

КАК СТАНИСЛАВСКИЙ СТАЛ ЗВЕЗДОЙ В АМЕРИКЕ

4 января 1923 года, когда Константин Станиславский сошёл с трансокеанского лайнера и впервые ступил на американский берег, он уже был знаменитостью в США. На протяжении нескольких лет американская театральная интеллигенция читала и всё больше узнавала о художественной системе прославленного основателя Московского Художественного театра. Русские театральные деятели, приезжавшие в США, и актёры-эмигранты, многие из которых лично знали Станиславского, открыли его имя американцам и познакомили их с работами Художественного театра.

ВОЗВРАЩЕНИЕ К.С. СТАНИСЛАВСКОГО И АКТЕРОВ МХАТ С ГАСТРОЛЕЙ В США (СЛЕВА НАПРАВО): К. СТАНИСЛАВСКИЙ, Вл. Антонов-Овсеенко, сестра Станиславского — Мария, 1926



Американские журналисты отправлялись в Москву, чтобы увидеть игру Художественного театра, и их восхищение передавалось читателям-соотечественникам. Перед первым приездом Художественного театра в американской прессе прошла настоящая кампания, поднимавшая Станиславского на недостижимую высоту и посеявшая неслыханное волнение в среде театральной публики. Станиславский прибыл в Америку на пике моды на всё русское, и то, что ему было суждено занять центральное место в американской актёрской школе и стать культовой фигурой, было причудливым образом предопределено его предшественниками. Сколько бы ни продолжались споры о том, как правильно интерпретировать его Систему, его открытия, сам Станиславский остаётся краеугольным камнем американской актёрской школы.

Русские предшественники Станиславского в США

В начале XX века прогрессивные театральные деятели и критики Америки начали обращать внимание на работы эмигрантов из России и Восточной Европы и вдохновляться их идеями. Многие познакомились с традицией русского драматического театра и новейшими театральными опытами в профессиональном Еврейском театре Нью-Йорка под руководством impresario Якова Адлера и драматурга Якова Гордина. Адлер и Гордин, оба выходцы из Восточной Европы, адаптировали произведения Льва Толстого и Максима Горького для сцены, следуя принципам профессионального театра, серьёзного, социально значимого, опирающегося на слаженную актёрскую работу. Адлер и Гордин также принимали у себя русских артистов.

ролировавших в Америке, среди них Павел Орленев, Тимова и Вера Комиссаржевская. И хотя выступления Назимовой в 1905 году в целом были благосклонно приняты избранным кругом театральных интеллектуалов, турне русских артистов в конечном счете не смогли выиграть в глазах широкой публики и финансово окупили то, что их организаторы должным образом не оценили американского зрителя к восприятию русского драматического искусства, непривычного и по языку, и по стилю, и по эмоциональной интерпретации. Например, современный театр в характерно сдержанном исполнении Комиссаржевской, побывавшей в США в 1908 году, критики назвали «темным и бесцветным». Даже прославленная звезда оперы Федор Шаляпин не привлек внимания американского зрителя и удостоился похвалы критиков во время злосчастных гастролей в 1908 году. Несмотря на отсутствие успеха у американской публики, театральное сообщество вокруг Еврейского театра встречало как праздник каждое выступление русского театра. Именно в этой среде зародилось увлечение современным русским театром, восторженное восприятие социальной значимости искусства. Из этого круга вышли театральные импресарио Морис Гест и Сол Юрок, последователи Станиславского, в числе которых Стелла Адлер, Ли Страсберг и Гарольд Клурман.

В отличие от актёров русского драматического театра, выпавших в США, профессиональные танцовщики русского балета быстро добились признания и обрели последователей в Америке. Анну Павлову и Михаила Мордкина, которых спонсировал состоятельный банкир и международный импресарио Отто Канн, ждал ошеломительный успех во время американского турне 1909 года. Именно благодаря этим выступлениям американские зрители узнали и полюбили русские театральные постановки. Павлова много раз приезжала в США, и её всегда поддерживал Канн, турне из раза в раз сопровождалось широкомасштабными рекламными кампаниями, что утвердило за русской культурой высокий статус. Взлёт Павловой проторил дорогу выступлениям «Русского балета» Дягилева в 1916 и 1917 годах, которые также спонсировал Отто Канн. Эти прославленные постановки не только показали публике модернистские эксперименты в области режиссуры и художественного оформления, но и повлияли на американских танцовщиков и художников. Многие русские танцовщики, хореографы и художники, такие как Теодор и Алексей Козлофф, Адольф Зольм, Михаил Фокин, Вера Фокина, Михаил Мордкин, Николай Рерих и Борис Анисфельд, внесли вклад в создание профессиональной американской театральной традиции.

Что подготовило американцев к приезду Константина Станиславского и МХТ

Непревзойдённый успех русского балета в Соединённых Штатах подтолкнул выходца из России импресарио Мориса Геста, который прежде спонсировал выступления подражателей «Русского балета» и крупномасштабные феирии, поставленные русскими танцовщиками, к тому, чтобы привезти в Америку «Летучую мышь» (Chauve-Souris) Никиты Балиева. Гест видел выступления эмигрантского водевиль-кабаре в Париже и с финансовой поддержкой Отто Канна устроил труппе американские гастроли в 1922 году.

Гесту пришлось столкнуться с множеством сложностей, было нелегко продвигать неизвестную группу, провалившую недавнее выступление в Лондоне. Их комическая направлен-



М. Гест и К. Станиславский



Анна Павлова



В МАСТЕРСКОЙ
ХУДОЖНИКА
САВЕЛИЯ СОРИНА
(В ЦЕНТРЕ У
ПОРТРЕТА АННЫ
ПАВЛОВОЙ).
КОНСТАНТИН
СТАНИСЛАВСКИЙ
(СИДИТ В ЦЕНТРЕ),
ИВАН МОСКВИН,
ФЕДОР ШАЛЯПИН
(СЛЕВА); ВАСИЛИЙ
КАЧАЛОВ (СПРАВА).

ность шла вразрез с представлением американцев о русских как о серьёзном и меланхолическом народе. В отличие от балетных постановок труппы Балиева зависела от языка, а порусски понимали считанные американцы. И, главное, возникли опасения, что русские будут вести коммунистическую пропаганду. Невзирая на все препоны, Гесту удалось привлечь толпы на эти представления, разжигая любопытство зрителей новизной, экзотичностью и сексуальным флёром диковинного развлечения. Гест работал с рекламщиками и предпринимателями над созданием «моды на русских», как отметила «Вашингтон пост» в начале 1923 года. Труппа Балиева, как известно, выросла из капустников Московского Художественного театра, в которых Балиев время от времени играл. Программу «Летучей мыши» составляли народные песни и танцы, небольшие пьески и адаптации произведений известных русских писателей, зарисовки из русской жизни и «живые картины» экзотического Востока. Гест и его пресс-служба, во главе которой стоял Оливер Сейлер, автор книги «Русский театр после Революции» (1920), провели крупномасштабную рекламную кампанию труппы. Журналисты делали акцент на том, что группа Балиева имеет непосредственное отношение к Московскому Художественному театру, желая убедить публику в том, что перед ней предприятие высоко интеллектуальное, но отнюдь не лишённое игривой веселости, что должно было развеять расхожие представления о «русскости». Зрителей заверяли в том, что в этих постановках не пришлось пожертвовать высокими художественными стандартами в угоду искромётному юмору. «Гениальность» русской культуры не подвергалась сомнению.

В последующее десятилетие «Летучая мышь» неоднократно выступала в Нью-Йорке, и, видя, что эти постановки успешны и с художественной, и с финансовой точки зрения, Балиев

предложил Гесту привезти в Америку Московский Художественный театр. Балиев обращался к Станиславскому и Невзучу-Данченко от имени Геста, и после длительных переговоров театр согласился на весьма щедрое предложение Геста. После Гражданской войны сказались на финансовом положении театра, а американское турне помимо денежной выгоды принесло творческий успех. Несмотря на то что Морис Гест уславился неслышанным нравом и не гнушался никакими средствами для создания шумихи в прессе, именно он подошёл на роль продюсера гастролей Московского Художественного театра, для приезда которого потребовалась большая и хорошо организованная рекламная кампания. Хотя и были ранние выступления русских артистов и, в частности, выступления Московского театра Табима, одних художественных достоинств вряд ли было достаточно, чтобы привлечь внимание американской публики того времени. Успех «Летучей мыши» убедил маститого Отто Канна, желавшего наладить американские деловые взаимоотношения, и он решил финансировать приезд Московского Художественного театра, веча на клеветнические наветы тех, кто боялся, что он вернёт коммунистическую агитацию.

Гест начал загодя готовиться к турне Художественного театра и развернул идущую издавна рекламную кампанию, чтобы подготовить американскую публику. Вышло первое издание книги Оливера Сейлера с новым разделом, посвящённым театру в Америке. В журналах и газетах регулярно появлялись статьи о Станиславском и успехе театральных гастролей в США (в их числе «Царь Федор», «Три сестры», «На дне»), были переведены на английский язык пьесы в сборнике «Пьесы Московского Художественного театра». Когда МХТ оказался в Америке, торжественно

Длиев представил Станиславского нью-йоркской публике на выступлении «Летучей мыши».

Постановки Художественного театра пришлись по вкусу многочисленным зрителям-эмигрантам и поразили американских театральных критиков, многие из которых, по несколько раз побывав на спектаклях, не переставали восхищаться. Через восемь дней после премьерного спектакля Гест с одобрения Станиславского организовал цикл лекций по актёрскому мастерству Ричарда Болеславского, который работал со Станиславским и Сулержицким в Первой студии МХТ до эмиграции в 1919 году. Сам Станиславский при помощи переводчика рассказывал об актёрской игре и режиссуре во время турне по Америке. Его выступление об искусстве актёра в Театральной лиге Нью-Йорка было опубликовано в мартовском номере «Нью-Йорк таймс». Особое внимание он уделил необходимости «глубоко чувствовать» и передавать характер «из собственной души». Ощущая заинтересованность американских театральных деятелей, Гест подтолкнул Станиславского к написанию автобиографии во время его пребывания в США, которая известна нам как «Моя жизнь в искусстве». Автор позже переработал её для русского издания.

Станиславский — основоположник актёрской школы в США

Успех первых американских выступлений МХТ и желание американских актёров узнать больше о Станиславском побудили Болеславского открыть актёрскую школу той же осенью. На некоторое время к нему присоединились в качестве преподавателей актрисы МХТ Мария Успенская и Мария Германова из среды русской эмиграции. Среди учеников его школы, которая позже стала Американским Лабораторным театром (American Laboratory Theatre), были Ли Страсберг, Стелла Адлер и Гарольд Клурман, который позднее основал Групповой театр (Group Theatre), придерживавшийся принципов МХТ в понимании Болеславского, мало знавшего о позднейших экспериментах Станиславского. Участники Группового театра и наследовавшей ему Студии актёра (Actor's Studio) искали свой путь актёрской игры, опираясь на работы Станиславского как на краеугольный камень. Некоторые из этих американских актёров побывали в Советском Союзе и Европе в 20–30-е годы, чтобы перенять опыт у Московского Художественного театра, а в случае Стеллы Адлер — у самого Станиславского. Разнообразные программы обучения актёрскому мастерству, разработанные ими, стали необыкновенно популярны у актёров американского театра и кино.

Связь со Станиславским также поддерживалась благодаря актёрским студиям и преподавательской деятельности русского эмигранта Бенно Шнайдера, работавшего вместе с Вахтанговым и Станиславским в театре Габима, и, конечно, благодаря прославленному актёру Михаилу Чехову. С началом 1960-х влияние Станиславского в Америке уменьшилось, гастроли Московского Художественного театра в 1965 году вновь всколыхнули споры вокруг его работ. Актёры Художественного театра пробыли в Нью-Йорке месяц и успели посетить актёрские школы и студии восточного побережья. Они помогли восстановить взаимосвязь русского и американского театров. Эти взаимоотношения поддерживаются крепкой связью американских учебных программ для актёров с МХТ, которая существует до сих пор. Влияние Станиславского и его известность в Америке бесспорны и, по всей вероятности, непреходящи.



ДЕЯН ЛИЛИЧ (Р. 1974) — МАКЕДОНСКИЙ АКТЁР. С 1998 ГОДА РАБОТАЕТ В ДРАМАТИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ СКОПЬЕ. СРЕДИ ЕГО СЦЕНИЧЕСКИХ РАБОТ — ШЕКСПИРОВСКИЙ ГАМЛЕТ, МИСТЕР БЛОНДИН В «БЕШЕНЫХ ПСАХ», СНЯТЫХ ПО СЦЕНАРИЮ ТАРАНТИНО, АЛЕКСАНДР МАКЕДОНСКИЙ В «ОДИССЕЕ 2001» ИВАНА ПОПОВСКОГО. СЫГРАЛ ГЛАВНУЮ РОЛЬ В ФИЛЬМЕ КИРИЛЛА СЕРЕБРЕННИКОВА «ИЗМЕНА».

У нас соотношение кино и театра не такое, как в России. У нас кино обогнало другие виды искусства по популярности, а у нас больше развит театр. Я сыграл на сцене более 60 ролей, получил около 20 наград. Снялся в десятке фильмов. Но вот что интересно, если говорить о кино: я довольно известный актёр в Македонии, но сотрудничать больше приходится с зарубежными кинематографистами. Вот и в России посчастливилось поработать. С русской литературой и театральной традицией я неплохо знаком, считаю, что они — краеугольные камни в фундаменте мировой культуры.

Это такая удача, что я рос в Югославии, которая входила в соцлагерь. Нам оказались доступны Пушкин, Толстой, Достоевский. И учение Станиславского, эта Библия для актёра театра и кино. А Чехов... Кто может его превзойти в драматургии?.. Специально русский язык я никогда не учил, в наших школах не было таких уроков. Но я понимаю русский. Наверное, ещё и потому, что все-таки русский и македонский — славянские языки. Наша театральная школа базируется на системе Станиславского, как, кстати, и американская. Но для меня важны и разработки Всеволода Мейерхольда, Ежи Гротовского. Надо учитывать разные системы, искать возможности их совмещать — тогда может получиться что-то особенное. Актёр должен следить за тем, что происходит в профессии и мире. Знать о появлении новых тенденций, смотреть спектакли и фильмы — из всего этого множества надо выбирать самое тебе интересное, комбинировать и переплавлять во что-то своё, новое. Актёрская профессия требует постоянного развития. Нельзя что-то одно принимать за «свою школу».

