

С. Д. Черкасский

### ГАМЛЕТ, СТРАСБЕРГ И АКТЕРЫ: К ПЕРЕВОДУ НАЗВАНИЯ КНИГИ ЛИ СТРАСБЕРГА «A DREAM OF PASSION»

*Статья посвящена творческому наследию одного из крупнейших американских театральных педагогов XX века Ли Страсберга (1901–1982). Главная его книга «A Dream of Passion» не переведена на русский язык, и даже перевод ее заглавия, в котором Страсберг использовал цитату из «Гамлета», вызывает разночтения. В этой, казалось бы, простой задаче неожиданно переплелись вопросы театральной педагогики, истории театра, филологии и шекспироведения. Для ее решения в статье рассматриваются этапы творческой биографии Страсберга (ученичество в Лабораторном театре Болеславского — создание театра «Груп» — руководство Актерской студией), анализируется суть педагогики Страсберга, отличия его Метода (the Method) от системы Станиславского. Проведя анализ многочисленных переводов «Гамлета», автор статьи аргументирует выбор перевода шекспировской строчки, вынесенной в заглавие книги, согласно переводу Б. Л. Пастернака как наиболее точно отражающего не букву, но дух исканий Страсберга, и предлагает переводить «A Dream of Passion» как «Сочиненные чувства».*

**Ключевые слова:** актерское мастерство, система Станиславского, Метод Ли Страсберга (the Method), аффективная память, Болеславский, Шекспир, «Гамлет».

S. Tcherkasski

### HAMLET, STRASBERG AND ACTORS: ON TRANSLATION THE TITLE OF LEE STRASBERG'S "A DREAM OF PASSION"

*This article discusses the legacy of a distinguished theater educator of the XX century Lee Strasberg (1901–1982). His main book "A Dream of Passion" has not been translated into Russian; even the choice of the Russian translation of its title quoting "Hamlet" is debated. In this simple issue, the issues of theater pedagogy, theater history, linguistics and Shakespeare studies turned out to have been interweaved. An overview of Strasberg's creative biography (classes at Laboratory Theater with Boleslavsky, the foundation of 'Group' Theater, artistic supervision of the Actors Studio) is given as well an analysis of the basic differences of Strasberg's pedagogy (the Method) and of Stanislavsky System. An examination of many Russian translations of "Hamlet" gives evidence that Boris Pasternak's version of Shakespeare's lines in Strasberg book's title is the best in grasping the essence of Lee Strasberg's teaching. The suggested translating is «Сочиненные чувства».*

**Keywords:** acting, Stanislavsky System, the Method of Lee Strasberg, affective memory, Boleslavsky, Shakespeare, Hamlet.

Настоящая статья возникла в связи с исследованием творческого наследия одного из крупнейших американских театральных педагогов XX века Ли Страсберга. Главная его книга «A Dream of Passion» не переведена на русский язык, и даже перевод ее заглавия, в котором Страсберг использовал цитату из «Гамлета», вызывает разночтения. В этой, казалось бы, простой задаче нежиданно

переплелись вопросы театральной педагогики, истории театра, филологии и шекспироведения.

Страсберг родился в 1901 году — ровно через три века после того, как Шекспир написал «Гамлета». А в 1982 году, на следующий день после смерти Страсберга, ведущий американский театральный педагог Стелла Адлер вошла в класс своей Консер-

ватории со словами: «Умер великий человек театра... — и после минуты молчания: — Пройдет сотня лет, прежде чем искусство актера избавится от вреда, который он нанес» [28, с. 143]. Чтобы понять, что стоит за словами актрисы, сыгравшей в спектаклях Страсберга тридцатых годов не одну роль, надо вспомнить основные вехи творческой биографии режиссера и педагога.

И Страсберг, и Адлер учились основам актерского мастерства в Лабораторном театре, существовавшем в Нью-Йорке в 1923–1930 годах. Он был создан Ричардом Болеславским, который в прошлом был ярким актером МХТ (играл студента Беляева в тургеневском спектакле «Месяц в деревне» 1909 года, с которого началось вхождение системы Станиславского в жизнь Художественного театра) и режиссером Первой студии (спектаклем Болеславского «Гибель “Надежды”» студия открылась в 1913 году). Через полвека Страсберг вспоминал чувство почти религиозного откровения, которое посетило его на первых уроках в «Лэб», когда он услышал положения системы Станиславского об эмоциональной памяти. «Вот оно! Вот что это значит на самом деле! Вот она — суть!», — твердил себе двадцатитрехлетний юноша, записывая лекции Болеславского [32, с. 64].

В 1931 году Л. Страсберг вместе с Г. Клерманом и Ч. Кроуфорд создает театр «Груп» (Group Theater), одну из первых американских постоянных трупп, противопоставившую коммерческому театру художественные принципы МХТ и опирающуюся на современную ей американскую остро-социальную драматургию (П. Грин, С. Кингсли, К. Одетс, М. Андерсон, Дж. Лоусон, У. Сароян). Десятилетняя жизнь «Груп» на долгие годы оплодотворила историю американского театра, этот творческий коллектив стал моделью для многих последующих репертуарных театров США, а наличие серьезной обучающей программы внутри театра привило его актерам и режиссерам определенный «педагогический ген». Почти все

ведущие педагоги актерского мастерства послевоенной Америки — Стелла Адлер, Сэнфорд Майснер, Бобби Льюис, не говоря уже о самом Страсберге, вышли из «Груп». И, как утверждает Б. Эспер, «трудно найти значительного американского актера второй половины XX века, который бы не учился у одного из трех ведущих педагогов, вышедших из “Груп”, — Страсберга, Майснера или Адлера» [21].

Но в 1937 году Страсберг покинул «Груп», отчасти из-за разногласий со Стеллой Адлер, которая утверждала, что режиссер неверно трактует концепцию эмоциональной (аффективной) памяти, предложенную Станиславским. В доказательство актриса приводила свой четырехнедельный опыт репетиций с самим Константином Сергеевичем в Париже в 1934 году, настаивала на отказе от аффективной памяти в пользу действия.

Сам Страсберг внятно формулирует отличие своего подхода от работы Станиславского: «В последний период своих исследований Станиславский сосредоточился на попытке стимулировать актерскую эмоциональную подлинность простыми и ненасильственными методами. К сожалению, правильное утверждение Станиславского о том, что эмоциями нельзя напрямую командовать, привело к ложному заключению, что они не могут быть стимулированы, что их нельзя побудить. Станиславский никогда не отказывался от требования к актеру быть способным *проживать* роль. Однако в связи с трудностями, с которыми он столкнулся, он надеялся стимулировать актера, который был уже натренирован в эмоциональных реакциях (курсив мой. — С. Ч.), посредством психофизических действий. Я же никогда не испытывал трудностей при использовании упражнений на эмоциональную память и развил целый ряд специфических подходов для их использования» [32, с. 151].

А Станиславский, словно предвидя спор между своими американскими последователями, проясняет свою позицию в письме

переводчице «Работы актера над собой» Э. Хэпгуд. Вот что он пишет в декабре 1936 года, т. е. в тот момент, когда он действительно активно занимается разработкой того, что потом будет названо *методом физических действий*: «По поводу аффективной памяти. Это название принадлежит Рибо. Его раскритиковали за такую терминологию, так как происходит путаница с аффектом. Название Рибо уничтожено и не заменено новым, определенным. Но надо же мне называть *самую главную* память, на которой основано почти все наше искусство. Я и назвал эту память эмоциональной (т. е. памятью *чувства*).

Это неправда и полная бессмыслица, что я отказался от памяти на чувствования. Повторяю: она — главный элемент в нашем творчестве. Я должен был только отказаться от названия (аффективная) и более чем когда-нибудь признать значение памяти, которую подсказывает нам *чувство*, т. е. то, на чем зиждется наше искусство (курсив везде мой. — С. Ч.)» [5, с. 314–315].

Таким образом, ни Станиславский, ни Страсберг, отстаивая свои пути в воссоздании *подлинного чувства* актера на сцене, при обсуждении соотношения аффективной памяти и психофизического действия, не торопились перечеркивать ни тот ни другой из элементов системы. Однако их последователи в обеих странах часто думали иначе...

В 1948 году Страсберг начал преподавать в только что открытой Актерской студии (Actors Studio) и вскоре стал ее художественным руководителем. Этот уникальный «актерский клуб» стал местом, где профессиональные актеры могли продолжать совершенствовать свое мастерство. Именно здесь система Станиславского окончательно превратилась в американский Метод (именно так, с большой буквы: the Method). Среди учеников Страсберга — Марлон Брандо, Монтомери Клифт, Морин Стэплтон, Энн Бэнкрофт, Джулия Харрис, Джеральдин Пэйдж, Пол Ньюмен, Ал Пачино, Дасти Хофман, Роберт Де Ниро и многие другие.

Отдельной главой в истории педагогики Страсберга стали его взаимоотношения с Мэрилин Монро, именно ему благодарная ученица оставила по завещанию половину своего состояния. Страсберг также оказал влияние на многих режиссеров — Фрэнко Корсаро, Артура Пенна, Алана Шнайдера, Хозе Кинтеро, а кинорежиссеры, учившиеся в Актерской студии, получили семнадцать «Оскаров» [13, с. 167]. Сам Страсберг был номинирован на эту престижную премию Киноакадемии за роль в кинофильме «Крестный отец II» (1973), на съемки которого он был приглашен по настоянию своего верного ученика Ал Пачино.

А в 1969 году был организован Институт театра и кино Ли Страсберга, где в отличие от Актерской студии ведется регулярное обучение студентов и уже более сорока лет выпускаются дипломированные актеры.

На протяжении всего своего режиссерского и педагогического творчества Страсберг подчеркивал связь с русской театральной школой, связывал свой Метод с достижениями Станиславского, Вахтангова, Мейерхольда. По меткому выражению А. Смелянского, именно Страсберг «начал великую индустрию Станиславского в Америке» [6]. А поскольку почти все книги Константина Сергеевича выходили в Америке раньше, чем в России, и международный копирайт на них до 2008 года принадлежал англоязычным изданиям, то весь XX век полмира читало переводы Станиславского не с русского, а с английского. При таком доминировании англоязычной информации и мировом признании актеров американского кинематографа система Станиславского стала часто восприниматься через призму Метода.

В результате всего вышеизложенного — продуманной педагогической модификации учения Станиславского, звездного перечня учеников, уникальности самого принципа существования Актерской студии и не в последнюю очередь личной харизматичности — Страсберг стал одним из самых влиятельных

педагогов актерского мастерства XX века. А его Метод, основанный на системе Станиславского, не только повлиял на три поколения американских актеров, но и стал важным фактором в формировании современного стиля актерской игры. Поэтому можно спорить, насколько исказил или обогатил Страсберг систему Станиславского, можно говорить о большей пригодности Метода к работе актера в кино, а не в театре, можно обсуждать принципы соотношения аффективной памяти и действия — всему этому автор статьи посвящает отдельное исследование\*, — но эта ветвь развития системы Станиславского достойна такого же пристального внимания, как метод Михаила Чехова или работа над физическими действиями Ежи Гротовского, и представляет существенный интерес для современной российской театральной педагогики.

Но, несмотря на то что на сегодняшний день корпус англоязычной литературы о Методе огромен (среди важнейших публикаций — записи уроков в Актерской студии [26; 24; 27] и книги о Методе [29; 23]), работы российских исследователей о Страсберге проходят в этом библиографическом списке редкими строчками [14; 9; 1; 2; 12; 4], а его творческое наследие почти не известно нашим практикам театра.

Нам представляется, что изучение педагогики Страсберга необходимо начинать с его главной книги «*A Dream of Passion*». Ведь по мнению самого Страсберга, она «должна была стать первым подлинным описанием Метода» [32, с. xiii]. Однако в российской науке о театре отсутствует не только ее анализ, но даже краткое изложение. Более того, само упоминание о ней встречается в считанных случаях — ведь гораздо проще перечислять звездных учеников Страсберга или использовать для разговора о нем полугламурную биографию, написанную С. Адамс [22], чем всерьез углубиться в непростой анализ психотехники актера, предпринятый мастером в его ос-

новной книге. На сегодняшний день название книги Страсберга можно встретить по доступным автору исследования сведениям в работах Т. Бутровой [3, с.135] и в статье о Страсберге, помещенной Л. Сенеликом в юбилейном издании МХАТ [13, с. 167]. Причем американец Сенелик переводит название книги как «Страстная мечта», а наша соотечественница — как «Вымысел страсти» (вслед за ней такой же перевод однажды использует Э. А. Полоцкая [11, с. 381]).

И здесь мы подходим к центральной теме настоящей работы. Представляется, что о названии книги Страсберга «*A Dream of Passion*» необходимо говорить особо, а предложенные варианты перевода требуют прояснения, а возможно, и уточнения. Их обсуждение далеко выходит за рамки сугубо филологических вопросов и приводит нас к сущностному разговору о методологии Страсберга и о его вкладе в мировую театральную педагогику.

Начнем с того, что, как сообщает редактор книги Е. Морфос, ее первоначальное название было совершенно иным и более прикладным — «Что такое мастерство актера: от Станиславского к Методу». Страсберг начинал писать ее, намереваясь развить положения своей статьи 1957 года «Мастерство актера», написанной для Британской энциклопедии, той самой статьи, которая появилась в новом издании прославленного научного многотомника, заменив одноименный текст К. С. Станиславского 1929 года.

Но в процессе работы замысел уточнился и возникло название, взятое из гамлетовского монолога об игре актеров, текст которого — словно во избежание недоразумений в восприятии самого названия — помещен Страсбергом в качестве эпиграфа к книге.

Думается, что смена названия произошла не случайно. Имена великого драматурга и великого реформатора сцены органично сопрягаются в сознании американского педагога. «Пожалуй, ни одно имя — кроме Шекспира — не произносится в театре так час-

то» [32, с. 42], — писал Страсберг о Станиславском. И судя по всему, он мог бы подписаться под утверждением мхатовского корифея Л. Леонидова, что «система Станиславского — это комментарий к наставлению Гамлета актерам. Шекспир сказал, что он требует от актера, но не сказал, как можно этого добиться. Это сделал своей “системой” Станиславский» [8, с. 419].

Как справедливо утверждает Е. Морфос, в процессе работы «исследуя природу креативности актера, он (Страсберг. — С. Ч.) пытался прийти к общим выводам о природе творческого процесса» [32, с. xi]. Анализируя феномен художественного творчества в других видах искусств, беря в союзники У. Вордсворта и В. Кандинского, Дж. Байрона и Т. С. Элиота \*\*, Страсберг приходит к выводу, что именно «эмоциональная память является источником творческого созидания в любом виде искусств» [32, с. xiii]. И для доказательства этого положения он не случайно призывает на помощь именно Шекспира.

Финальная фраза размышления Гамлета об актерском искусстве «Что ему Гекуба?», да и основные мысли монолога широко известны, но поскольку нас интересуют размышления самого автора книги «*A Dream of Passion*», мы вынуждены пристальнее приглядеться к шекспировской лексике, а также к игре в бисер, которой вынуждены заняться вслед за английским гением его русские переводчики.

Начнем с оригинального текста Шекспира, который приведен Страсбергом в качестве эпиграфа к книге:

Is it not monstrous that this player here,  
But in a fiction, in a dream of passion,  
Could force his soul so to his own conceit  
That from her working all his visage waned,  
Tears in his eyes, distraction in his aspect,  
A broken voice, and his whole function suiting  
With forms to his conceit? And all for nothing!  
For Hecuba! [33, с. 166].

Вот его прозаический перевод, сделанный М. М. Морозовым (1948): «Не чудовищно ли, что этот актер в вымысле, в мечте о страсти смог настолько подчинить душу собственному воображению, что под воздействием души осунулось его лицо, слезы выступили на глазах, безумие появилось в его облике, голос стал надломленным, и все его поведение (буквально: все его функции) стало соответствовать образам, созданным его воображением! И все это из-за ничего! Из-за Гекубы!» [10, с. 373].

При абсолютной ясности высказывания конструкция шекспировского текста поэтически многомерна. То обстоятельство, что словосочетание *a dream of passion*, если его рассматривать изолированно, может быть переведено так, что слово *passion* станет подлежащим назывного предложения, или так, что оно станет дополнением, только увеличивает объем звучания основной мысли. Но это ставит переводчика перед необходимостью выбора. Посмотрим, как его решили разные (действительно, очень разные и по времени своего творчества, и по духу) переводчики. (Русское словосочетание, соответствующее английскому *a dream of passion*, подчеркнуто нами.)

Перевод А. И. Кронеберга (1844):

Не дивно ли: актер, при тени страсти,  
При вымысле пустом, был в состоянье  
Своим мечтам всю душу покорить;  
Его лицо от силы их бледнеет;  
В глазах слеза дрожит, и млеет голос.  
В чертах лица отчаянье и ужас,  
И весь состав его покорен мысли.  
И все из ничего — из-за Гекубы! [18, с. 227].

Перевод К. Р. (1899):

Не возмутительно ль, что тот актер  
Одним лишь вымыслом, одною мнимой страстью  
Умеет так свою настроить душу,  
Что, повинувшись ей, лицо его бледнеет,  
Он слезы льет, черты являют ужас, голос  
Дрожит и каждое движенье отвечает  
Его мечте? И все из-за чего?  
Из-за Гекубы! [20, с. 165].

Перевод Н. П. Карабичевского (1905):

Не диво ли?

Актер для вымышленной страсти нашел  
Слова, почтил ее слезами, он  
С нею сочелся, покорил ей голос,  
Дал выражение взгляду; он силою  
Воображения нашел для мысли  
Бледной воплощенье. Взор его блуждал,  
Дрожал он и бледнел, охваченный весь страстью.  
И все из-за чего? — Из-за Гекубы!  
[7, с. 349–350].

Перевод М. Л. Лозинского (1933):

Не стыдно ли, что этот вот актер  
В воображенье, в вымышленной страсти  
Так поднял дух свой до своей мечты,  
Что от его работы стал весь бледен;  
Увлажен взор, отчаянье в лице,  
Надломлен голос, и весь облик вторит  
Его мечте. И все из-за чего?  
Из-за Гекубы! [17, с. 66].

Перевод А. Д. Радловой (1937):

И не чудовищно ли, что актер  
Одной лишь выдумкой, лишь сном о страсти,  
Так вымыслу свой подчиняет дух,

Что от его работы он бледнеет,  
И слезы льет, и ужас на лице,  
И голос разбивается, весь образ  
Берет плоть вымысла. А что — причина?  
Ничто! Гекуба! [18, с. 551].

Перевод Б. Л. Пастернака (1940):

Не страшно ль, что актер проезжий этот  
В фантазии, для сочиненных чувств,  
Так подчинил мечте свое сознание,  
Что сходит кровь со щек его, глаза  
Туманят слезы, замирает голос  
И облик каждой складкой говорит,  
Чем он живет! А для чего в итоге?  
Из-за Гекубы!  
[18, с. 67–68].

Перевод И. В. Пешкова (2002):

Ну не чудовищно ли? Ведь сейчас актер  
Литературным описанием страсти  
Заставил душу все представить остро:  
От этого его лицо бледнеет,  
Глаза в слезах, в них светится безумье,  
Дрожь в голосе и теле — в резонанс.  
Чему? Виденью? Все из ничего!  
Из-за Гекубы! [19].

Выпишем переводы интересующего нас словосочетания *a dream of passion* отдельно. Если оценивать их как назывное предложение, то в половине случаев встречается перевод слова *passion* (страсть) как подлежащего: мнимая страсть, вымышленная страсть, сочиненные чувства; а в другой половине — как дополнения: мечта о страсти, тень страсти, сон о страсти, описание страсти.

Безусловно, в рассмотренных выше примерах каждый из переводчиков «Гамлета» старался в своей русской интерпретации донести до читателя объем шекспировской мысли, акцентировать главное для *Шекспира*.

Наша же задача, если можно так сказать, «двухэтажная» — выбирая из различных переводов Шекспира, необходимо разгадать, что именно было *дорого Страсбергу*, почему именно это словосочетание он вынес в заглавие своей главной книги. Зачем ему понадобилось изменить первоначальное название — конкретное и ясное — на поэтический образ Шекспира столь много-

значный, что для его уяснения даже на английском приходится напоминать читателю восемь строк гамлетовской речи?

В одной из своих программных статей о воспитании актера Страсберг пишет: «Мы привыкли цитировать гамлетовские советы актерам как общее универсальное изложение того, чем является актерская профессия. Неужели Шекспир, который минутой позже будет осуждать “играющих дураков” за то, что они “говорят больше, чем для них написано... в какой-нибудь момент, существенный для хода пьесы”, остановил действие только для того, чтобы порассуждать об актерском искусстве? И да, и нет. Цель гамлетовского высказывания не в отвлеченных утверждениях. Это была пламенная речь протагониста в защиту развития современной актерской игры. Это была пропаганда нового театра и нового способа существования актера» [30, с. 128].

Страсберг обращается к свидетельству историка театра: «Совет Гамлета актерам перед исполнением его пьесы давал естест-

венную возможность отозваться о конкурентах “слуг лорда-камергера” (труппы Шекспира), и Шекспир воспользовался ею для утверждения принципов своего театра и для едва прикрытой атаки на главу соперников Аллена\*\*\* и его гиперболические методы игры» [25, с. 273].

Но если Шекспир — согласно логике Страсберга — останавливает действие пьесы не просто, чтобы «порассуждать» устами Гамлета о сущности актерской профессии, а для того, чтобы дать решительный бой своим творческим соперникам, то есть все основания предположить, что и сам Страсберг вынес в название своей книги шекспировскую строку не просто, чтобы украсить книгу красивой цитатой. Даже ее названием он утверждает то, что было сутью его театральной веры, предметом его почти полувекковых исследований и объектом споров с оппонентами — механизм использования *эмоциональной памяти* в творчестве актера.

Ведь если Станиславский пришел к идее стимулировать подлинные чувства на сцене через физические действия лишь в последний период своего творчества, то Страсберг всю свою жизнь посвятил разработке механизма эмоциональной памяти, т. е. принципа стимуляции подлинных чувств через память ощущений.

Для него главный элемент творческого состояния актера, «элемент актерской психотехники, чья основная функция — пробуждать и будоражить вдохновение» — это эмоциональная память, т. е. «память, которая присуща чувствам актера и которая вызывается на поверхность его сознания работой пяти органов чувств» [32, с. 59–60]. Ценность этой формулировки Страсберга в том, что она взаимоувязывает три категории — эмоциональную память, память ощущений (память органов чувств) и подсознание — и подсказывает механизм их использования и тренировки.

И, отстаивая этот способ воссоздания правды на сцене, Страсберг доказательно спорит и со Станиславским, и со Стеллой

Адлер, и со множеством других своих оппонентов.

Здесь также стоит вспомнить фундаментальное определение Страсберга, пришедшее к нему через уроки актерского мастерства в Лабораторном театре Болеславского, от самого Станиславского: «Суть актерского дара, то, что мы ищем для определения наличия актерской одаренности, — это способность отвечать на воображаемый раздражитель» [32, с. 71]. Не об этом ли писал Пушкин: «Над вымыслом слезами обольюсь»? В своей книге Страсберг называет это драгоценное свойство эмоциональной памятью, Станиславский в «Работе актера над собой» — памятью чувств.

Всестороннее рассмотрение механизмов эмоциональной памяти, изучение способов ее активизации, упражнения, методов применения в обучении актера и в работе над ролью не только являются одной из главных тем книги Страсберга, но и сквозной линией его исследований на протяжении всей жизни. Используя язык системы Станиславского, можно сказать, что сверхзадача педагогического творчества Страсберга направлена на *эмоциональную память, память чувств*. И это необходимо помнить при переводе шекспировской строчки заглавия книги Страсберга.

Представляется, что в переводе «*A Dream of Passion*» как «Страстная мечта» (пер. Л. Сенелика) теряется этот столь важный смысл вторичности, производности страстей и чувств актера от исходного импульса, даваемого ситуацией, пьесой, режиссерским заданием. Не выигрышно для названия книги Страсберга и словосочетание «вымышленная страсть», которое, как мы видели, чаще всего встречается в переводах текста пьесы, так как в отрыве от контекста шекспировской фразы такое название для неподготовленного читателя может иметь значение фальшивой, придуманной страсти. Производное от него — «Вымысел страсти» (пер. Т. Бутровой), безусловно, подкупает наибольшей дословной близостью к «*A Dream*

*of Passion*», но смущает тем, что фокусирует внимание на *вымысле*, оставляя в тени *страсть-чувство*, столь важное в концепции Страсберга.

Вариант Б. Л. Пастернака хорош тем, что в названии «Сочиненные чувства» невольно ощущается некоторое внутреннее противоречие, конфликтность между тем, что должно быть сиюминутно и искренне, — *чувствами*, и их созданием по предварительному умыслу — *сочинением*. Это название словно содержит суть парадокса об актере, проблематику актерского творчества. Конечно, обращает на себя внимание, что наиболее точный перевод *passion* как *страсть* заменен на *чувства*. Здесь, безусловно, Пастернак позволяет себе большую поэтическую свободу, чем кто-либо из переводчиков, что невольно смущает при обсуждении этого варианта перевода названия книги.

Однако есть основание предполагать, что перевод Бориса Пастернака мог бы понравиться... самому Ли Страсбергу. Ведь он не без удовольствия приводит в книге слова своего соратника по театру «Груп» Гарольда Клермана, называвшего Страсберга «фанатиком подлинных *эмоций* (курсив мой. — С. Ч.)». И если учесть, что *emotion* и *passion*

часто трактуются как синонимы, то, может быть, Страсберг и согласился бы с переводом гениального русского поэта, доведись ему прочесть обратный перевод строчки Пастернака на английский.

Выбор русского перевода названия книги Страсберга представляется первым и немаловажным шагом на пути изучения педагогического наследия мастера. Рамачарака, книги которого существенно повлияли на формирование системы Станиславского [15; 16], писал, что «уму трудно организовать себя вокруг идеи до тех пор, пока идея не выражена в словах» [23, с. 174]. И, как утверждает семиотика, слова, даже несовершенные, не только описывают или называют, они создают идеи. Важно, чтобы русское название книги Страсберга отражало именно *идеи* одного из крупнейшего театральных педагогов XX века.

Поэтому мы предлагаем использовать в дальнейшем пастернаковский перевод текста «Гамлета» как менее буквальный, но более близкий по духу проблематике книги Страсберга, и переводить «*A Dream of Passion*» как «Сочиненные чувства»\*\*\*\*.

## ПРИМЕЧАНИЯ

\* Готовится публикация в журнале «Вопросы театра». М.: Государственный институт искусствознания, 2011.

\*\* Уильям Вордсворт [*William Wordsworth* (1770–1850)] — английский поэт-романтик, выдающийся представитель «озерной школы».

Василий Васильевич Кандинский (1866–1944) — русский живописец, график и теоретик изобразительного искусства, один из основоположников абстракционизма.

Томас Стернз Элиот [*Thomas Stearns Eliot* (1888–1965)] — англо-американский поэт, драматург, литературный критик и философ, лауреат Нобелевской премии.

\*\*\* Эдуард Аллен (1566–1626) — известнейший английский актер елизаветинского театра и руководитель актерских трупп. Шекспир начал свою карьеру драматурга в лондонском театре «Роза», труппой которого руководил Аллен. С женьбой на падчерице Филиппа Хенслоу (1592) Аллен стал совладельцем его развлекательного бизнеса, который объединял несколько театров и зверинцев. В 1600 году Хенслоу и Аллен для труппы «слуги лорда-адмирала» построили театр «Фортуна», который составил конкуренцию «Глобусу». Аллен покинул сцену около 1598 года, в разгар своей славы. По преданию, сама королева Елизавета просила его вернуться, что он и сделал в 1604 году.

\*\*\*\* Автору приятно выразить благодарность Игорю Васильевичу Ступникову, Ирине Сергеевне Цимбал и Нелли Аркадьевне Штейнберг за интересное обсуждение тезисов этой статьи в Доме творчества СТД «Молодежное» в августе 2010 года.



## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бутрова Т. В. От Системы к Методу // Западное искусство. XX век: Проблема развития западного искусства XX века. СПб.: Дмитрий Буланин, 2001. С. 328–349.
2. Бутрова Т. В. Ли Страсберг. Опыт портрета // Западное искусство. XX век: Между Пикассо и Бергманом. СПб., 1997. С. 74–88.
3. Бутрова Т. В. Станиславский в Америке // Диалог культур: Проблема взаимодействия русского и мирового театра XX века. СПб.: Дмитрий Буланин, 1997. С. 122–135.
4. Дунаевский А. Л. Элиа Казавн: Кино по Станиславскому. Винница: Глобус-пресс, 2004.
5. Дыбовский В. В. В плену предлагаемых обстоятельств // Минувшее: Исторический альманах. 10. М.; СПб.: Atheneum: Феникс. 1992.
6. Егошина О. Ректор Школы-студии МХАТ Анатолий Смелянский: «Торговать своей жизнью — прибыльное занятие» // Новые Известия. 2009. 10 сентября.
7. Карабичевский Н. Приподнятая занавеса. СПб., 1905.
8. Леонид Миронович Леонидов. Сб. статей. М.: Искусство, 1960.
9. Литаврина М. Г. Американская игра и «русский метод»: попытка интеграции (Ричард Болеславский и его нью-йоркский «Лабораторный театр») // Мнемозина. Исторический альманах. Вып. 2. М., 2000. С. 374–391.
10. Морозов М. М. Избранные статьи и переводы. М.: Художественная литература, 1954.
11. Полоцкая Э. А. «Вишневый сад»: жизнь во времени. М.: Наука, 2003.
12. Рождественская Н. В. Работа в Актерской студии Ли Страсберга. Начальные уроки // Азы актерского мастерства. СПб.: Речь, 2002. С. 72–85.
13. Сенелик Л. Ли Страсберг // Московский Художественный театр: Сто лет. М.: МХАТ, 1998. Т. 2. Имена и документы. С. 167.
14. Смирнов Б. А. Театр США XX века. Л.: ЛГИТМиК, 1976.
15. Черкасский С. Д. Станиславский и йога: опыт параллельного чтения // Вопросы театра. М.: Государственный институт искусствознания. 2009. № 3–4. С. 282–300.
16. Черкасский С. Д. Йогические элементы системы Станиславского // Вопросы театра. М.: Государственный институт искусствознания. 2010. № 1–2. С. 252–270.
17. Шекспир У. Полное собр. соч.: В 8 т. Т. 6. М.: Искусство, 1960.
18. Шекспир У. «Гамлет» в русских переводах XIX–XX вв. М.: Интербук, 1994.
19. Шекспир У. Гамлет: В поисках подлинника. М.: Лабиринт, 2003.
20. Шекспир У. Гамлет: Антология русских переводов: 1883–1917. М.: Совпадение, 2006.
21. Эспер Б. Мастер-класс в Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства. 9 марта 2009. (Архив автора статьи.)
22. Adams Cindy. Lee Strasberg: The Imperfect Genius of The Actors Studio. Garden City, NY: Doubleday, 1980.
23. Carnicke Sharon M. Stanislavsky in Focus: 2nd edition. Routledge, 2009.
24. Cohen Lola, ed. The Lee Strasberg Notes. Routledge, 2010.
25. Harrison G. B. Shakespeare Under Elizabeth, H. Holt and Company, 1933.
26. Hethmon Robert H., ed. Strasberg at The Actors Studio: tape-recorded sessions. NY: Viking Press Book, 1965.
27. Hull S. Loraine. Strasberg's Method as Taught by Lorrie Hull: A Practical Guide for Actors, Teachers, Directors. Ox Bow Publishing, 1985.
28. Kazan Elia. A Life. NY, 1988.
29. Krasner David, ed. Method Acting Reconsidered: Theory, Practice, Future. NY: St. Martin's Press, 2000.
30. Strasberg Lee Acting and the training of the Actor //Producing The Play Edited by John Gassner. New York: The Dryden Press, 1941. P. 128–162.
31. Strasber L. Definition of Acting. Published by Arrangement with Encyclopaedia Britannica. The Lee Strasberg Creative Center, without date.
32. Strasberg L. A Dream of Passion: The Development of the Method. Boston: Little, Brown, 1987.
33. Shakespeare W. The Tragedy of Hamlet Prince of Denmark. М.; Л.: Academia, 1937.

## REFERENCES

1. *Butrova T. V.* Ot Sistemy k Metodu // Zapadnoe iskusstvo. XX vek: Problema razvitija zapadnogo iskusstva XX veka. SPb.: Dmitrij Bulanin, 2001. S. 328–349.
2. *Butrova T. V.* Li Strasberg. Opyt portreta // Zapadnoe iskusstvo. XX vek: Mezhdru Pikasso i Bergmanom. SPb., 1997. S. 74–88.
3. *Butrova T. V.* Stanislavskij v Amerike // Dialog kul'tur: Problema vzaimodejstvija russkogo i mirovogo teatra XX veka. SPb.: Dmitrij Bulanin, 1997. S. 122–135.
4. *Dunaevskij A. L.* Elia Kazavn: Kino po Stanislavskomu. Vinnica: Globus-press, 2004.
5. *Dybovskij V. V.* V plenu predlagaemyh obstojatel'stv // Minuvshee: Istoricheskij al'manah. 10. M.; SPb.: Atheneum: Feniks. 1992.
6. *Egoshina O.* Rektor SHkoly-studii MHAT Anatolij Smeljanskij: «Torgovat' svoej zhizn'ju – pribyl'noe zanjatie» // Novye Izvestija. 10 sentjabrja 2009.
7. *Karabichevskij N.* Pripodnjataja zanavesa. SPb., 1905.
8. *Leonid Mironovich Leonidov.* Sb. statej. M.: Iskusstvo, 1960.
9. *Litavrina M. G.* Amerikanskaja igra i «russkij metod»: popytka integracii (Richard Boleslavskij i ego n'ju-jorskij «Laboratornyj teatr») // Mnemozina. Istoricheskij al'manah. Vypusk 2. M., 2000. S. 374–391.
10. *Morozov M. M.* Izbrannye stat'i i perevody. M.: Hudozhestvennaja literatura, 1954.
11. *Polockaja Je. A.* «Vishnevyy sad»: zhizn' vo vremeni. Nauka, 2003.
12. *Rozhdestvenskaja N. V.* Rabota v Akterskoj studii Li Strasberga. Nachal'nye uroki // Azy akterskogo masterstva. SPb.: Rech', 2002. S. 72–85.
13. *Senelik L.* Li Strasberg // Moskovskij Hudozhestvennyj teatr: Sto let. M.: MHAT, 1998. T. 2. Imena i dokumenty. S. 167.
14. *Smirnov B. A.* Teatr SShA XX veka. L.: LGITMiK, 1976.
15. *Cherkasskij S. D.* Stanislavskij i joga: opyt parallel'nogo chtenija // Voprosy teatr. M.: Gosudarstvennyj institut iskusstvoznaniya. 2009. № 3–4. S. 282–300.
16. *Cherkasskij S. D.* Jogicheskie elementy sistemy Stanislavskogo // Voprosy teatra. M.: Gosudarstvennyj institut iskusstvoznaniya. 2010. № 1–2. S. 252–270.
17. *Shekspir U.* Polnoe sobr. soch.: V 8 t. T. 6. M.: Iskusstvo, 1960/
18. *Shekspir U.* «Gamlet» v russkikh perevodah XIX–XX vv. M.: Interbuk, 1994.
19. *Shekspir U.* Gamlet: V poiskah podlinnika. M.: Labirint, 2003.
20. *Shekspir U.* Gamlet: Antologija russkikh perevodov: 1883–1917. M.: Sovpadenie, 2006.
21. *Jesper B.* Master-klass v Sankt-Peterburgskoj gosudarstvennoj akademii teatral'nogo iskusstva. 9 marta 2009. (Arhiv avtora stat'i.)
22. *Adams Cindy.* Lee Strasberg: The Imperfect Genius of The Actors Studio. Garden City, NY: Doubleday, 1980.
23. *Carnicke Sharon M.* Stanislavsky in Focus: 2nd edition. Routledge, 2009.
24. *Cohen Lola,* ed. The Lee Strasberg Notes. Routledge, 2010.
25. *Harrison G. B.* Shakespeare Under Elizabeth. H. Holt and Company, 1933.
26. *Hethmon Robert H.,* ed. Strasberg at The Actors Studio: tape-recorded sessions. NY: Viking Press Book, 1965.
27. *Hull S. Loraine.* Strasberg's Method as Taught by Lorrie Hull: A Practical Guide for Actors, Teachers, Directors. Ox Bow Publishing, 1985.
28. *Kazan Elia.* A Life. NY, 1988.
29. *Krasner David,* ed. Method Acting Reconsidered: Theory, Practice, Future. NY: St. Martin's Press, 2000.
30. Strasberg Lee Acting and the training of the Actor //Producing The Play Edited by John Gassner. New York: The Dryden Press, 1941. P. 128–162/
31. *Strasber L.* Definition of Acting. Published by Arrangement with Encyclopaedia Britannica. The Lee Strasberg Creative Center, without date.
32. *Strasberg Lee.* A Dream of Passion: The Development of the Method. Boston: Little, Brown, 1987.
33. *Shakespeare W.* The Tragedy of Hamlet Prince of Denmark. M.; L.: Academia, 1937.