to me. It completely changed the way I work and how I think. It allows me to get out of my own way.... You don't feel worried because you know so much! Whatever comes out is truthful because you've explored so much.

Ariana/Masha (Seagull): This process is so revelatory and enlightening to put the text last rather than first.... It's like I never want to do a play any other way. It's been amazing.

Celeste/Irina: The étude with the telegraph office was totally amazing and so upsetting. It completely opened up my understanding of the life of that character at that point in the play, and later on too.

Annelise/Natasha: I found the pre-life études extraordinarily helpful. One clarified for me something I had only intellectually grasped about Natasha, my Natasha: the need to hold things together over a very angry exacting internal life.... When we moved to one-word études and loose paraphrasing, I found that really rich for me. Because it helped me articulate aspects of subtext or motivation, given circumstances that I had not realized could influence the situation.

Niall/Dorn: I think this is probably my favorite way of working I've ever experienced in my life. I think it leads to such spontaneity, such creativity. It makes the work so much less precious.... I want to do this with everything I work on. It allows every option to be open because you have the potential to do everything. So why not do it?

Aaron/Vanya: This really, really helped me. Not only the clarity for myself but having a shared experience with the other people who were in the scene; so I'm not bringing my memory and he's not bringing some other memory, but we have the same memory, or at least we were there at the same time.

Matthew/Astrov: The freedom of an étude allows things to go wherever they have to go so that I can viscerally understand what I am doing inside this particular scene.... In terms of my character, it was great to have a character who is so methodical and reasonable be caught in a moment where he's forced to be visceral.

Aubie/Solyony: Paraphrasing close to the text was incredibly difficult, but once I felt like "I can't wait anymore! I have to learn the lines!" it was very easy to be engaged with her [Melanie/Irina] and just use the language I needed.

Student Directors:

Andras: For me, this is one of the most precious tools I could ever ask for as a theater maker, for a number of reasons. First of all I think it opens up the text for this kind of psychological realism in totally unexpected ways; new ways that make the play completely open. There is no way you can find out these things, or a specific physical score, by reading at the table. I just really realized how much some of those talks we have around the table--they are not important.

Jessica: I learned so much about how to structure a scene. From the first étude on the first day I was able to see the 3 major scoring beats of the scene. I was able to break those down with the actors. We titled them, found the basic architecture of the scene, then the contours. I quickly had a very real sense of the shape of the scene in time and space. Often that doesn't happen till three-four weeks in. Too late.

Sara: This has been really valuable for me in terms of opening up the full given circumstances of a scene. Learning how the given circumstances of a scene fully affect the body, every moment.

Luke: Étude work has been eye-opening for me as a method to ignite the actor's body, enrich their imagination, and begin to find the true, full, physical and emotional life of a character on stage. One etude exercise has the potential to produce the same result as days of rehearsal. s allow each actor to join together in a shared experience of events, putting aside hours upon hours of table work and speculation, and infusing the body with given and ungiven circumstances. Love études!

Yagil: Working with études, especially on Chekhov scenes, led my actors, and me, to discover things we would not have found any other way. I refer to the dynamics - physical as mental - between the characters. Use of objects and scenery, entrances and exits, mise-en-scene, tempo, body language, gestures, and more - all of these were mined and discovered thanks to the etudes (both the silent and the verbal).

Leora: Working with analysis through action has been a revelation - it has given me a vital and exciting way to approach rehearsals, and a way to understand what was often most successful about my prior instinctive approach to rehearsals—which I didn't even realize was études. Once they are released from the tyranny of the script, actors learn not only to trust their instincts, but how to listen for them. When we return to the scenes they are able to express themselves in a theatrical, robust way, through their bodies.

Faculty:

Ron van Lieu, Chair of Acting and co-teacher of the Chekhov Lab:

What the actors are starting to do here, which I think is really important, and you really have to trust this and build on it, is that you are stopping the habit of not noticing things because if you were to notice them you would have to change your plans; and you have decided there is some value in actually paying attention, and noticing things, as something that actually makes your job easier, number one, because you're not doing it alone, you're being fed by other people while you do it; and also because that's really the source of your confidence as an actor.

One thing that I think is very valuable just in terms of watching the actors and giving them a

series of experiences of something they can take back into a scripted text is that quality of paying attention to a moment in time which they can't forget. And which they can't play-write, in which they can't act by themselves. In other words you really have to pay attention. I think a lot of times actors use the script as an avoidance of having to pay attention because they're concentrating on the script.

The thing I keep stressing, and a lot of the acting faculty keep stressing, is the idea of freedom within form. I think when they get to the études, they begin to understand what that means. Up until then it's either I'm locked down by the text or I can do whatever I want--it's those two extremes.

I think the actors are learning the negotiation between self and character. I like the word investment, as much as personalization, because if you make the investment, it feels very personal. The making of the investment continues to deeply implicate you in the given circumstances.

What I'm seeing here is they love it [doing études] more than going back to the text. They love it, and then they see going back to the text as a "now do I have to go back?" And then going back to the text can tend to shut down their imagination and their appetite. It's a thing they have to learn. It still puts them in a little bit of the either/or category, rather than "I know how to put these two things together." Again, I think it's a question of time. I think they're just sort of getting to the beginning of really understanding.

This is a technique that's hard to incorporate into our absurdly compressed rehearsal system, however many hours we have available to us, and so on. I think it teaches everybody that if you're going to do improvisation as part of creating the performance of the play, the necessity is to be very specific about what it is you're going to improvise, and what you're after an answer to.

A lot of what you talk about at the table isn'tactable anyway, it might be interesting, but then what do you do with it?

ЭТЮДЫ В АМЕРИКЕ: Воспоминания режиссера (С благодарностью к дневникам Марии Кнебель и Анатолия Эфроса)

Дэвид Чемберс

I

«Этюдная форма работы необыкновенно ярко эту индивидуальность выявляет. Когда актеры или студенты репетируют по старинке, уткнувшись глазами в текст и только изредка взглядывая на партнеров, их актерская индивидуальность долго бывает закрыта. Значительно позже, когда актер ‘расправляется’ в роли, когда, уже зная текст, он начинает двигаться по площадке, когда отброшена тетрадка с ролью, – только тогда режиссер видит то, что по существу важнее всего, – насколько индивидуальность актера раскрывается в роли, насколько она этой роли соответствует. А в этюде человеческая сущность актера раскрывается сразу»¹.

Мария Кнебель

Мое знакомство с действенным анализом² произошло через черный ход. Как со-директор «Мейерхольдовского проекта», совместной инициативы конца 1990-х, в которой участвовали Йельская школа драмы и Санкт-Петербургская Государственная академия театрального искусства, я неоднократно посещал «Питер». Стало ясно, что в тамошнем преподавании актерского мастерства и режиссуры происходили СОВЕРШЕННО другие вещи, чем у нас. Большая часть суровости, жесткости и накала, которые я там наблюдал, возможно, были бы признаны «небезопасными» или «неприемлемыми» в условиях американского образовательного заведения. Несмотря на напряженно-суровую атмосферу в учебных помещениях, в спектаклях русских студентов царил *дух игры*, полный фантазии и эмоций, каких я никогда прежде не видел. Непредсказуемое ощущение спонтанности, причуды и опасности оживало, благодаря гибким телам и голосам, прекрасно обученным и натренированным. Да, унаследованные от Мейерхольда наказания все еще были закодированы в культурной ДНК этих актеров и режиссеров...но было тут и что-то другое.

Однако моя миссия требовала от меня максимально сосредоточиться на следующей задаче: воссоздать легендарную мейерхольдовскую постановку «Ревизора» в 1926 г. для нашего «спектакля о спектакле», объединявшего представителей двух стран; в результате его должны были сыграть в Петербурге, Амстердаме и Нью-Хейвене. Ни для чего другого у меня не оставалось ни физической энергии, ни физических возможностей.

Конечно, от моего внимания не ускользнуло, что в коридорах Академии висели (и висят по сей день) строгие фотографии советского периода, запечатлевшие ушедших мастеров-педагогов. Черно-белые призраки выдающейся команды преподавателей режиссуры 1960 – 1990-х гг. – Георгия Товстоногова, Мара Сулимова, Аркадия Кацмана и других – по-прежнему курили сигареты и наблюдали за своими студентами. Мой экскурсовод в этой

¹ Мария Кнебель. Поэзия педагогики. Москва: Всероссийское театральное общество, 1976. С.358.

² Технически верным и более удобным переводом термина «метод действенного анализа» на английский является «The Method of Analysis Through Action» или «Analysis through Action» [«метод анализа посредством действия» или «анализ посредством действия»]. По-английски этот метод обычно именуют Action Analysis [«действенный анализ»]. В этой статье будут чередоваться «Analysis through Action» и более неформальное «Action Analysis».

галерее, профессор Сергей Черкасский, научил меня одному ключевому вопросу: «Кто был учителем вашего учителя?» Так я узнал, что те или иные представители этой когорты, возглавляемой Товстоноговым, были учителями всей когорты моих петербургских коллег-режиссеров.

В отличие от других имен, имя Товстоногова было мне отчасти знакомо: переводная версия его книги «О профессии режиссера» так и лежала непрочитанной где-то на полке у меня дома. Я вспомнил его уникальную постановку «Дяди Вани» в Театре Маккартера в Принстоне в 1980-е гг. Мой педагог Зельда Фичандлер из театра «Арена стейдж» в Вашингтоне отзывалась о Товстоногове с огромным уважением. От Черкасского я узнал, что он преподавал нечто под названием «действенный анализ». Я знал, что для некоторых он был богом, но, возможно, не для меня.

Тем временем, мой бог Всеволод Мейерхольд призвал меня вернуться к работе, что я и сделал.

Десять лет спустя я проводил мастер-класс на тему маски у Шекспира в одном румынском университете. Главным педагогом актерского мастерства и режиссуры там работала жизнерадостная болгарка по имени Мария Ганева, в течение восьми лет обучавшаяся у Товстоногова в 1980-е гг. Именно она впервые обрисовала мне ключевые идеи Товстоногова о действенном анализе, которые он напрямую почерпнул у Марии Кнебель

Теперь, когда у меня было время послушать, я почувствовал, что между русским и американским театральным обучением могут быть точки соприкосновения. Несмотря на мой неугасающий энтузиазм в отношении Мейерхольда, я обнаружил, что он также был слишком эстетически далеким, чересчур радикальным и чрезмерно специфичным для большей части американских актерских темпераментов (хотя режиссерам он очень нравился). Мне нужно было больше узнать о действенном анализе, корни которого можно было проследить напрямую до Станиславского – фигуры, безусловно, известной, хотя и во многом непонятой в американском театре. Быть может, в методе действенного анализа был ключ, способный открыть ту жизненно важную «свободу внутри формы», которую я так чтил в лучших образцах русского театра... и так редко встречал у нас в американском театре.

Благодаря стипендии Фонда Лихачева я смог вернуться в очень изменившийся Петербург. При помощи моего близкого коллеги и со-продюсера «Мейерхольдовского проекта» Николая Песочинского, осуществлявшего перевод, я впервые взял интервью у Ирины Малочевской, которая долгие годы была главной помощницей Товстоногова. После его смерти в 1989 г. она написала книгу «Режиссерская школа Товстоногова», подробное исследование товстоноговской четырехлетней программы обучения, куда вошла и глава, где глубоко исследовался метод действенного анализа.

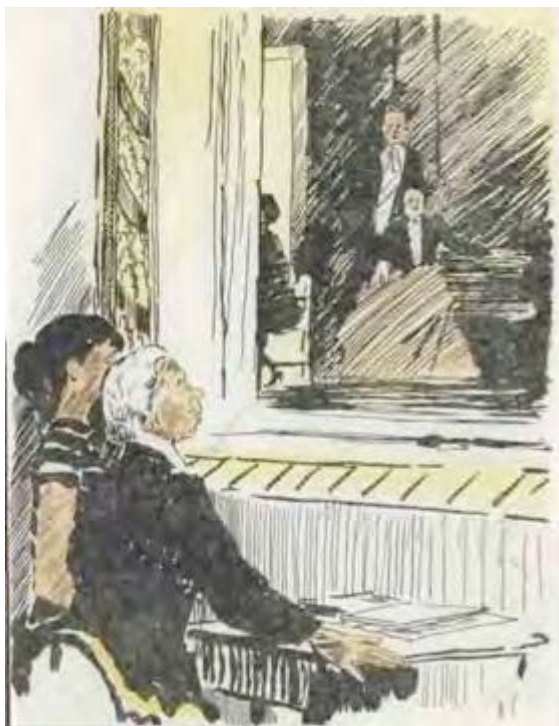
Одна петербургская беседа повлекла за собой другую; вскоре я уже разговаривал со Львом Додиныным, Вениамином Фильштинским, Валерием Галендеевым и другими современными мастерами-педагогами, экспертами по методу действенного анализа и этюдного репетиционного метода. Люди охотно предлагали мне свою помощь: Черкасский в общих чертах познакомил меня с генеалогией действенного анализа, от Станиславского до наших дней. Юлия Клейман предоставила ксерокопии статей и глав книг, посвященных Кнебель, Зону, Новицкой, Корогодскому, Сулимову, а также перевела многие из них (эту работу продолжил студент Йельского университета Илья Ходош). Дина Додина, племянница и правая рука Льва Додина, организовала принципиально важные интервью.

Так у меня появился целый список учителей, о которых я мог сказать своим студентам-режиссерам: «Теперь эти мастера – учителя вашего учителя».

II

«Верная ученица и последовательница К. С. Станиславского и Вл. И Немировича-Данченко, долгие годы М. О. Кнебель работала с ними в тесном контакте и под их непосредственным руководством; в своей книге она неторопливо, детально рассказывает об их педагогических приемах, экспериментах, размышлениях. Ей удалось бережно и живо заострить внимание на основных положениях системы К. С. Станиславского, остановиться на таких важных моментах, как действенный анализ пьесы и роли, слова, психотехники»³.

Георгий Товстоногов



Мне стыдно в этом признаться (в особенности, в этом журнале), но в то время имя Марии Кнебель было мне едва известно. Когда я студентом изучал формирование режиссерского канона, ее имя мне ни разу не встретилось. Впоследствии отсылки к ней время от времени появлялись, но весьма неотчетливые.

Мария Осиповна Кнебель: я помнил, что она была связана с последними годами жизни Станиславского, о которых я тогда знал немного – разве что по книге В.О.Топоркова «Станиславский на репетиции», где она, впрочем, не упоминается. Я также знал, что американский ученый и педагог Шэрон Карнике, которую я глубоко уважал, начала писать о Кнебель. Вот практически и все. (Даже сегодня, несмотря на неустанный труд Карнике, Беллы Мерлин и некоторых других, мало кто из профессиональных практиков театра в Северной Америке знает о Кнебель. Роберт Фоллиз, художественный руководитель «Гудмен тиэтр» в

Чикаго – редкое исключение).

Но в России, как я вскоре узнал, если Товстоногов был богом для некоторых, то Кнебель была богом для всех. Когда я беседовал о ней с Валерием Галендеевым, основным помощником Льва Додина в Малом драматическом театре и известным преподавателем речи в Театральной академии, Галендеев начал наш разговор словами: «Я думаю, что в русском театре советского периода больше никто не мог похвастаться такой историей жизни, какая была у Кнебель». Два часа спустя Галендеев закончил нашу беседу так: «Однажды мне показали записку, написанную рукой Кнебель. Она явно осталась после одного из выступлений Кнебель – кто-то из слушателей задал ей вопрос в письменном виде: ‘В чем суть метода действенного анализа?’ Она ответила: ‘Я этого не знаю, и никто этого не знает’»⁴.

После этого я сделал вывод, что ответ Кнебель, на первый взгляд приводящий в замешательство, в сущности и является «сутью метода действенного анализа», означающей, что никто не знает определенно, в чем эта суть. Но каждому молодому режиссеру известно,

³ Георгий Товстоногов. О книге М. Кнебель. В кн.: Пoesия педагогики. С. 6.

⁴ Валерий Галендеев. Интервью с Дэвидом Чемберсом. Малый драматический театр. Санкт-Петербург. 23 мая 2011.

чему его учитель научился от своего учителя, как его учитель пользуется этим сегодня, и сам этот молодой режиссер задумывается о том, как будет использовать эти знания завтра. В очень упрощенной форме: Станиславский и Немирович-Данченко учили Кнебель, которая переосмыслила то, что узнала от своих педагогов; она в свою очередь учила Товстоногова, переосмыслившего то, что он узнал от нее; Товстоногов учил Гинкаса, переосмыслившего полученные от Товстоногова знания; сегодня Гинкас преподает своим студентам свой вариант, который эти студенты могут, по своему желанию, переосмыслить. Есть множество ветвей, отходящих от корневой системы Станиславского через Кнебель: Товстоногов, Эфрос, Васильев, Додин, Бутусов и многие другие.

Со временем я узнал: действенный анализ вовсе не доктрина, не список обязательных для выполнения задач, рядом с которыми надо ставить галочки. Это индивидуально используемый процесс анализа текста («разведка умом») и репетиционная техника («разведка физическим аппаратом»). Индивидуальность: снова обращаемся к ней (сравните с цитатой в самом начале этой статьи), прямиком из коммунистического Советского Союза. Неудивительно, что почти ничего о методе действенного анализа не было напечатано в Советском Союзе за долгие годы: индивидуальность. Мне стало ясно, что подобно тому, как этюдная форма «необыкновенно ярко» выявит актерскую «индивидуальность», метод действенного анализа «необыкновенно ярко» выявит индивидуальность режиссера/актера (опять-таки, см. цитату в самом начале). Это не догма; это допускающий изменения набор основополагающих принципов, который обновляется посредством практики от поколения к поколению, от режиссера к режиссеру.

III

«Самое сложное психологическое движение души должно быть переведено в действие, говорит Станиславский. Да, оно должно быть переведено в действие, подтверждает Немирович-Данченко, но это арифметика актерского мастерства. Есть также алгебра и геометрия, где действует персонаж, герой, рожденный уникальной личностью автора, где атмосфера на сцене создается актером, когда рождаются чувства, не поддающиеся никакому анализу».⁵

Мария Кнебель

У нас с моими студентами-режиссерами (первый год магистратуры) под рукой были переводы работы Кнебель «Действенный анализ пьесы и роли»; учебник Малочевской по школе Товстоногова; записи длинного интервью с ней; статья ее аспиранта Андрея Смолко; конспекты Ганевой; две статьи о действенном анализе в практике Товстоногова; два интервью с Додиным; два интервью с Галендеевым. На английском у нас были следующие нужные книги: «Работа над пьесой и ролью» Ирины и Игоря Левиных [Irina and Igor Levin, *Working on the Play and the Role*]; «Провокационный театр» Камы Гинкаса [Kama Ginkas, *Provoking Theater*, перевод Джона Фридмана]; и книга Кэти Митчелл «Ремесло режиссера» [Katie Mitchell, *The Director's Craft*].

Мы начали вырабатывать собственную, особую версию «разведки умом» – той части действенного анализа, что связана с анализом текста, также известной как «встреча режиссера с пьесой один на один». Каждый из студентов должен был работать над «своей» пьесой Чехова: «Три сестры», «Дядя Ваня» и «Чайка». «Вишневый сад» служил общим для

⁵ Мария Кнебель. О том, что мне кажется особенно важным: статьи, очерки, портреты. Москва: Искусство, 1971. С.6.

всех текстом, и на его основе создавались примеры.

Большой вклад в общее дело внесла студентка Кэти Макгерр. В результате мы выработали последовательность аналитических действий. (В реальности на эту работу уходит целый семестр).

- Целая пьеса, без добавлений или сокращений, подробно расписывается в прозаической форме. Эта работа (первый активный шаг, дающий ощущение последовательности событий пьесы) и непременно тщательное чтение позволяют вывести на поверхность огромное количество информации и вопросов.
- Затем фактические предлагаемые обстоятельства оцениваются и распределяются между тремя «кольцами»: внешнее кольцо включает в себя широкий круг социально-политических аспектов пьесы, оказывающих влияние на персонажей за пределами пьесы; среднее кольцо для значительных событий, как прошлого, так и будущего, отражающихся на всех персонажах пьесы; и, наконец, внутреннее кольцо, куда включены обстоятельства конкретных персонажей и их отношения с остальными персонажами.
- Определяются ведущие обстоятельства пьесы и каждого акта пьесы.
- Определяется структура пяти событий (имеющая сходство со структурой аристотелевской драмы).
- Пьеса разбивается на отдельные события: «куски», содержащие конфликт между А и В.
- Создаются подробные биографии персонажей в беллетристической форме, содержащие как фактическую информацию, так и предположения актеров относительно их персонажей.
- Отталкиваясь от всего этого, режиссер начинает определять «сквозную линию действия пьесы», основную борьбу между силами пьесы, которая разворачивается перед зрителями.
- Из всего это (в идеале) должно возникнуть понимание «сверхзадачи» пьесы. Какие в этой пьесе основные проблемы? Что терзает автора в данной пьесе?
- На основе этого предполагаемого понимания режиссер начинает представлять себе «сверхзадачу» постановки. Спектакль должен стать выражением «крика режиссера» (Сулимов)⁶ и призван «лишить зрителя комфорта того, что ему уже известно» (Гинкас)⁷.
- Режиссер расписывает заключительный «роман жизни», полное описание своего спектакля, снова в беллетристической форме, описывая прогрессирующее действие пьесы, внутреннюю жизнь персонажей, их биографии и описание поведения, а также мизансцену.

Все это сохраняется вместе с DVD, содержащим фотографии и рисунки, вызывающие ассоциации, «портретную галерею» образов персонажей и звуковую среду. С большими усилиями составленный в тот период, который один из студентов назвал «время, некогда известное как зимние каникулы», том (так именуется заключительный итог всей работы) оформляется в стиле, эстетически соответствующем конкретной пьесе, и вручается преподавателю.

Все десять шагов, описанных выше, и составление тома, считаются творческими «действиями» – созданием вещей, – а не научно-критической работой. Результаты яркие, полные фантазии и основательные. Но все эти действия, какими бы глубокими и

⁶ Мар Сулимов. Посвящение в режиссуру. СПб: СПбГУ, 2004. С. 389.

⁷ Kama Ginkas and John Freedman, *Provoking Theater: Kama Ginkas Directs* (Smith & Kraus, 2003), 234.

изобретательными они ни были, выявляют тот факт, что «разведка умом» есть всего лишь «арифметика» анализа – пусть щедрая арифметика, сложная арифметика, полезная арифметика, но не «алгебра и геометрия», созданная актером, «когда рождаются чувства, не поддающиеся никакому анализу»⁸.

Тогда наступает время этюдов.

IV

«Все, о чем вы можете говорить за столом, мы проверяем действием»⁹.

Сергей Черкасский

Понимание и применение «разведки физическим аппаратом» – этюдный анализ – оказалось куда более трудной задачей, нежели применение структурной системы анализа текста в том виде, в каком это предлагалось Кнебель и закреплялось Товстоноговым. Существует немало литературы, дающей рекомендации по поводу встречи режиссера с текстом один на один, но куда меньше работ посвящено практической физической стороне этого холистического взаимозависимого процесса. Кнебель много писала о теории и ценности этюдов, цитируя множество анекдотических примеров из своей педагогической практики. Но нам показалось сложным вычлнить конкретные процедуры из ее пространного повествования. Таким образом, на этой ранней стадии исследования мы оказались почти с пустыми руками.

Одна из причин, почему литературы об этюдах очень мало, в следующем: то, как, когда и почему режиссер применяет этюды, весьма субъективно.

Лев Додин заявил в интервью: «Я больше не занимаюсь этюдами на репетициях, они уводят актеров слишком далеко от текста»¹⁰. (Впоследствии один из актеров Додина удивился, услышав это утверждение, и слегка с ним поспорил¹¹). С другой стороны, режиссер/педагог Вениамин Фильштинский, близкий коллега Додина в течение десятилетий, вообще избегает процесс обсуждения и работает только этюдным методом¹². Белла Мерлин, основываясь на своих занятиях с Альбертом Филозовым в Москве в середине 1990-х гг., предлагает четырехступенчатый подход к этюдному анализу сцены: прочитать сцену; обсудить сцену; импровизировать сцену (этюдным методом); обсудить импровизацию¹³. Сам Станиславский создал план по работе над пьесой, включавший в себя 25 ступеней, в т.ч., структурный анализ, этюды и продолжительные обсуждения¹⁴.

Первой причиной такого разброса мнений в значительной степени является то, что эксперименты Станиславского в последние годы его карьеры были весьма разнообразны, к тому же, они описаны по-разному, поскольку в последние годы рядом со Станиславским всегда находились три главных помощника. В то время Станиславский упорно исследовал множество новых или обновленных идей. Этюды, уходящие корнями в период

⁸ Мария Кнебель. О том... С. 6.

⁹ Сергей Черкасский. Интервью с Дэвидом Чемберсом. Санкт-Петербург. 26 мая 2012.

¹⁰ Лев Додин. Интервью с Дэвидом Чемберсом. Малый драматический театр. Санкт-Петербург. 22 мая 2012.

¹¹ Сергей Курышев. Интервью с Дэвидом Чемберсом. Малый драматический театр. Санкт-Петербург. 22 мая 2012.

¹² Вениамин Фильштинский. Интервью с Дэвидом Чемберсом. Московский Художественный театр. Москва, 18 января 2012.

¹³ Bella Merlin, "Here, Today, Now," in R. Andrew White, *The Routledge Companion to Stanislavski* (London; New York, NY: Routledge, 2014), 325.

¹⁴ Konstantin Stanislavski, *Creating a Role* (New York: Theatre Arts Books, 1961), 282.

Сулержицкого, Вахтангова и Первой студии, и предложенные Станиславским задолго до того, играли большую роль в последних исследованиях мастера. Именно такая ситуация была со студенческими репетициями и занятиями Оперно-драматической студии, а также с погружением в «Тартюфа», где большая часть актеров была из Московского Художественного театра. В рабочем пространстве Станиславского в Леонтьевском переулке – где мастер находился «отчасти под домашним арестом», – Мария Кнебель преподавала речь, артикуляцию и риторику (по Станиславскому – «словесное действие») студентам; режиссер Михаил Кедров преподавал и работал как режиссер с теми же самыми студентами, а также участвовал в «Тартюфе» как актер и помощник режиссера; а Борис Зон, молодой режиссер из Ленинграда, в течение пятилетнего периода, по выходным, наблюдал за репетициями как оперной, так и драматической мастерской. (Я не включил сюда четвертого наблюдателя, педагога Лидию Новицкую. Информация и старинные фотографии в ее книге «Уроки вдохновения» (1984) представляют большую ценность, но ее прямое влияние на передачу этюдного метода куда меньше, чем у других).

Как видно из цитаты, с которой начинается эта статья, и других упоминаний, Кнебель объединила свои великолепные аналитические способности – на которые повлияло ее сотрудничество со Станиславским и Немировичем-Данченко, – с практическими этюдами всех сортов.

Вот что такое действенный анализ с точки зрения Кнебель: глубокий анализ текста, сперва режиссером, потом с актерами, сидящими за столом, соединенный со специфическими импровизационными исследованиями, выстроенными вокруг актера – иначе говоря, «пробами... попытками...», – основанными на обсуждении событий пьесы. Анализ текста и этюдный анализ, для Кнебель, – процессы не связанные. Действенный анализ является холистическим, интерактивным и динамичным набором действий. Текстовый анализ может создать или изменить этюдный анализ и наоборот. Она пишет:

«Для того чтобы перейти к действенному анализу путем этюдов с импровизированным текстом, надо проделать большую предварительную работу углубленного распознавания пьесы за столом, то есть провести в первоначальный период работу, которую Станиславский называл ‘разведкой умом’.

Уже в процессе ‘разведки умом’ скелет произведения начинает обрастать для актера живой тканью. Обычно после такого анализа актер ясно представляет себе, что его герой делает в пьесе, к чему стремится, с кем борется и с кем союзничает, как относится к остальным персонажам.

Если коллектив правильно понимает идейную направленность пьесы, а каждый исполнитель правильно поймет целеустремленность своего героя, коллектив может, произведя глубокую ‘разведку умом’, приступить к репетиционному процессу в действии»¹⁵.

Теперь сравните это с интервью, взятым Зоном у Станиславского в самый первый день, когда молодой ленинградский режиссер наблюдал за репетициями:

Вопрос [БЗ]: У вас теперь долгий «застольный период»? Когда вы переходите к следующему этапу?

Ответ [КС]: Сегодня мы читаем пьесу, а завтра можем играть. Если одного прочтения

¹⁵ Мария Кнебель. О действенном анализе пьесы и роли. Москва: Искусство, 1959.

недостаточно, мы можем прочитать второй раз.

Вопрос: Означает ли это, что актеры ничего не знают?

Ответ: Они не знают слов, но знают, что делать. Если вдруг они забывают, я им напоминаю. Если возникает вопрос, мы заглядываем в текст: «Что-то написано об этом в третьем акте»... мы это находим... и т.д.

Вопрос: Означает ли это, что в самом начале вам даже не нужен текст роли?

Ответ: Мы придем к нему шаг за шагом, логически путем действия.

Вопрос: Означает ли это, что за столом сидеть совсем не нужно?

Ответ: Некоторые люди по-прежнему сидят за столом... Даже при наличии этих новых методик актерам может понадобиться «застольный период»... Наш энтузиазм по поводу стола вызвал у нас «несварение». Если каплуну скормить слишком много орехов, его желудок уже не сможет переваривать пищу; то же самое с актером, которого перекормили «застольной едой», и теперь он не может использовать даже малую часть того, что было сделано. Мой новый метод продолжает и развивает предыдущие¹⁶.

Третий представитель этого трио, Михаил Кедров, взял у Станиславского то, что впоследствии «запатентовал» как «метод физических действий». В этом методе актер и режиссер ищут специфические физические действия, чтобы начертить логичную и надежную физическую карту/ карту жестов для каждой сцены, что, по-видимому, позволяет также создать и психологическую карту. Когда Кедров стал художественным руководителем Московского Художественного театра (и впоследствии уволил Кнебель), эта методология стала фирменным стилем постановок в духе социалистического реализма во МХАТе советской поры. Но Кедров и его «метод» были открыто развенчаны уже в 1952 г. (что интересно, еще до «оттепели»), поскольку здесь психическое исключалось из психофизического, из-за чего спектакли получались поверхностными, в них отсутствовала внутренняя жизнь. (Как писал мне коллега Роберт Эллерман: «Я всегда говорю, что Кедров был студент-троечник, а Кнебель и Зон – продвинутые ученики»¹⁷).

Как двигаться дальше? Кнебель? Зон? Кедров? (а может, нет)? Мерлин? Додин? Фильштинский? Идеи, собранные по зернышку в дневниках ученика Кнебель, мастера этюдов Анатолия Эфроса?¹⁸

У нас по-прежнему не было точного ответа на вопрос – что же такое этюд?

¹⁶ Борис Зон. Школа Бориса Зона: уроки актерского мастерства и режиссуры. Под ред. В. Львова. СПб: Сеанс, 2011. С. 394.

¹⁷ Роберт Эллерман. Электронное письмо Чемберсу. 17 сентября 2012.

¹⁸ Anatoly Efros and James Thomas, *The Joy of Rehearsal: Reflections on Interpretation and Practice* (New York: Peter Lang, 2006).

«Зиновий Корогодский – самый главный человек в деле воплощения этюдного метода на практике»¹⁹.

Вениамин Фильштинский

Есть ленинградская/петербургская линия этюдов, которая существует параллельно, а иногда и пересекается, с линией текстового анализа, идущей от Кнебель к Товстоногову, а далее к Малочевской (и ее блистательному ученику, режиссеру Юрию Бутусову). Линия этюдов идет от Бориса Зона к Зиновию Корогодскому, а от него – к Вениамину Фильштинскому, Льву Додину и другим. Корогодский сменил Зона на посту художественного руководителя прославленного Санкт-Петербургского ТЮЗа (Театра Юных Зрителей). Корогодский был учителем и Фильштинского, и Додина, положив начало их профессиональным карьерам. Додин, конечно же, стал знаменитым художественным руководителем Малого драматического театра в Петербурге, а Фильштинский ставит спектакли в России и за рубежом, а также обучает актеров и режиссеров в Академии.

Корогодский один из немногих, кто в деталях описал практику этюдного метода. Его книга 1973 г. «Первый год. Начало» содержит специфическую информацию о типах этюдов и способах их выполнения. Его классификация и послужила для нас первой порцией инструкций; мы начали с «Начала».

В самом широком смысле Корогодский делит этюды для репетиций (в отличие от «этюдов для тренинга» во время занятий) на две основных категории: «этюды для сцены» (или «сценические») и «вспомогательные этюды». Сценические этюды в точности соответствуют своему названию: этюды посвящены изучению конкретной сцены или события (или «куска» действия), нередко с измененным языком, всегда с очень сильным упором на предлагаемые обстоятельства персонажей в данный конкретный момент. Поскольку наши студенты-режиссеры Йельской школы драмы прошли основательную подготовку по теме «анализ событий», мысль о том, чтобы подходить к сценическим событиям посредством этюдов, основанных на глубоких предлагаемых обстоятельствах, казалась достаточно ясной, возможно, новой и, в худшем случае, потенциально непродуктивной. Тема «вспомогательных этюдов» представлялась столь же соблазнительной. Корогодский предлагает множество типов этюдов, каждый из которых также кажется плодородной почвой для поисков. Для наших целей мы объединили его развернутые предложения и наши собственные мысли в три взаимосвязанных группы этюдных действий:

5. ЭТЮДЫ: ЛИНИЯ РОЛИ

Цель: полная жизнь персонажа и актера

- a.** Предыстория: персонаж до начала пьесы – события и эпизоды
- b.** Жизнь пьесы: последовательность событий на протяжении всей пьесы
 1. События на сцене (см. № 2 ниже)
 2. События за сценой во время действия пьесы
 3. События, непосредственно предшествующие сцене
- c.** Будущее (Умозрительные соображения; чего они хотят, что получают)

¹⁹ Вениамин Фильштинский. Интервью с Чемберсом. Санкт-Петербург. 26 мая 2012.

6. ЭТЮДЫ: РАЗВЕДКА СЦЕНОЙ (см. 1.b.1 выше)

Цель: Исследование сцен в сценарии / части действия (также события; «куски»)

- d. Разбить часть на части, кусок на куски – начало, середина, конец
- e. Психофизический подход; от немоты через абракадабру к ключевым словам, перефразирующим текст; это должно пробудить аффективную память
- f. Всегда: «Я в предлагаемых обстоятельствах».

7. ЭТЮДЫ: ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЕ

Цель: служить подспорьем вышеуказанным 1 и 2

РОЛЬ:

- i. Характеристики (жест, голос, походка, взгляд, тик и т.д.)
- j. «Зерно роли» (доминирующие источники образа персонажа)
- k. Кинолента (личная для актера: «кино» о жизни персонажа)
- l. Природа чувств (доминирующие эмоциональные качества; экспрессивность)

МИЗАНСЦЕНА:

- m. Окружение/условия («мир» пьесы и специфическое окружение)
- n. Жанр пьесы («разница между Гольдони и Мольером»)
- o. Стилль спектакля (движение, жест, темперамент)
- p. Язык (стихи, поэтический реализм, грубый, иностранный и т.д.)

К счастью, у нас была лаборатория, в рамках которой мы пытались нарастить плоть на этот скелет идей. Практическое занятие-лаборатория, где пьесы Чехова использовались в качестве основного источника материала, родилось за несколько лет до того, благодаря желанию найти точки соприкосновения для актеров и режиссеров в первый год учебы. Во время совместных репетиций новых и классических пьес я заметил, что терминология нередко становилась препятствием: многие общие термины в репетиционной комнате – цель, действие, событие, ритм и т.д. – для разных людей означают разные вещи. Стремление обязательно называть вещи, в особенности, когда речь шла об определении «задач», казалось, толкает студентов на схематичный подход к актерскому мастерству, с соответствующими результатами. Длительный «застольный период», хотя и полезный для общей коллективной базы знаний, по-видимому, только изредка порождал динамичную жизнь или позволял выходить за пределы сугубо театральных идей. Вместо создания динамичного конфликта между персонажами, участники «застольного» процесса часто прятались за долгими интеллектуальными дебатами – безопасными, иногда интересными, но в общем и целом неактивными и неспособными вдохновить.

На более глубоком уровне борьба между режиссером/актером, менеджментом/подчиненными, столь распространенная в американском театре, – кто владеет долей в антрепризе? – часто вызывала сопротивление у актера и/или отторжение у режиссера. Эта тенденция иногда была неявной и индивидуально изолированной; в худшем случае она оказывалась парализующей для всех. Даже в самых лучших обстоятельствах некоторый элемент взаимного недоверия, пусть и небольшой, можно было определить.

Именно для решения этих проблем появилась на свет «Чеховская лаборатория». Возможно, этюдный метод даст энергию, которая позволит снять напряжение.

VI

«Соавторский театр – это наш важнейший постулат... Режиссер – это не начальник, не судья, а всего лишь первый “заводила”. Это человек, который дает только первый толчок, который выбирает произведение и влюбляет в произведение актеров»²⁰.

Вениамин Фильштинский

Соавторство. Могут ли молодые режиссеры спуститься с небес на землю – от своих мечтаний стать блестящим режиссером-автором к тому, чтобы быть щедрым и вдохновляющим соавтором? Могут ли актеры (если исходить из опыта, склонные к некоторой перестраховке) поверить, что этот режиссерский дар принесен чистосердечно? Или, наоборот, разве некоторые актеры не хотели бы ответственности соавторства? Учитывая вопиюще малое количество времени, отпущенное на репетиции в США, можно ли вообще считать соавторство хорошей идеей?

При том, что эта территория оказалась новой для всех нас, в Америке уже был создан прецедент импровизационного подхода, напоминающего действенный анализ. «Групп театр» опирался как на вспомогательные, так и на сценические импровизации в начале 1930-х гг; Страсберг, Клерман и другие это описывают. Впоследствии, в Актерской студии Страсберг говорил: «Элемент импровизации в работе является необходимым ингредиентом, который делает саму работу отличной от любых других способов работы»²¹ (в данном случае «работа» означает Метод Страсберга). Родившаяся в Белоруссии Соня Мур, педагог актерского мастерства и яростный антагонист Страсберга, переводила книги и статьи о действенном анализе и преподавала собственную версию метода физических действий, включавшего также сценические импровизации, в своей нью-йоркской студии. Но более позднее поколение педагогов актерского мастерства и режиссуры едва ли как следует осмыслило эти инициативы (да и были ли они известны?); и уж конечно, студенты тем более ничего о них не знали.

За отсутствием общепризнанного прецедента или живого опыта, на который мы могли бы опереться, мы составили этюдный протокол, призванный повести наше лабораторное исследование к соавторству. Этот набор принципов был создан на основе идей и озарений, почерпнутых из различных источников, на которые мы ссылаемся выше.

НА РЕПЕТИЦИИ:

1. ПСИХОФИЗИЧЕСКОЕ ТЕЛО ЯВЛЯЕТСЯ НАЧАЛЬНОЙ И ЗАВЕРШАЮЩЕЙ ТОЧКОЙ (НЕ РАЗУМ);
2. ТАКИМ ОБРАЗОМ: ТРАТЬТЕ БОЛЬШЕ ВРЕМЕНИ НА ФИЗИЧЕСКИЙ ЭТЮДНЫЙ АНАЛИЗ (85-90%) – ФИЗИЧЕСКИЕ ДЕЙСТВИЯ НА ПЛОЩАДКЕ ПОСРЕДСТВОМ ДИНАМИЧНЫХ ИМПРОВИЗАЦИЙ – И МЕНЬШЕ НА СЛОВЕСНУЮ ДИСКУССИЮ (10-15%, НЕ БОЛЕЕ);
3. СООТВЕТСТВЕННО: ВСЕ, О ЧЕМ ВЫ МОГЛИ БЫ ГОВОРИТЬ ЗА СТОЛОМ, ДЕЛАЙТЕ ЗДЕСЬ, СЕГОДНЯ, СЕЙЧАС, НА ПЛОЩАДКЕ – БЕЗ ТЕКСТА ПЬЕСЫ В РУКЕ; НИКОГДА НИКАКИХ ТЕКСТОВ НА ПЛОЩАДКЕ: НЕ МОЖЕТ БЫТЬ ТАК,

²⁰ Вениамин Фильштинский. Этюдное воспитание. «Изучаем Станиславского». № 2, 2013.

²¹ Lee Strasberg *Lecture to Carnegie Units on Improvisation*, October 17, 1963, transcribed by John Stix. Unpublished, courtesy of Robert Ellerman, Lee Strasberg Theatre and Film Institute.

ЧТО ВЫ ЗНАЕТЕ СЛИШКОМ МАЛО;

4. ТОЧНЫЙ ТЕКСТ АВТОРА – ЭТО ПОСЛЕДНЕЕ, А НЕ ПЕРВОЕ; ЭТО ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНОЕ ФИЗИЧЕСКОГО ДЕЙСТВИЕ. ДО САМОГО СПЕКТАКЛЯ И ВКЛЮЧАЯ СПЕКТАКЛЬ, ТЕКСТ – ОДИН ИЗ РЕСУРСОВ, А НЕ ЕДИНСТВЕННЫЙ ИСТОЧНИК;
5. ИТАК, АКТЕРЫ: НЕТ НЕОБХОДИМОСТИ ЗАУЧИВАТЬ ТЕКСТ; СНАЧАЛА НЕ ИСПОЛЬЗУЙТЕ ЯЗЫК ВООБЩЕ, ПОТОМ ДОБАВЬТЕ ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ ЗВУКИ, ПОТОМ КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА; ПОТОМ ВАШ СОБСТВЕННЫЙ ПАРАФРАЗ ТЕКСТА, ПОКА ТОЧНЫЕ И АБСОЛЮТНЫЕ СЛОВА АВТОРА НЕ СТАНУТ ОРГАНИЧНОЙ НЕОБХОДИМОСТЬЮ;
6. СОСРЕДОТОЧЬТЕСЬ НА "Я" В СОЧЕТАНИИ "Я В ПРЕДЛАГАЕМЫХ ОБСТОЯТЕЛЬСТВАХ": ЧТО БЫ СДЕЛАЛ "Я", ЕСЛИ БЫ...? ЗДЕСЬ, СЕГОДНЯ, СЕЙЧАС;
7. ИТАК: НЕ СУЩЕСТВУЕТ "ПЕРСОНАЖА"; ЕСТЬ ТОЛЬКО ВЫ – ВО ВСЕ БОЛЕЕ СПЕЦИФИЧНЫХ ПРЕДЛАГАЕМЫХ ОБСТОЯТЕЛЬСТВАХ, ОПРЕДЕЛЯЕМЫХ АВТОРОМ, РЕЖИССЕРОМ И ВАМИ;
8. СОЗДАТЬ ДИНАМИЧНЫЕ ФИЗИЧЕСКИЕ ДЕЙСТВИЯ В РАМКАХ ПРЕДЛАГАЕМЫХ ОБСТОЯТЕЛЬСТВ КУДА БОЛЕЕ ВАЖНО, ЧЕМ НАЗВАТЬ ЗАДАЧИ; ДЕЛО НЕ В ТОМ, ЧЕГО ВЫ ХОТИТЕ, А В ТОМ, ЧТО ВЫ ДЕЛАЕТЕ. ПЕРЕПРОВЕРЯЙТЕ, ПЕРЕСМАТРИВАЙТЕ И УСИЛИВАЙТЕ ПРЕДЛАГАЕМЫЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВА С КАЖДЫМ ЭТЮДОМ И КАЖДЫМ ИНДИВИДУАЛЬНЫМ ЧТЕНИЕМ ПЬЕСЫ. КАКОЕ-ТО ПОНИМАНИЕ ЗАДАЧИ МОЖЕ ВОЗНИКНУТЬ. БУДЬТЕ ГОТОВЫ ОТ НЕГО ОСВОБОДИТЬСЯ ПО МЕРЕ ТОГО, КАК УЗНАЕТЕ БОЛЬШЕ;
9. РЕПЕТИЦИЯ – ЭТО СЕРИЯ "ПРОБ" ИЛИ "ПОПЫТОК"— СОЗНАТЕЛЬНО УСТРОЕННАЯ ЧЕРЕДА ОТКРЫТИЙ ПОСРЕДСТВОМ ПРОБ И ОШИБОК. НЕТ НИЧЕГО НЕПРАВИЛЬНОГО, НЕКОТОРЫЕ ЭТЮДЫ ЗАЙДУТ В ТУПИК, ДРУГИЕ НЕТ, ВСЕ МОЖЕТ ИЗМЕНИТЬСЯ, ВСЕ ПОЛУЧИТСЯ. (ЕДИНСТВЕННЫЙ ПЛОХОЙ ЭТЮД – ТОТ, В КОТОРОМ КТО-ТО — АКТЕР ИЛИ РЕЖИССЕР — БЫЛ ФИЗИЧЕСКИ ЛЕНИВ, УМСТВЕННО НЕРЯШЛИВ ИЛИ НЕВНИМАТЕЛЕН К ПАРТНЕРУ).
10. ЦЕЛЬ – ПОЛНОСТЬЮ АКТИВИРОВАННАЯ ФИЗИЧЕСКАЯ/ ЭМОЦИОНАЛЬНАЯ ЖИЗНЬ НА СЦЕНЕ – СЕГОДНЯ, ЗДЕСЬ, СЕЙЧАС – ВНУТРИ КОРИДОРА ПРАВДЫ; НЕ “ФИКСИРОВАННАЯ”, НО ПЕРЕЖИВАЕМАЯ НА ОСНОВЕ ВАШЕЙ СОБСТВЕННОЙ ЖИЗНИ (РУССКИЙ ТЕРМИН – «ПЕРЕЖИВАНИЕ»).

Многие из этих предложений – остающиеся нетронутыми три года спустя после их утверждения, – зависят от контекста. Пункты 1-4 создают альтернативы практикам, распространенным в американском театре, которые порой используются чересчур рьяно в таком научном заведении, как наше. Дискуссия и дебаты превозносятся в этом университетском сообществе – в той же степени, что поэтический язык и канонические авторы. Но нашей целью был эксперимент в лаборатории – территории поиска, также высоко ценимой в Йеле, – исследующий, способна ли эта новая (для нас) методология быть столь же эффективной и творческой, как традиционные практики, а может, и превзойти их.

Пункты 6-8 усиливают то, что Рон ван Лье, руководитель нашей кафедры актерского мастерства и один из педагогов «Чеховской лаборатории», называет «личной инвестицией актера». При том, что «аффективная память» не является одним из основных положений нашей программы, считается, что получение доступа к личной памяти и «инвестиция» в проживание момента являются рисками, на которые должен пойти актер. Инвестиция = Риск

= Награда.

Пункт 6-8 также зависят от моей веры в то, что чрезмерная опора на «задачи» может помешать актеру спонтанно ДЕЛАТЬ то, что он на самом деле ДЕЛАЛ БЫ в таких-то и таких-то обстоятельствах. (Вместо этого актер часто находится на сцене, задаваясь вопросом: «Что мой персонаж делает прямо сейчас? Включен ли я сейчас в процесс или нет? Насколько хорошо он у меня получился?») Более того, мир задач усиливает американское образное выражение: имеет значение только то, чего я хочу. Этот поведенческий нарциссизм присущ нашей культуре; таким образом, студенты с готовностью ступают на путь задач. Этот путь поддается количественному измерению («Насколько хорошо у меня получилось?») и сулит вознаграждение с культурной точки зрения. Но эта фиксация на моих целях, моих потребностях затуманит зрение актера и не позволит ему увидеть то, что Деклан Доннеллан называет «мишенью», означающей другого, человека, побуждающего меня к действию. Другой – Ромео для Джульетты – ключевая для этюдов фигура, поскольку между совместно выработанными двигательными стимулами должно происходить бесперебойное взаимодействие.

Пункт 9: то, что репетиционная работа должна быть превращена в радость от репетиций (с благодарностью к Анатолию Эфросу), оказалось настолько верным, что превзошло наши самые смелые ожидания. Заниматься этюдами подчас весьма увлекательно, независимо от того, насколько это затратно в психофизическом плане, и каков результат – прозрение или тупик. Актер освобожден от привычной рутины «застольного периода»; не нужно заучивать текст дома; заглядывать в текст пьесы на сцене; просить, чтобы подсказали забытые реплики на репетиции; едва ли испытать собственный физический аппарат, не говоря уже об аппаратах других людей, до последних дней репетиций. В этом процессе режиссер также работает на площадке, а не сидит за столом или пюпитром. Режиссер активно двигается, что-то подсказывает и даже напрямую участвует в этюде; режиссура – физический акт, а не умозрительный. Свобода «проб» или «попыток» – освобождает. Шок от театральности и подлинной эмоции, возникающих спонтанно, поразителен. Открытие совершенно неожиданных и мощных способов воплощения сцены становится настоящим откровением. Физический аппарат, воображение, либидо и эмоциональная вовлеченность каждого участника вступают в игру с первого же этюда.

Радость.

VII

«Затем мы делим всю пьесу, эпизод за эпизодом, на физические действия. Когда это сделано точно, аккуратно, когда есть ощущение, что это правильно и укрепляет нашу веру в происходящее на сцене, тогда мы сможем сказать, что линия жизни человеческого тела была создана. Это не какая-то малость, а половина роли»²².

Константин Станиславский

Правда ли, что «жизнь человеческого тела» – это половина роли? Что же составляет вторую половину? Сколько времени требуется на весь процесс целиком? Мы еще не знаем; пока что мы не применили этюдный анализ ко всему спектаклю. Но, даже учитывая наш сравнительно ограниченный опыт, я подозреваю, что «половина роли» (в терминах Станиславского) является весьма недооцененной. В работе над сценами, которую мы проделали до сегодняшнего дня, случались многие «откровения» по поводу пьесы или роли,

²² Константин Станиславский. Собрание сочинений. Москва: Искусство, 1999. Т.9.

рождавшие психофизическое переживание, которое можно было поддерживать на протяжении исполнения всей пьесы. На первый взгляд, из ниоткуда – «не может быть так, что вы знаете слишком мало» – рождались готовые воплощения персонажей и живой подход к спектаклю.

Поскольку все, что было у студентов для начала, это протокол, воспроизведенный выше, каждая команда под руководством режиссеров создавала собственную режиссуру, в общем следующую такому плану:

1. Невербальное освоение сцены: обычно это подчеркнуто физический процесс, оживленный, предполагающий интенсивный физический контакт (Пол и Гейлен, оба бывшие спортсмены, свирепо боролись, когда, в качестве Вани и Астрова, безмолвно осваивали сцену с морфием).
2. Ключевое слово/слова: не имеет значения, из текста оно взято или нет, но слово или короткая фраза должны быть привнесены в физическую среду, и актер их повторяет. Слово или фраза выбираются совместно актером и режиссером.
3. Вольный парафраз: текст и подтекст. Текст свободно используется как указание; иногда вслух проговаривается подтекст (Аннелизе/ Наташа в ярости прокричала: «Теперь это мой дом, Ирина! Твоя семья больше его не заслуживает!») Приемлемо все в достаточно широких границах сцены. Физический конфликт нередко усиливается на этой стадии. (Эндрю/Треплев разрушил свою сценическую площадку в парке и разбросал страницы собственной пьесы; Ниалл/ Дорн постарался их собрать и сложить по порядку. Позже Эндрю толкнул прилипчивую Шонетт/Машу на траву, убегая в поисках Нины).
4. Близкий парафраз: попытка приблизиться к тексту; обычно весьма болезненный момент для всех, поскольку эмоциональное возбуждение и физическая свобода в предыдущих этюдах сталкиваются с вербальными требованиями собственно текста пьесы. Но открытия, пусть менее значительные, продолжаются.
5. Точные слова автора в сочетании с психофизической интенсивностью и спонтанностью, в значительной мере присутствовавшие на трех первых стадиях, описанных выше.

Точные слова автора. Станиславский признавал, что не был до конца уверен, как лучше перейти от этюдов к произнесению точного текста (Станиславский – Зону: «Этот вопрос пока что мною не решен»²³). Семьдесят лет спустя Фильштинский признается, что и его этот вопрос ставит в тупик: на самый крайний случай он рекомендует просто сказать актеру, чтобы тот выучил текст. (Оби/ Соленый обнаружил, что не мог продолжать работу, не выучив свои реплики в точности. Когда он выучил текст – что, по его словам, далось ему легче, чем обычно, – его физическая энергия вернулась во всем объеме, а теперь прибавилась точность). По нашему опыту, эта стадия самая сложная, поскольку «свобода и форма» должны объединиться. Бывали сцены, в которых актеры сохраняли свежесть эмоций и спонтанность, включая слова автора; некоторые откровенно спотыкались. Соглашусь со Станиславским: вопрос этот пока что не решен.

Весь диапазон наших заключений относительно типов этюдов у Корогодского (см. пп. 9-10 выше) был в то или иное время исследован. От некоторых пользы оказалось больше, чем от других. Вот короткий список примеров, которые особенно помогли нам прояснить ситуацию:

²³ Zon, *Shkola*, 461.

- ЖИЗНЬ ПЕРСОНАЖА ДО НАЧАЛА ПЬЕСЫ: это стало невероятно плодородной почвой для определения персонажа. Большую помощь оказало нам понятие Мара Сулимова «исходная душевная травма»²⁴. Приводя пример такого явления, Сулимов воображает, что Раневская отклоняет просьбу сына о том, чтобы поиграть с ним у реки, и, наоборот, остается дома, чтобы тайком заняться любовью со своим «беззаконным» любовником, пока ее муж лежит на смертном одре в соседней комнате. Именно тогда Гриша тонет. Слышны крики. Полуодетая Раневская спешит к реке, где видит, как учитель Трофимов выходит из реки, неся на руках безжизненное тело. Подобная травма, безусловно, могла бы объяснить ее бегство в Париж и омрачить ее радость, когда она видит Трофимова в ночь своего возвращения в поместье. Такой пример «исходной травмы» поразил нас, как отменный материал для этюдов на тему «жизни до начала пьесы». Изучая тему «исходной травмы», режиссер Андрас устроил этюд с Мэтью/Астровым в ночь, когда истощенный и пьяный доктор пытается оперировать стрелочника и неумышленно убивает его. В некоторых этюдах было меньше откровенных ссылок на текст пьесы, но, тем не менее, все они помогли в работе со сценами. Режиссер Леора создала такого рода этюд, где Брэдли в роли совсем юного Телегина видел, как его отец задушил его дядю, когда между ними разгорелась борьба за поместье. Для Телегина/ Брэдли это оказалось неоценимым; его Телегин рефлекторно пуглив и боится конфликта; почувствовав приближение диспута, он хватается за гитару, чтобы сыграть успокаивающую мелодию для себя и других. Менее травматичным, но столь же продуктивным оказался этюд, когда Джессика была режиссером сцены между Честейн/ Ниной и Джеймсом/ Константином. Посредством этюдов они выяснили, что Нина и Константин еще детьми тайком встретились на отдаленном острове среди озера; ко времени их спектакля в первом действии они уже стали бунтарями-художниками и страстными сексуальными партнерами. Это и объясняло пылкий заговор, затеянный двумя представителями одного поколения, и огромную потерю, понесенную Константином, когда Нина сбежала в Москву к Тригोरину.
- ЖИЗНЬ ПЬЕСЫ: НАЧАЛЬНЫЕ СОБЫТИЯ ЗА СЦЕНОЙ: Режиссер Сара поставила этюд в учебном классе (это делается, когда этюд требует дополнительных персонажей) для Ирины/ Селесты во втором действии. Начинался он с того, что Ирина провела ужасный, полный отчаяния день в телеграфном офисе; Тузенбах приходит, чтобы ее спасти; он ведет ее сквозь метель к уличному оркестру (во многих этюдах была задействована музыка) и, наконец, домой. Тузенбаху не удалось взбодрить ее, и впоследствии Селеста/Ирина сказала, что этюд был ключом к пониманию отчаяния Ирины, нарастающего по ходу действия пьесы. Актерам иногда предлагается самим создать этюд, позволяющий исследовать события в жизни персонажа. Актриса Энни/ Нина создала такой этюд, назначив своих однокурсников на разные роли, отсутствующие в пьесе: родители Нины, горничная, участвующая в ее заговоре, сторожевая собака Трезор, седой садовник и обезумевший отшельник в лесу. Энни / Нина играла травму бегства от властных и подозрительных родителей в вечер премьеры пьесы Константина. Энни/ Нина обнаружила не только то, что ей угрожала огромная опасность, когда она убегала; и не только то, что путь к поместью Константина был долгим и пугающим – приходилось бежать через лес; но, что, возможно, более важно, она осознала, что ее дом с беспорядочным укладом (даже если в этом не было злого умысла) все же представлял собой удушающую и жестокую тюрьму.
- СЦЕНИЧЕСКИЕ ЭТЮДЫ: С этюдами, подобными тем, что описаны выше, а также с

²⁴ Sulimov, *Posviashchenie V Rezhissuru*, 339-341.

многочисленными вспомогательными этюдами, сама по себе сценическая работа подкрепляется диапазоном опыта, куда более сильного, чем может дать любая «застольная» работа. Эти события, созданные актерами, являются физическими, а потому находятся в теле актера. Если они вовлекают главных героев сцены, о которой в данный момент идет речь, то переживаются совместно. Воспоминание об этих сценах связано с переживанием, оно эмоционально, телесно и разделено несколькими людьми. Обычно команды колеблются между этюдами из жизни персонажа до начала пьесы, вспомогательными этюдами и специфической работой над сценой; каждый помогает раскрыться другому. Во время работы над сценами имеют место счастливые случаи. К примеру, во время репетиции сцены Соленого/Ирины/Наташи во втором акте, Мара/ Наташа проводила время за сценой, укачивая куклу (Бобика) на руках, напевая колыбельную и выглядывая из настоящего окна в репетиционном зале. Как-то вечером она увидела, как в окне здания, стоявшего в некотором отдалении, несколько раз зажгли и выключили свет. Она поняла, что это был сигнал от Протопопова: «Приеду сегодня!» Это помогло Маре/ Наташе закрепить градус ее отношений с любовником. Почти всегда нечто, что нельзя было предсказать во время режиссерского исследования или «застольной» дискуссии, прояснялось без всякой дискуссии. Коул устроил этюд для Мэтта /Вани, чтобы расследовать вторую попытку выстрела в Серебрякова. Никто из нас, включая саму актрису, не ожидал, что Элиа/ госпожа Войницкая завопит и закроет собой Серебрякова, таким образом, заставив Мэтта/ Ваню судорожно изменить цель. Стыд Мэтта/ Вани и ярость по отношению к самому себе из-за того, что он чуть не убил собственную мать, стали ощутимой движущей силой для финала третьего действия и последующей сцены в четвертом акте с Астровым. Каждый значительный персонаж переживал эту усилившуюся катастрофу, которая в свою очередь повлияла на их действия в конце пьесы. Иной была работа режиссера Кэти над сценой в третьем акте – трио сестер («Признание Маши») стало для нее исследованием внутренних полиритмов: Эштон/ Маша вырвалась из своих тоскливых пут и танцевала с юношеской игривостью, восклицая: «Я влюблена... Я влюблена в этого человека!» Сеси / Ольга шагала взад-вперед, рыча с болезненным отвращением, подобно пантере в клетке, а Элиа /Ирина, все еще дрожа после рекомендаций Ольги «выйти за барона», свернулась на полу неподвижным клубочком и безжизненно уставилась на зрителей, словно мертвая рыба. Наташа, которая несла свечу, внезапно приняла позу мрачного распятия, вероятно расслышав ликующее признание Маши. Москва еще никогда не была так далеко.

Часть этого моего проекта, оказавшегося под большим влиянием блистательных современных спектаклей Додина, Щербана, Бутусова и более ранних – Эфроса и других, в том, чтобы вырваться из той мертвой хватки воображения, которой американские режиссеры и актеры буквально душат Чехова. Эти персонажи не «обычные люди, живущие обычной жизнью», согласно распространенному клише. Каждый у Чехова находится в каком-то глубоком кризисе. Герои достигают пика переживаний; они запоминают каждое событие, в котором участвовали, до конца своей жизни. Ставки столь же высоки, как в пьесах другого мастера драматического действия – Шекспира.

Экстремальные действия и противодействия: это предпочтительнее эмоционально инертной жалости к себе, поразившей большинство американских постановок Чехова. Я ежегодно объясняю режиссерам и актерам: «Чехов – это кровавый спорт: жизни ваших персонажей зависят от того, выиграют ли они. Вы не выиграете, но вы обязаны выиграть». Это святотатственные новости для культуры, где основополагающей доктриной является то, что упорный труд дает жизнь, свободу, счастье, а главное, богатство. «Мы должны работать», - говорит Чехов. Да, должны, но мы так и не попадем в Москву.

Товстоногов, Сулимов и другие, возвращаясь к Станиславскому, настаивают, что гипотетические предлагаемые обстоятельства должны быть как можно более богатым – и

драматичным – источником. Возьмем, например, приезд Ани в парижскую квартиру матери. Вот что мы знаем из текста:

АНЯ: Приезжаем в Париж, там холодно, снег. По-французски говорю я ужасно. Мама живет на пятом этаже, прихожу к ней, у нее какие-то французы, дамы, старый патер с книжкой, и накурено, неуютно. Мне вдруг стало жаль мамы, так жаль, я обняла ее голову, сжала руками и не могу выпустить. Мама потом все ласкалась, плакала... Дачу свою около Ментоны она уже продала, у нее ничего не осталось, ничего!²⁵

Этот визит – идеальная предпосылка для создания этюда; как минимум, такой этюд принесет огромную пользу Ане, Раневской и Шарлоте. Давайте субъективно представим себе эту квартиру в духе «жизни богемы», о которой у нас есть только скудная информация, предоставленная Аней. Как долго прокладывали себе дорогу Аня и Шарлота по холодным заснеженным улицам? Что это был за район? Стоял ли на лестнице, ведущей на пятый этаж, запах мочи? Сколько людей было в квартире? Кажется, что много: «какие-то французы». В каком положении они находятся? Под «ужасными сигаретами» могут подразумеваться наркотики, которые были вполне возможны в то время в Париже. Где в этой суете мама? В постели? С кем-то? Со своим любовником? Она больна? Узнает ли она Аню? Прошло пять лет; Ане тогда было двенадцать. Почему мама плачет? Она пристыжена, очень рада, утомлена или что-то еще? Почему она возвращается домой с Аней? Сулимов предполагает, что мама представляет Аню ангелом, ангелом из России, ангелом из сада, ангелом, который похож на нее в молодости, ангелом, пришедшим забрать ее домой. Она следует за ангелом.

Этот этюд мог бы сыграть важное значение в изучении «Вишневого сада» от «А» до «Я». Невозможно предсказать, что может случиться, когда ставится этот (или любой другой) этюд. Если есть возможность предсказать результат, то этюд чересчур просчитан. Но очень важно, чтобы персонажи и ситуации были настолько экстремальными, насколько позволяет правдоподобие. Иначе эффект будет смазанным, потенциальный пыл охладится, борьба будет романтизированной, а страдания персонажей – менее значительными. С хорошими актерами, воспитанными по этому методу, нет риска впасть в мелодраму; есть освобождение актера и пьесы.

В США мы главным образом стремимся следовать за «линией» пьесы. Линейная причинно-следственная связь: это, тогда, то. Этюды требуют, чтобы мы исследовали весь круг, охватывающий пьесу: не только то, что происходит в пьесе, но и то, что происходит вокруг пьесы. Возможности для углубления образа персонажа, мизансцены и сверхзадачи спектакля возникают и вызывают удивление. Безусловно, существуют риски: потеря времени; путаница в целях; бесконечная свобода, отсутствие формы. Но, если этюды сделаны правильно, они могут наградить необычным сочетанием глубокой правды с инновационной театральностью, быть постановкой, «верной» тексту, или представлять собой постмодернистский коллаж, где текст – лишь предлог.

Упрек, обращенный Станиславским самому себе, в том, что он побуждал актеров быть чересчур интеллектуальными и пассивными, а не эмоциональными и физически активными, привел его к тому, что он отказался от «застольного периода» и стал рисковать, переходя к работе на площадке так скоро, как это только возможно.

²⁵ Anton Pavlovich Chekhov and Paul Schmidt, *The Plays of Anton Chekhov*. 1st ed. (New York: Harper Collins, 1997), 336.

VIII

«Этюдный метод – первая конкретная техника, с которой я столкнулась и которая позволила мне связать мое интеллектуальное понимание пьесы с физическим, интуитивным и эмоциональным пониманием... Этюды выбрали меня в той же степени, в какой я выбрала их. Если что-то возбуждает мое воображение перед моей встречей с пьесой наедине, исследование этого посредством этюда может помочь мне с важным фрагментом постановки или частью моей концепции спектакля, которые я еще не осознаю интеллектуально. Виток обратной связи существует в двух направлениях!

Кэти Макгерр, студентка-режиссер

НЕКОТОРЫЕ КОММЕНТАРИИ УЧАСТНИКОВ:

Студенты-актеры:

Крис/Дорн: Это было феноменально и стало для меня настоящим открытием. Это полностью изменило то, как я работаю и думаю. Этот метод помогает мне не мешать самому себе... Ты не чувствуешь беспокойства, ведь ты столько всего знаешь! Что бы ни случилось, это будет правдой, потому что ты столько всего узнал.

Ариана/Маша («Чайка»): Этот процесс полон таких откровений! Гораздо важнее обращаться к тексту в конце, чем в начале... У меня такое ощущение, что я никогда не захочу ставить пьесу другим методом. Это было удивительно.

Селеста / Ирина: Этюд с телеграфом был настолько замечательным и в то же время грустным. Он полностью помог мне осознать жизнь персонажа в этот момент пьесы и впоследствии тоже.

Аннелизе/ Наташа: Этюды, посвященные жизни персонажа до начала пьесы, показались мне невероятно полезными. Один из них прояснил для меня то, что я только интеллектуально осознавала о Наташе, моей Наташе: необходимость держать все под контролем на фоне очень разгневанной внутренней жизни... Когда мы перешли к этюдам с одним словом и вольным парафразом, я нашла этот опыт столь же обогащающим. Потому что он помог мне артикулировать аспекты подтекста или мотивации, предлагаемые обстоятельства, о которых я и не думала, что они могут повлиять на ситуацию.

Ниалл/ Дорн: Возможно, это мой самый любимый способ работы из тех, что я пробовал в жизни. Мне кажется, он ведет к такой спонтанности, такой креативности. Это настолько повышает ценность работы... Я хочу использовать этот метод со всем материалом, над которым работаю. Это открывает столько возможностей, потому что у вас есть потенциал делать что угодно. Так почему бы этого не сделать?

Аарон/ Ваня: Это мне действительно, действительно помогло. Не только тот факт, что я прояснил какие-то вещи для себя, но и то, что у меня был общий опыт с другими людьми, которые тоже участвовали в сцене; таким образом, не я вовлекаю свою память, а кто-то – свою, а у нас с партнером общая память, или, по крайней мере, мы были там в одно и то же время.

Мэттью/ Астров: Свобода этюда позволяет событиям происходить так, как они должны происходить, чтобы я мог интуитивно понять, что я делаю в этой конкретной сцене... Что касается моего персонажа, было здорово, что мой персонаж, столь методично действующий и разумный, мог оказаться в ситуации, где ему пришлось вести себя интуитивно.

Оби/ Соленый: Парафраз, близкий к тексту, был невероятно труден, но, как только я почувствовал, что не могу больше ждать и должен выучить текст, стал очень легко общаться

с ней [Мелани / Ириной] и просто использовать речь, которой я до того пренебрегал.

Студенты-режиссеры:

Андрас: Для меня это один из самых ценных инструментов, о которых я когда-либо мог просить как режиссер, по множеству причин. Во-первых, мне кажется, что это открывает текст для своего рода психологического реализма в совершенно неожиданных вариантах; новые пути, благодаря которым пьеса становится совершенно открытой. Совершенно невозможно, чтобы вы выяснили эти вещи или создали ту или иную физическую партитуру, читая за столом. Я по-настоящему понял: очень многие из наших бесед за столом не играют никакой роли.

Джессика: Я так много узнала о том, как строить сцену. Начиная с первого этюда в первый же день, я смогла увидеть 3 основных куска этой сцены. Я смогла их разделить с актерами. Мы придумали им названия, нашли базовую архитектуру сцены, потом контуры. У меня вскоре появилось самое настоящее чувство формы сцены во времени и пространстве. Часто этого не происходит раньше, чем через три-четыре недели работы. Слишком поздно.

Сара: Этот опыт оказался для меня по-настоящему бесценным, потому что открыл мне полный набор предлагаемых обстоятельств в сцене. Я узнала, как предлагаемые обстоятельства сцены влияют на тело – каждое мгновение.

Люк: Этюдная работа стала для меня откровением как метод, позволяющий пробудить тело актера, обогатить его воображение в поиске истинной, полной, физической и эмоциональной жизни персонажа на сцене. Одно этюдное упражнение обладает потенциалом производить такой же результат, как целые дни репетиций. Этюды позволяют актерам объединяться в общем опыте событий, откладывая в сторону целые часы застойной работы и умозрительных соображений, и оживлять организм с помощью предлагаемых и непредлагаемых обстоятельств. Люблю этюды!!

Ягил: Работа с этюдами, особенно в сценах из пьес Чехова, привела моих актеров и меня к тому, что мы стали открывать какие-то вещи, которые другим способом не открыли бы. Я говорю о динамике – физической и умственной - между персонажами. Использование предметов и сценографии, входов и выходов, мизансцен, темпа, языка тела, жестов и пр. – все это было раскопано и обнаружено благодаря этюдам (как безмолвным, так и с разговорами).

Леора: Работа с действенным анализом стала для меня откровением, подарив мне живой и увлекательный подход к репетициям и способ понять, что было подчас самым успешным в моем предыдущем интуитивном подходе к репетициям – я и не понимала, что это этюды. Они высвобождены из-под тирании сценария, актеры учатся не только верить своим инстинктам, но и прислушиваться к ним. Когда мы возвращаемся к сценам, они могут выразить себя театральным, смелым путем- посредством своих тел.

Педагог:

Рон ван Лье, руководитель кафедры актерского мастерства и педагог «Чеховской лаборатории».

Что актеры начинают здесь делать – и мне кажется, это действительно важно, и вы должны этому верить и опираться на это, – так это избавляться от привычки не замечать вещей, потому что якобы если вы их заметите, они повлияют на ваши планы. И вот вы решаете, что кое-что ценное все-таки есть в деталях и будете обращать на них внимание, а также замечать то, что по-настоящему помогает вам делать вашу работу, во-первых, потому что вы не делаете ее в одиночестве, вам помогают другие люди, пока вы ее выполняете, и, к

тому же, это, действительно, источник вашей уверенности в себе как актера.

Еще одна вещь, очень важная относительно того, как мы смотрим на актеров и даем им некий опыт, которым они могут потом воспользоваться уже при работе с текстом пьесы: качество внимания к определенному моменту, о котором они уже не забудут. Это момент, который они не могут сочинить как драматурги, в котором они не могут действовать сами по себе. Иными словами, тут действительно надо быть внимательными. Мне кажется, очень часто актеры используют пьесу как возможность не быть внимательными, потому что сосредотачиваются на пьесе.

Вот что я постоянно подчеркиваю, да и мои коллеги, педагоги актерского мастерства, тоже подчеркивают: идея свободы внутри формы. Мне кажется, подобравшись к этюдам, они начнут понимать, что это значит. До тех пор, пока они не столкнутся с тем, что либо текст становится препятствием, либо они делают, что хотят – тут именно такие две крайности.

Мне кажется, актеры учатся переговорам – между актером и персонажем. Мне нравится слово «инвестиция», а также «персонализация», потому что если вы делаете инвестицию/вносите вклад, она/он становится очень личным. Чтобы внести этот вклад, вам нужно глубоко погрузиться в предлагаемые обстоятельства.

Я вижу, что им нравится [работать с этюдами] больше, чем возвращаться к тексту. Им это нравится, и когда они возвращаются к тексту, то делают это с вопросом: «А теперь я должен вернуться?» И тогда возвращение к тексту может помешать работе их воображения и умерить их аппетит. Актеры должны этому научиться. Вероятно, они будут себя чувствовать то там, то здесь, а не в ситуации «Я знаю, как соединить две эти вещи». И все-таки, как мне кажется, это вопрос времени. Мне кажется, они просто пытаются добиться подлинного понимания.

Эта техника, которую трудно включить в нашу абсурдно сжатую репетиционную систему, сколько бы часов ни было в нашем распоряжении и т.д. Мне кажется, она учит каждого, что если вы собираетесь выполнять импровизацию как часть спектакля, необходимо быть очень точным в том, как вы собираетесь импровизировать и на какой вопрос хотите этой импровизацией ответить.

Многое из того, о чем вы говорите за столом, все равно нельзя сыграть; возможно, это интересно, но в таком случае – что вы собираетесь с этим делать?

The Ins and Outs of Tempo-Rhythm

Eilon Morris

'Rhythm! Rhythm! Rhythm!' – the insistent shouts of Stanislavski resound...¹

This article will address the use of rhythm and tempo within Konstantin Stanislavski's training and directing practices. Though seldom discussed in detail, these aspects played a central role throughout Stanislavski's career. Here I will examine how the concept of Tempo-rhythm provided a foundation for the development of his approaches to acting, offering him an effective tool for linking inner experience and outer expression and a framework for building complexity in his staging of theatre and opera performances.

In David Magarshack's book *Stanislavsky: A Life*, he offers a revealing account of Stanislavski in his early twenties rushing home enthusiastically from work to receive singing lessons from the renowned opera singer and professor, Fyodor Petrovich Komissarzhevsky. During one of these lessons Stanislavski and his teacher decided to engage the services of a pianist skilled in improvisation, and with live musical accompaniment they proceeded to spend hours exploring ways of moving about the room and sitting still in various rhythms and tempos.² At this time Stanislavski dreamed of working as Komissarzhevsky's assistant in a rhythm class at the Moscow Conservatoire and aspired to be a professional opera singer. Though he never became an opera singer, Stanislavski's deep fascination with rhythm and the musicality of performance accompanied him throughout his career.

From his directing of *The Mikado* (1887) through to his final production of *Tartuffe* (1936), Stanislavski gave considerable attention to the use of rhythm in regards to music, spoken language, movement and stillness. On *Tartuffe*, he stated that "...the whole play must be charged with rhythm".³ On another occasion he identified rhythm as "...the foundation of the whole of our art".⁴ Today many practitioners and theorists continue to acknowledge the significance of rhythm as a key aspect of performance. Yet, despite the significance attributed to rhythm within acting practices, few scholars have discussed or examined these aspects in any depth.⁵ As pointed out by Sharron Carnicke and David Rosen in a recent chapter titled "A Singer Prepares: Stanislavski and Opera", while scholars often focus on topics such as Stanislavski's use of attention, affective memory and other internal and psychological aspects, many neglect how Stanislavski's interests and training in music and rhythm influenced and informed the development of his theories.⁶

Far from being a peripheral theme, rhythm became a central mechanism in the development of integration and complexity within Stanislavski's practices. More than anything, rhythm offered Stanislavski a means of approaching complex relationships between the "inner" and "outer" aspects of performance, providing a practical framework through which to explore their unified as well as their contrapuntal relationships.

¹ Vsevolod Ėmilevich Meyerhold [1921], *Meyerhold on Theatre*, ed. Edward Braun (Methuen, 1969), 179.

² David Magarshack, *Stanislavsky: A Life* (Greenwood Press, 1976), 50.

³ Vasili Osipovich Toporkov, *Stanislavski in Rehearsal* (Routledge, 1998), 178.

⁴ Konstantin Stanislavsky, *On the Art of the Stage*, New impression (London: Faber and Faber, 1967), 93.

⁵ Janet Goodridge, *Rhythm and Timing of Movement in Performance: Dance Drama and Ceremony* (London: Jessica Kingsley Publishers, 1999), 14.

⁶ Sharon Marie Carnicke and David Rosen, "A Singer Prepares," in *The Routledge Companion to Stanislavsky*, ed. Andrew White (Oxon: Routledge, 2013), 121–2.

An Epoch of Rhythm

In looking to gain a greater understanding of the ways Stanislavski approached rhythm, it is useful to consider the context in which these practices took place. In Europe and North America at the end of the nineteenth century, the concept of rhythm as a fundamental principle of organisation found voice across a wide range of cultural and scientific disciplines. New areas of psychophysical research into rhythm perception emerged, as did cultural theories that identified rhythm as a biological aspect of race, cultural and national identity. At the same time, we observe the introduction of new creative approaches and aesthetics that highlighted the use of rhythm in dance, drama, music, poetry and the visual arts.⁷ Writing about theatre in Russia in 1922, the director and trainer Grigori Kozintsev stated: “The new epoch had found its first expression in rhythm”.⁸

A number of key ideas around rhythm took shape at this time. Included in these was the prominent concept that the perception of rhythm was somehow rooted in the physiology of the human body and in our kinaesthetic experience of its motions (Wundt, 1904; Ruckmich, 1913). In line with this thinking, rhythm was often discussed as intrinsically organic and universal in its nature. Viewing rhythm as a basic aspect of human existence, Swiss musicologist and educator, Émile Jaques-Dalcroze stated: “We have all of us muscles, reason, and volition; consequently we are all equal before Rhythm”.⁹ Rhythm was identified as a universal principle of organisation, which followed its own rules and laws. These operated as part of a continuum ranging from the biology of the body through to the motions of the planets.

At the end of the nineteenth century, experimental psychologist Wilhelm Wundt began examining the ways that external sources of rhythm and tempo produced corresponding emotional responses in listeners.¹⁰ This research was taken up by others in this field including Theodule Ribot¹¹ and Ivan Pavlov¹², whose work Stanislavski drew on in the development of his own understandings of emotion and its links with physical action.¹³

In his writing on “affective psychology”, Ribot proposed that “...‘transformation’ of pleasure into pain, and pain into pleasure, is only the translation into the order of affective psychology of the fundamental rhythm of life”,¹⁴ in this way the rhythms of sound and movement were understood to “...act directly on the organism, and indirectly on the vital functions”.¹⁵ Theories such as these proposed a direct correlation between the experience of emotion, the internal rhythms of the human body, and rhythms perceived in music and in the environment.

In his own writings Stanislavski stated “There is an indissoluble link between Tempo-rhythm and feeling, and conversely between feeling and Tempo-rhythm, they are interconnected, interdependent and interactive”,¹⁶ echoing in his own way the theories of Wundt and Ribot. This understanding formed the basis of much of his work with *inner* and *outer Tempo-rhythm*, and provided a framework for approaching their dynamic relationship as a tool for training and directing performers.

⁷ Dee Reynolds, *Rhythmic Subjects: Use of Energy in the Dances of Mary Wigman, Martha Graham and Merce Cunningham* (Alton: Dance Books, 2006); Michael Golston, *Rhythm and Race in Modernist Poetry and Science* (New York: Columbia University Press, 2008).

⁸ Kozintsev cited in Robert Leach, *Revolutionary Theatre* (London: Routledge, 1994), 133.

⁹ Émile Jaques-Dalcroze, *Rhythm, Music and Education*, Revised edition (London: The Dalcroze Society Inc., [1921] 1967), 119.

¹⁰ Wilhelm Max Wundt, *Outlines of Psychology*, trans. Charles Hubbard Judd (London: Williams & Norgate, 1897).

¹¹ Theodule Armand Ribot, *The Psychology Of The Emotions* (Kessinger Publishing Co, [1897] 2006).

¹² Ivan Petrovich Pavlov, *Conditioned Reflexes*, trans. G. V. Anrep (Courier Dover Publications, [1927] 2003), 3.

¹³ Jonathan Pitches, *Science and the Stanislavsky Tradition of Acting*, 1st ed. (Oxon: Routledge, 2005).

¹⁴ Ribot, *The Psychology Of The Emotions*, 59.

¹⁵ *Ibid.*, 104.

¹⁶ Konstantin Stanislavski, *An Actor's Work: A Student's Diary*, 1st ed. (Oxon: Routledge, 2008), 502.

Another prominent rhythmic convention during Stanislavski's time was the idea of distinguishing rhythm from other elements such as metre and tempo. The concept of metre and tempo, being somehow separate to rhythm, followed trends in music theory that emerged over the eighteenth and nineteenth centuries. A key proponent of these ideas was the musicologist Moritz Hauptmann who identified metre as "the actual measure", and rhythm as "...the type of movement within the measure".¹⁷ Such definitions separated out these elements, giving the term rhythm a more specific and technical definition. This allowed for a degree of independence to be found between a fixed temporal or metric structure (such as a beat, a musical bar or a measure) and the varying rhythmic motifs or figures that are seen to operate within (and at time in opposition to) these forms, giving rise to more complexity in musical composition and dramatic form.

In his descriptions and demonstrations, Stanislavski often drew on his background in music, using devices such as tempos provided by metronomes, time signatures, bars and note values to explain various applications of tempo and rhythm in acting. In one instance Stanislavski defined rhythm as "...a combination of moments of every possible duration which divide the time we call a bar into a variety of parts".¹⁸ Rhythm here, like in Hauptmann's theories, was seen to operate in relationship to the more stable metric element of tempo, whose function Stanislavski described as "...almost entirely mechanical and *pedantically regular*".¹⁹ While these definitions offer some insight, if we look at the practical application of these terms within rehearsals we observe a more poetic and fluid set of interpretations.

Tempo and Rhythm

Those writing about rhythm and tempo in the work of Stanislavski seldom (if ever) draw on the same definitions, with each text presenting a personal perspective and set of understandings relating to these terms (see table of definitions at end of article). There are however certain aspects that many of these definitions share. Here I will unpick some of these common threads and explore what ties them together.

Used as a separate term, tempo is most commonly associated with words such as "speed", "pace" and "rate". These words deal with the quantitative aspects of time, in that they can be measured in units of time. In this way tempo has often been associated with *mechanical* or *objective* aspects of time, which in some instances have been linked with an *external* sense of time located in an environment or scene.

Rhythm on the other hand is often associated with words such as "pattern", "individual", "action", "intensity", "stress" and "accent". These words are more qualitative, in that they relate to the individual characteristics of a movement or sound. Other common associations include the idea that rhythm is primarily perceived from within the performer, linking it to "inner" experiences and concepts of organic life and vitality.

Writing about the work of Stanislavski, Mel Gordon defines tempo as "...a general pace of life that is found in a shared physical or cultural environment",²⁰ in contrast to *rhythm*, which he defines as something that "...springs from specific individual activity and varies from person to person".²¹ In this sense, *tempo* is read as a composite impression of the collective rhythms of the entire ensemble, including the actors, scenery, lighting and sound, whereas *rhythm* relates specifically to the individual actions or patterns of actions that operate within this emergent *tempo* context. Similarly Rose Whyman suggests that "...we can think of the tempo (or speed or pace) of the

¹⁷ Hauptmann, 1873, cited in Sir George Grove and Stanley Sadie, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Macmillan, 1980), 806.

¹⁸ Stanislavski, *An Actor's Work*, 466.

¹⁹ *Ibid.*, 465.

²⁰ Mel Gordon, *The Stanislavsky Technique* (Applause Theatre Book Publishers, 1988), 196.

²¹ *Ibid.*

external movement and action or speech, and rhythm as the internal state”.²² Here Whyman establishes a clear dichotomy between tempo and rhythm, which are then re-integrated through the concept of *Tempo-rhythm* with these “internal” and “external” aspects seen to be “...inextricably bound within the human being”.²³ Other commentators including Norris Houghton²⁴ and Charles McGaw²⁵ have made similar assertions as to the respective sources of tempo and rhythm, being outside and inside the actor’s body.

The writings of director and student of Stanislavski, Yevgeny Vakhtangov, offers further insight into the ways rhythm and tempo operated within these practices and their locations inside or outside of the performer. He stated:

Rhythm must be perceived from within. Then the physical movement of the body will become subordinated to this rhythm spontaneously. The task of the school consists in training the pupil in this sensitivity to rhythm, and not in teaching him to move rhythmically.²⁶

Vakhtangov identified rhythm as an experience that came from “within” the actor, not something that should be imposed from “outside” through a “mechanical” means or “rhythmic count”. Vakhtangov insisted an actor’s use of rhythm should follow “organic and not mechanical laws”, coming from an “...inner justification proceeding from nature”.²⁷

In discussing tempo, Vakhtangov’s descriptions focused on the ways an individual’s “habitual state is altered by a change in circumstances” and gave the following example:

...if I am accustomed to having my dinner in a particular tempo and someone tells me I must be somewhere else in ten minutes without fail, my tempo will change.²⁸

A change in the “given circumstances” (to use Stanislavski’s term) can be seen here to produce a change in tempo and the need for a new “justification” of the task. In the examples given by Vakhtangov, he locates the impetus for tempo change in the performer’s environment - a demand from a friend; a bell announcing an imminent train departure; somebody making you cook fried eggs. While we can describe these triggers as being located *outside* the actor, Vakhtangov points out that the change in tempo/energy occurs *inside* the performer through the change of their “inner justification”.²⁹

We can observe that while a number of scholars attempt to identify rhythm with *inner* experiences and tempo with *outer* environments, in practice this dichotomy is not always so absolute. Adding to this complexity, there are others who state the opposite. With reference to Stanislavski’s *Tempo-rhythm*, theatre scholar Patrice Pavis defines tempo as “subjective”, “invisible and internal”. In contrast he refers to rhythm as “...the sense and direction of time”³⁰, an aspect that

²² Rose Whyman, *Stanislavski: The Basics* (Oxon: Routledge, 2013), 126.

²³ *Ibid.*

²⁴ Norris Houghton, *Moscow Rehearsals: The Golden Age of the Soviet Theatre* (New York: Grove Press, 1936), 61.

²⁵ Charles McGaw, Kenneth L. Stilson, and Larry D. Clark, *Acting Is Believing* (Boston: Cengage Learning, 2011), 59.

²⁶ Eugene Vakhtangov[1919], “Preparing for the Role,” in *Acting; a Handbook of the Stanislavski Method*, ed. Toby Cole (New York: Crown, 1947), 121.

²⁷ *Ibid.*, 121.

²⁸ Vakhtangov, 1914, in Andrei Malaev-Babel, ed., *The Vakhtangov Sourcebook* (Abingdon Oxfordshire: Taylor & Francis, 2011), 186–7.

²⁹ *Ibid.*, 187.

³⁰ Patrice Pavis, *Analyzing Performance: Theater, Dance and Film* (The University of Michigan Press, 2003), 145–6.

is “quantifiable”, “objective” and “external”³¹. Similarly, Sharon Carnicke describes tempo as an “...internal rhythmic speed” and conversely defines rhythm as “...the external rhythmic speed at which the entire production unfolds”³².

A question arises as to whether rhythm or tempo, are entirely internal or external. Are these concepts mutually exclusive or inclusive? Is it possible for us to understand tempo and rhythm as being either internal or external or both, depending on the context, scale or emphasis we choose to apply to them?

In my work as a director and trainer of actors, I often find that rather than defining these terms generally, it is often more useful to apply them in relationship to a particular aspect of an actor’s work. I might talk about the way they use rhythm to extend or shorten movements, stillness, sound or silence; the need to sensitise themselves to the underlying pulse or dynamic of an ensemble scene or dialogue; the layering of polyrhythms over a beat or existing pattern. Most of these understandings are derived from the experiences of training or a shared practice and as such these exist primarily as tacit forms of knowledge that are far more flexible and adaptable than a rigid conceptual framework or definition.

In his own work, Stanislavski offered few concrete definitions of these terms, and when he did, he promptly dismissed these in favour of practical explorations. Stanislavski’s own account of an introductory class in *Tempo-rhythm*, begins with a reading of dictionary definitions of tempo and rhythm:

‘*Tempo* is the rate at which equal, agreed, single length-values follow each other in any given time signature’.

‘*Rhythm* is the quantitative relationship of active, agreed length-values in any given tempo or time signature’.³³

Having completely baffled his students, he then makes it clear that such definitions are of little use to them at this stage in their work. Instead, he suggests they are better off approaching these terms through practical exploration, “freely” and “lightheartedly” playing with *Tempo-rhythm* like children playing with a toy. The class goes on to tap out rhythms on tables, act out improvisations accompanied by metronomes, a piano and flashing stage lights, with Stanislavski insisting they “...forget scientific definitions and simply play with rhythm”.³⁴

While from a theoretical perspective, such ambiguity might be problematic – in the practical contexts of training, rehearsing and performing, this diversity and fluidity of understanding is inevitable and often necessary. For although rhythm has commonly been identified as an innate and universal human capacity, each individual, ensemble, production and environment, brings with them a unique set of rhythmic understandings and sensibilities. Rather than attempting to narrow these terms down to a single definition, this article seeks to open these ideas out and examine their varied applications within Stanislavski’s practices, in which we can view them as a constellation of rhythmic principles.

Training Tempo-Rhythm

While many aspects of tempo and rhythm were present from the start of Stanislavski’s career, it has been suggested that specific work on *Tempo-rhythm* was introduced to Stanislavski’s studio

³¹ Ibid., 156.

³² Sharon Marie Carnicke, *Stanislavsky in Focus*, 2nd ed. (Oxon: Routledge, 2008), 226.

³³ Stanislavski, *An Actor’s Work*, 463.

³⁴ Ibid., 464.

practices in the summer of 1925. At first taking the form of “physical acting drills”, these gradually evolved as further methods of practical training and applications in performance were developed.³⁵

This work emerged from Stanislavski’s training of opera singers (referred to as actor-singers) at the Opera Studio of the Bolshoi Theatre from 1918. These experiences led to an understanding of *Tempo-rhythm* “...not as something separate from or ancillary to action, but as a crucial aspect of action itself”,³⁶ marking a shift in focus, from work that had been predominantly concerned with the actor’s *inner* experience, to a practice that centred on “physical action” and the use of *external* form. Writing about changes taking place in Stanislavski’s Studio at this time, Vakhtangov observed:

Until now, the Studio, true to Stanislavski’s teachings, has doggedly aimed for the mastery of inner experience. Now the Studio is entering a period of search for new forms – remaining true to Stanislavski’s teachings, which search for expressive forms, and indicate the means to be used to achieve them (breathing, sound, words, phrases, thoughts, gestures, the body, plasticity of movement, rhythm – all these in a special, theatrical sense founded on an internal, natural basis).³⁷

Stanislavski continued to explore rhythm in his work on operas and other productions at the Moscow Art Theatre’s Music Studio (from October 1919).³⁸ Jean Benedetti’s descriptions of training exercises undertaken between 1935 and 1938 offer us some practical insight into the ways *Tempo-rhythm* came to be used in Stanislavski’s later work.³⁹ Here Benedetti divides this work into the following six categories:

- Outer tempo-rhythms
- The influence of outer tempo-rhythms on mental states
- Inner tempo-rhythms
- The influence of mental states on outer tempo-rhythms
- Contradictory inner and outer tempo-rhythms
- Varying tempo-rhythms

The following examples demonstrate the application of *inner* and *outer Tempo-rhythm* as key mechanisms within Stanislavski’s training and rehearsal processes.

Outer Tempo-rhythm exercises:

In these exercises, participants began by learning to mark a pulse, and then to divide it: in halves, quarters, eighths, sixteenths and thirty-seconds.⁴⁰ Participants were also instructed to tap out different rhythmic patterns and perform tasks (such as serving drinks or putting on makeup) to prescribed *Tempo-rhythms*. As they undertook these exercises, they were instructed to observe the emotions, *given circumstances* and *justifications* that arose from and were associated with these

³⁵ Gordon, *The Stanislavsky Technique*, 196.

³⁶ Rhonda Blair, *The Actor, Image, and Action: Acting and Cognitive Neuroscience* (Oxon: Routledge, 2008), 32.

³⁷ Vakhtangov, 1921, cited in David Allen, *Performing Chekhov*, 1st ed. (London: Routledge, 1999), 72.

³⁸ This later became the Stanislavski Opera Studio (from 1924), then the Opera Studio-Theatre (1926), and finally the Stanislavski State Opera Theatre (1928-38). The running of the Stanislavski Opera Theatre was later taken over by Meyerhold (1938-9).

³⁹ Jean Benedetti, *Stanislavski and the Actor: The Final Acting Lessons, 1935-38*, Re-issue (Methuen Drama, 1998), 80-86.

⁴⁰ *Ibid.*, 81.

changes in *outer Tempo-rhythm*. This work was initially set up using metronomes, which were later removed. At which point actors were encouraged to maintain their own sense of “silent rhythm” or “inner pulse”.

Students also performed action sequences akin to musical scores, working over a set number of beats to a specific tempo. They then went on to perform these sequences in varying tempos and metres and analyse the experiences these temporal changes produced. Benedetti gives the following example of a movement score for training actors:⁴¹

Actions (in bars of 4/4). Fix the tempo.

Pick up a book – 2 beats. Open it – 2 beats.

Read a page – 4 beats.

Turn the page – 1 beat, read 3 beats

Stop reading 1 beat, listen – 3 beats⁴²

This “scoring” of movement, offered performers an opportunity to experience the effects that *outer Tempo-rhythm* could have on their emotions and a way of breaking their habitual uses of rhythm. Such exercises also presented them with clear mechanisms through which to develop awareness and sensitivity to the pace of a scene, as well as the timing and intensity of specific actions within a sequence.

Much of this work demonstrates strong links with the contemporary scientific and cultural theories discussed earlier. Stanislavski’s correlation between *inner* experience and *outer* physical manifestation relates strongly to Ribot and Wundt’s theories on rhythm and emotion, as well as Pavlov’s theories of “conditioned reflexes”. Building on such ideas, Stanislavski saw *outer Tempo-rhythm* as a reliable means of accessing a performer’s internal experience, stating that “[t]his outward, physical rhythm will of necessity evoke a corresponding inner rhythm of feeling, sensations”.⁴³ As such, rather than attempting to directly produce a character’s emotional state on stage (which was seen as an unreliable approach), the performer was encouraged to work with the rhythms of their physical actions to stimulate or “lure” the desired emotional or imaginative experience like a baited trap.

In rehearsals, *outer Tempo-rhythm* offered Stanislavski a useful tool for shaping the dynamics of a scene. While working on a dinner scene in *Dead Souls* (1931) he instructed his actors to work with six different rhythms:

Rhythm 1 – Quiet conversations; their voices are low and velvety.

Rhythm 2 – Voices sound a little higher in pitch.

Rhythm 3 – Voices still higher and tempo faster; listeners are beginning to interrupt those talking.

Rhythm 4 – Voices still higher and tempo faster and somewhat broken; listeners no longer pay attention to what is being said but only look to interrupt the speaker.

⁴¹ Exercises similar to these can be seen in Meyerhold’s work during this time (Leach, 1993, p.114), and can also be observed in Grotowski’s training practices in the early 1960s (Barba, 1965, p.132).

⁴² Benedetti, *Stanislavski and the Actor*, 82.

⁴³ Konstantin Stanislavski and Pavel Rumyantsev, *Stanislavski on Opera*, trans. Elizabeth Reynolds Hapgood (London: Routledge, 1998), 100.

Rhythm 5 – Most guests talk at the same time; voices high-pitched tempo is jumping and syncopated.

Rhythm 6 – highest level of sound and maximum syncopation; no one is listening to anyone; each seeks only to be heard.⁴⁴

We can see here that a broader meaning of rhythm was adopted, including aspects such as tempo, syncopation, dynamics, pitch, counterpoint, and timbre. In this instance, the term rhythm relates to both the individual parts and the emerging energetic state, or group dynamic within the scene, a set of understandings that are far broader than those given above.⁴⁵

Inner Tempo-rhythm exercises:

Once his students had established a basic understanding of *outer Tempo-rhythm*, Stanislavski began to introduce exercises involving rhythmic phenomena located inside the body. These exercises were based on the premise that “...feelings and thoughts have their own Tempo-rhythms”.⁴⁶ Similar to the examples of tempo given by Vakhtangov, participants in these exercises imagined themselves in a variety of *given circumstances*. For example, “...a dark night, on an empty street, you hear footsteps approaching”.⁴⁷ At the same time, participants were instructed to observe the ways these *circumstances* altered their experience of internal biological rhythms including breathing and heart rates.

While rehearsing *The Embezzlers* (1928) Stanislavski comments on an actor’s stance saying, “You are not standing in the correct rhythm!”⁴⁸ The example Stanislavski offered in this instance, was that of a man standing ready with a stick, waiting and watching for a mouse, ready to pounce. Through this imagined *given circumstance* the quality of the actor’s stance was seen to alter, with this described by Stanislavski as a change in rhythm.

While *outer Tempo-rhythm* can be described relatively easily through the pace and rhythms of external movements, the concept of *inner Tempo-rhythm* addresses a less tangible and more enigmatic collection of phenomena, such as a person’s energetic or dynamic state.

Another insight into these aspects is the way Stanislavski linked *inner rhythm* with the concept of *prana*. Referred to by Stanislavski as a “vital energy” (White, 2006, p.80), this concept was sourced from Hindu philosophy and Yogic practices. Describing rhythmic breathing exercises that he used as a way of “receiving” *prana*, Stanislavski instructed:

...in order to receive more prana, inhale—6 beats of the heart—exhale; 3 beats of the heart—hold the breath. Progress up to 15 beats of the heart.⁴⁹

Such exercises were seen as a way of working with and further generating an inner rhythm within a performer and of cultivating greater concentration of attention. Here, the rhythms of breath,

⁴⁴ Toporkov, *Stanislavski in Rehearsal*, 146–7.

⁴⁵ Similar examples are offered in Norris Houghton's text *Moscow Rehearsals* in which he describes a rhythmic scale from 1-10 that he observed being used in Stanislavski's rehearsals between 1934-5. This was used as a way of communicating the rhythm or energy level: rhythm 1 was that of a man who was almost dead, 5 was normal, and 10 was extremely excitable to the point of almost jumping out of a window (1936: 61)

⁴⁶ Benedetti, *Stanislavski and the Actor*, 83.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ Toporkov, *Stanislavski in Rehearsal*, 62.

⁴⁹ Stanislavski cited in R. Andrew White, “Stanislavsky and Ramacharaka: The Influence of Yoga and Turn-of-the-Century Occultism on the System,” *Theatre Survey* 47, no. 01 (2006): 83.

heartbeat, concentration and emotion were all seen to be intrinsically linked, with him claiming that a calm pattern of breath corresponded with “healthy thoughts” and an “...easily collected concentration”, whereas a disturbed rhythm of breath was linked to a “disturbed psyche, [...] painful sensations and always completely scattered concentration”.⁵⁰

Prana and *inner Tempo-rhythm* provided Stanislavski with valuable links between thought and emotion and a way of relating the imagining/experiencing of a *given circumstance*, with the physiology of body rhythms (breath, heartbeat, thought patterns). Through his work with *inner Tempo-rhythm*, Stanislavski brought together the rhythmic principles of modernist science, yogic philosophy and actor training, into a theoretical and practical framework that allowed participants to encounter their imagination, physiology, and the world around them, through the principles of rhythm and tempo. In line with the theories of Wundt and Ribot, here rhythm, emotion and imagination operated within a psychophysical continuum, with *inner* and *outer Tempo-rhythm* seen as part of a single system.

Contrasting Inner and Outer Tempo-Rhythm:

An outer slow tempo can run concurrently with a quicker inner tempo, or vice versa. The effect of two contrasting tempos running simultaneously on the stage unfailingly makes a strong impression on an audience.⁵¹

While *inner* and *outer* aspects are often referred to as part of a continuum, there are many examples in which Stanislavski and his students looked to contrast these as a way of achieving further complexity of character and of generating dramatic tension.

Actor-singer Pavel Rumyantsev recalled that while working with Stanislavski to establish a physical score for his actions on stage, the question arose, “...how to relate the rhythm of external movement to the inner rhythm of feeling”. Stanislavski’s response was simply: “They may coincide or not”.⁵² Stanislavski explained this concept by suggesting that a character who is resolute and single minded in thought and action should have a single, “dominant” *Tempo-rhythm*. But in the case of a character whose “resolution wrestles with doubt” (the example of Hamlet is offered by Stanislavski), then multiple rhythms must be employed, working side by side and in opposition to one another. Not only was this an effective mechanism for generating dramatic tension, but it was also seen to produce in the performer a heightened quality of presence.⁵³

A further example of this can be observed in Stanislavski’s work on the opera *Boris Godunov* (1928). Here Stanislavski instructed the performers that they should combine the slow rhythms of their external movements and singing with rapid rhythms of inner turmoil. Stanislavski explained:

You sing in quarter notes but inside you are throbbing in eighth notes or sixteenths. Don’t interpret this rhythm externally, in terms of gestures. What you must find is the rhythm of your feelings. It is as if you had a metronome inside you. One move is ready to move on into several accelerated ones; whole notes threaten to break up into thirty-second notes. It is only by combining your rapid inner rhythm with your slow external rhythm that you can transform

⁵⁰ Konstantin Stanislavsky, *Stanislavsky: On the Art of the Stage*, trans. David Magarshack, 2nd ed. (London: Faber & Faber, 1967), 143.

⁵¹ Michael Chekhov, *To the Actor: On the Technique of Acting* (London: Routledge, 2002), 75.

⁵² Stanislavski and Rumyantsev, *Stanislavski on Opera*, 312.

⁵³ Stanislavski, *An Actor’s Work*, 479.

a quiet scene into a tempestuous one. It is a complex job, but if you can achieve this you will always be at ease on stage.⁵⁴

The musical language of rhythmic phrasing and tempo, combined with the establishment of an “inner” and an “outer” terrain, presented Stanislavski with a powerful set of tools through which to create new levels of complexity on stage. For the performer to realise a score such as this, required that they have not only a technical understanding of rhythm, but also more importantly, a sensitivity to the relationships between inner experience and external expression and a capacity to inhabit this complex relationship with conviction and ease.

One of the strengths inherent in rhythm is its capacity to integrate multiple (and at times conflicting) aspects into a single system of simultaneity. An orchestra, an organism, a solar system, an ecosystem – each of these processes finds unity through their rhythmic interrelationships, enabling them to co-inhabit or produce a sense of unity within a shared timeframe. This capacity for integrated complexity helped Stanislavski and his performers to achieve a multiplicity of complementary and contrasting rhythmic scores on stage; at times producing *varying Tempo-rhythms* across an ensemble or within a single performer.

One influence on Stanislavski’s use of multiple *Tempo-rhythms* was the *eurhythmics* training practices developed by Jaques-Dalcroze. These approaches to rhythm and movement training opened up new potential for the co-existence of polyrhythmic movement and voice patterns within a single body and across multiple bodies on stage.

Eurhythmics and Polyrhythm

In looking to develop greater physical coordination and rhythmic capacity in his performers, Stanislavski turned to *eurhythmics*, with this work forming the basis of many of his *outer Tempo-rhythm* exercises, and offering him a means of layering multiple rhythms within performance.⁵⁵ From as early as 1911, Sergei Volkonski, a leading proponent of *eurhythmics* in Russia, taught classes at the MAT and the Opera Studio, with Stanislavski’s brother Vladimir Alekseev running *eurhythmics* classes in the 1920s and 30s.

Where traditionally European rhythm and movement training had focused on single lines of rhythmic phrasing or the unified movements of large groups, Jaques-Dalcroze’s approach consciously followed a polyrhythmic structure. This created new potentials for composers, choreographers and directors who wished to exploit the complexity of polyrhythm in music, dance and theatre.⁵⁶ In accounts given of classes led by Jaques-Dalcroze in 1912, we can observe some of the ways in which these forms of polyrhythm were approached:

...beating the same time with both arms but in canon, beating two different tempi with arms while the feet march to one or the other or perhaps march to yet a third time, e.g., arms 4 3 and 4 4 , the feet 4 5. There are, also, exercises in the analysis of a given time unit into various fractions simultaneously, e.g. in a 8 6 bar one arm may beat three to the bar, the other arm two, while the feet march six.⁵⁷

⁵⁴ Stanislavski and Romyantsev, *Stanislavski on Opera*, 312.

⁵⁵ Clark McCormack Rogers, “The Influence of Dalcroze Eurhythmics in the Contemporary Theatre” (Louisiana State University., 1966), 127–30; Jean Benedetti, *Stanislavski: An Introduction, Revised and Updated*, 2nd ed. (Routledge, 2004), 68.

⁵⁶ Erika Fischer-Lichte and Jo Riley, *The Show and the Gaze of Theatre: A European Perspective* (Iowa City: University of Iowa Press, 1997), 7.

⁵⁷ Ethel Ingham, “Lessons with Monsieur Dalcroze,” in *The Eurhythmics of Jaques-Dalcroze*, by Émile Jaques-Dalcroze, Second (London: Constable & Company Ltd, 1912), 53.

While this technical account may give the impression of a complex and seemingly mechanical set of activities, Jaques-Dalcroze was insistent that this work not be done in a “mechanical way” and highlighted the importance of his students “feeling” these rhythms, encouraging them to work in a relaxed and easeful manner.⁵⁸

Along with other contemporary theatre practitioners including Copeau and Meyerhold, Stanislavski drew on many aspects of Dalcroze’s work. Yet over time, all three of these practitioners came to question the efficacy of applying *eurhythmics* directly to acting practices. Copeau, having introduced *eurhythmics* to his company’s training, eventually stopped these sessions feeling that the work was too specialised and idiosyncratic, and at risk of “...dehumanizing the actor”.⁵⁹ Stanislavski also questioned the “mechanical” nature of this work, and expressed the need for inner “justification” and “awareness” within his work with rhythm and movement.⁶⁰ Even within the most elementary of technical exercises, Stanislavski would insist that nothing be done “in general”, just for the purpose of running through the form. During a sequence of hand exercises, he stated:

If you are trying to make a beautiful movement in space by using your softly curvaceous arms while your imaginations are fast asleep and you do not even know it, then what you are indulging in is empty form.⁶¹

The observations of Stanislavski and his contemporaries raise a number of important questions regarding the validity and efficacy of rhythmic movement exercises in general. Despite *inner* and *outer Tempo-rhythm* being strongly related, there is still a need for an active use of imagination, attention and sensitivity to rhythm. Simply moving to a prescribed (external) rhythm was not seen to be enough in itself to bring about the qualities of acting that Stanislavski and his contemporaries were looking for. Further, attempts to regulate the rhythms of the body (in particular breathing) while potentially accessing emotional and energetic states, were also identified as limiting these experiences. Jaques-Dalcroze himself made the claim that “The submission of our breathing to discipline and regularity of time would lead to the suppression of every instinctive emotion and the disorganisation of vital rhythm” (Dalcroze, [1921] 1967, p.184).⁶²

Far from being a simple causal mechanism, the actor’s use of *inner* and *outer Tempo-rhythm* required more than a technical mastery of rhythmic movement sequences and breath patterns. It required the performers to commit fully to the realisation of their task. Vakhtangov explained, that this was more than an “...ability to subordinate ones physical movements to a rhythmic count. The actor must subordinate his whole being, his whole organism to a given rhythm”.⁶³ For Stanislavski, this included the engagement of imagination, bodily awareness, sensitivity and a willingness to play and explore.

The Real Meaning of Rhythm - Then and Now

Critiquing what he saw as a poor use of rhythm in the work of other directors, Stanislavski stated: “Rhythm is a great thing, but to build up a whole production of a play entirely upon rhythm one must first understand why it is so important and what its real meaning is”.⁶⁴

⁵⁸ Ibid., 55–6.

⁵⁹ Robert Gordon, *The Purpose of Playing*, 2006, 135.

⁶⁰ Benedetti, *Stanislavski*, 68.

⁶¹ Stanislavski and Rummyantsev, *Stanislavski on Opera*, 7.

⁶² Jaques-Dalcroze, *Rhythm, Music and Education*, 184.

⁶³ Vakhtangov, “Preparing for the Role,” 121.

⁶⁴ Stanislavsky, *On the Art of the Stage*, 107.

By “real meaning”, Stanislavski was not referring to some technical or formulaic definition of rhythm, nor was he suggesting that all performances needed to be overtly rhythmic in their aesthetic. Rather, he was suggesting that before applying rhythm to the making of performance, directors and performer must acquire an experiential understanding of rhythm as a lived process, not just an external set of aesthetic forms.

The actor Vasili Toporkov, in writing about his work with Stanislavski (1928 -1938) recounts that “...in olden times there existed the universal word ‘tone’”. Each role had its own “tone”, as did the play in general. Directors would talk about “lifting the tone” or finding the “right tone”, but as Toporkov pointed out “No one knew exactly how this could be done” and if by some act of chance an actor or a performance found the “right tone”, “...no one, in reality understood what had happened”.⁶⁵ Toporkov suggested that it was through Stanislavski’s persistent searching and “mastery” of the practical aspects of “stage rhythm” that the ambiguity of such terminology was avoided and resolved. As such, Stanislavski looked to replace the vague randomness of “tone” with the actor’s embodied understanding of rhythm and tempo.

We might ask today, whether the terms rhythm, tempo and *Tempo-rhythm* (like the word “tone”) have lost their ability to communicate any significant meaning to actors and directors. When an actor is instructed to *work on the rhythm (or tempo) of a scene*; to *break up the rhythm of their actions or text*; to *find the right inner rhythm*, or be told they are working in the *wrong tempo*, on what basis do they understand these terms? In this regard, Stanislavski and Toporkov were both clear, stating that only through personal investigation and the training of what Stanislavski referred to as “psychotechniques” could actors establish effective working relationships with *Tempo-rhythm*.⁶⁶

The disparate range of definitions, attributed to rhythm by scholars working in this field of study, further reveals the difficulty in finding clarity of understanding through words alone. Without a strong point of reference or shared practical understanding, it is questionable if any real meaning can be communicated by the terms rhythm, tempo, or *Tempo-rhythm* in the context of training and directing actors. While these terms continue to be used by directors, actors and theorists, there is a need for greater engagement with the nature of these aspects within this field, not just theoretically, but practically through training and creative exploration.

Few other theatre practitioners have presented us with as broad and detailed an understanding of rhythm as Stanislavski. While some aspects of his approaches to rhythm may be dated, the basic principles and mechanisms explored and encountered within his practices continue to offer us a rare insight into an area often neglected within performance practices. In his work we observe rhythm as a fundamental tool through which performers can tap into and shape the dynamic and imaginative flow of performance, generate complex relationships within an ensemble, and layer and integrate multiple performance elements into a shared temporal framework. Despite changes in science and culture over the last century, these basic principles continue to be relevant to actor training and performance today.

⁶⁵ Toporkov, *Stanislavski in Rehearsal*, 60.

⁶⁶ Stanislavski, *An Actor’s Work*, 484; Toporkov, *Stanislavski in Rehearsal*, 147.

Table of Definitions

	<i>Tempo</i>	<i>Rhythm</i>
Benedetti	<p>“the basic pace of a scene”</p> <p>“Tempo, as in music, denotes the speed of an action or a feeling”</p>	<p>“individual actions within the pulse”</p> <p>“Rhythm, internally, indicates the <i>intensity</i> with which an emotion is experienced: externally it indicates the pattern of gestures moves and actions which express the emotion”</p>
Boleslavsky	“mechanical” “speed”	“the orderly, measurable changes of all the different elements comprised in a work of art”
Carnicke	“the internal rhythmic speed of an action”	“the external rhythmic speed at which the entire production unfolds”
Farber	“Tempo refers to speed”	“rhythm refers to the pattern created by the regular recurrence of alternation of various elements (sounds, words, stress, scene, etc.)”
Gillett	“speed of our movements, speech and music”	“the pattern of our length and stress of beats of movement, sound and stillness in particular measure or bar”
Gordon	“general pace of life that is found in a shared physical or cultural environment”	“springs from a specific individual activity and varies from person to person”
Houghton	“tempo comes from outside”	“rhythm comes from within”
McGaw	“the speed or pace of its environment”	“internal performance pattern of the character”
	<i>Tempo-rhythm</i> : “the combined rhythmic flow and speed of execution of the physical action (including speech) in a given scene”	
Merlin	“the speed at which you execute an action”	“the intensity with which you execute [an action]”
Moore	“speed”	“(varying intensity of experience) within us as well as outside of us”
O’Brien	<i>Tempo-rhythm</i> : “ Our pace, both mental and physical, the pace of everything around us and everything we do”	
Pavis	<p>“invisible and internal; it determines the speed of mise-en-scene (quick or slow); it shortens or prolongs actions, accelerates or decelerates diction”</p> <p>“the variations in the flow of time, changes in speed, the length of pauses. This subjective variable time is that of <i>tempo</i>”</p>	<p>“changes in accentuation, in perception of stressed or nonstressed moments. It refers to a rhythming of time within a defined duration, the linking of physical actions according to a precise schema [...] the sense and direction of time”</p> <p>“This objective management of time, the quantifiable spatiality imposed from the outside by the composer, director, or actor [...] are what characterize rhythm”</p>
	“This umbrella term reconciles the objective regularity of measurable, “spatializable” time with the subjective variability of flexible time”	
Stanislavski	<p>“ the rate at which equal, agreed, single length-values follow each other in any given time” signature”</p> <p>“entirely mechanical and pedantically regular” relates to the “quickness or slowness” of an action”</p>	<p>“the quantitative relationship of active, agreed length-values in any given tempo or time signature”</p> <p>“a combination of moments of every possible duration which divide the time we call a bar into a variety of parts”</p>
Whyman	“the tempo (or speed or pace) of the external movement and action or speech...”	“...and rhythm as the internal state”

Особенности темпоритма

Эйлон Моррис

«Ритм! Ритм! Ритм! – настойчиво звучат возгласы Станиславского...»¹.

Статья посвящена использованию ритма и темпа в педагогической и режиссерской практике Станиславского. Хотя эти аспекты редко обсуждаются в деталях, они играли в карьере Станиславского одну из главных ролей. Здесь я собираюсь проанализировать, как концепция темпоритма легла в основу формирования подхода Станиславского к актерскому мастерству и предоставила ему эффективный инструмент, связывающий внутренний опыт и внешнее выражение, а также позволяющий создавать сложную структуру в драматических и оперных спектаклях.

Автор книги «Станиславский. Жизнь» (*Stanislavsky: A Life*) Дэвид Магаршак подробно описывает, как Станиславский (в тот период, когда ему было двадцать с небольшим) с энтузиазмом спешил после работы домой, где его ждали уроки пения у прославленного оперного певца и профессора Федора Петровича Комиссаржевского. Во время одного из таких занятий Станиславский и его учитель решили воспользоваться услугами пианиста-импровизатора; и вот, под живой аккомпанемент, они принялись часами изучать различные способы того, как можно двигаться по комнате или сидеть неподвижно в разных ритмах и темпах². В то время Станиславский мечтал работать ассистентом Комиссаржевского в Московской консерватории – в классе по ритму – и стремился стать профессиональным оперным певцом. Хотя певцом он так и не стал, его глубокое увлечение ритмом и музыкальностью спектакля сопровождало его на протяжении всей карьеры.

Начиная с первого спектакля – «Микадо» (1887) и вплоть до последней постановки – «Тартюфа» (1936) Станиславский значительное внимание уделял использованию ритма в том, что касалось музыки, речи, движения и неподвижности. Относительно «Тартюфа» он утверждал, что «вся пьеса должна быть заряжена ритмом»³. В другой ситуации он определял ритм как «...основу всего нашего искусства»⁴. Сегодня многие практики и теоретики продолжают считать ритм ключевым аспектом спектакля. И все же, несмотря на значение, приписываемое ритму в актерской практике, лишь немногие ученые по-настоящему погружаются в обсуждение этих аспектов⁵. Как отмечают Шэрон Карнике и Дэвид Розен в недавней статье, озаглавленной «Певец готовится: Станиславский и опера», хотя предметами изучения часто становятся такие темы, как использование Станиславским внимания, аффективной памяти и других внутренних и психологических аспектов, многие забывают о том, как интерес Станиславского к музыке и его обучение музыке и ритму повлияли на формирование и развитие его теорий⁶.

Ритм вовсе не был на периферии практики Станиславского – напротив, он стал ведущим механизмом в развитии объединенной, сложной структуры в деятельности режиссера. В

¹ Vsevolod Ėmylevich Meyerhold [1921], *Meyerhold on Theatre*, ed. Edward Braun (Methuen, 1969), 179.

² David Magarshack, *Stanislavsky: A Life* (Greenwood Press, 1976), 50.

³ Vasili Osipovich Toporkov, *Stanislavski in Rehearsal* (Routledge, 1998), 178.

⁴ Konstantin Stanislavsky, *On the Art of the Stage*, New impression (London: Faber and Faber, 1967), 93.

⁵ Janet Goodridge, *Rhythm and Timing of Movement in Performance: Dance Drama and Ceremony* (London: Jessica Kingsley Publishers, 1999), 14.

⁶ Sharon Marie Carnicke and David Rosen, "A Singer Prepares," in *The Routledge Companion to Stanislavsky*, ed. Andrew White (Oxon: Routledge, 2013), 121–2.

большой степени, чем что-либо другое, ритм подсказывал Станиславскому подход к сложным отношениям между «внешними» и «внутренними» аспектами спектакля, предоставляя практическую структуру, посредством которой можно было исследовать как их единство, так и контрапунктные отношения между ними.

Эпоха ритма

Чтобы глубже понять те способы, с помощью которых Станиславский приближался к ритму, полезно рассмотреть контекст, где эти практики имели место. В Европе и Северной Америке в конце XIX века концепция ритма как основополагающего принципа организации звучала применительно к широкому диапазону культурных и научных дисциплин. Возникали новые области психофизического исследования восприятия ритма, а также теории культуры, определяющие ритм как биологический аспект расовой, культурной и национальной идентичности. В то же время наблюдается появление новых творческих методов и эстетических взглядов, подчеркивающих использование ритма в танце, драме, музыке, поэзии и визуальных искусствах⁷. Режиссер и педагог Григорий Козинцев так писал о русском театре в 1922 г.: «Новая эпоха нашла свое первое выражение в ритме»⁸.

Многие ключевые идеи, относящиеся к ритму, стали оформляться именно в это время. В том числе, заметное место заняла концепция о том, что восприятие ритма тем или иным образом коренится в физиологии человеческого тела и в нашем кинестетическом опыте движений (Wundt, 1904; Ruckmich, 1913). В соответствии с этой концепцией ритм часто рассматривался как нечто органичное и универсальное по своей природе. Считая ритм базовым аспектом человеческого существования, швейцарский композитор и педагог утверждал: «У всех нас есть мускулы, разум и желание; следовательно, все мы равны перед Ритмом»⁹. Ритм определялся как универсальный принцип организации, следовавший собственным правилам и законам. Они действовали как часть континуума в диапазоне от функций человеческого организма до движений планет.

В конце XIX века психолог-экспериментатор Вильгельм Вундт начал исследовать способы, которыми внешние источники ритма и темпа вызывали соответствующий эмоциональный отклик у слушателей¹⁰. Эти исследования были продолжены другими специалистами в данной области, в том числе, Теодюлем Рибо¹¹ и Иваном Павловым¹², на чьи работы Станиславский опирался в формировании собственного понимания эмоций и их связей с физическим действием¹³.

В своих работах по «аффективной психологии» Рибо высказывал суждение, что «... ‘трансформация’ удовольствия в боль, а боли в удовольствие является единственным переводом фундаментального ритма жизни в разряд аффективной психологии»¹⁴, и в этой связи полагал, что ритмы звука и движения «... воздействуют на организм напрямую, а на жизненно важные функции – опосредованно»¹⁵. Подобные теории предполагали прямую

⁷ Dee Reynolds, *Rhythmic Subjects: Use of Energy in the Dances of Mary Wigman, Martha Graham and Merce Cunningham* (Alton: Dance Books, 2006); Michael Golston, *Rhythm and Race in Modernist Poetry and Science* (New York: Columbia University Press, 2008).

⁸ Konzintsev cited in Robert Leach, *Revolutionary Theatre* (London: Routledge, 1994), 133.

⁹ Émile Jaques-Dalcroze, *Rhythm, Music and Education*, Revised edition (London: The Dalcroze Society Inc., [1921] 1967), 119.

¹⁰ Wilhelm Max Wundt, *Outlines of Psychology*, trans. Charles Hubbard Judd (London: Williams & Norgate, 1897).

¹¹ Theodule Armand Ribot, *The Psychology Of The Emotions* (Kessinger Publishing Co, [1897] 2006).

¹² Ivan Petrovich Pavlov, *Conditioned Reflexes*, trans. G. V. Anrep (Courier Dover Publications, [1927] 2003), 3.

¹³ Jonathan Pitches, *Science and the Stanislavsky Tradition of Acting*, 1st ed. (Oxon: Routledge, 2005).

¹⁴ Ribot, *The Psychology Of The Emotions*, 59.

¹⁵ *Ibid.*, 104.

связь между переживанием эмоции, внутренними ритмами человеческого тела и ритмами музыки и окружающего мира.

В своих работах Станиславский утверждал: «Существует неразрывная связь между темпоритмом и чувством, и наоборот – между чувством и темпоритмом; они взаимосвязаны, взаимозависимы и взаимодействуют»¹⁶, по-своему откликаясь на теории Вундта и Рибо. Эта идея легла в основу большей части деятельности Станиславского, связанной с «внутренним» и «внешним темпоритмом», сформировав структуру для изучения динамики их отношений как инструмента обучения актеров и постановки спектаклей.

Другой заметной концепцией времен Станиславского, связанной с ритмом, была следующая идея: нужно отличать ритм от других элементов, таких как размер и темп. Представления о том, что размер и темп каким-то образом отделены от ритма, сформировалась по следам течений в теории музыки, возникшим в XVIII и XIX веках. Ведущим пропагандистом этих идей был музыковед, определявший размер как «фактическую единицу измерения», а ритм как «... тип движения внутри единицы измерения»¹⁷. Такие определения разделяли эти элементы, давая термину “ритм” более специфическое и техническое определение. Это позволяло установить определенную степень независимости между фиксированной временной или метрической структурой (такой как ритм, такт или длительность) и меняющимися ритмическими мотивами или фигурами, которые используются в рамках этих форм (а иногда и в противоречии с ними), что способствует большей сложности в музыкальной композиции и драматической форме.

В своих описаниях и показах Станиславский часто опирался на свой музыкальный опыт, используя такие средства как темп, заданный метрономом, тактовый размер, обозначения такта и нот, чтобы объяснить различные способы применения темпа и ритма в актерской игре. В одной ситуации Станиславский определил ритм как «... сочетание мгновений самой разной длительности, разделяющих промежутки времени, который мы именуем тактом, на разные части»¹⁸. Ритм здесь, как и в теориях Гауптмана, рассматривался в рамках отношений с более стабильным метрическим элементом – темпом, чью функцию Станиславский описал как «... почти полностью механическую и *педантично правильную*»¹⁹. Эти определения проливают определенный свет на ситуацию, но если мы посмотрим на практическое применение данных терминов, то увидим более поэтичный и изменчивый набор трактовок.

Темп и ритм

Те, кто исследовал ритм и темп в работе Станиславского, редко (если вообще когда-либо) брали за основу эти определения, поскольку каждый текст представлял индивидуальную перспективу и набор представлений, относящихся к этим терминам (см. таблицу определений в конце статьи). Тем не менее, существуют определенные аспекты, общие для данных определений. Здесь я собираюсь «распустить» некоторые из этих объединяющих нитей и рассмотреть, что объединяет их вместе.

Используемый как отдельный термин, темп чаще всего ассоциируется с понятием «скорости». Скорость относится к количественным аспектам времени, поскольку может быть измерена временными единицами. Таким образом, темп нередко ассоциируется с *механическими* или *объективными* аспектами времени, которые в некоторых случаях были связаны с *внешним* чувством времени, относящимся к тому или иному окружению или сцене.

¹⁶ Konstantin Stanislavski, *An Actor's Work: A Student's Diary*, 1st ed. (Oxon: Routledge, 2008), 502.

¹⁷ Hauptman, 1873, cited in Sir George Grove and Stanley Sadie, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Macmillan, 1980), 806.

¹⁸ Stanislavski, *An Actor's Work*, 466.

¹⁹ *Ibid.*, 465.

Ритм, напротив, часто ассоциировался с такими словами как «шаблон», «индивидуальный», «действие», «интенсивность», «подчеркивание» и «акцент». Эти слова имеют, скорее, качественное свойство, поскольку относятся к индивидуальным характеристикам движения или звука. Другие распространенные ассоциации включают в себя идею о том, что ритм главным образом идет «изнутри» исполнителя, благодаря чему это понятие связывается с «внутренним» опытом и концепциями органической жизни и витальности.

Когда Мел Гордон пишет о деятельности Станиславского, то определяет темп как «... общий темп жизни, который можно обнаружить в общем физическом или культурном окружении»²⁰, что отличает темп от *ритма*, определяемого ученым как нечто, что «... возникает из индивидуальных действий человека и поэтому бывает разным в зависимости от того или иного человека»²¹. В этом смысле, *темп* трактуется как сложный рисунок, формируемый общим ритмом целого ансамбля, состоящего из актеров, сценографии, света и звука, а *ритм* относится именно к индивидуальным действиям или шаблону действий, совершаемым в непосредственном контексте этого *темпа*. Таким же образом, Роуз Уаймен предполагает, что «...мы можем воспринимать темп (или скорость) внешнего движения, действия или речи, а ритм считаем внутренним состоянием»²². Здесь Уаймен устанавливает явственную дихотомию между темпом и ритмом, которые впоследствии заново интегрируются посредством концепции темпоритма, где «внутренние» и «внешние» аспекты воспринимаются как «...неразрывно связанные в человеке»²³. Другие комментаторы, включая Норриса Хаутона²⁴ и Чарльза Макго²⁵, делают схожие предположения относительно того, что источники темпа и ритма располагаются соответственно снаружи и внутри тела актера.

Работы режиссера и ученика Станиславского Евгения Вахтангова предлагают более глубокий взгляд на способы существования ритма и темпа в рамках этих практик, а также на их источники, расположенные вне или внутри самого исполнителя. Вахтангов заявлял:

«Ритм должен восприниматься изнутри. Тогда физическое движение тела станет подчиняться ритму спонтанно. Задача школы состоит в том, чтобы воспитать в ученике чувствительность к ритму и научить его двигаться более ритмично»²⁶.

Вахтангов определял ритм как опыт, идущий «изнутри» актера, а не что-то, что можно продиктовать ему «извне» посредством «механических» способов или «отсчета ритма». Вахтангов настаивал, что использование актером ритма должно подчиняться «природным, а не механическим законам», исходящим от «...внутреннего оправдания, обусловленного природой»²⁷.

Когда Вахтангов говорил о темпе, его описания строились вокруг способов, которыми «естественная среда обитания [личности] меняется в зависимости от перемены обстоятельств». Режиссер приводил следующий пример:

²⁰ Mel Gordon, *The Stanislavsky Technique* (Applause Theatre Book Publishers, 1988), 196.

²¹ Ibid.

²² Rose Whyman, *Stanislavski: The Basics* (Oxon: Routledge, 2013), 126.

²³ Ibid.

²⁴ Norris Houghton, *Moscow Rehearsals: The Golden Age of the Soviet Theatre* (New York: Grove Press, 1936), 61.

²⁵ Charles McGaw, Kenneth L. Stilson, and Larry D. Clark, *Acting Is Believing* (Boston: Cengage Learning, 2011), 59.

²⁶ Eugene Vakhtangov [1919], "Preparing for the Role," in *Acting: a Handbook of the Stanislavski Method*, ed. Toby Cole (New York: Crown, 1947), 121.

²⁷ Ibid., 121.

...если я привык, что мой ужин проходит в определенном темпе, а кто-то говорит мне, что через десять минут ровно я должен быть в другом месте, мой темп изменится»²⁸.

Как мы видим, изменение «предлагаемых обстоятельств» (если использовать термин Станиславского) может вызвать изменение темпа и необходимость нового «оправдания» задачи. В примерах, приведенных Вахтанговым, режиссер находит импульс для перемены темпа в окружении исполнителя – требование друга; гудок, объявляющий о немедленном отходе поезда; кто-то просит вас поджарить яичницу. Хотя мы описываем эти импульсы как нечто, находящееся *за пределами* актерского организма, Вахтангов указывает, что перемена темпа/энергии имеет место у исполнителя *внутри* посредством перемены его «внутреннего оправдания»²⁹.

Мы можем видеть, что, хотя некоторые исследователи пытаются отождествлять ритм с *внутренними* переживаниями, а темп – с *внешним* окружением, на практике эта дихотомия не всегда абсолютна. Чтобы еще усложнить эту ситуацию, отметим, что есть те, кто утверждает обратное. Говоря о *темпоритме* у Станиславского исследователь театра Патрис Пави определяет темп как «субъективный», «невидимый и внутренний». А о ритме он, напротив, говорит как «...о чувстве и направлении времени»³⁰, как об аспекте «количественном», «объективном» и «внешнем»³¹. В том же ключе Шэрон Карнике описывает темп как «...внутреннюю ритмическую скорость» и, напротив, определяет ритм как «... внешнюю ритмическую скорость развития всего спектакля»³².

Возникает вопрос, можно ли назвать ритм или темп полностью внутренними или внешними. Являются ли эти концепции взаимоисключающими или не исключают друг друга? Можем ли мы понимать темп и ритм как нечто либо внутреннее, либо внешнее, в зависимости от контекста, масштаба или значения, которые мы им придаем по своей воле?

В моей работе режиссера и педагога актерского мастерства я часто вижу, что вместо того, чтобы давать этим терминам общие определения, порой гораздо полезнее применить их в отношении конкретного аспекта работы актера. Я могу говорить о способах использования ритма, чтобы продлить или сократить движения, состояние неподвижности, звучание или тишину; необходимость настроиться на глубинный пульс или динамику ансамблевой сцены или диалога; наложение полиритмов на протяжении такта или существующего шаблона. Эти трактовки по большей части опираются на опыт преподавания или коллективную практику, и как таковые существуют, главным образом, в качестве подразумеваемых, но невыраженных словами форм знаний, куда более гибких и способных к приспособлению, нежели жесткие рамки определений.

В собственной деятельности Станиславский предложил ряд конкретных определений этих терминов, и, сделав это, быстро избавился от них в пользу практических исследований. Собственный отчет Станиславского о вводном занятии, посвященном *темпоритму*, начинается со знакомства со словарными определениями темпа и ритма:

«*Темп* есть быстрота чередования условно принятых за единицу одинаковых длительностей в том или другом размере».

²⁸ Vakhtangov, 1914, in Andrei Malaev-Babel, ed., *The Vakhtangov Sourcebook* (Abingdon Oxfordshire: Taylor & Francis, 2011), 186–7.

²⁹ Ibid., 187.

³⁰ Patrice Pavis, *Analyzing Performance: Theater, Dance and Film* (The University of Michigan Press, 2003), 145–6.

³¹ Ibid., 156.

³² Sharon Marie Carnicke, *Stanislavsky in Focus*, 2nd ed. (Oxon: Routledge, 2008), 226.

«Ритм есть количественное отношение действенных длительностей (движения, звука) к длительностям, условно принятым за единицу в определенном темпе и размере»³³.

Совершенно сбив студентов с толку, он затем дает понять, что такие определения мало чем помогут им на этой стадии работы. Вместо этого он предполагает, что им лучше было подходить к этим терминам посредством практического исследования, «свободно» и «с легким сердцем» играя с *темпоритмом*, подобно детям, играющим с игрушкой. После этого ученики начинают отбивать ритм на столах, разыгрывают импровизации под аккомпанемент метрономов, пианино и ярких огней рампы, а Станиславский настаивает: нужно «... забыть сценические определения и просто играть с ритмом»³⁴.

Хотя с точки зрения теории такая двойственность может быть проблематичной, в практических контекстах педагогики, репетиций и игры в спектакле такое разнообразие и гибкость трактовок неизбежны и зачастую необходимы. Ведь несмотря на то, что ритм нередко характеризуют как врожденное и универсальное свойство человека, каждая личность, ансамбль, спектакль или окружение приносят с собой уникальный набор ритмических представлений и восприятий. Вместо того чтобы сводить эти термины к одному определению, в этой статье мы попытаемся раскрыть эти идеи и изучить разнообразное их применение в рамках практики Станиславского, где мы можем рассматривать их как совокупность ритмических принципов.

Формирование темпоритма

Хотя многие аспекты темпа и ритма присутствовали в карьере Станиславского изначально, было высказано предположение, что работа именно над *темпоритмом* началась в студийной практике Станиславского летом 1925 г. То, что поначалу выглядело «актерскими упражнениями на физические действия», со временем стало превращаться в дальнейшие методы практического обучения; кроме того, шла работа над применением этих методов в спектакле³⁵.

Такая работа возникла из занятий Станиславского по подготовке оперных певцов (о них упоминается как об актерам-певцах) в Оперной студии Большого театра с 1918 г. Этот опыт привел к пониманию *темпоритма* «...не как чего-то отдельного или вспомогательного по отношению к действию, но как ключевого аспекта самого действия!»³⁶, и это свидетельствует о том, что акцент переместился с работы, в основном связанной с *внутренним* переживанием актера, на практику, сосредоточенную на «физическом действии» и использовании *внешней* формы. Когда Вахтангов писал об изменениях, происходивших в студии Станиславского в то время, он отмечал следующее:

«До этого времени студия, верная учению Станиславского, упорно стремилась овладеть мастерством внутреннего опыта. Теперь студия входит в период поиска новых форм, оставаясь верной учению Станиславского, обращенного к поиску выразительных форм и указывающего способы их достижения (дыхание, звук, слова, фразы, мысли, жесты, тело, пластичность движения, ритм – все это в особом, театральном смысле и на внутренней, естественной основе)»³⁷.

³³ Stanislavski, *An Actor's Work*, 463.

³⁴ *Ibid.*, 464.

³⁵ Gordon, *The Stanislavsky Technique*, 196.

³⁶ Rhonda Blair, *The Actor, Image, and Action: Acting and Cognitive Neuroscience* (Oxon: Routledge, 2008), 32.

³⁷ Vakhtangov, 1921, cited in David Allen, *Performing Chekhov*, 1st ed. (London: Routledge, 1999), 72.

Станиславский продолжал исследовать ритм в своей работе над операми и другими постановками в Музыкальной студии Московского Художественного театра (с октября 1919 г.)³⁸. Жан Бенедетти описал упражнения, выполнявшиеся в 1935 – 1938 гг., что дает нам возможность познакомиться с теми способами, которыми *темпоритм* стал использоваться в более поздней деятельности Станиславского³⁹. Бенедетти делит эту работу на следующие шесть категорий:

- Внешние темпоритмы
- Влияние внешних темпоритмов на состояние ума
- Внутренние темпоритмы
- Влияние состояние ума на внешние темпоритмы
- Противоречащие друг другу внутренние и внешние темпоритмы
- Меняющиеся темпоритмы

Следующие примеры демонстрируют применение *внутреннего* и *внешнего темпоритма* как ключевых механизмов в педагогическом и репетиционном процессе Станиславского.

Упражнения на внешний темпоритм:

В этих упражнениях участники начинали с того, что учились отмечать ритм, а потом делить его: на половины, четверти, восьмушки, шестнадцатые и тридцать вторые⁴⁰. Участников также учили отбивать различные ритмические шаблоны и выполнять задания (например, подавать напитки или накладывать грим) под предписанный им *темпоритм*. Когда студенты выполняли эти упражнения, им рекомендовалось наблюдать за своими эмоциями, *предлагаемыми обстоятельствами* и *оправданием*, возникавшими из перемен во *внешнем темпоритме* и ассоциировавшимися с ними. Эта работа изначально выполнялась по аккомпанемент метрономов, которые впоследствии были удалены. В этот момент актеров побуждали помнить о собственном чувстве «безмолвного ритма» или «внутреннего пульса».

Студенты также исполняли различные действия, последовательность которых была схожа с музыкальной партитурой: действия выполнялись на протяжении определенного количества ударов и в заданном темпе. Потом ученики переходили к выполнению этих действий с меняющимся темпом и размером, после чего анализировали опыт, полученный в результате перемен во времени. Бенедетти дает следующий пример партитуры движений для занятий со студентами:⁴¹

«Действия (в размере такта 4/4). Зафиксируйте темп.

Возьмите книгу – 2 удара. Откройте ее – 2 удара.

Прочитайте страницу – 4 удара.

Переверните страницу – 1 удар, читайте – 3 удара

³⁸ Впоследствии студия стала Оперной студией Станиславского (с 1924 г.), потом «студией-театром» (с 1926 г.) и, наконец, Государственным оперным театром им. Станиславского (1928-38). Руководство оперным театром позднее осуществлял Мейерхольд (1938-9).

³⁹ Jean Benedetti, *Stanislavski and the Actor: The Final Acting Lessons, 1935-38*, Re-issue (Methuen Drama, 1998), 80–86.

⁴⁰ Ibid., 81.

⁴¹ Подобные упражнения можно увидеть в практике Мейерхольда того же времени (Leach, 1993, p.114), а также в педагогических методиках Гротовского в начале 1960-х гг. (Barba, 1965, p.132).

Закончите читать – 1 удар, слушайте – 3 удара»⁴².

Эта «партитура» движений дала исполнителям возможность испытать воздействие, которое *внешний темпоритм* мог оказать на их эмоции, меняя привычный способ использования ритма. Такие упражнения также предоставили им четкие механизмы, посредством которых можно было развивать понимание ритма сцены и восприимчивость к нему, а также рассчитывать по времени и интенсивности те или иные действия в рамках партитуры.

Большая часть этой работы показывает крепкие связи между современными научными и культурными теориями, которые мы обсуждали выше. Предложенное Станиславским соотношение между *внутренним* переживанием и *внешним* физическим проявлением явно отсылает нас к теориям Рибо и Вундта, посвященным ритму и эмоции, равно как и теории Павлова об «условных рефлексах». Опираясь на такие идеи, Станиславский видел во *внешнем темпоритме* надежное средство, позволяющее получить доступ к внутреннему опыту исполнителя. Режиссер полагал: «[этот] внешний физический ритм непременно пробудит соответствующий внутренний ритм чувства, ощущений»⁴³. Таким образом, вместо того, чтобы попытаться напрямую воспроизвести эмоциональное состояние персонажа на сцене (что считалось ненадежным подходом), исполнителей побуждали работать с ритмами физических действий, чтобы стимулировать или «выманить» искомый эмоциональный или воображаемый опыт подобно тому, как это делают с помощью наживки.

На репетициях, *внешний темпоритм* давал Станиславскому полезный инструмент для формирования динамики сцены. Во время работы над сценой обеда в «Мертвых душах» (1931) мастер рекомендовал актерам использовать шесть разных ритмов:

«Ритм 1 – тихие разговоры; говорят негромкими, бархатными голосами.

Ритм 2 – Голоса становятся чуть более высокими.

Ритм 3 – Голоса становятся еще более высокими, а темп ускоряется; слушатели начинают прерывать говорящих.

Ритм 4 – Голоса еще выше, темп – более быстрый и отчасти прерывистый; слушатели больше не обращают внимания на слова говорящего, а только стараются его перебить.

Ритм 5 – Гости по большей части говорят одновременно; голоса очень высокие, ритм скачущий и синкопированный.

Ритм 6 – самый высокий уровень звука и максимальное синкопирование; никто никого не слушает; каждый старается, чтобы услышали его»⁴⁴.

Здесь мы видим, что применялось более широкое значение ритма, подразумевавшее такие аспекты как темп, синкопирование, динамика, высота тона, контрапункт и тембр. В этом случае термин ритм относится как к индивидуальным частям, так и к возникающему энергетическому состоянию или групповой динамике внутри сцены, а этот набор толкований куда шире, чем тот, что был дан выше⁴⁵.

⁴² Benedetti, *Stanislavski and the Actor*, 82.

⁴³ Konstantin Stanislavski and Pavel Rumyantsev, *Stanislavski on Opera*, trans. Elizabeth Reynolds Hapgood (London: Routledge, 1998), 100.

⁴⁴ Toporkov, *Stanislavski in Rehearsal*, 146–7.

⁴⁵ Подобные примеры находим в тексте Норриса Хаутона «Москва репетирует», где он описывает ритмическую шкалу от 1-10, которая, по его наблюдениям, использовалась на репетициях Станиславского в 1934-5 гг. Шкала использовалась для того, чтобы задать ритм или уровень энергии: ритм 1 был ритмом еле живого человека,

Упражнения на внутренний темпоритм:

Когда ученики обрели базовые представления о *внешнем темпоритме*, Станиславский начал давать упражнения, включающие в себя ритмический феномен, находящийся внутри тела. Эти упражнения основывались на следующем положении: «...у чувств и мыслей ей собственные темпоритмы»⁴⁶. В соответствии с примерами темпа, данными Вахтанговым, участники этих упражнений представляли себя в самых разных *предлагаемых обстоятельствах*. Например, «...темная ночь, пустая улица, вы слышите приближение шагов»⁴⁷. В то же самое время участникам задавали наставление, чтобы они наблюдали за тем, как эти *обстоятельства* меняют их опыт внутренних биологических ритмов, в том числе – дыхания и сердцебиения.

Репетируя «Растратчиков» (1928), Станиславский комментировал позу актера, говоря: «Вы стоите в неправильном ритме!»⁴⁸. Пример, предложенный Станиславским в этом случае, был вот каким: человек стоит с палкой наготове, в ожидании появления мыши; он готов нанести удар в любой момент. Посредством воображаемого *предлагаемого обстоятельства* «качество» позы актера менялось, и Станиславский описывал это как перемену ритма.

Если *внешний темпоритм* довольно просто описать посредством ритмов внешних движений, то концепция *внутреннего темпоритма* относится к менее осязаемому и более загадочному набору феноменов, таких как энергетическое или динамическое состояние человека.

Мы можем также получить представление об этих аспектах, если посмотрим на то, как Станиславский связывал *внутренний ритм* с понятием *праны*. Это понятие, которое режиссер и педагог называл «жизненной энергией» (White, 2006, p.80), уходило корнями в индуистскую философию и практику йоги. Описывая упражнения на ритмическое дыхание, используемые для «получения» *праны*, Станиславский наставлял:

«...чтобы получить больше праны, вдохните — 6 ударов сердца — выдохните; 3 удара сердца — задержите дыхание. Доведите это до 15 ударов сердца»⁴⁹.

Такие упражнения виделись как способ дальнейшей работы над выработкой внутреннего ритма у исполнителя и культивацией более значительной концентрации внимания. Здесь предполагалось, что ритмы дыхания, сердцебиения, концентрации и эмоции неразрывно связаны, причем Станиславский утверждал, что спокойное дыхание соответствует «здоровым мыслям» и «...легко достигаемой концентрации», а неровный ритм дыхания был связан с «неспокойной душой, [...] болезненными ощущениями и непременно полным отсутствием концентрации»⁵⁰.

Прана и *внутренний темпоритм* давали Станиславскому важные связи между мыслью и эмоцией, а также способ увязать воображение/ переживание *предлагаемого обстоятельства*

ритм 5 был нормальным, а отметка 10 означала крайнюю степень оживления, граничащую с готовностью выпрыгнуть из окна (1936: 61).

⁴⁶ Benedetti, *Stanislavski and the Actor*, 83.

⁴⁷ Ibid.

⁴⁸ Toporkov, *Stanislavski in Rehearsal*, 62.

⁴⁹ Stanislavski cited in R. Andrew White, "Stanislavsky and Ramacharaka: The Influence of Yoga and Turn-of-the-Century Occultism on the System," *Theatre Survey* 47, no. 01 (2006): 83.

⁵⁰ Konstantin Stanislavsky, *Stanislavsky: On the Art of the Stage*, trans. David Magarshack, 2nd ed. (London: Faber & Faber, 1967), 143.

с физиологией телесных ритмов (дыхания, сердцебиения, хода мыслей). Посредством работы с *внутренним темпоритмом*, Станиславский объединял ритмические принципы модернистской науки, философии йоги и воспитания актера в теоретическую и практическую конструкцию, позволявшую участникам познать свое воображение, физиологию и мир вокруг посредством принципов ритма и темпа. Переключаясь с теориями Вундта и Рибо, здесь ритм, эмоция и воображение действовали в рамках психофизического континуума, где *внутренний* и *внешний темпоритм* воспринимаются как единая система.

Контраст между внутренним и внешним темпоритмом:

«Внешний медленный темпоритм может протекать одновременно с более быстрым внутренним или наоборот. Эффект от двух контрастирующих темпоритмов, существующих на сцене одновременно, неизменно производит на публику сильное впечатление»⁵¹.

Если о *внутренних* и *внешних* аспектах часто говорят как о части континуума, существует много примеров того, как Станиславский и его студенты старались создать между ними контраст, чтобы достичь большей сложности образа и создания драматического напряжения.

Актер и певец Павел Румянцев вспоминает, что, когда они со Станиславским работали над созданием физической партитуры его действий на сцене, возник вопрос: «...как соотнести ритм внешнего движения с внутренним ритмом чувства». Ответ Станиславского был прост: «Они могут совпадать или нет»⁵². Станиславский объяснял эту концепцию, выдвигая следующее предположение: персонаж, четко определившийся в своих мыслях и действиях, должен обладать одним, «доминирующим» *темпоритмом*. Но в случае, если у персонажа «решимость борется с сомнением» (Станиславский приводит пример Гамлета), должно быть несколько ритмов, работающих бок о бок и противопоставленных друг другу. Это был не только эффективный механизм создания драматического напряжения, но считалось также, что он позволит исполнителю добиться более высокого качества присутствия»⁵³.

Дальнейшие примеры этого можно найти в работе Станиславского над оперой «Борис Годунов» (1928). Здесь Станиславский наставлял исполнителей, чтобы они сочетали медленные ритмы их внешних движений и пение с быстрыми ритмами внутреннего смятения. Режиссер и педагог объяснял:

«Вы поете четвертными нотами, но внутри у вас пульсируют восьмые или шестнадцатые. Не нужно интерпретировать этот ритм внешним образом, посредством жестов. Вы должны найти ритм своих чувств. Как если бы внутри у вас был метроном. Одно движение готово смениться несколькими ускоренными; целые ноты грозятся разбиться на тридцать вторые. Только сочетая ваш быстрый внутренний ритм с медленным внешним ритмом, вы сможете превратить тихую сцену в бурную. Это сложная работа, но если вы сможете этого достичь, на сцене вам всегда будет легко»⁵⁴.

⁵¹ Michael Chekhov, *To the Actor: On the Technique of Acting* (London: Routledge, 2002), 75.

⁵² Stanislavski and Romyantsev, *Stanislavski on Opera*, 312.

⁵³ Stanislavski, *An Actor's Work*, 479.

⁵⁴ Stanislavski and Romyantsev, *Stanislavski on Opera*, 312.

Музыкальный язык ритмического выражения и темпа, в сочетании с определением территории «внешнего» и «внутреннего», давал Станиславскому мощный набор инструментов для создания новых уровней сложности на сцене. Чтобы исполнитель мог осуществить партитуру, подобную этой, ему требовалось не только техническое понимание ритма, но, что еще более важно, восприимчивость к отношениям между внутренним опытом и внешним выражением, а также возможность насытить это сложное отношение убеждением и простотой.

Одна из сильных сторон, присущих ритму, – его способность интегрировать множество аспектов, порой противоречащих друг другу, в единую синхронную систему. Оркестр, организм, солнечная система, экосистема – каждый из этих процессов обретает единство посредством ритмических взаимоотношений, позволяющих им сосуществовать или производить ощущение единства внутри общих временных рамок. Эта способность всеобъемлющей сложности помогала Станиславскому и его исполнителям добиваться на сцене множества дополняющих друг друга и контрастирующих друг с другом ритмических партитур; иногда у целого ансамбля или отдельного исполнителя возникал *варьирующийся темпоритм*.

На использование Станиславским множественных *темпоритмов* в частности повлияли *эвритмические* педагогические практики, разрабатываемые Жак-Далькрозом. Такие методики подхода к тренингу ритма и движения открывали новый потенциал для сосуществования полиритмического движения и голосового спектра как для одного актера, так и для группы актеров на сцене.

Эвритмия и полиритм

В стремлении улучшить у своих исполнителей физическую координацию и способность к ритму, Станиславский обратился к *эвритмии*, и эта работа легла в основу многих его упражнений на *внешний темпоритм*, позволив ему создавать слои множественных ритмов внутри одного спектакля⁵⁵. Уже в 1911 г. Сергей Волконский, один из ведущих апологетов *эвритмии* в России, преподавал в Московском Художественном театре и Оперной студии, а брат Станиславского Владимир Алексеев вел занятия по *эвритмии* в 1920 – 30-х гг.

Если традиционное европейское обучение ритму и движению было сосредоточено на отдельных линиях ритмического выражения или на объединенных движениях больших групп, метод Жак-Далькроза сознательно следовал полиритмической структуре. Это создавало новые возможности для композиторов, хореографов и режиссеров, стремившихся использовать сложность полиритма в музыке, танце и театре⁵⁶. По описаниям занятий, которые Жак-Далькроз вел в 1912 г., мы можем судить о некоторых методах подхода к этим формам полиритма:

«...отбивать один и тот же ритм обеими руками, но в соответствии с канонem, отбивать два разных темпа руками, пока ноги маршируют в одном или другом, а может быть, и третьем ритме, например, руки 4 3 и 4 4, а ноги 4 5. Кроме того, существуют упражнения, позволяющие разделить заданный временной отрезок одновременно на

⁵⁵ Clark McCormack Rogers, “The Influence of Dalcroze Eurhythmics in the Contemporary Theatre” (Louisiana State University., 1966), 127–30; Jean Benedetti, *Stanislavski: An Introduction, Revised and Updated*, 2nd ed. (Routledge, 2004), 68.

⁵⁶ Erika Fischer-Lichte and Jo Riley, *The Show and the Gaze of Theatre: A European Perspective* (Iowa City: University of Iowa Press, 1997), 7.

несколько частей, например, на протяжении такта 8 6 одна рука может ударить три раза, вторая два, а ноги – шесть»⁵⁷.

Хотя по этому техническому отчету можно представить сложный и, на первый взгляд, механический набор действия, Жак-Далькроз настаивал на том, что эта работа не должна выполняться «механическим способом», подчеркивал важность того, чтобы студенты «чувствовали» эти ритмы, и призывал их работать в расслабленной и спокойной манере⁵⁸.

Вместе с другими практиками театра той эпохи, такими как Копо и Мейерхольд, Станиславский опирался на многие аспекты работы Далькроза. И все же со временем перед всеми тремя практиками театра встал вопрос об эффективности применения *эвритмии* непосредственно к актерской практике. Копо, который стал использовать *эвритмию* в тренинге своей труппы, в конце концов, прекратил эту практику, почувствовав, что эта работа слишком специфична, и есть риск «...дегуманизации актера»⁵⁹. Станиславский также подвергал сомнению «механическую» природу этой работы и говорил о необходимости внутреннего «оправдания» и «осознания» в рамках работы с ритмом и движением⁶⁰. Даже в самом элементарном техническом упражнении Станиславский настаивал на том, что ничего не должно выполняться «в общем плане», просто ради того, чтобы освоить форму. Во время серии упражнений для рук режиссер говорил:

«Если вы пытаетесь сделать красивое движение в пространстве, используя свои слегка изогнутые руки, а при этом ваше воображение крепко спит, и вы этого даже не осознаете, то все, чем вы увлечены, есть пустая форма»⁶¹.

Наблюдения Станиславского и его современников ставят ряд важных вопросов, относящихся к пригодности и эффективности упражнений на ритмическое движение в целом. Несмотря на крепкую связь между *внутренним* и *внешним темпоритмом*, все же необходимо использовать воображение, внимание и восприимчивость к ритму. Простое движение в согласии с предписанным (внешним) ритмом не рассматривалось как нечто само по себе достаточное для того, чтобы пробудить те свойства актерской игры, которых искали Станиславский и его современники. Более того, попытки регулировать ритмы тела (в особенности, дыхание), потенциально направленные на получение доступа к эмоциональным и энергетическим состояниям, также определялись как ограничивающие этот опыт. Сам Жак-Далькроз заявлял, что «Подчинение нашего дыхания дисциплине и упорядоченности времени может привести к подавлению каждой инстинктивной эмоции и дезорганизации жизненного ритма» (Dalcroze, [1921] 1967, p.184)⁶².

Вовсе не являясь простым обыденным механизмом, использование актером *внутреннего* и *внешнего темпоритма* требовало куда большего, чем просто технического освоения серий ритмических движений и способов дыхания. Оно требовало от исполнителей полностью посвятить себя выполнению задач. Вахтангов объяснял, что это было более, чем «... способностью подчинять чьи-то физические движения ритмическому счету. Актер должен подчинить все свое существо, весь свой организм заданному ритму»⁶³. Для Станиславского

⁵⁷ Ethel Ingham, "Lessons with Monsieur Dalcroze," in *The Eurhythmics of Jaques-Dalcroze*, by Émile Jaques-Dalcroze, Second (London: Constable & Company Ltd, 1912), 53.

⁵⁸ Ibid., 55–6.

⁵⁹ Robert Gordon, *The Purpose of Playing*, 2006, 135.

⁶⁰ Benedetti, *Stanislavski*, 68.

⁶¹ Stanislavski and Rumyantsev, *Stanislavski on Opera*, 7.

⁶² Jaques-Dalcroze, *Rhythm, Music and Education*, 184.

⁶³ Vakhtangov, "Preparing for the Role," 121.

это предполагало вовлечение воображения, освоение посредством тела, восприимчивость и готовность играть и исследовать.

Подлинное значение ритма – тогда и теперь

Критикуя то, что тогда он видел как неумение использовать ритм в работе других режиссеров, Станиславский отмечал: «Ритм – великая вещь, но для того, чтобы весь спектакль был полностью основан на ритме, человек должен сначала понять, почему это так важно и каково истинное значение этого»⁶⁴.

Под «подлинным значением» Станиславский имел в виду не техническое или стереотипное определение ритма, и он также не предполагал, что все спектакли должны быть откровенно ритмичными по своей эстетике. Скорее, он полагал, что, прежде чем применить ритм к созданию спектакля, режиссеры и исполнители должны обзавестись эмпирическим пониманием ритма как проживаемого процесса, а не как внешнего набора эстетических форм.

Актер Василий Топорков в своих записях о работе со Станиславским (1928 -1938) вспоминает, что «... в былые времена существовало универсальное слово ‘тон’». У каждой роли был свой собственный «тон», равно как и у пьесы в целом. Режиссеры могли говорить о том, чтобы «приподнять тон» или найти «верный тон», но, как отмечал Топорков, «Никто не знал точно, как это могло быть сделано», и если по воле случая актер или ансамбль находили «верный тон», «... никто по-настоящему не понимал, как это случилось»⁶⁵. Топорков полагал, что именно благодаря постоянным поискам Станиславского и «владению» практическими аспектами «сценического ритма» удавалось избежать двойственности такой терминологии, а во многом и преодолеть ее. Станиславский стремился заменить размытую случайность «тона» более вещественным пониманием ритма и темпа.

Сегодня мы можем спросить, действительно ли термины ритм, темп и *темпоритм* (как и слово «тон») потеряли свою способность сообщать сколько-нибудь важное значение актерам и режиссерам. Когда актера наставляют, чтобы он *работал над ритмом (или темпом) сцены; разбивал ритм действий или текста; находил правильный внутренний ритм*, или говорят ему, что он работает *в неправильном темпе*, на чем основывается понимание этих терминов? В этом плане Станиславский и Топорков четко проясняли ситуацию, утверждая, что лишь посредством личного исследования и воспитания того, что Станиславский называл «психотехниками», актеры могли установить эффективные рабочие отношения с *темпоритмом*⁶⁶.

Многообразие и большой разброс определений, с помощью которых ученые, работающие в этой сфере, определяют ритм, свидетельствует о том, как трудно добиться четкого понимания только лишь посредством слов. Без четкой точки отсчета или единого практического понимания, возникает вопрос, может ли подлинное значение передаваться терминами ритм, темп или *темпоритм* в контексте обучения актеров и режиссерской работы с ними. Хотя эти термины по-прежнему используются режиссерами, актерами и теоретиками, существует необходимость внимательнее всмотреться в природу таких аспектов в этой сфере, причем не просто теоретически, но практически, посредством тренинга и творческого исследования.

Мало кто из практиков театра дал нам столь широкое и детальное понимание ритма, как Станиславский. Хотя некоторые аспекты его подхода к ритму, возможно, устарели, основные принципы и механизмы, которые он исследовал и с которыми сталкивался в своей

⁶⁴ Stanislavsky, *On the Art of the Stage*, 107.

⁶⁵ Toporkov, *Stanislavski in Rehearsal*, 60.

⁶⁶ Stanislavski, *An Actor's Work*, 484; Toporkov, *Stanislavski in Rehearsal*, 147.

практике продолжают с редкой проницательностью освещать для нас сферу, о которой часто забывают в театральной практике. В работе Станиславского мы видим ритм как основополагающий инструмент, посредством которого исполнители могут подключиться к динамичному и насыщенному воображением течению спектакля (и формировать его), создавать сложные отношения внутри ансамбля, а также наслаения множественных элементов спектакля, объединяя их в общих временных рамках. Несмотря на перемены, произошедшие в науке и культуре за последний век, эти базовые принципы до сих пор не утратили своей актуальности в обучении актеров и театральной практике.

Таблица определений

	<i>Темп</i>	<i>Ритм</i>
Бенедетти	«скорость, лежащая в основе сцены» «Темп, как и в музыке, обозначает скорость действия или чувства».	«индивидуальные действия в рамках пульса». «Ритм внутренне показывает <i>интенсивность</i> , с которой испытывается эмоция: внешне он показывает рисунок жестов и действий, выражающих эмоцию».
Болеславский	«механический», «скорость».	«упорядоченные, измеряемые перемены всех различных элементов, собранных в произведении»
Карнике	«внутренняя ритмическая скорость действия».	«внешняя ритмическая скорость, с которой разворачивается действие всего спектакля».
Фарбер	«Темп имеет отношение к скорости».	«ритм относится к рисунку, создаваемому регулярным повтором изменений различных элементов (звуки, слова, ударение, сцена и т.д.)»
Джиллетт	«скорость наших движений, речи и музыки»	«шаблон длины и акцентуация ударов движения, звука и неподвижности за определенную единицу времени или в течение такта».
Гордон	«общий темп жизни, наблюдаемый в общем физическом или культурном»	«вырастает из того или иного индивидуального действия и зависит от конкретного человека».
Хаутон	«темп идет снаружи»	«ритм идет изнутри»
Макго	«скорость или темп существования»	«внутренний рисунок действий персонажа»
	<i>Темпоритм</i> : «соединение ритмического течения и скорости выполнения физического движения (включая речь) в конкретной сцене».	
Мерлин	«скорость, с которой вы выполняете»	«интенсивность, с которой вы выполняете»
Мур	«скорость»	«(меняющаяся интенсивность опыта) внутри нас, равно как и снаружи»
О'Брайен	<i>Темпоритм</i> : «Наша скорость, умственная и физическая, скорость, с которой происходит все вокруг нас и с которой мы выполняем свои действия».	
Пави	«невидимый и внутренний; определяет скорость мизансцены (быструю или медленную); укорачивает или удлиняет действия, усиливает или ослабляет дикцию». «изменения в ходе времени, перемены скорости, длина пауз. Это субъективное, меняющееся время и есть <i>темп</i> ».	«изменения в акцентуации, в восприятии подчеркнутых или неподчеркнутых моментов. Относится к ритмизации времени в определенном промежутке, к связи физических действий в соответствии с четкой схемой[...]. Чувство и направление времени». «Это объективное управление временем, количественно измеряемая пространственность, которую нам задает снаружи композитор, режиссер или актер[...], и является характеристикой ритма»
	«Этот объединяющий термин примиряет объективную упорядоченность измеряемого, «получающего пространственную форму» времени с субъективной изменчивостью гибкого»	
Станиславский	«быстрота чередования условно принятых за единицу одинаковых длительностей в том или другом размере» «полностью механическое и педантично правильное» относятся к «быстроте или	«количественное отношение действительных длительностей (движения, звука) к длительностям, условно принятым за единицу в определенном темпе и размере» «... сочетание мгновений самой разной длительности, разделяющих промежутков времени,
Уаймен	«темп (или скорость) внешнего движения и действия или речи...»	«...и ритм как внутреннее состояние»

“Just Be Your Self-Ethnographer”: Reflections on Actors as Anthropologists

Martin Julien

What is acting – Stanislavski might have asked – other than a kind of mining of self? The scientifically-inspired ‘system’, (really, a process), that he developed for unearthing the “inner” and “genuine truth” buried within the actor’s subconscious was seen by him – and is still often seen – as a personal conduit to universal laws and structures regarding human behaviour and action.¹ Yet this Stanislavskian fixation on – indeed, “belief” in – the performing subject as some kind of bounded materialist territory composed of, and by, Nature is deeply problematic; it assumes an almost virginal and primeval concept of ‘self’, de-contextualized and de-historicized, simply waiting to be explored and extracted from. As Stanislavski himself puts it, the principle of his art is, “*subconscious creation through the actor’s conscious psychotechnique* [...] Let us leave the subconscious to nature, the magician, and apply ourselves to what is available to us – *the conscious approach to creative activity and our psychotechnique*”²

In this, I am reminded of Clifford Geertz’s critical observation, in the highly influential first chapter of his *The Interpretation of Cultures* from 1973, that what is “called ethnoscience [...] holds that culture is composed of psychological structures by means of which individuals or groups of individuals guide their behaviour”.³ While a single actor certainly cannot be viewed as ontologically analogous to a “culture”, it nevertheless holds that the acting subject is often pre-supposed to be “composed of psychological structures” which, if properly analysed in the form of “writing out systemic rules [...] taxonomies, paradigms, tables, trees, and other ingenuities”,⁴ can be extricated and then re-deployed in performance. In place of this kind of “extreme formalism”,⁵ Geertz posits an ethnographic methodology of “thick description” which aims to “draw large conclusions from small, but very densely textured facts” by engaging with the “complex specifics” of culture.⁶ I contend that a “thick description” not of culture but of *self* is a provocative and fruitful way to frame a study of acting methodology which both disrupts and extends Stanislavski’s still nearly-hegemonic directives about “truth” and “belief”. Following this, I propose to tease out and interrogate Geertz’s arguments about cultural interpretation with a focus on exploring how the actor’s process of creation may be seen as one more akin to ethnography than to any kind of systematic scientism. In doing so, I will draw on Philip Auslander’s recent work on acting and the self, rooted as it is in a late post-modernist worldview which takes for granted the contingencies and contextualizations inherent within concepts of identity and performativity, and on Karen Barad’s recent work on *agential realism*, which provides a science-based model through which a neo-Stanislavskian inquiry might be multiplied.

While the question of whether or not the “Stanislavski system” qualifies as “science” in any strict sense is beyond the purview of this short article, it is nevertheless important to critically affirm his work and methods as positively generating from a historical nexus of influences which

¹ Konstantin Stanislavsky and Jean Benedetti, *An Actor's Work : A Student's Diary* (London: Routledge, 2008), 152-55; Natalie Crohn Schmitt, *Actors and Onlookers : Theater and Twentieth-Century Scientific Views of Nature* (Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1990), 93-110; Jonathan Pitches, *Science and the Stanislavsky Tradition of Acting* (London: Routledge, 2005), 10-12.

² Stanislavsky and Benedetti, *An Actor's Work : A Student's Diary*, 18. Emphasis in original.

³ Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures: Selected Essays* (Basic Books, 1973), 11.

⁴ *Local Knowledge : Further Essays in Interpretive Anthropology* (London: Fontana, 1993), 11.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, 28.

adhere to a general philosophical outlook. It has been noted that Stanislavski himself was often cagey and noncommittal regarding the identification of his work with science or scientists, particularly in his later.⁷ But as Jonathan Pitches asserts in his comprehensive *Science and the Stanislavsky System of Acting*, “[...] although there are inconsistencies in his own theoretical articulation of science, a careful analysis of Stanislavsky’s *practice* reveals a startling continuity of ideas, a deep and consistent relationship between science and the System”.⁸ Moreover, as Sharon Marie Carnicke points out, “[b]y the end of the 1930s the Union of Soviet Socialist Republics painted an icon of him as a scientist who had discovered the physical laws of acting”.⁹ (There are at least a few factors at play here, not the least of which is the scientific obsession of communist authorities who wanted art to be an extension of their belief in the scientific foundations of their political project.)

Perhaps the most unequivocal of commentators on the historicized contaminations that are partially obscured by Stanislavski’s proclamations about the “universalism” of his ‘system’ is Natalie Crohn Schmitt, who states that, “Stanislavski’s lifelong appeal was to the natural [...] Nature, including human nature, has laws – eternally fixed principles of operation – and can be understood in terms of actions that are logical, gradual, and, in some sense purposeful. The view is similar to Aristotle’s [...]” (¹⁰

What is important in all this is to simply note how historically imbricated Stanislavski’s grounded approach to his work was with the proliferating scientism of the late nineteenth century. The source of his practice, if not his precise methodology or positioning, flowed from a heuristic worldview which valorized a form of Hegelian idealism paired with the empirical certainties quantified by the scientific method. For Stanislavski, the natural “laws” of a human’s “true” motives and behaviour were *in there*, just waiting to be systematically discovered and accessed. I contrast this with Geertz’s contingent observations of human cultural activity as “transient examples of shaped behaviour”,¹¹ “the informal logic of actual life”,¹² and as “a context, something within which they can be intelligibly – that is, thickly – described”.¹³ Yet before I draw a direct theoretical line between Geertz’s ethnographical approach to human behaviour and the actor’s activities of intentional self-exploration, let me explore and, one hopes, provide some clarity about the practice of self-ethnography onto which I graft my enquiry.

It first seems important to make a distinction between the terms *autoethnography* and *self-ethnography*, specifically as it pertains to a performance context. Within colloquial, and even academic, circles the terms are often used interchangeably, though each word limns its own particular locus and epistemological framework. As a recognized, (though still problematized), subcategory of qualitative research, the term *autoethnography* arguably has the most currency of the two. Ellingson and Ellis have authoritatively defined autoethnography as “a bridge, connecting autobiography and ethnography in order to study the intersection of self and others, self and culture”.¹⁴ In this, I would submit that autoethnographical research is a methodology whereby the already constructed social self is examined, interrogated, and reconsidered from various theoretical standpoints, and then represented as ‘evidence’ within a matrix of grounded theoretical analysis,

⁷ Bella Merlin, *Konstantin Stanislavsky* (New York: Routledge, 2003), 16-20; Sharon Marie Carnicke, *Stanislavsky in Focus : An Acting Master for the Twenty-First Century*, 2nd ed., Routledge Theatre Classics (London ; New York: Routledge, 2009). 207-209.

⁸ Pitches, *Science and the Stanislavsky Tradition of Acting*. 2.

⁹ Carnicke, *Stanislavsky in Focus : An Acting Master for the Twenty-First Century*; Pitches, *Science and the Stanislavsky Tradition of Acting*. 207-208

¹⁰ Schmitt, *Actors and Onlookers : Theater and Twentieth-Century Scientific Views of Nature*. 95.

¹¹ Geertz, *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. 10.

¹² *Ibid.* 17.

¹³ *Ibid.* 14.

¹⁴ Laura L. Ellingson and Carolyn Ellis, "Autoethnography as Constructionist Project," in *Handbook of Constructionist Research*, ed. James A. Holstein and Jaber F. Gubrium (New York: Guilford Press, 2008). 446.

narratology, and various forms of ‘identity’ theory (e.g. feminist, post-colonial, queer, etc.). Put a simpler way, “[i]n *auto-ethnography*, I turn myself towards myself and observe myself in a particular role [...]” (Eriksson).¹⁵ Indeed, this form of research and knowledge creation has both a noted provenance and a growing authority within the broader field of performance studies. In *Body, Paper, Stage: Writing and Performing Ethnography* (2011), practitioner and theorist Tami Spry identifies that “the performative-I is the positionality of the researcher in performative autoethnography”, and that “[t]hrough a performative-I disposition, the researcher constructs a story of her critical engagement with others in culture”.¹⁶

My point in situating a definition of autoethnography within the context of this paper is to indicate that this kind of performative research is precisely *not* what I am pointing towards. My interest here is in exploring how the performing subject shapes, and is shaped by, the coterminous points of revelation and emergence that may be evidenced when creating a role – “building a character” – within a modern realist model of preparation, rehearsal, and performance. The autoethnographical performer draws on subjectively-positioned social relations and experiences to self-reflexively fashion a narrative which is equal parts ‘script’, ‘voice’, ‘body’, ‘polity’ and ‘identity’. Inherent to this framework is the provocation of a direct engagement between the performer and her audience/witness; an engagement whereby issues of performative identity are constitutively extended and re-appraised through the very event of public revelation and presentation.

On the other hand, the ideal Stanislavskian performer, (if one can imagine such an entity), is someone who deliberately (sub)merges the subjective details and identities of her ‘self’ into the physical and emotional contours of a separately constructed ‘character’ through the methods of a *psychotechnique*, including “given circumstances”, “magic ‘if’”, “imagination”, “circle of concentration”, and “emotion memory”. As Timothy J. Wiles outlines it in his influential survey *The Theatre Event* (1980): “[...] all the devices of Stanislavski’s technique serve to focus the actor’s conscious attention on the role he is playing [...] consciously using his emotions and controlling them by rational means to achieve the end of resembling the character”.¹⁷ Moreover, this rational ‘trick’ of resemblance pulled off by the actor in rehearsal or on stage is fortified and valorized by an absolute adherence to maintaining a fourth wall between performer and spectator – that “imaginary wall which should separate the actor from the auditorium”.¹⁸ In contradiction to the autoethnographic performer, whose activity is validated by a mutually defined field of transparent authorship and (re)presentation by both spectator and actor, the Stanislavskian actor is beholden to a performance model which systemically suppresses and controls the liminal traverse between sender (actor) and receiver (viewer). Perhaps Stanislavski’s most appealing isolation of this phenomenon is suggested by his formative concept of *public solitude*: “It is called public because we are all here with you. It is solitude because you are cut off from us by a small circle of attention. In a performance, with a thousand eyes on you, you can always retreat into your solitude, like a snail in its shell”.¹⁹

So, if Stanislavski’s actor cannot comfortably be situated as an autoethnographer, surely there must be a way to delineate the manner in which she draws upon her personal cultural topography to performatively describe, if not create, a character. My contention is that the term *self-ethnography* circumscribes a rich and stimulating theoretical territory in which to fashion a definitional advance

¹⁵ Thommy Eriksson, "Being Native - Distance, Dlosseness, and Doing Auto/Self-Ethnography," in *ArtMonitor* 8/2010 p. (University of Gothenburg. Faculty of Fine, Applied and Performing Arts, 2010). 92-3.

¹⁶ Tami Spry, *Body, Paper, Stage : Writing and Performing Autoethnography* (Walnut Creek, Calif.: Left Coast ; London : Eurospan [distributor], 2011). 30.

¹⁷ Timothy J. Wiles, *The Theater Event : Modern Theories of Performance* (Chicago ; London: University of Chicago Press, 1980). 30.

¹⁸ Stanislavsky and Benedetti, *An Actor's Work : A Student's Diary*. 112.

¹⁹ *Ibid.* 99.

upon the multivocal relations and practices intrinsic to an actor's work. Mats Alvesson offers a useful explanation for me to begin with: "A self-ethnography is a study and a text in which the researcher-author describes a cultural setting to which s/he has a 'natural access', is an active participant, more or less on equal terms with other participants".²⁰ If I equate "study" with the activity of "an actor prepar[ing]", and "text" as the subsequent performance of a "character", then it follows that the Stanislavskian actor might easily be nominated as a "researcher-author" within this paradigm. In claiming this, I foreground the supposition that the actor is *never* working in isolation with some kind of hermeneutically sequestered 'self' – a supposition that often seems neglected in pedagogical ruminations about any actor's personal 'method' – but is always already engaged in a process that necessitates active participation within a group. (As Alvesson succinctly proposes with regard to the self-ethnographic project: "Participant observation is thus not a good label in this case, observing participant is better. Participation comes first [...]".²¹ Such a group of practitioners constitutes a "cultural setting" in which to observe not only one's own activity, but the activities of those who are also participants within that group. On the most prosaic and obvious level this would include one's fellow actors, directors, coaches, stage managers, designers, and so on. On a more contentious plane, (but one I find to be intriguingly profound and multivalent), this aggregate of participants might include such slippery and ambiguous figures as the play's author, the 'character', one's fellow actors 'playing characters', members of the audience, and, most ambivalently, the subconscious 'self' to which the actor is constantly attempting to gain some kind of access in order to activate Stanislavski's "creative state" and to reveal "the life of the human spirit in a role' which is our [*sic*] fundamental goal of our art".²²

Assuming that we are now provisionally open to accepting the actor's work as, at least partially, a practical project of self-ethnography, I would now like to devote the bulk of this article to argumentatively assessing how the systemic exploration of 'self' as a methodology for "building a character" and "creating a role" concatenates with the "interpretive ethnography" so seductively outlined by Geertz's model of "thick description". Though I cannot contend that the practices of an actor-centred theatre and those of an "actor-centred" anthropology are theoretically coeval in any absolute way, I do believe that the resonances observed between these discrete disciplines are arresting.

It is important to first point out that if I am borrowing the term "thick description" from Geertz so as to fashion a launch pad for my own thoughts about acting, it is Geertz himself who transparently borrows the concept and terminology from the British philosopher Gilbert Ryle. Ryle's simple example of two boys winking and twitching their right eyelids becomes the genesis for a much broader idea about "a stratified hierarchy of meaningful structures" that reflects the material objectives of ethnography.²³ Yet it is the fundamental question of what an individual is "doing" that sets the benchmark for both Ryle and Geertz.²⁴ This corresponds neatly with the axiomatic prominence that Stanislavski consistently gives to the idea of "action" in his writing; as he puts it most succinctly, "Acting is action. *The basis of theatre is doing, dynamism*".²⁵ Following this, what is particularly salient and intriguing about Geertz's analogy within my present speculation is the way in which he highlights the actions of a third boy in Ryle's original example. Without unnecessarily recapitulating the details of Geertz's narrative example, it is enough to say that a description of the third boy's winking is extended to include the possibility of viewing his behaviour as, first, "parody", and then as "rehearsing".²⁶ In fact, the liberal use by Geertz of

²⁰ Mats Alvesson, "Methodology for Close up Studies – Struggling with Closeness and Closure," *Higher Education* 46, no. 2 (2003). 174.

²¹ Ibid.

²² Ibid. 118.

²³ Geertz, *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. 7.

²⁴ Ibid. 6.

²⁵ Stanislavsky and Benedetti, *An Actor's Work : A Student's Diary*. 40. Emphasis in original.

²⁶ Geertz, *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. 7.

theatrical vocabulary within this early section of his essay is startling: “mimicking”, “artifices of the clown”, “practice at home before the mirror”, “rehearser rehearsing”, “rehearsed-burlesque-fake-winking”.²⁷ One might be forgiven in supposing that Geertz is itemizing an argument to address Diderot’s famous ‘paradox of acting’ rather than mounting a thesis in favour of an interpretive theory of culture! Inasmuch as these corollaries point to a direct linkage between the ‘doing’ of acting and the ‘doing’ of cultural behaviour, perhaps a sturdier and more straightforward definition of interpretive anthropology, or ethnography, is needed to ground this inquiry.

In his Introduction to a later collection of essays, Geertz proffers a convincing and pithy definition of ethnography: “In the last analysis, [then,] as in the first, the interpretive study of culture represents an attempt to come to terms with the diversity of the ways human beings construct their lives in the act of leading them”.²⁸ Here, it is the foregrounding of individual agency which I find to be so compelling. The resonances of Geertz’s “human beings construct[ing] their lives” with Stanislavski’s “building a character” and “creating a role” speak to the ways in which an actor’s work is intimately bound up with a process which both *creates* structures of meaning while engaged in an “act” of carrying out tasks. “[D]rama is an action we can see being performed, and, when he comes on, the actor becomes an agent in that action” writes Stanislavski,²⁹ and this formulation of agency as a function of *action* strikes me as being foundational to the study of both ethnography and acting.

But if this formulation brings me one step closer to recognizing a kinship between these disciplines, it remains to be examined whether this relationship is merely a semantically-coded mirroring of similar terminologies, or whether there is a fundamental synergy at play here which might equally illuminate the study of culture and the study of acting. To what extent might a self-ethnographic “thick description” disrupt the neo-Aristotelian scientism of Stanislavski’s ‘system’, and exactly what kind of “diversity” am I “com[ing] to terms with” when I examine an actor’s prescribed behaviour within a theatrical setting? Before attempting to address these questions, I sense the need for a deeper explication of what might be meant as the actor’s ‘self’.

Alison Hodge summarizes Stanislavski’s pedagogical approach succinctly as one that “emphasise[s] the actor’s deep immersion in the role in order to achieve a fully rounded ‘characterisation’. The ‘self’ and the character represented are held in creative tension as the actor’s ‘inner life’ is channeled into the formation of the character”.³⁰ I would draw attention here to the way in which Hodge syntactically and critically creates discrete binary relationships between the words “actor” and “role”, “self” and “character”, “represented” and “inner life”, “channeled” and “formation”. This definitional position is extended by her acknowledgement that the pedagogical turn has been essentially conflated into a directorial one wherein the “[theatrical] director has helped to mediate and negotiate the central issue of acting: the tension between the actor’s self and the actor’s role”.³¹

Yet, as Philip Auslander has pointed out, “[t]he problematic of self is, of course, central to performance theory”.³² This idea of a defined and defining ‘self’, so often referenced and addressed through a long line of practitioners and theorists as being possessed by the ‘actor’, is an unavoidably contested term, whether read from a psychological or socio/political standpoint. Nevertheless, it would seem that in the neo-Stanislavskian tradition of modern actor training, the “actor” nearly always comes to performance as a knowing subject or agent who has been formed and essentialised prior to the “acts” in which she then engages. I posit, almost conversely, that the

²⁷ Ibid. 6-7.

²⁸ *Local Knowledge : Further Essays in Interpretive Anthropology*. 16.

²⁹ Stanislavsky and Benedetti, *An Actor's Work : A Student's Diary*. 40.

³⁰ Alison Hodge, *Actor Training*, 2nd ed. ed. (London: Routledge, 2010). xx.

³¹ Ibid. xxii.

³² Philip Auslander, “‘Just Be Your Self’ Logocentrism and Difference in Performance Theory,” in *Acting (Re)Considered : Theories and Practices*, ed. Phillip B. Zarrilli (London: Routledge, 1995). 60.

actor comes to the work, however willfully, as a subject who is only provisionally stable; it is, in fact, the continuous public and semi-public re-iteration of prescribed behaviours enacted within the theatrical setting which *gives* to the actor a stabilizing, if necessarily contingent, subjectivity. Indeed, it is the very mysteriously fungible yet still coterminous liminality of the actor's body and affect that produces a productive site for a deep exploration of the ludic and fluid performance of identity. (A tantalizing theoretical tributary also branches off here with regard to a possible creative comparison of self-ethnographic 'acting' with Judith Butler's influential concept of gender performativity.)

I will further lean on Auslander's deconstructionist analysis of Stanislavkian *psychotechnique* in his provocative essay "'Just Be Your Self'", (a reliance that extends to my own paper's title), by highlighting his assertion that "the self is not an autonomous foundation for acting, but is produced by the performance it supposedly grounds".³³ Here, in this admittedly totalizing statement, I discover a fundamental link with Geertz's concept of ethnography as a study which articulates that, "[c]ultural analysis is (or should be) guessing at meanings, assessing the guesses, and drawing explanatory conclusions from the better guesses, not discovering the Continent of Meaning and mapping out its bodiless landscape".³⁴ Geertz's "Continent of Meaning" I equate with Stanislavski's treatment of "the subconscious as a repository of retrievable data",³⁵ wherein the actor's memories and experiences are inert and monolithic topographies that must be mapped out and (re)presented through the logos of characterization. What I infer by comparing these two passages is that the idealized Stanislavskian project of discovering some essential "truth" or "Nature" with regard to the performing subject is in fact more an ethnographic engagement with the 'self'. Through the utilization of "small, but very densely textured facts" about self and character – which may include everything from 'given circumstances' to 'emotion memory' – the actor's work is to assess the better "guesses" about emotion, psychology and action in order to "build" or "create" structures of meaning through her performances. To presuppose that there is, hiding within the actor, some kind of natural stable subjectivity that exists outside of the process of "building a character" is akin to an anthropology that assumes "that culture is a self-contained 'super-organic' reality with forces and purposes of its own"³⁶ rather than one which ethnographically "sort[s] out the structures of signification".³⁷

For indeed, it is the very multiplicity of behavior and fracturing of logic encountered through an engagement with either self or culture that proves to be both so creative and so consternating. As much as one may wish to believe that the sum of human behaviour can be assessed in what Geertz calls a "unific" manner,³⁸ it is rather the essential plurality of our human constitution that is the more complex matrix through which our being comes into momentary clarity. Just as Stanislavski "insists on the need for logic, coherence, unity – the 'unbroken line'",³⁹ so does the unific analyst conceive of human thought and behaviour as "a psychological process, person bounded and law-governed [...]".⁴⁰ Stanislavski's universalism shares a common conceit with the (broadly defined) structuralist theorists who hold "[...] the conviction that the mechanics of human thinking is invariable across time, space, culture, and circumstance, and that they know what it is".⁴¹

The very idea that either a cultural performance or a performative 'self' could be viewed as in any way monolithic is tested by another constitutive feature of any ethnographic project; namely,

³³ Ibid.

³⁴ Geertz, *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. 20.

³⁵ Auslander, "'Just Be Your Self' Logocentrism and Difference in Performance Theory." 61.

³⁶ Geertz, *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. 11.

³⁷ Ibid. 9.

³⁸ *Local Knowledge : Further Essays in Interpretive Anthropology*. 14.

³⁹ Auslander, "'Just Be Your Self' Logocentrism and Difference in Performance Theory." 60.

⁴⁰ Geertz, *Local Knowledge : Further Essays in Interpretive Anthropology*.

⁴¹ Ibid. 150.

that it is enacted in *public*. As Geertz tells us: “Culture is public because meaning is”.⁴² Within this framework of “thick description”, meaning is contiguously bound up with “a multiplicity of complex conceptual structures, many of them superimposed upon or knotted into one another, which are at once strange, irregular, and inexplicit [...]”.⁴³ (Interestingly, this description of the ethnographical challenge could be quite blithely transferred to a description of the actor’s process of encountering the subconscious, as I’ve experienced it over a thirty year professional acting career). Meaning exists in public because there simply is no reckoning with human behaviour – with *action*, with *doing* – except as a response to, or affirmation of, *others*. Clearly, the practicing actor is engaged in a process whereby an encounter of the ‘other’ is almost tautological. There is, at least, the epistemologically inevitable encounter between actor and audience. (This theorem has certainly been severely tested by Grotowski, among others). Yet I suspect that there is a deeper analysis that gestures towards a positivist ontological assessment of the actor as self-ethnographer; a gesture, and a provocation, which circumvents a totalizing view of ‘human nature’ while still valorizing the notion of scientific validity.

In her 2007 work, *Meeting the Universe Halfway*, Karen Barad specifically grapples with defining the intra-active space where discourse and causality meet; where social constructivism congeals with physical materiality. As both a critical feminist and a questioning quantum physicist, she considers the concept of performativity, (and, I would argue, performance), from an avowedly metaphysical viewpoint, and posits an ontological framework that she names *agential realism*, which “takes phenomena as the referent for ‘reality’” and where “[r]eality is composed not of things-in-themselves, or of things-behind-phenomena, but of things-in-phenomena”.⁴⁴ According to Barad, “*phenomena are the ontological inseparability of intra-acting agencies*” and so “[r]eality is therefore not a fixed essence. *Reality is an ongoing dynamic of intra-activity*”.⁴⁵ For me, the disavowal of reality as some kind of “fixed” or “bounded” essence is a bold interrogation of the disciplinary prerogatives that relegate theatrical performance to an enactment that can be cut and displaced from “real” life as “just an act” and “only a play”, (as Butler might have it).

With Barad, human subjectivities and identities are not constituted as causally pre-determined entities representative of inherent properties – are not pre-existing in the sense of being “real” in some normative world “outside” of activity - but “are constituted through, with, and as part of particular practices”.⁴⁶ As she puts it, and not without recourse to theatrical analogy:

[To the degree that] human practices have a role to play, it is as part of the material configuration of the world in its intra-active becoming. Human practices are agential participants in the world’s intra-active becoming. Phenomena are sedimented out of the process of the world’s ongoing articulation through which part of the world makes itself intelligible to some other part.⁴⁷

I would argue that the phenomena of bodies acting “on stage” is a human practice which is just as efficaciously intra-active as gender performativity is in the “real” world, and exists precisely as an articulation whereby “part of the world” (the actor) not only “makes itself intelligible to some other part” (the spectator), but also, constitutively, to *itself* in the form of a constantly stabilizing and destabilizing agency. As Barad points out: “Agency is a matter of intra-acting; it is an

⁴² *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. 12.

⁴³ *Ibid.* 10.

⁴⁴ Karen Michelle Barad, *Meeting the Universe Halfway : Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning* (Durham: Duke University Press, 2007). 205.

⁴⁵ *Ibid.* 206. Emphasis in original.

⁴⁶ *Ibid.* 208.

⁴⁷ *Ibid.* 206-207.

enactment, not something that someone or something has”.⁴⁸ In my formulation, I would suggest a chiasmatic correspondence exists here between the concept of a neo-Stanislvskian actor’s ‘self’ as a stable subjectivity that exists prior to its cultural negotiation – as something one “has” – and the provocation that this ‘self’ comes into being only through the productivity of an intra-active embodiment that is always already entangled with discursive-materialist practices. This may be a case where the “doer” is formed by the “doing”, regardless of the normative assumptions of what constitutes “life” and what constitutes “representation”.

Barad’s specialized concept of intra-activity puts me in mind of one of Geertz’s most quoted directives regarding interpretive ethnography, that “[a]nthropologists don’t study villages (tribes, towns, neighbourhoods...); they study *in* villages.”⁴⁹ To my own purpose, I would amend this striking and pithy observation to suggest that actors don’t study characters (roles, plays, circumstances...); they study *in* character. By cheekily stating this, I mean to suggest in all seriousness that an actor’s subjectivity is both stabilized and creatively contaminated by a real-time engagement with the circumstances of her history, imagination and memory through the praxis of “building a character”; as in *agential realism*, both the character and the actor *playing* the character appear as stable agents through “enactment”, a process of “intra-activity”. In this way, the actor’s self-ethnographic project reflects the idea that “[w]hile conventional ethnography is basically a matter of the stranger entering a setting and ‘breaking in’ [...] self-ethnography is more of a struggle of ‘breaking out’ from the taken for grantedness of a particular framework [...]”.⁵⁰ In an actor’s process, this “taken for grantedness” stands out as the static presuppositions regarding the “actor” as agent and the “character” as conduit that underlie the Stanislavskian model. The “intra-active becoming” that occurs through *agential realism* may be seen as a way of “breaking out” of the stabilising and essentialising mechanisms which bind an actor’s sense of ‘self’ to a framework of practice that represses her intra-acting multiplicity of experience in favour of an immutable and universalised “truth”. Again, there is concordance here with Geertz’s ethnographic description of human agency as representing “the diversity of the ways human beings construct their lives in the act of leading them”; or, as I posit, the multiple ways that actors construct *themselves* in the act of *acting*.

Of course, Geertz himself notably suggested that any formulation of anthropological interpretation must be understood as being “actor-oriented”.⁵¹ Clearly, the term actor here is used in a sociological rather than a theatrical sense. Nevertheless, the deep foregrounding that Geertz gives to individuals, to what they actually “live through”, rather than to some pseudo-ontological formulation of what they *are*, grounds his interpretive descriptions within a strong realist/humanist framework. This form of personal grounding, which Geertz (borrowing from Wittgenstein) calls “finding our feet” through ethnographic research,⁵² bears a striking resemblance to Stanislavski’s famous promise to the actor that through the practice of his ‘system’, “[y]ou can feel the ground beneath your feet”.⁵³

For both the actor and the ethnographer, the ability to give open attention to what people actually “live through” – to “find our feet” with them -- requires one further quality: *empathic understanding*. Geertz’s colleague and contemporary Robert A. LeVine traces this idea’s provenance back to the writings of eminent psychoanalyst Heinz Kohut and his germinal 1971 work *The Analysis of the Self*.⁵⁴ A passage that particularly strikes me from Kohut’s volume is his

⁴⁸ Ibid. 214.

⁴⁹ Geertz, *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. 22. Emphasis in original.

⁵⁰ Alvesson, "Methodology for Close up Studies – Struggling with Closeness and Closure." 176.

⁵¹ Geertz, *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. 14.

⁵² Ibid. 13.

⁵³ Stanislavsky and Benedetti, *An Actor's Work : A Student's Diary*. 81.

⁵⁴ Robert A LeVine, "Coded Communications: Symbolic Psychological Anthropology," in *Clifford Geertz by His Colleagues*, ed. Richard A. Shweder and Byron Good (Chicago: University of Chicago Press, 2005). 25.

postulation that, “it is one of the specific contributions of psychoanalysis to have transformed the intuitive empathy of artists and poets into the observational tool of a trained scientific investigator [...]” (303).⁵⁵ Though the proposition presented by Kohut refers to a psychological field of reference rather than an anthropological one, it is LeVine’s eventual conviction that, “some combination of Geertz’s symbolic action approach and Kohut’s self-psychology could lead to the most promising ‘person-centred ethnography’ [...]”.⁵⁶ Perhaps, this idea of a “person-centred ethnography” is the connective concept that links the actor’s essential work to that of the interpretive anthropologist’s. Above and beyond any strict definitional delimitations and congruencies, both areas of inquiry are deeply beholden to the creative space where individual participation in human events transmutes into observational precision, selective detailing, and a transformative access to knowledge.

In a somewhat playful and cavalier fashion – that is to say in a manner which makes little pretence to comprehensiveness or authoritative rigour – I have worked to outline a number of speculative reflections on where the prerogatives of interpretive ethnography and the foundations of modernist acting methodology may fruitfully be compared. Certainly, there are inconsistencies and vexations within this comparative formula that beg the question. Most prominent of these for me are questions of agency and narcissism. Is it truly possible for any actor to observe and speculate on her ‘self’ in any codified and authentically prescribed manner that could reasonably be called anthropological? The very instability, fungibility, and ephemerality of a subjectivity “in performance” may substantively occlude itself from any useful parallel to the project of studying something as located and mosaically patterned as a “culture”. Nevertheless, I aver that a Stanislavskian-inspired approach to the actor’s work, far from being a tired universalising appeal to “truth”, offers a multivalent point of entry that manifestly benefits from adopting an ethnographically-inspired position of “thick description”.

⁵⁵ Heinz Kohut, *The Analysis of the Self* (New York: International Universities Press Inc., 1971). 303.

⁵⁶ LeVine, "Coded Communications: Symbolic Psychological Anthropology." 25.

Bibliography

- Alvesson, Mats. "Methodology for Close up Studies – Struggling with Closeness and Closure." *Higher Education* 46, no. 2 (2003-09-01 2003): 167-93.
- Auslander, Philip. "'Just Be Your Self' Logocentrism and Difference in Performance Theory." In *Acting (Re)Considered : Theories and Practices*, edited by Phillip B. Zarrilli. London: Routledge, 1995.
- Barad, Karen Michelle. *Meeting the Universe Halfway : Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham: Duke University Press, 2007.
- Carnicke, Sharon Marie. *Stanislavsky in Focus : An Acting Master for the Twenty-First Century*. Routledge Theatre Classics. 2nd ed. London ; New York: Routledge, 2009.
- Ellingson, Laura L., and Carolyn Ellis. "Autoethnography as Constructionist Project." In *Handbook of Constructionist Research*, edited by James A. Holstein and Jaber F. Gubrium, 445-66. New York: Guilford Press, 2008.
- Eriksson, Thommy. "Being Native - Distance, Dloseness, and Doing Auto/Self-Ethnography." In *ArtMonitor 8/2010 p.*: University of Gothenburg. Faculty of Fine, Applied and Performing Arts, 2010.
- Geertz, Clifford. *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. Basic Books, 1973.
- . *Local Knowledge : Further Essays in Interpretive Anthropology*. London: Fontana, 1993.
- Hodge, Alison. *Actor Training*. 2nd ed. ed. London: Routledge, 2010.
- Kohut, Heinz. *The Analysis of the Self*. New York: International Universities Press Inc., 1971.
- LeVine, Robert A. "Coded Communications: Symbolic Psychological Anthropology." In *Clifford Geertz by His Colleagues*, edited by Richard A. Shweder and Byron Good, 24-27. Chicago: University of Chicago Press, 2005.
- Merlin, Bella. *Konstantin Stanislavsky*. New York: Routledge, 2003.
- Pitches, Jonathan. *Science and the Stanislavsky Tradition of Acting*. London: Routledge, 2005.
- Schmitt, Natalie Crohn. *Actors and Onlookers : Theater and Twentieth-Century Scientific Views of Nature*. Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1990.
- Spry, Tami. *Body, Paper, Stage : Writing and Performing Autoethnography*. Walnut Creek, Calif.: Left Coast ; London : Eurospan [distributor], 2011.
- Stanislavsky, Konstantin, and Jean Benedetti. *An Actor's Work : A Student's Diary* [in Translated from the Russian.]. London: Routledge, 2008.
- Wiles, Timothy J. *The Theater Event : Modern Theories of Performance*. Chicago ; London: University of Chicago Press, 1980.

«Просто будь самоэтнографом»: размышления об актерах как антропологах

Мартин Жюльен

Разве актерское мастерство – мог бы спросить Станиславский – не является своего рода раскопками, которые человек производит в самом себе? «Система», вдохновленная наукой (а на самом деле, процесс), которую он разрабатывал для того, чтобы извлечь на поверхность «внутреннюю» и «подлинную правду», зарытую в подсознании актера, виделась ему – и нередко видится такой и по сей день – как личный потайной ход, ведущий к универсальным правилам и структурам, касающимся человеческого поведения и действия¹. И все же настроенность Станиславского на (а, в сущности, «вера» в) то, что играющий субъект является чем-то вроде ограниченной материалистической территории, состоящей из природных элементов и созданной природой, глубоко проблематично; оно предполагает почти девственную и первозданную концепцию «я», де-контекстуализированную и де-историзированную, попросту ожидающую того, чтобы к ней обращались как к источнику и материалу для исследования. Как формулирует сам Станиславский, принципом его искусства является *«подсознательное творчество природы через сознательную психотехнику артиста [...]»*. Предоставим же все подсознательное волшебнице природе, а сами обратимся к тому, что нам доступно, - к сознательным подходам к творчеству и к сознательным приемам психотехники»².

Это напоминает мне о критических наблюдениях Клиффорда Гирца, в первой главе его «Интерпретации культур» (1973), оказавшей большое влияние на читателей. Он писал: согласно «так называемой этнонауке [...], культура состоит из психологических структур, которыми индивидуумы или группы руководствуются в своем поведении»³. Хотя отдельно взятого актера, конечно же, нельзя рассматривать как онтологический аналог «культуры», все же считается, что играющий субъект может «состоять из психологических структур», которые, если их правильно проанализировать в форме «записанных систематических правил [...] таксономий, парадигм, таблиц, деревьев и других изобретений»,⁴ могут быть высвобождены, а потом повторно задействованы в спектакле. Вместо такого рода «крайнего формализма»⁵, Гирц выдвигает этнографическую методологию «насыщенного описания», направленную на то, чтобы «сделать значительные выводы из небольших фактов, обладающих очень плотной текстурой», применяя при этом «сложную специфику» культуры⁶. Я настаиваю, что «насыщенное описание» не культуры, а *себя* является провоцирующим и плодотворным способом создать структуру для изучения актерской методологии, которая одновременно разрушает и поддерживает по-прежнему фактически господствующие директивы Станиславского о «правде» и «вере». Следуя этим путем, я предлагаю выделить и подвернуть сомнению утверждения Гирца по поводу культурной

¹ Konstantin Stanislavsky and Jean Benedetti, *An Actor's Work : A Student's Diary* (London: Routledge, 2008), 152-55; Natalie Crohn Schmitt, *Actors and Onlookers : Theater and Twentieth-Century Scientific Views of Nature* (Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1990), 93-110; Jonathan Pitches, *Science and the Stanislavsky Tradition of Acting* (London: Routledge, 2005), 10-12.

² Stanislavsky and Benedetti, *An Actor's Work : A Student's Diary*, 18. Курсив оригинала.

³ Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures: Selected Essays* (Basic Books, 1973), 11.

⁴ *Local Knowledge : Further Essays in Interpretive Anthropology* (London: Fontana, 1993), 11.

⁵ Ibid.

⁶ Ibid., 28.

интерпретации, сосредоточившись на исследовании того, как процесс творчества актера может быть рассмотрен как нечто более близкое этнографии, чем любому виду систематического сциентизма. В своем исследовании я буду опираться на последние работы Филипа Ауслендера, посвященные актерскому мастерству и собственному «я», уходящие корнями в поздний постмодернистский взгляд на мир, принимающий как должное возможности и контекстуализации, заключенные в концепциях идентичности и перформативности. Кроме того, я буду опираться на недавние работы Карен Барад об *агентивном реализме*, предоставляющие научную модель, посредством которой можно приумножить новейшие исследования, посвященные Станиславскому.

Вопрос о том, можно ли квалифицировать «систему Станиславского» как «науку» в том или ином строгом смысле этого слова, лежит за пределами компетенции этой короткой статьи, но все же важно критически подтвердить, что творчество и методы Станиславского безусловно порождены историческим сцеплением влияний, относящихся к общему философскому взгляду. Было отмечено, что сам Станиславский нередко был осторожен и уклончив в том, что касалось отождествления его работы с наукой или учеными – в особенности, в последние годы⁷. Но, как утверждает Джонатан Питчез в своей всеобъемлющей книге «Наука и система актерского мастерства Станиславского» [*Science and the Stanislavsky System of Acting*], «[...] хотя в его собственной теоретической формулировке науки есть противоречия, внимательный анализ *практики* Станиславского открывает удивительную преемственность идей, глубокие и последовательные отношения между наукой и его Системой»⁸. Более того, как отмечает Шэрон Мари Карнике, «к концу 1930-х гг. Союз Советских Социалистических Республик создал икону [Станиславского] как ученого, открывшего физические законы актерского мастерства»⁹. (Здесь задействованы по меньшей мере несколько факторов, не последний из которых – научная одержимость коммунистических властей, жаждавших, чтобы искусство было продолжением их веры в научные основы их политического проекта).

Возможно, наименее двусмысленными из комментариев по поводу исторических контаминаций, частично заслоненных заявлениями Станиславского об «универсальности» его «системы», являются слова Натали Крон Шмит: «На протяжении всей своей жизни Станиславский обращался к естественному [...]. Природа, в том числе, человеческая природа, обладает законами – навсегда закрепленными принципами деятельности – и может быть понята в категориях действий, которые логичны, постепенны и в каком-то смысле целенаправленны. Этот взгляд подобен взгляду Аристотеля [...]»¹⁰.

Важным во всем этом является отметить, что мотивированный подход Станиславского к своей работе исторически совпадал с процветающим сциентизмом конца XIX в. Практика Станиславского, если не его конкретная методология, коренилась в эвристическом взгляде на мир, утверждавшем форму гегелевского идеализма в сочетании с эмпирической достоверностью, количественно измеренной научным методом. Для Станиславского естественные «законы» «истинных» мотивов и поведения человека уже были *на месте* и только ждали, чтобы их систематически обнаруживали и оценивали. Я противопоставляю этот взгляд соответствующим наблюдениям Гирца за культурной деятельностью человека, в которой он находил «изменчивые примеры приобретенного поведения»¹¹, «неформальную

⁷ Bella Merlin, *Konstantin Stanislavsky* (New York: Routledge, 2003), 16-20; Sharon Marie Carnicke, *Stanislavsky in Focus : An Acting Master for the Twenty-First Century*, 2nd ed., Routledge Theatre Classics (London ; New York: Routledge, 2009). 207-209.

⁸ Pitches, *Science and the Stanislavsky Tradition of Acting*. 2.

⁹ Carnicke, *Stanislavsky in Focus : An Acting Master for the Twenty-First Century*; Pitches, *Science and the Stanislavsky Tradition of Acting*. 207-208

¹⁰ Schmitt, *Actors and Onlookers : Theater and Twentieth-Century Scientific Views of Nature*. 95.

¹¹ Geertz, *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. 10.

логику реальной жизни»¹² и «контекст, нечто, внутри чего они могут быть доступно – то есть, насыщено – описаны»¹³. И все же, прежде чем провести прямую теоретическую линию между этнографическим подходом Гирца к человеческому поведению и деятельностью актера по сознательному изучению себя самого, позвольте мне исследовать и, хочется надеяться, внести некоторую ясность по поводу практики самоэтнографии, на которую я «прививаю» мое исследование.

Для начала представляется важным подчеркнуть различие между терминами *автоэтнография* и *самоэтнография*, особенно если речь о театральном контексте. В обычных и даже научных кругах эти термины нередко заменяют друг друга, хотя каждое слово обозначает свою собственную сферу и эпистемологическую структуру. Как признанная (хотя и до сих пор являющаяся проблемной) подкатегория качественного исследования, термин *автоэтнография*, пожалуй, употребляется чаще, чем термин *самоэтнография*. Эллингсон и Эллис авторитетно определили автоэтнографию как «мост, соединяющий автобиографию и этнографию, чтобы изучать пересечение «я» и других, «я» и культуры»¹⁴. Здесь я бы добавил, что автоэтнографическое исследование является методологией, позволяющей исследовать уже существующее социальное «я», а также перепроверять его и пересматривать с разных теоретических точек зрения, а потом представлять как «свидетельство» в рамках матрицы обоснованного теоретического анализа, нарратологии и различных форм теории «идентичности» (например, феминизм, постколониальная теория, гомосексуальные исследования и т.д.). Говоря проще, «в *автоэтнографии* я поворачиваюсь к себе самому и смотрю на себя в конкретной роли [...]» (Eriksson).¹⁵ В самом деле, эта форма исследования и создания знаний обладает как известным происхождением, так и растущим авторитетом в более широкой сфере исследования театра. В книге «Тело, бумага, сцена. Написание и исполнение этнографии» [*Body, Paper, Stage: Writing and Performing Ethnography*] (2011), практик и теоретик Тэми Спрай определяет, что «перформативное ‘я’ представляет собой позициональность исследователя в перформативной автоэтнографии», и что «посредством диспозиции перформативного ‘я’ исследователь конструирует историю своего критического соприкосновения с другими в культуре»¹⁶.

Я помещаю определение автоэтнографии в контекст этой работы, чтобы показать: такой тип перформативного исследования точно *не* является тем, на что я указываю. Мой интерес здесь в том, чтобы исследовать, как формируется играющий субъект и как на его формирование влияют смежные позиции откровения и возникновения, присутствие которых можно засвидетельствовать во время создания роли – «работа над ролью» – в рамках современной реалистической модели подготовительного процесса, репетиции и спектакля. Автоэтнографический исполнитель опирается на субъективно-позиционированные социальные отношения и опыт, чтобы в процессе саморефлексии выработать нарратив, в равной степени включающий в себя «пьесу», «голос», «тело», «устройство» и «идентичность». Этой структуре свойственна провокация прямого взаимодействия между исполнителем и его аудиторией/свидетелями; посредством этого взаимодействия изучение вопросов перформативной идентичности получает постоянное продолжение и переоценку посредством самого события публичного откровения и презентации.

¹² Ibid. 17.

¹³ Ibid. 14.

¹⁴ Laura L. Ellingson and Carolyn Ellis, "Autoethnography as Constructionist Project," in *Handbook of Constructionist Research*, ed. James A. Holstein and Jaber F. Gubrium (New York: Guilford Press, 2008). 446.

¹⁵ Thommy Eriksson, "Being Native - Distance, Dlosseness, and Doing Auto/Self-Ethnography," in *ArtMonitor 8/2010 p.* (University of Gothenburg. Faculty of Fine, Applied and Performing Arts, 2010). 92-3.

¹⁶ Tami Spry, *Body, Paper, Stage : Writing and Performing Autoethnography* (Walnut Creek, Calif.: Left Coast ; London : Eurospan [distributor], 2011). 30.

С другой стороны, идеальный исполнитель Станиславского (если, конечно, можно вообразить такого персонажа) – тот, кто сознательно погружает субъективные детали и идентичность своего «я» в физические и эмоциональные контуры отдельно созданного «персонажа» посредством методов *психотехники*, включая «предлагаемые обстоятельства», «магическое ‘если бы’», «воображение», «круг внимания» и «эмоциональную память». Как Тимоти Дж. Уайлз подчеркивает в своем значительном исследовании «Театральное событие» (1980): «[...] все приемы техники Станиславского служат для того, чтобы актер мог сосредоточить свое сознательное внимание на роли, которую он играет [...], сознательно используя эмоции и контролируя их рациональными способами, чтобы добиться сходства с персонажем»¹⁷. Более того, этот рациональный «фокус» с подобием, выполненный актером на репетиции или на сцене, укрепляется или становится более ценным, благодаря абсолютной приверженности сохранению четвертой стены между исполнителем и зрителем – той «воображаемой стены, которая должна отделять актера от зрительного зала»¹⁸. В отличие от автоэтнографического исполнителя, чья деятельность ратифицируется взаимопределенным полем прозрачного авторства и (ре)презентации как зрителя, так и актера, актер Станиславского подотчетен модели спектакля, которая систематически подавляет и контролирует пороговое препятствие между отправителем (актером) и получателем (зрителем). Возможно, наиболее интересное выделение Станиславским этого феномена предполагается его созидательной концепцией *публичного одиночества*: «Оно публично, так как мы все с вами. Оно одиночество, так как вы отделены от нас малым кругом внимания. На спектакле, на глазах тысячной толпы, вы всегда можете замкнуться в одиночество, как улитка в раковину»¹⁹.

Таким образом, если актер Станиславского не может с комфортом для себя занять позицию автоэтнографа, безусловно, должен быть способ обрисовать манеру, в которой он опирается на собственную культурную топографию, чтобы перформативно описать, если не создать, персонаж. Мое убеждение таково: термин *самоэтнография* очерчивает богатую и стимулирующую теоретическую территорию, посредством которой можно заметно продвинуться по пути многозначных отношений и практик, свойственных работе актера. Мэтс Элвессон предлагает полезное объяснение, которое послужит для меня отправной точкой: «Самоэтнография – это исследование и текст, в котором исследователь-автор описывает культурное окружение, к которому он/ она имеет ‘естественный доступ’, является активным участником на более или менее равных с другими участниками условиях»²⁰. Если приравнять «исследование» к такому действию актера, как «подготовка», а «текст» рассматривать как последующее воплощение «персонажа», то получается, что актера Станиславского можно смело назначать «исследователем-автором» в рамках этой парадигмы. Таким заявлением я выдвигаю на первый план гипотезу, что актер *никогда* не работает в изоляции вместе со своим герменевтически секвестированным «я» – гипотеза, о которой, по-видимому, часто забывают в педагогических размышлениях о том или ином личном «методе» актера, – но всегда уже вовлечен в процесс, делающий необходимым активное участие в работе группы. (Вот емкая формулировка Элвессона в отношении самоэтнографического проекта: «Наблюдение участника не является хорошим ярлыком в этом случае; лучше сказать – работающий участник. Участие должно быть на первом месте [...]»²¹). Такая группа участников составляет «культурное окружение», в котором можно наблюдать не только за собственной деятельностью, но и за деятельностью других

¹⁷ Timothy J. Wiles, *The Theater Event : Modern Theories of Performance* (Chicago ; London: University of Chicago Press, 1980). 30.

¹⁸ Stanislavsky and Benedetti, *An Actor's Work : A Student's Diary*. 112.

¹⁹ Ibid. 99.

²⁰ Mats Alvesson, "Methodology for Close up Studies – Struggling with Closeness and Closure," *Higher Education* 46, no. 2 (2003). 174.

²¹ Ibid.

участников этой группы. На самом прозаическом и откровенном уровне сюда должны войти актеры-партнеры, режиссеры, педагоги, помощники режиссера, сценограф и т.д. На более полемическом уровне (именно его я нахожу интригующе глубоким и поливалентным), эта совокупность участников должна включать такие неясные и двусмысленные фигуры, как автор пьесы, «персонаж», партнеры-актеры, «играющие персонажей», зрители и, что самое амбивалентное, подсознательное «я», к которому актер постоянно пытается получить какой-то доступ, чтобы активировать «творческое самочувствие» по Станиславскому и показать «жизнь человеческого духа роли», что является нашей *[sic]* основной целью нашего искусства»²².

Предполагая, что мы теперь предварительно готовы к тому, чтобы принять работу актера как, по крайней мере, отчасти практический проект самоэтнографии, теперь я бы хотел посвятить основной массив этой статьи тому, чтобы аргументировано оценить, как систематическое исследование своего «я» как методологии для «создания образа» и «работы над ролью» соединяется с «интерпретационной этнографией», столь соблазнительно подчеркнутой моделью «насыщенного описания» Гирца. Хотя я не могу утверждать, что практики театра, выстроенного вокруг актера, и те, что имеют отношение к антропологии, «выстроенной вокруг актера», могут теоретически сосуществовать каким-либо абсолютным образом, я верю, что ответные действия, наблюдаемые между этими дискретными дисциплинами, заслуживают внимания.

Прежде всего, важно подчеркнуть, что, если я заимствую термин «насыщенное описание» у Гирца, чтобы создать пусковую площадку для моих собственных размышлений об актерском мастерстве, то сам Гирц явно заимствует концепцию и терминологию у британского философа Гилберта Райла. Простой пример Райла (два мальчика, моргающие и подергивающие правым веком) порождает куда более широкую идею о «многослойной иерархии многозначительных структур», отражающей материальные задачи этнографии²³. И все же именно основной вопрос о том, что «делает» человек, и является критерием как для Райла, так и для Гирца²⁴. Это удачно корреспондирует с аксиоматической отчетливостью, которую Станиславский в своих работах постоянно придает идее «действия»; как он емко замечает, «*действие, активность – вот на чем зиждется драматическое искусство*»²⁵. Если следовать этой логике, то наиболее видным и интригующим в аналогии Гирца в рамках данных размышлений является то, как он подчеркивает действия третьего мальчика в примере, данном Райлом. Избегая ненужного повторения деталей нарративного примера Гирца, достаточно сказать, что описание моргания третьего мальчика расширяется, чтобы включить возможность рассмотрения его поведения сначала как «пародии», а потом как «репетиции»²⁶. В сущности, вольное использование Гирцем театрального словаря в этой начальной части его эссе потрясает: «подражание», «уловки клоуна», «практика дома перед зеркалом», «репетирующий репетирует», «отрепетированное-бурлескное-притворное-моргание»²⁷. Вполне извинительно предполагать, что Гирц составляет свой перечень, чтобы вступить в диалог со знаменитым «парадоксом об актере» Дидро, нежели чтобы оседлать тезис в пользу в интерпретационной теории культуры! Ввиду того, что эти заключения указывают на прямую связь между «деланием» в актерском мастерстве и «деланием» в культурном поведении, возможно, более твердое и прямолинейное определение интерпретационной антропологии или этнографии необходимо для обоснования данного исследования.

²² Ibid. 118.

²³ Geertz, *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. 7.

²⁴ Ibid. 6.

²⁵ Stanislavsky and Benedetti, *An Actor's Work: A Student's Diary*. 40. Курсив оригинала.

²⁶ Geertz, *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. 7.

²⁷ Ibid. 6-7.

В своем вступлении к более позднему собранию эссе Гирц предлагает убедительное и содержательное определение этнографии: «В последнем анализе, как и в первом, интерпретационное исследование культуры представляет собой попытку осознать многообразие способов, которыми люди создают свою жизнь посредством того, что ведут ее»²⁸. Здесь выдвигается на передний план индивидуальное действие, которое я нахожу столь убедительным. То, как «люди создают свою жизнь» у Гирца резонирует с «работой актера над собой» и «работой над ролью» у Станиславского. Речь идет о способах, которыми работа актера внутренне связана с процессом, *создающим* структуры смысла, будучи вовлеченным в «акт» выполнения заданий. «[Д]рама на сцене есть совершающееся у нас на глазах действие, а вышедший на сцену актер становится действующим», - пишет Станиславский²⁹, и эта формулировка функции *действия* поражает меня как нечто фундаментальное для изучения как этнографии, так и актерского мастерства.

Но если данная формулировка хотя бы на шаг приближает меня к распознаванию родства между этими дисциплинами, еще предстоит изучить, является ли это отношение всего лишь семантически кодированным отражением подобных технологий, или здесь в действие вступает фундаментальная синергия, способная в равной степени освещать изучение культуры и изучение актерского мастерства. До какой степени самоэтнографическое «насыщенное описание» может разрушить нео-аристотелевский сциентизм «системы» Станиславского и с каким именно «разнообразием» я «нахожу общий язык», изучая предписанное актеру поведение в условиях театрального окружения? Прежде чем ответить на эти вопросы я чувствую необходимость более глубокой экспликации того, *что* может означать актерское «я».

Элисон Ходж подводит лаконичный итог педагогическому подходу Станиславского, говоря, что он «подчеркивает глубокое погружение актера в роль, чтобы достичь законченной 'характерности'. 'Я' и представляемый персонаж находятся в творческом напряжении по мере того, как 'внутренняя жизнь' актера направляется на формирование персонажа»³⁰. Здесь я бы привлек внимание к тому способу, которым Ходж синтаксически и критически создает дискретные бинарные отношения между словами «актер» и «роль», «я» и «персонаж», «представленный» и «внутренняя жизнь», «направляется» и «формирование». Эта дефиниционная позиция расширяется благодаря признанию Ходж, что педагогический подход был, по сути дела, соединен с режиссерским, где «[театральный] режиссер выступал в качестве посредника и помогал решить основной вопрос актерского мастерства: напряжение между актерским 'я' и ролью актера»³¹.

И все же, как подчеркивает Филипп Ауслендер, «[П]роблематика 'я', конечно же, занимает центральное место в теории театра»³². Эта идея определенного и определяющего 'я', к которой мы так часто апеллируем посредством длинной цепочки практиков и теоретиков как к чему-то, чем обладает 'актер', неизбежно является спорным термином, независимо от того, смотрят на нее с психологической или социо/политической точки зрения. Тем не менее, могло бы показаться, что в современной традиции тренинга актера по Станиславскому, 'актер' почти всегда приходит на спектакль как сознательный субъект или действующее лицо, сформировавшееся и получившее необходимые представления еще до 'действий', в которые оно потом вовлечено. Я утверждаю почти обратное: актер приступает к работе хотя и по своей воле, но как субъект, только временно стабильный; в сущности, именно продолжающееся публичное и полу-публичное повторение предписанного

²⁸ *Local Knowledge : Further Essays in Interpretive Anthropology*. 16.

²⁹ Stanislavsky and Benedetti, *An Actor's Work : A Student's Diary*. 40.

³⁰ Alison Hodge, *Actor Training*, 2nd ed. ed. (London: Routledge, 2010). xx.

³¹ *Ibid.* xxii.

³² Philip Auslander, "'Just Be Your Self' Logocentrism and Difference in Performance Theory," in *Acting (Re)Considered : Theories and Practices*, ed. Phillip B. Zarrilli (London: Routledge, 1995). 60.

поведения, выполняемого в театральных условиях, *дает* актеру стабилизирующую, пусть даже зависящую от обстоятельств, стабильность. В самом деле, именно загадочная многофункциональность и в то же время имеющая границы лиминальность тела актера и аффект рождают продуктивную область для глубокого исследования игрового и изменчивого исполнения идентичности. (Здесь также образуется искушающий теоретический приток, относящийся к возможному творческому сравнению самоэтнографической 'актерской игры' с влиятельной концепцией гендерной перформативности Джудит Батлер).

Я буду и дальше опираться на деконструкционалистский анализ *психотехники* Станиславского, представленный Ауслендером в его провокационном эссе «Просто будь собой» (что отсылает нас к названию моей собственной работы), подчеркивая его утверждение, что «'я' не является автономной основой для актерской игры, но производится посредством спектакля, в котором оно участвует»³³. Здесь, в этом предположительно обобщающем утверждении, я обнаруживаю фундаментальную связь с принадлежащей Гирцу концепцией этнографии как исследования, артикулирующего, что «[к]ультурный анализ угадывает (или должен угадывать) значения, оценивать эти догадки и делать пояснительные выводы из лучших догадок, открывая континент значения и нанося очертания на его бесплотный пейзаж»³⁴. Я приравниваю «континент значения» Гирца к тому, как Станиславский обращался с «подсознательным как хранилищем повторно используемой информации»³⁵, где воспоминания и опыт актера являются инертными и монолитными топографиями, которые нужно начертить и (ре)презентовать посредством эмблем характерности. Сравнивая два этих пассажа, я предполагаю, что идеализированный проект Станиславского по открытию какой-то важной «правды» или «природы» в отношении играющего субъекта есть не что иное, как общение со своим 'я' с этнографическими позициями. С учетом использования «небольших фактов, обладающих очень плотной текстурой», рассказывающих о своем 'я' и персонаже, – здесь может подразумеваться все, что угодно, от 'предлагаемых обстоятельств' до 'эмоциональной памяти' – работа актера заключается в том, чтобы оценить лучшие "догадки" об эмоции, психологии и действии, чтобы "выстроить" или "создать" структуры смыслов посредством их спектаклей. Предполагать, что где-то внутри актера спрятано нечто вроде естественной стабильной субъективности, находящейся вне процесса «работы над ролью», сродни антропологии, предполагающей, что «культура есть заключенная в себе самой 'сверхъестественная' реальность со своими собственными целями и силой»³⁶, нежели реальность, которая этнографически «вычленяет смысловые структуры»³⁷.

Ведь, в сущности, именно сама по себе многовариантность поведения и дробление логики, переживаемые посредством общения со своим 'я' или с культурой, оказываются одновременно столь творческими и столь пугающими. Как бы ни хотелось кому-либо верить, что суммировать человеческое поведение можно тем, что Гирц называет "унифицирующим" способом³⁸, неотъемлемая множественность нашей человеческой конституции является более сложной матрицей, посредством которой человек может достичь минутной ясности. Подобно тому, как Станиславский «настаивает на необходимости логики, связности, единства – 'неразрывной линии'»³⁹, «унифицирующий» аналитик считает человеческую мысль и поведение «психологическим процессом, привязанным к конкретному человеку и

³³ Ibid.

³⁴ Geertz, *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. 20.

³⁵ Auslander, "'Just Be Your Self' Logocentrism and Difference in Performance Theory." 61.

³⁶ Geertz, *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. 11.

³⁷ Ibid. 9.

³⁸ *Local Knowledge : Further Essays in Interpretive Anthropology*. 14.

³⁹ Auslander, "'Just Be Your Self' Logocentrism and Difference in Performance Theory." 60.

руководимым законом [...]»⁴⁰. Универсализму Станиславского свойственна та же распространенная причуда, что и теоретикам-структуралистам (в широком понимании), которые придерживаются «[...] убеждения, что механика человеческого мышления не меняется в зависимости от времени, пространства, культуры и обстоятельств, и что им известно, что это такое»⁴¹.

Сама идея, что культурный перформанс или перформативное ‘я’ могут рассматриваться как сколько-нибудь монолитные, подвергается проверке еще одной конститутивной чертой любого этнографического проекта; а именно – тем, что действие разыгрывается перед *публикой*. Как говорит нам Гирц: «Культура публична, потому что таков смысл»⁴². В рамках «насыщенного описания» смысл тесно связан с «множеством сложных концептуальных структур, многие из которых наложены друг на друга или соединены друг с другом, что одновременно странно, неправильно и нечетко [...]»⁴³. (Интересно, что это описание этнографического вызова могло бы, без особых проблем, быть перенесено на описание процесса встречи актера с подсознанием; я это испытывал за тридцать лет профессиональной актерской карьеры). Значение существует на публике, потому что единственная роль, в которой человеческое поведение учитывается – равно как и *действие, делание*, – это ответ *другим* или подтверждение действий *других*. Ясно, что практикующий актер вовлечен в процесс, посредством которого встреча с ‘другим’ является почти тавтологией. Есть, по меньшей мере, эпистемологически неизбежная встреча актера и публики. (Эту теорему, конечно же, среди прочих подвергал суровой проверке Гротовский). И все же подозреваю, что есть более глубокий анализ, указывающий на позитивистскую онтологическую оценку актера как самоэтнографа; этот жест и провокация умудряются обмануть обобщающий взгляд на ‘человеческую природу’, при этом повышая научную ценность.

В своей работе 2007 года, «Встреча со Вселенной на полпути», Карен Барад испытывает трудности с определением интра-активного пространства, где встречаются дискурс и причинно–следственная связь; где социальный конструктивизм застывает в физической материальности. Как критический феминист и скептически настроенный квантовый физик, Барад рассматривает концепцию перформативности (и я бы добавил - перформанса) с откровенно метафизических позиций и предлагает онтологическую конструкцию, именуемую *агентивным реализмом*, в рамках которой «феномен рассматривается как обозначающее для ‘реальности’ и где «[р]еальность создается не из объектов самих по себе или объектов, стоящих за феноменом, но из объектов в феномене»⁴⁴. По мнению Барад, «феномены являются онтологически связанными с интра-активными факторами» и «[р]еальность, таким образом, не является застывшей сущностью. *Реальность – продолжающаяся динамика интра-активности*»⁴⁵. В моих глазах дезавуирование реальности как своего рода “фиксированной” или “завершенной” сущности смело подвергает сомнению дисциплинарные прерогативы, переводящие театральные спектакль в разряд действия, которое может быть вырезано и перенесено из “реальной” жизни в той же степени, в какой жизнь является “всего лишь актерством” и “просто игрой”, (как могла бы сформулировать это Батлер).

Для Барад аспекты человеческой субъективности и идентичности формируются не как причинно-следственно предопределенные сущности, представляющие неотъемлемые качества, – и не существуют в том смысле, чтобы быть “реальными” в каком-либо

⁴⁰ Geertz, *Local Knowledge : Further Essays in Interpretive Anthropology*.

⁴¹ Ibid. 150.

⁴² *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. 12.

⁴³ Ibid. 10.

⁴⁴ Karen Michelle Barad, *Meeting the Universe Halfway : Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning* (Durham: Duke University Press, 2007). 205.

⁴⁵ Ibid. 206. Курсив оригинала.

нормативном мире “за пределами” этого действия, – но «формируются посредством, при участии и как часть определенных практик»⁴⁶. Вот как формулирует это Барад, обращаясь при этом к театральной аналогии:

«[В той степени, в которой] человеческие практики обладают определенными ролями, это становится частью материальной конфигурации мира в его интра-активном становлении. Человеческие практики являются агентивными участниками интра-активного становления мира. Феномены оседают в процессе продолжающейся артикуляции мира, посредством которой часть мира дает себя воспринять другой части»⁴⁷.

Я готов утверждать, что феномен тел, действующих “на сцене”, является человеческой практикой, столь же эффективно интра-активной, сколь гендерная перформативность в ‘реальном’ мире, и существует именно как артикуляция, посредством которой “часть мира” (актер) “дает себя воспринять” не только “другой части” (зрителю), но также, конститутивно, самому себе в форме постоянно стабилизирующего и дестабилизирующего агента. Как указывает Барад, «‘агентство’ является предметом интра-действия; оно является действием, игрой, а не чем-то, принадлежащим чему-либо или кому-либо»⁴⁸. В своей формулировке я бы предположил, что здесь существует хиазматическое соотношение между современным прочтением концепции Станиславского об актерском ‘я’ как стабильной субъективности, существующей до ее культурного взаимодействия, – в качестве чего-то, “обладающего” чем-либо, – и провокация, согласно которой это ‘я’ начинает существовать только посредством продуктивности интра-активного воплощения, которое всегда уже переплетено с дискурсивно-материалистическими практиками. Это может быть тот случай, когда “делающий” формируется процессом “делания”, не взирая на нормативные предположения о том, что составляет “жизнь”, а что – “репрезентацию”.

Выдвинутая Барад специализированная концепция интра-активности напоминает мне об одной из наиболее частой цитируемых директив Гирца, касающейся интерпретационной этнографии, что «[a]нтропологи не изучают деревни (племена, города, районы...); они изучают в деревнях»⁴⁹. В моих целях я бы изменил это поразительное и глубокое наблюдение и предположил бы, что актеры не изучают персонажей (роли, пьесы, обстоятельства...); они изучают в персонаже. Дерзко утверждая это, я хочу со всей серьезностью предположить, что актерская субъективность одновременно стабилизируется и творчески контаминируется вовлечением – в реальном времени – в обстоятельства ее истории, воображения и памяти посредством практики «создания персонажа»; как в *агентивном реализме*, и персонаж, и актер, *играющий* персонажа, представляются стабильными агентами посредством “игры”, процесса “интра-активности”. Таким образом, самоэтнографический проект актера отражает идею, что «[e]сли традиционная этнография, в сущности, представляет собой появление некоего чужака в том или ином окружении и ‘вторжение’ туда [...], самоэтнография, скорее, попытка ‘вырваться’ из тех или иных рамок, принимаемых как должное[...]»⁵⁰. В актерском процессе это “принимаемое как должное” выделяется как статичные предположения, рассматривающие “актера” как агента, а “персонажа” как путь, лежащие в основе модели Станиславского. “Интра-активное становление”, происходящее посредством *агентивного реализма* может рассматриваться как способ “вырваться” из стабилизирующих и

⁴⁶ Ibid. 208.

⁴⁷ Ibid. 206-207.

⁴⁸ Ibid. 214.

⁴⁹ Geertz, *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. 22. Курсив оригинала.

⁵⁰ Alvesson, "Methodology for Close up Studies – Struggling with Closeness and Closure." 176.

эссенциализирующих механизмов, привязывающих актерское чувство ‘я’ к рамкам практики, подавляющей его интра-активное разнообразие опыта в пользу неизменной и обобщенной “правды”. Опять-таки, здесь существует перекличка с этнографическим описанием человеческого действия у Гирца как представляющего “многообразие способов, которыми люди создают свою жизнь посредством того, что ведут ее”; или, как это формулирую я, многообразие способов, которыми актеры создают *себя* посредством акта *актерской игры*.

Конечно же, как известно, сам Гирц предполагал, что любая формулировка антропологической интерпретации должна пониматься как “ориентированная на актера”⁵¹. Понятно, что термин ‘актер’ используется здесь, скорее, в социологическом, нежели театральном смысле. Тем не менее, глубокая актуализация, которую Гирц придает индивидуумам, говоря о том, что они, в сущности, “проживают”, нежели давая какую-либо псевдо-онтологическую формулировку того, чем они *являются*, позволяет его интерпретационным описаниям опереться на мощную реалистическую/ гуманистическую структуру. Эта форма личного поиска опоры, которую Гирц (заимствуя у Витгентштейна) называет “встать на ноги” посредством этнографического поиска,⁵² имеет поразительное сходство со знаменитым обещанием, данным Станиславским актеру, что, посредством практики его ‘системы’, “[в]ы можете почувствовать почву у себя под ногами”⁵³.

Как для актера, так и для этнографа возможность внимательно взглянуть на то, что люди по-настоящему “проживают” – “встать на ноги” – требует еще одного аспекта: *сочувственного понимания*. Коллега и современник Гирца Роберт А. ЛеВайн проследивает происхождение этой идеи к работам видного психоаналитика Хайнца Кохута и его труду 1971 г. «Анализ самости»⁵⁴. Вот утверждение из книги Кохута, которое кажется мне особенно поразительным: «Одним из особых открытий психоанализа является то, что он трансформировал интуитивное сочувствие художников и поэтов в инструмент наблюдения подготовленного научного исследователя [...]» (303)⁵⁵. Хотя идея, выдвинутая Кохутом, относится скорее к сфере психологии, нежели антропологии, ЛеВайн делает окончательное заключение, что «некая комбинация символического действенного подхода Гирца и самопсихология Кохута могут привести к многообещающей ‘этнографии, выстроенной вокруг индивидуума’ [...]»⁵⁶. Возможно эта идея ‘этнографии, выстроенной вокруг индивидуума’ является связующей концепцией для объединения основной работы актера с деятельностью интерпретационного антрополога. Помимо и за пределами любых строгих определительных ограничений и согласований, обе области исследования глубоко связаны с творческим пространством, где индивидуальное участие в событиях человеческой жизни переплавляется в наблюдательную точность, отбор деталей и трансформирующий доступ к знаниям.

В несколько игривой и бесцеремонной манере – то есть, в манере, не претендующей на полноту или авторитетный ригоризм, – я постарался очертить ряд спекулятивных соображений о том, как prerogatives интерпретационной этнографии и основы модернистской актерской методологии могут быть плодотворно сопоставлены. Конечно же, есть в этой сравнительной формуле нестыковки и недочеты, требующие внимания. Самыми очевидными из них для меня являются вопросы ‘агентства’ и нарциссизма. Возможно ли в действительности, чтобы актер наблюдал и размышлял о своем ‘я’ в какой-либо

⁵¹ Geertz, *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. 14.

⁵² Ibid. 13.

⁵³ Stanislavsky and Benedetti, *An Actor's Work : A Student's Diary*. 81.

⁵⁴ Robert A LeVine, "Coded Communications: Symbolic Psychological Anthropology," in *Clifford Geertz by His Colleagues*, ed. Richard A. Shweder and Byron Good (Chicago: University of Chicago Press, 2005). 25.

⁵⁵ Heinz Kohut, *The Analysis of the Self* (New York: International Universities Press Inc., 1971). 303.

⁵⁶ LeVine, "Coded Communications: Symbolic Psychological Anthropology." 25.

кодифицированной и аутентично предписанной манере, которую мы могли бы с убежденностью назвать антропологической? Сама нестабильность, взаимозаменяемость и эфемерность субъективности “в спектакле” может в достаточной степени закрыть себя от любой полезной параллели с проектом изучения чего-либо, мозаично намеченного и определяемого как “культура”. Тем не менее, я утверждаю, что вдохновленный Станиславским подход к работе актера, вовсе не являясь утомленным обобщенным поиском “правды”, предлагает поливалентную точку входа, которая явно выигрывает от применения позиции “насыщенного описания”, вдохновленной этнографией.

Список литературы

- Alvesson, Mats. "Methodology for Close up Studies – Struggling with Closeness and Closure." *Higher Education* 46, no. 2 (2003-09-01 2003): 167-93.
- Auslander, Philip. "'Just Be Your Self' Logocentrism and Difference in Performance Theory." In *Acting (Re)Considered : Theories and Practices*, edited by Phillip B. Zarrilli. London: Routledge, 1995.
- Barad, Karen Michelle. *Meeting the Universe Halfway : Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham: Duke University Press, 2007.
- Carnicke, Sharon Marie. *Stanislavsky in Focus : An Acting Master for the Twenty-First Century*. Routledge Theatre Classics. 2nd ed. London ; New York: Routledge, 2009.
- Ellingson, Laura L., and Carolyn Ellis. "Autoethnography as Constructionist Project." In *Handbook of Constructionist Research*, edited by James A. Holstein and Jaber F. Gubrium, 445-66. New York: Guilford Press, 2008.
- Eriksson, Thommy. "Being Native - Distance, Dloseness, and Doing Auto/Self-Ethnography." In *ArtMonitor 8/2010 p.*: University of Gothenburg. Faculty of Fine, Applied and Performing Arts, 2010.
- Geertz, Clifford. *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. Basic Books, 1973.
- . *Local Knowledge : Further Essays in Interpretive Anthropology*. London: Fontana, 1993.
- Hodge, Alison. *Actor Training*. 2nd ed. ed. London: Routledge, 2010.
- Kohut, Heinz. *The Analysis of the Self*. New York: International Universities Press Inc., 1971.
- LeVine, Robert A. "Coded Communications: Symbolic Psychological Anthropology." In *Clifford Geertz by His Colleagues*, edited by Richard A. Shweder and Byron Good, 24-27. Chicago: University of Chicago Press, 2005.
- Merlin, Bella. *Konstantin Stanislavsky*. New York: Routledge, 2003.
- Pitches, Jonathan. *Science and the Stanislavsky Tradition of Acting*. London: Routledge, 2005.
- Schmitt, Natalie Crohn. *Actors and Onlookers : Theater and Twentieth-Century Scientific Views of Nature*. Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1990.
- Spry, Tami. *Body, Paper, Stage : Writing and Performing Autoethnography*. Walnut Creek, Calif.: Left Coast ; London : Eurospan [distributor], 2011.
- Stanislavsky, Konstantin, and Jean Benedetti. *An Actor's Work : A Student's Diary* [in Translated from the Russian.]. London: Routledge, 2008.
- Wiles, Timothy J. *The Theater Event : Modern Theories of Performance*. Chicago ; London: University of Chicago Press, 1980.

Laurence Senelick, ed: *Stanislavsky – A Life in Letters*

New York and London: Routledge, 2014

Rebecca Reeves

Laurence Senelick's selected collection of a lifetime's correspondence offers a fascinating insight into the life of one of the most influential and significant figures in the history of twentieth century Western theatre. Beginning with a letter from the eleven year old Kostya to his 'Dear Papa and Mama', Senelick's selection traces Stanislavsky's journey from ardent 'amateur', to professional actor and director, international acclaim in Europe and America, the publication of his System and his gradual retreat from public life in Russia under Soviet rule, to his death in 1938. As the letters chart Stanislavsky's professional rise, they mark out not only a total dedication to his craft and commitment to 'discover the fundamental principle of creativity' (272), but reveal a generosity of spirit, an apparently absolute lack of egoism and an unshakable belief in the transformative power of theatre. Most significantly however, Senelick's collection, offers an invaluable insight into Stanislavsky's personal life. In the letters to his wife and closest family members the reader is struck by the same generosity, warmth and loyalty that permeates his professional correspondence, and it is through these letters that, in addition to Stanislavsky the professional, the practitioner, the artist, we come to meet Stanislavsky the child, the lover, the husband, the brother, the father, the guardian, the friend.

Through the wide number of correspondents with whom the letters are exchanged, we encounter Stanislavsky in all these roles, and it is through these relationships that Senelick's collection brings Stanislavsky's character so fully and absolutely to life.

While Stanislavsky's letters to fellow actors are fascinating in terms of the gradual emergence of his System, they also demonstrate a compassion and empathy that has much in common with his letters to his own son and daughter, revealing as much about the man himself, as about his pedagogical approach or indeed the development of a working method for actor training. Similarly, while his letters to Nemirovich-Danchenko reveal the complexities and political machinations at play in the Moscow Art Theatre, they also provide genuine insight into the complexity of a life-long professional and personal relationship. Thus, a relationship notoriously fraught with difficulty is revealed to demonstrate genuine and heartfelt affection, and we are given very real insight into the complex reality of human relationships, as well as the particular complexity of working collaboratively in an artistic environment.

Senelick's collection provides a revealing insight into a wide range of Stanislavsky's professional collaborations, and the personal relationships that developed from them, with numerous key players in late nineteenth and early twentieth century Western theatre: Anton Chekhov, Isadora Duncan, Gordon Craig and Maxim Gorky to name a few. Alongside his illuminating editorial commentary, locating the letters in a broad political, social and historical, as well as personal context, the letters provide an insight into the changing aesthetics of late nineteenth and early twentieth-century Western theatre practices. Senelick's framing of the letters draws particular attention to Stanislavsky the experimenter. The three middle chapters of the collection: 'Flirting with symbolism', 'Experiments in all directions' and 'The Studio and Stepanchikovo', illuminate the processes through which Stanislavsky began to develop a System for achieving an optimal 'creative state'. It is here that we encounter references to 'communion' and 'circles of concentration' and to 'adjustments' and 'affective memory'. As Stanislavsky's letters describe work on productions at both the Moscow Art Theatre and the Studio, his encounters with other practitioners and with work beyond the realm of theatre (Senelick notes Stanislavsky's interest in innovations in psychology and psychoanalysis), his System is shown to emerge from an inherently

practical process of innovation and experimentation. As the System develops through the letters the reader is presented with valuable clarification on crucial elements of the working method; for example the letters to his editor, Lyubov Gurevich, are particularly revealing about Stanislavsky's use of emotion memory technique. Here Senelick's selection offers the reader an insight into both the process through which Stanislavsky developed the System and illuminates key elements of the System itself.

Including numerous letters that were previously unpublished, and marking the one hundred and fiftieth anniversary of his birth, *Stanislavsky – A Life in Letters* offers a unique portrait of both the artist and the man. Moreover, it is a portrait that stands in contrast to the iconic image that dominated late twentieth century readings of his work, a fact Senelick draws explicit attention to in the title of the final chapter, 'Becoming a Monument'. Here, Stanislavsky's letters reveal much about the reality of both artistic and personal life under the Soviet regime, but also of the limitations and restrictions imposed by entering the Soviet cultural canon. Indeed, the collection draws the reader's attention to the tension between the narrative biography of a cultural icon, and the reality of lived experience for the man himself; a tension evidenced throughout the book in the personal letters he writes to his family and closest collaborators at times of professional success. The Moscow Art Theatre tours to Europe and America from 1922-24, and the publication of Elizabeth Hapgood Reynolds' translation of *An Actor's Work on Himself* into *An Actor Prepares*, provide two striking examples. In the first instance, while Stanislavsky's letters home from Europe and America evidence the phenomenal success of the tours, they also illustrate the financial, practical and political difficulties under which that success was won. The letters reveal the particularity of Stanislavsky's individual experience: the anxiety, loneliness and overriding sense of responsibility that permeated the extended tours that would otherwise remain hidden behind the narrative of effusive reviews and widespread critical acclaim.

Stanislavsky's letters to Elizabeth Hapgood Reynolds about the publication of the English translation of his acting 'manual', a process that remained rife with difficulty throughout, reveal a similar tension. Completed in the final years of his life, these letters provide insight into the struggle Stanislavsky faced in trying to condense a lifetime's experience into a formalised written system, all the while operating under the watchful gaze of the Soviet state. They reveal the personal turmoil and political pressure that permeated Russian life in the 1920s and 30s, with a number of letters written to the state regarding practical concerns of accommodation or heating, together with appeals on behalf of family members or colleagues who had been arrested or exiled. These letters serve as particularly vivid reminders of the conditions under which Stanislavsky worked during the final years of his life, and under which his legacy was formalised. The personal struggles depicted in the letters are matched by Stanislavsky's professional struggle for survival in Soviet Russia, his determined attempts to protect the Moscow Art Theatre from the heavy-hand of bureaucratic interference and the cultural hegemony of Socialist Realism, while maintaining his own artistic integrity. Indeed, it was this struggle that appears to have informed Stanislavsky's gradual retreat from public and professional life, to focus on the task of translating his vast wealth of professional experience into a written form.

Supporting current readings of Stanislavskian practices that highlight his emphasis on innovation and experimentation in form, style and technique, the final chapters offer an important and useful insight into both the original translations through which Stanislavsky's System were initially disseminated, and the ideas on which those translations were based. Thus, this collection will provide essential reading for those who work in the Russian tradition, and draw on Stanislavskian techniques in current acting practices. Similarly, as a narrative of twentieth century Russian artistic and cultural practice, viewed through the lens of a single, charismatic individual, this collection will offer valuable insights for the cultural historian, as well as for the acting student and theatre practitioner. Yet Senelick's translation lifts so easily off the page, bringing the cast of characters with whom Stanislavsky corresponds so readily to life, that the book has the potential for a much wider appeal. Through the interplay between Stanislavsky's letters and Senelick's pertinent

editorial annotations, this compelling collection tells the story in a very real sense, bringing the role, 'Stanislavsky', to life in the reader's imagination.

«Станиславский: жизнь в письмах». Составление, перевод и редакция Лоренса Сенелика

(«Раутледж», 2014)

Ребекка Ривз

В книгу, составленную Лоренсом Сенеликом, вошла переписка, которую Станиславский вел в течение всей своей жизни. Эти письма предлагают по-новому взглянуть на биографию одной из самых влиятельных и значительных фигур в истории театра XX века. Начиная с письма одиннадцатилетнего Кости «дорогим папе и маме», произведенный Сенеликом отбор позволяет проследить путь Станиславского от увлеченного «любителя» к профессиональному актеру и режиссеру, к международному признанию в Европе и Америке, публикациям его работ по Системе, постепенному уходу из общественной жизни при советском режиме и кончине в 1938 г. Сопровождая профессиональный рост Станиславского, письма не только свидетельствуют о его абсолютной преданности делу и стремлении «открыть фундаментальный принцип художественного творчества» (272), но и обнаруживают щедрость духа, полное отсутствие эгоизма и несокрушимую веру в преобразующую силу театра. Но, что еще более важно, подготовленное Сенеликом издание дает нам уникальную возможность узнать о личной жизни Станиславского. Его письма к жене и ближайшим членам семьи поражают читателя той же щедростью, теплотой и преданностью, что пронизывают его профессиональную переписку; именно благодаря этим письмам, кроме Станиславского-профессионала, практика, художника, у нас появляется возможность встретиться со Станиславским-сыном, возлюбленным, мужем, братом, отцом, опекуном, другом.

Благодаря большому числу корреспондентов, с которыми режиссер и педагог вел переписку, мы можем увидеть его во всех этих ролях, и именно через эти связи составленное Сенеликом собрание писем делает образ Станиславского столь жизненным и полнокровным.

Кроме того, что письма Станиславского коллегам-актерам позволяют проследить постепенное возникновение Системы, в них также проявляются сочувствие и сопереживание, близкие к тем, что присущи письмам мэтра к сыну и дочери, а это говорит о самом человеке не меньше, чем о его педагогическом подходе, равно как и о развитии метода актерского образования. Подобным же образом письма Станиславского Немировичу-Данченко выявляют не только проблемы и политические махинации, имевшие место в Московском художественном театре, но и дают истинную картину трудностей, присущих профессиональному и личному партнерству, длящемуся в течение всей жизни. Таким образом, в отношениях, которые, как известно, могли быть весьма непростыми, проявляется подлинная сердечная привязанность, и мы можем наблюдать сложную картину человеческих отношений, а также специфические проблемы, возникающие во время совместной работы в художественной среде.

Собрание писем, составленное Сенеликом, расширяет наши представления о профессиональном сотрудничестве Станиславского и о выросших из этого сотрудничестве личных отношениях со многими ключевыми игроками западного театра конца XIX и начала XX вв., среди них – Антон Чехов, Айседора Дункан, Гордон Крэг и Максим Горький. В сочетании с весьма информативным комментарием составителя, поместившим письма в

широкий политический, социальный, исторический, а также личный контекст, переписка позволяет нам увидеть меняющуюся эстетику западной театральной практики конца XIX – начала XX вв. Книга составлена таким образом, чтобы уделить особое внимание Станиславскому-экспериментатору. Три главы, расположенные в центральной части книги, – «Заигрывая с символизмом», «Эксперименты во всех направлениях» и «Студия и Степанчиково» – освещают процессы, посредством которых Станиславский начал разрабатывать систему, позволяющую достичь оптимального «творческого самочувствия». Именно здесь мы находим отсылки к «общению», «кругам внимания», «приспособлениям» и «эмоциональной памяти». Поскольку в письмах режиссера и педагога описывается его работа над спектаклями как Московского Художественного театра, так и студии, его встречи с другими практиками, а также работа, выходящая за пределы театральной деятельности (Сенелик отмечает интерес Станиславского к нововведениям в психологии и психоанализе), мы получаем представление о том, как его Система возникает из по сути своей практического процесса инновации и экспериментирования. По мере того, как Система разрабатывается в письмах, у читателя формируется четкое представление о важнейших элементах метода; например, письма к редактору Любови Гуревич особенно полезны для понимания того, как Станиславский использовал технику эмоциональной памяти. Здесь, благодаря отбору Сенелика, читатель может увидеть как сам процесс, посредством которого режиссер и педагог разрабатывал Систему, так и ключевые элементы самой Системы.

Выпущенная к столетию со дня рождения режиссера и содержащая множество ранее неопубликованных материалов, книга «Станиславский: жизнь в письмах» создает уникальный портрет художника и человека. Более того, этот портрет контрастирует с каноническим образом, преобладавшим в интерпретации творчества Станиславского в XX веке, что особо подчеркнуто Сенеликом в заглавии последней главы – «Превращаясь в памятник». В этой части письма Станиславского рассказывают нам об обстоятельствах творческой и личной жизни мастера в условиях советского режима, а также об ограничениях, налагавшихся на него по мере вхождения в советский культурный канон. В самом деле, собрание писем привлекает внимание читателя к противоречиям, возникавшим между образом театрального кумира и реальным жизненным опытом самого человека, и эти противоречия прослеживаются по ходу всей книги в личных письмах, которые Станиславский пишет семье и ближайшим соратникам в период профессионального успеха. Гастроли Московского Художественного театра в Европе и Америке в 1922-24 гг. и публикация переведенной Элизабет Хэпгуд книги «Работа актера над собой» (*An Actor Prepares*) дают нам два ярких примера. В первом случае, хотя письма Станиславского домой из Европы и Америки свидетельствуют о феноменальном успехе гастролей, они также говорят о финансовых, практических и политических сложностях, сопровождавших этот успех. Письма рассказывают нам об особенностях личного опыта Станиславского: о тревоге, одиночестве и чувстве ответственности, охватывавших его в течение долгих гастролей; если бы не письма, эти ощущения так и остались бы скрытыми за восторженными рецензиями и широким одобрением критиков.

Письма Станиславского Элизабет Хэпгуд Рейнольдс о публикации английского перевода его «учебника» по актерскому мастерству – процессе, на всем протяжении которого было множество трудностей, – демонстрируют схожее напряжение. Написанные в последние годы жизни мастера, эти письма знакомят нас с теми препятствиями, которые приходилось преодолевать Станиславскому, когда он пытался сконцентрировать опыт всей своей жизни и формализовать его, записав в виде системы, действуя при этом под неусыпным оком советского государства. Они отражают личные потрясения и политическое давление, пронизывавшие жизнь российского общества в 1920-е и 1930-е; в ряде писем, адресованных властям, речь идет о практических вопросах, связанных с такими житейскими проблемами, как отопление; в других Станиславский просит за тех родственников или коллег, что были арестованы или высланы. Эти письма служат весьма отчетливыми напоминаниями об условиях, в которых Станиславский работал в течение последних лет своей жизни, когда

оформлялось его наследие. Личные проблемы, отраженные в письмах, перекликаются с борьбой Станиславского за профессиональное выживание в Советской России, с его решительными попытками защитить Московский Художественный театр от тяжелой длани бюрократического вмешательства и культурной гегемонии социалистического реализма, сохраняя при этом верность себе как художнику. В самом деле, именно эта борьба, по-видимому, привела к постепенному уходу Станиславского из общественной и профессиональной жизни, чтобы он мог сосредоточиться на «переводе» своего необъятного профессионального опыта в письменную форму.

Выступая в поддержку современных прочтений практики Станиславского, особо подчеркивающих его интерес к инновациям и экспериментам с формой, стилем и техникой, последние главы позволяют нам взглянуть как на первые переводы, посредством которых Система Станиславского распространялась изначально, так и на идеи, легшие в основу этих переводов. Следовательно, это собрание писем станет обязательным чтением для тех, кто работает в русле традиции русского театра и обращается к методикам Станиславского в своей нынешней актерской практике. Таким же образом, этот рассказ о русской художественной и культурной практике XX века –

с точки зрения харизматичной личности – будет полезен историку культуры, а также актеру-студенту и практику театра. При этом перевод Сенелика с такой легкостью готов выйти за пределы книги, а персонажи, с которыми переписывается Станиславский, выглядят такими живыми, что книга может быть потенциально интересна куда более широкой аудитории. Благодаря взаимодействию между письмами мэтра и дельным комментарием Сенелика, это впечатляющее собрание писем становится увлекательным повествованием, оживляющим образ Станиславского в воображении читателя.

Christina Gutekunst and John Gillett: *Voice into Acting: Integrating Voice and the Stanislavski Approach*

London: Bloomsbury Methuen Drama, 2014

Zachary Dunbar

‘There is no genuine art when there is no experiencing’ (*An Actor’s Work*, Stanislavski 2008:28), and it is the *integrated experiencing* of acting that the authors have aimed for in this book. Recent publications (Zinder 2002, Lugging 2007, Zarrilli 2008, Boston and Cook 2009, etc) have provided systematic acting practices and theories in response to the general development of interdisciplinary approaches in classrooms and rehearsal studios, and this book sits very much in this output of actor-training. The notion of integrated practice also undoubtedly expresses the ethos of Stanislavski and the *psycho-physical* process, and in view, moreover, of the cognitive scientific turn that Stanislavski principles are undergoing at the moment (R. A. White et al 2014, Pitches 2009), the book further contributes to practical reformulations of psycho-physical acting.

The book is an essentially practical guide for actors, put together by experienced acting pedagogues: for nearly ten years Gutekunst has fine-tuned her approach at London’s East 15 acting school where she is currently Head of Voice, and Gillett, currently Head of the Postgraduate Acting Course, is an actor/director/teacher with four decades of experience teaching Stanislavski approaches. The book is aimed predominantly at professional actors, student actors, voice teachers, and includes acting teachers and directors as well. According to the authors: ‘It is our view that voice work must become acting work and acting work become voice work. For actors, we look at voice work from the viewpoint of Stanislavski’s approach to acting and offer exercises to connect acting impulses to voice. For voice teachers, we show the connections between voice work and acting [...]’(xv). By *analysing* the physical actions or elements of voice work, first, and making this the necessary groundwork or *preparation* for the acting exercises, the book is structurally and avowedly Stanislavskian.

There are four parts to the book. Gutekunst leads the way first and her expertise covers mainly Part 1 and Part 2, while in Part 3 and 4 the voice switches primarily to Gillett, though in each section their voices interweave through their interpolations of Stanislavski’s principles.

Part 1 lays out an organic acting approach to the voice. Much of this section is dedicated to relevant anatomical information, and the central premise of this material is guided by binary arguments to do with representational versus organic acting, and also right- and left-brained activities. While neurologists today would contest a reductionist view of the brain’s functions, preferring as they do to observe brain activity as wave-like interactive systems rather than in discrete categories, Gutekunst is attempting here to use a scientific model of the brain to underpin Stanislavski’s sense of what acting should attempt to accomplish (21-26); that is, a cooperation of ‘left-brained’ analysis and ‘right-brained’ intuition. This makes a perfectly good metaphor, but isn’t hard science.

In Part 2, Gutekunst introduces six essential voice elements – alignment, breath, centred onset of sound, pitch range, resonance, and articulation. The parts that make up the whole of this voice work are clearly explained within an integrative overview of these parts. Recalling the framework of the book’s principle aim: ‘an actor experiences acting, movement and voice as one, as strands of an interwoven thread that produce a unified performance: [...] alignment of the spine, breath and the driving force of the support muscles connect with the actor’s will; and the intonation, accentuation, range and resonance of the voice become shaped by impulses from the imagination, feelings and given circumstances of text’ (xx). Thus the ‘six essential vocal elements’ are interlayered with

reflections based on a Stanislavski approach. For instance, centred onset of sound is explained as a function of inner motive forces such as mind, feeling and will (113). Perhaps the most distinguishing aspect of this section and perhaps the book in general, is Gutenkunst's useful schema of symbols which act like imaginary prompts for the six voice elements. This helps create a logical, organic sequence of actions resembling in practice the preparatory actions of an actor, who creates a flow of lived sensed images to actualise a fully embodied character.

In part 3 and 4 Gillett draws the same practical wisdom that is lucidly articulated in his own book on acting, *Acting Stanislavski: a practical guide to Stanislavski's approach and legacy* (2014). The difference here is that the six essential voice elements are threaded through, effectively staging the organic process – or how voice work and acting form the praxis. A particular instance of this is where imaginary given circumstances (the analytical 'why's') are juxtaposed with breathing exercises. This reminds the actor about how to use voice exercises specifically in context of the analytical preparation (200). Another example is where the reader is asked to create and enter imaginary circumstance, and to *breathe them in through the solar plexus to create a full vocal response* (225).

Actors and directors will find Part 4 particularly useful in the way the vocal elements come together in context of working on a piece of text. The author(s) usefully 'prepare' the text (emphasis, beats, punctuations, pauses, etc.) in order to stage integrated voice-acting approaches, and there are many useful exercises on offer. While the end result is to promote 'connected, experienced, truthfully real' acting (xv), such initially heavy ('left-brained') text-based analysis leaves somewhat unresolved the involvement of ('right-brained') holistic thinking. As much as actor-training from a Stanislavski perspective may disavow intellectualism, it seems it would require an extensive 'thinking through' process – even those based on interpretation of text – as the groundwork to achieve the holy grail of an organic psycho-physical approach to voice and to acting.

Голос в актерском мастерстве: объединяя работу над голосом и метод Станиславского (Блумсбери, 2014)

Закари Данбара

«Нет подлинного искусства без переживания» (An Actor's Work [Работа актера], Stanislavski 2008:28), и целью авторов этой книги является именно *комплексный подход к искусству переживания*. В недавних исследованиях (Zinder 2002, Luggering 2007, Zarrilli 2008, Boston and Cook 2009, etc) мы находим систематизированное изложение практических и теоретических взглядов на актерское мастерство, отражающих общее развитие междисциплинарных методов, сформировавшихся в учебных классах и репетиционных помещениях, и данная книга также является результатом этих процессов, происходящих в актерском обучении. Понятие комплексной практики, безусловно, соответствует духу Станиславского и *психофизическому* процессу; более того, в свете поворота к когнитивным исследованиям, испытываемого сегодня принципами Станиславского (R. A. White et al 2014, Pitches 2009), книга способствует дальнейшему практическому переформулированию понятия «психофизическое актерское мастерство».

В сущности, книга является практическим руководством для актеров, составленным опытными педагогами актерского мастерства: почти десять лет Гутекунст совершенствовала свою методику в лондонской театральной школе «Ист 15», где на сегодняшний день возглавляет кафедру сценической речи, а Джиллет, возглавляющий сегодня аспирантуру по актерскому мастерству, является актером, режиссером и педагогом с сорокалетним опытом преподавания метода Станиславского. Книга предназначена, главным образом,

профессиональным актерам, студентам-актерам, педагогам сценической речи, а также преподавателям актерского мастерства и режиссерам. Как утверждают авторы, «с нашей точки зрения, работа над голосом должна стать работой по актерскому мастерству, а работа по актерскому мастерству должна стать работой над голосом. Что касается актеров, мы подходим к работе над голосом с точки зрения того подхода к актерскому мастерству, который был у Станиславского, и предлагаем упражнения, позволяющие связать актерские импульсы и голос. Что касается педагогов по сценической речи, мы показываем связь между работой над голосом и актерским мастерством [...]» (xv). Авторы *анализируют* физические действия или элементы работы над голосом, считая их необходимой основой или *подготовительной работой* для упражнений по актерскому мастерству. Структура и пафос книги соответствуют духу Станиславского.

В книге четыре части. В первой и второй частях, главным образом, лидирует Гутекунст, а в третьей и четвертой частях ведущая роль, в основном, за Джиллетом, хотя в каждом разделе их голоса переплетаются в интерполяциях принципов Станиславского.

В первой части рассказывается о естественном подходе актера к речи. Большая часть этого раздела посвящена соответствующей анатомической информации, и основная предпосылка для этого материала обусловлена бинарной аргументацией, связанной со школой представления, которая противопоставлена школе переживания, а также деятельностью правого и левого полушарий мозга. Хотя сегодня неврологи не приемлют упрощенного взгляда на функции мозга, предпочитая видеть деятельность мозга скорее в форме волнообразных интерактивных систем, нежели в дискретных категориях, Гутекунст пытается применить здесь научную модель мозга, чтобы обосновать задачи актерского мастерства в понимании Станиславского (21-26); т.е., сочетание аналитического мышления, свойственного левому полушарию, и интуицию, за которую отвечает правое. Здесь это скорее прекрасная метафора, нежели явление, принадлежащее к естественным наукам.

Во второй части Гутекунст представляет шесть основополагающих элементов голоса: настройка, дыхание, концентрированное возникновение звука, звуковой диапазон, резонанс и артикуляция. Составные части процесса работы над голосом подробно и внятно объясняются в комплексном обзоре этих частей. Напомним контекст основных задач книги: «Актер переживает игру, движение и голос как единое целое, как сплетенные вместе нити, благодаря которым осуществляется единый процесс игры: [...] придание телу нужной позы, дыхание и движущая сила опорных мышц объединяются с волей актера; интонация, акцентуация, диапазон и резонанс голоса формируются под влиянием импульсов, посланных воображением, чувствами и предлагаемыми обстоятельствами текста» (xx). Таким образом «шесть основополагающих элементов голоса» прослоены понятиями, основанными на методе Станиславского. Например, концентрированное возникновение звука объясняется как функция внутренних стимулирующих сил, таких как ум, чувство и воля (113). Вероятно, самым характерным аспектом этого раздела, а возможно, и книги в целом, является предложенная Гутекунст полезная схема символов, действующих как воображаемые подсказки для шести элементов голоса. Это помогает создать логичную, органичную последовательность действий, на практике напоминающих подготовительные действия актера, создающего поток прожитых и прочувствованных образов, позволяющих сыграть полнокровного персонажа.

В третьей и четвертой частях Джиллет излагает ту же практическую мудрость, которая четко сформулирована в его книге об актерском мастерстве *Acting Stanislavski: a practical guide to Stanislavski's approach and legacy* [«Играя по Станиславскому: практический справочник по методу и наследию Станиславского»] (2014). Разница здесь в том, что шесть элементов голоса соединены между собой, благодаря чему возникает органический процесс; можно также сказать, что работа над голосом и актерское мастерство формируют модель. Следует отметить пример, когда воображаемые предлагаемые обстоятельства (аналитическое «почему») сопоставлены с упражнениями для дыхания. Это напоминает

актеру о том, как использовать упражнения для дыхания именно в контексте аналитической подготовки (200). Другой пример – когда читателя просят создать воображаемое обстоятельство и войти в него: *«вдохнуть [это обстоятельство] через солнечное сплетение, чтобы получить полнокровный голосовой отклик»* (225).

Для актеров и режиссеров четвертая часть будет особенно полезной, поскольку там элементы голоса объединятся в контексте работы над фрагментом текста. Авторы «подготовили» текст (обозначили ударение, ритм, пунктуацию, паузы и пр.) с учетом методик, объединяющих работу над голосом и актерскую игру; таких полезных упражнений предложено немало. Учитывая, что в качестве конечного результата обозначено продвижение «связной, проживаемой, поистине реалистичной» актерской игры (хv), такой изначально тяжелый (с упором на левое полушарие), основанный на тексте анализ оставляет до некоторой степени неразрешенным вопрос вовлечения целостного мышления (с упором на правое полушарие). Как бы актерское мастерство с позиций Станиславского ни дезавуировало интеллектуализм, похоже, ему все-таки требуется длительный процесс «обдумывания» – даже в тех случаях, когда все основано на интерпретации текста, – в качестве опоры для достижения заветной цели: органичного психофизического подхода к работе над голосом и актерским мастерством.

Phillip B. Zarrilli, Jerri Daboo, Rebecca Loukes:
Acting: Psychophysical phenomenon and Process
London: Palgrave Macmillan, 2013

Thomasina Unsworth

This book considers the bodymind relationship in acting and asks the reader to enter into a discussion about what constitutes an actor's 'work'. I say "asks the reader" because that is exactly what it felt like. Although mine was the silent voice, I felt that the three contributors were inviting me to enter into a dialogue. This was not a prescriptive book, but rather one that stimulated me to question further the nature of acting both as process and performance. As such it was unusual and fascinating.

The book is not a manual for the actor, offering advice on how to act well. It contains no judgement about what may be considered good or bad acting. There is no guru-like figure at its helm providing the reader with the one and only route to brilliance. This lack of bias and breadth of vision was liberating; it provoked one to consider not only one's own practice, but also to engage with the future of theatre-making and the ever shifting landscape that training and performance must respond to. It is a book then of possibilities, not answers. A book that provokes thought without telling you what to think.

Zarrilli considers psychophysical acting in India and Japan, which offered alternative approaches to the mind-body dualism that was lodged in Western thinking. He engages from a perspective of research that is both scholarly and practical. There is a confidence in his writing under-pinning his deep knowledge of the traditions and an understanding of their affect on contemporary psychophysical acting, penetrating and influencing European training and performance.

Daboo then takes over with a chapter on Stanislavski and the psychophysical in Western acting. It is important that this section follows from the previous one as it allows the reader to see the influences coming from the far older traditions and the legacy they have left on the work that followed. Eastern practice informed Stanislavski's approach to psychophysical acting and this again is a liberating notion; that through the diverse and manifold approaches to acting there is a core within it all that looks at ways of developing the actor's sensorial receptivity and to nourish the *actor's ability to engage fully with her inner animating energy in the moment of performance*.

Loukes then looks beyond the psychophysical. She argues persuasively that it is *impossible to separate views of the actor's process from the dominant scientific views of any given historical period*. So now the relationship between the mind body and the world are explored. Loukes does so, drawing on philosophy, cognitive science and social science, in a fascinating chapter that considers how culturally and historically specific modes of actor training allow actors to understand their experience of acting. The attempt is to comprehend the extremely complex process of what takes place in an actor's consciousness.

One of the most engaging elements of the book is that throughout, all three authors approach the ideas experientially as well as through reference to the work of other practitioners. As a result the reader is treated to a rare insight into both process and performance from the perspective of the doer, in other words, the actor. This is stimulating as it engages one directly, offering not dry descriptions but lively and revealing discoveries made in the process of theatre making and performance.

Acting psychophysical phenomenon and process is bold in its intent to unpick what constitutes an actor's 'work' bearing in mind the myriad of approaches that actors take and often can't even

articulate themselves. It strikes a balance between information, contextualisation and practical exploration. The writing is lively and engaging, the reader is neither patronised nor alienated by dense academic considerations. Above all this book provokes questions about the approach to the bodymind of the performer and the act of performance that inspire one to explore further. Nothing here is fixed; all the traditions are part of a shifting process, a changing world and as such should serve to inspire theatre makers of the future and to encourage practitioners today to keep the dialogue of possibilities alive in our own work.

Филипп Б. Заррилли, Джерри Дабу, Ребекка Лаукс: *Актерское мастерство: Психофизический феномен и процесс*

Томасина Ансворт

Книга посвящена отношениям тела и души в актерском мастерстве и приглашает читателя участвовать в дискуссии о том, из чего состоит «работа» актера. Я использую слово «приглашает», потому что именно так произошло в случае с этой книгой: хоть я и была в роли читателя, чувствовалось, что трем авторам книги необходимо мое участие в диалоге. Данная книга не служит руководством к действию, а скорее побуждает читателя к дальнейшим размышлениям о природе актерского мастерства – о процессе как таковом и о его роли в спектакле. В этом плане вам предстоит необычное и увлекательное чтение.

Книга не относится к пособиям для актера, дающим совет, как играть. В ней вы не найдете суждений о том, что считать хорошей, а что плохой актерской игрой. Здесь нет никакого гуру, который стоял бы у штурвала и вел читателя единственно правильным курсом, направленным на достижение совершенства. Отсутствие предвзятости и широта взгляда дают читателю чувство свободы, побуждая его думать не только о собственной работе, но и о будущем театра, а также о том, как педагогика и театральная практика должны реагировать на постоянно меняющийся пейзаж искусства. Таким образом, это книга возможностей, а не ответов. Книга, стимулирующая мышление, но не диктующая, что вам думать.

Заррилли рассматривает психофизический способ актерского существования в Индии и Японии, где предлагается альтернативный подход к дуализму тела и души, укорененному в западном сознании. Автор рассматривает этот вопрос с позиций одновременно научных и практических. В том, что он пишет, чувствуется уверенность, подкрепляющая его глубокие знания в области традиций и понимание их воздействия на современный психофизический способ актерского существования, пронизывающий европейскую театральную педагогику и исполнительскую практику.

Затем эстафета переходит к Дабу – его глава посвящена Станиславскому и психофизическому методу в западной актерской игре. Важно, что эта часть книги логически связана с предыдущей, поскольку позволяет читателю проследить влияния, восходящие к более старым традициям, и отпечаток, оставленный ими в искусстве последующих времен. Информация о влиянии восточных практик на подход Станиславского к психофизическому методу также формирует у читателя ощущение большей свободы. Именно посредством разнообразных и многосложных подходов к актерской игре можно найти то главное, что помогает развивать чувственное восприятие актера и подпитывать его *умение полностью войти в контакт со своей внутренней творческой энергией в процессе спектакля.*

Что касается Лаукс, то она идет дальше психофизического метода. Исследовательница убедительно показывает: *невозможно отделить взгляды на творческий процесс актера от господствующих в этот исторический период научных взглядов*. В наше время существует тенденция исследовать взаимоотношения души-тела и окружающего мира. Лаукс опирается на философию, когнитивные исследования и социологию в увлекательной статье, где освящается, как те или иные культурные и исторические методы актерской игры позволяют актерам осознать свой опыт. Попытка понять исключительно сложный процесс – вот что происходит в сознании актера.

Один из наиболее занимательных аспектов книги в том, что на протяжении всего повествования все три автора подходят к своим темам эмпирически, а также обращаются к работам других практиков. В результате у читателя есть редкая возможность взглянуть на творческий процесс и спектакль с позиций исполнителя, то есть, актера. Таким образом, книга предлагает не только сухие описания, но и живые, содержательные открытия, сделанные в процессе создания и исполнения спектакля.

Книга «Актерское мастерство: Психофизический феномен и процесс» представляет собой смелую попытку разять на части то, то представляет собой «работа» актера, учитывая при этом мириады методик, которые актеры осваивают, но при этом не всегда могут сами сформулировать. В книге соблюден баланс между информацией, контекстуализацией и практическим исследованием. Она написана живо и увлекательно, здесь не пытаются поучать или отпугивать читателя многословными научными рассуждениями. Кроме всего прочего, книга рождает вопросы о подходе к душе-телу исполнителя и к акту спектакля, что вдохновляет читателя на дальнейшие исследования. Здесь нет ничего строго фиксированного; все традиции являются частью активного процесса, меняющегося мира и должны служить тому, чтобы вдохновлять людей театра будущего и призывать сегодняшних практиков к диалогу.