



Сергей ЧЕРКАССКИЙ

АФФЕКТИВНАЯ ПАМЯТЬ В ТВОРЧЕСТВЕ АКТЕРА: РИБО – СТАНИСЛАВСКИЙ – СТРАСБЕРГ

Надо ли вспоминать?.. Надо ли вспоминать? Бог ты мой, так же глупо, как: надо ли жить? Ведь вспоминать и жить – это цельно, слитно, не уничтожаемо одно без другого и составляет вместе некий глагол, которому названия нет.

Юрий Трифонов. «Время и место»

Сто лет назад, когда Станиславский начинает свои труды по созданию Системы¹, среди первых ее элементов он называет аффективную память. Именно это психофизиологическое качество человека будет положено в основу методики достижения творческого самочувствия актера в первый период развития Системы. Именно аффективной памяти, как никакому другому элементу Системы, придется пережить взлеты и падения – от невероятного к ней интереса и понимания ее значимости до обвинений в принадлежности к буржуазной лженауке и необходимости прятаться под другим именем. И именно аффективной (эмоциональной) памяти выпадет честь стать знаковым элементом актерского метода Ли Страсберга.

Можно смело сказать, что *аффективная память* помнит многое.

Но начнем по порядку.

Общеизвестно, что К.С. Станиславский заимствовал термин «аффективная память» из работ Теодюля Армана Рибо (1839–1916), знакомство с которыми относится к 1908 г.

Рабочая библиотека Станиславского хранит шесть книг Рибо, и они содержат многочисленные следы подробного изучения. Это «Психология внимания», «Память в ее нормальном и болезненном состояниях», «Психология чувств», «Эволюция общих идей», «Аффективная память», «Логика чувств», «Воля в ее нормальных и болезненных состояниях». Основным заимствованием Станиславского для театральной практики становится понятие *аффективной памяти – памяти на пережитые в жизни чувствования*. В отличие от зрительной, слуховой и иной памяти она «запечатлевает не самые факты и обстановку, а душевные чувства и физические ощущения, их сопровождающие» – конспектирует Станиславский².

В книге Рибо «Психология чувств» (она вышла в русском переводе еще в год открытия МХТ) Константин Сергеевич читает об исследованиях памяти визуальных, тактильных, слуховых и словесных образов, знакомится с утверждениями, что наши эмоции и страсти, как и восприятие звуков

¹ Сам Станиславский и те, кто писал о его работе, в разные годы использовали самые разные варианты написания слова система: «система», Система, или просто система. В настоящей статье мы используем ту форму, которая соответствует нормам современного языка – система Станиславского или Система, но в цитатах оставляем авторское правописание.

² Кристи Г.В., Прокофьев Вл.Н. Комментарии // Станиславский К.С. Собр. соч.: В 8 т. М.: Искусство, 1957. Т. 4. С. 477.

Европа и Россия

и визуальных образов, могут оставлять за собой воспоминания. Возвращение таких воспоминаний провоцируется каким-либо событием или ситуацией. Рибо впервые ставит вопрос – «могут ли представления ... пережитых эмоций самопроизвольно возрождаться в сознании или *вызываться усилием воли без всякого внешнего, приводящего события* (курсив мой. – С.Ч.)?»³

Идеи французского ученого были восприняты Станиславским столь легко и активно, потому что к моменту знакомства с книгой Рибо собственная практика актера подсказывала ему схожие выводы. Станиславский-исследователь уже открыл в себе самом функционирование психологических механизмов, описанных Рибо. Произошло это еще в 1906 г. в работе над образом доктора Штокмана из пьесы Ибсена «Враг народа».

Эта «счастливая роль» оказалась не просто актерской удачей Станиславского, но помогла свершить, как Константин Сергеевич скромно полагал, «открытие давно известных истин», а на деле – осуществить гигантский прорыв в науке об актере. Станиславский точно подмечает, почему роль оказалась столь близкой, почему он «зажил ею» с первой же репетиции: «Очевидно, сама жизнь позаботилась заблаговременно о том, чтобы выполнить всю подготовительную творческую работу и запастись необходимым душевным материалом и *воспоминания* об аналогичных с ролью *жизненных чувствований* (курсив мой. – С.Ч.)»⁴.

Станиславский подчеркивает, что путь к образу Штокмана шел «от интуиции, сам собой»: «Все эти потребности и привычки



[персонажа] появлялись инстинктивно, бессознательно. Откуда они? – Впоследствии я случайно догадался об их происхождении: через несколько лет после создания Штокмана, при встрече в Берлине с одним ученым, знакомым мне раньше по венской санатории, я узнал у него свои пальцы из «Штокмана». Очень вероятно, что они бессознательно перешли ко мне от этого живого образца. А у одного известного русского музыканта и критика я узнал свою манеру топтаться на месте á la Штокман»⁵.

И далее важнейший вывод: «Ощущения, вложенные мною в роль Штокмана, взяты были из *живых воспоминаний* (курсив мой. – С.Ч.). На моих глазах затравили моего друга, честнейшего человека а la Штокман, за то, что он по внутренним убеждениям не мог решиться сделать того, чего от него требовали высшие мира. В моменты исполнения роли, на сцене – эти *живые воспоминания* (курсив мой. – С.Ч.) бессознательно руководили мной и возбуждали каждый раз к творческой работе»⁶.

Т. Рибо, 1880-е годы

³Рибо Т. Психология чувств // Рибо Т. Болезни личности. Опыт исследования творческого воображения. Психология чувств. Минск; Харвест, 2002. С. 481.

⁴Станиславский К.С. Собр. соч.: В 9 т. М.: Искусство, 1988. Т. 1. С. 320–321.

⁵Там же.

⁶Там же. С. 371.

Обложка книги Т. Рибо «Психология внимания», 1897

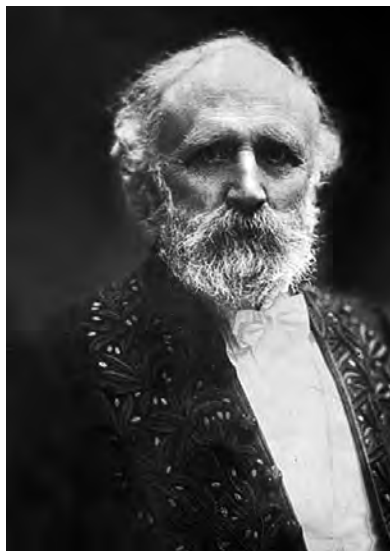


Pro memoria

Как жаль, что Станиславский не закрепил столь понятный и образный термин – *живые воспоминания!* Наверное, термин *аффективная память* – не самый удачный вариант. Он порождает путаницу – вместо *аффективная* слышится более распространенное слово *эффективная* (примером может служить ошибка самого Станиславского при первой встрече с этим понятием⁷), или возникают ассоциации с аффектом (состоянием, в котором человек настолько не контролирует себя, что даже за убийство его карают не так строго). Но Станиславский решил все-таки воспользоваться научным термином, подчеркивая свою преемственность исследования французского ученого.

Итак, путь к вдохновению нащупан – через *живые воспоминания*, через *аффективную память*. Пока возникающие у актера самопроизвольно, бессознательно. Но ведь Рибо предполагает, что возможно *сознательное, волевое воссоздание* пережитых ранее эмоций! А потому Станиславский продолжает знакомство с трудами по психологии и собственные исследования. С 1909 г. представления об аффективной памяти, заимствованные у Рибо, начинают сращиваться с практикой работы актера над собой.

В рукописи «Программа статьи: моя система» (1909), где впервые появляется сам термин «система», аффективная память называется среди важнейших элементов творческого самочувствия актера. В это же время Станиславский изучает книгу Рибо «Аффективная память» и делает выписки из его же «Психологии внимания»⁸. Вскоре в работах Станиславского



появляется еще один элемент *необходимый*, как он пишет, для верного творческого самочувствия⁹. Этот элемент – логика чувств. Стоит обратить внимание на дословное совпадение с названием одной из книг Рибо.

Идеи Рибо оказались так близки Станиславскому, что впоследствии ему кажется, что он использовал механизм аффективной памяти чуть ли не с начала XX в. В книге «Моя жизнь в искусстве» (1926) Станиславский вспоминает о попытках «расшевелить аффективную память» даже при работе 1903 г. над «Вишневым садом»¹⁰. Конечно здесь Станиславский допускает анахронизм, но эта ошибка свидетельствует, что, даже не получив «подсказки» Рибо, создатель Системы уже опирался на соответствующий механизм человеческой памяти. А начиная с 1909 г., термин аффективная память действительно употребляется Станиславским и в репетициях, и в теоретических записях устойчиво и последовательно.

Т. Рибо, 1900-е годы

⁷ В подготовительных материалах к «Моей жизни в искусстве» Станиславский вспоминал, что в июле-августе 1908 г. в Гомбурге на водах он «познакомился с одним очень образованным и начитанным человеком, который в разговоре случайно бросил такую фразу. “Вы знаете, – говорил он мне, – что переживание и творчество артиста основаны на воспоминаниях аффективных чувств и памяти?” (именно так написано у Станиславского – аффективных. – С.Ч.)... Я смолчал, но тотчас же написал, чтобы мне выслали литературу, касающуюся вопроса. Вскоре я получил брошюры Рибо» (Цит. по: Виноградская И.Н. Жизнь и творчество К.С. Станиславского. Летопись: В 4 т. М.: ВТО, 1971. Т. 2. С. 128)

⁸ Виноградская И.Н. Жизнь и творчество К.С. Станиславского. Т. 2. С. 194.

⁹ Кристи Г.В. Книга К. С. Станиславского «Работа актера над собой» // Станиславский К.С. Собр. соч.: В 8 т. М.: Искусство, 1954. Т. 2. С. XX.

¹⁰ Станиславский К.С. Собр. соч.: В 8 т. М., 1954. Т. 1. С. 270.

Европа и Россия

Станиславский полагает, что актер может и должен жить в роли не чужими, а только своими собственными чувствами. Именно с помощью аффективной памяти актер вызывает в себе переживания, нужные по ходу действия пьесы и испытанные им когда-то при соответствующих обстоятельствах собственной жизни.

У Константина Сергеевича записан его диалог с артисткой Ольгой Гзовской. Они репетируют комедию «Хозяйка гостиницы». Мирандолина–Гзовская в обиде на Кавалера. «У вас была в жизни аналогичная обида? Вспомните». – «Вспомнила». – «Так скоро? Это не то»¹¹.

И.Н. Соловьева, которая извлекла из мхатовских архивов эту запись 1913 г., подчеркивает: «Он отличал память-констатацию и память, включающую все существо, возвращающую звук, ритм, чувство. Питательна для художника только она, и Станиславский в высшей степени одарен именно ею»¹². Здесь точно подмечено ясное понимание Станиславским связи аффективной памяти и памяти органов чувств, затрагивающей «все существо» актера. Именно эта взаимосвязь станет принципиальной для дальнейшей разработки методики использования аффективной памяти человека применительно к сценическому творчеству.

В рассматриваемый же период Станиславский строит репетиционную работу во МХТ на прямом использовании аффективной памяти. Репетируя Пушкинский спектакль (1915) Станиславский записывает последовательность работы над ролью: «1. Материал надо брать из своей жизни и из своей аффективной памяти; 2. Надо из этого

материала создавать свою аналогичную жизнь...»¹³. Таким образом аффективная память – основа, отправная точка творческой работы Станиславского 1910-х годов.

И в Первой студии, которая начала свою жизнь в 1912 г., использование аффективной памяти для создания творческого самочувствия стало одной из центральных педагогических задач. Действительно, кто, как не Л.А. Сулержицкий – мореплаватель и режиссер, толстовец и плотник, садовник и писатель, который, казалось, прожил десяток судеб до прихода к главному делу своей жизни, мог служить наглядным примером. Недаром Л. Андреев пишет, что Сулер, «как электрический скат, ... был заряжен необыкновенной живучестью (курсив мой. – С.Ч.) и той кипучей силой, что кажется почти неистощимой в своих разнообразных проявлениях и неутомимом движении. Он и пел прекрасно и, захоти, рассказывал чудесно, в литературную ткань лантливому имитатора, подлинные слова и жесты каких-нибудь сартов или иных восточных людей»¹⁴.

Внедряя идеи Станиславского в театральную практику, Е.Б. Вахтангов в лекциях 1914 г. в Студенческой студии внятно развивает мысль, что аффективные чувства – это вторичные чувства, и намечает последовательность создания «аффективной жизни», т.е. сценической жизни в театре переживания – «сначала круг внимания, затем задача и затем, как результат ее разрешения (вернее сказать, разрешения), аффективные чувства»¹⁵. Процитируем фрагменты лекции Вахтангова – именно им предстоит в будущем

¹¹ Цит. по: Соловьева И.Н. Книга о счастье // Станиславский К.С. Собр. соч.: В 9 т. М.: Искусство, 1988. Т. 1. С. 19.

¹² Там же. С. 18–19.

¹³ Станиславский К.С. Собр. соч.: В 9 т. М.: Искусство, 1991. Т. 4. С. 44.

¹⁴ Л. А. [Андреев Л.А.]. Сулержицкий // Русская воля, 1916, № 5. 19 декабря. См. также: Андреев Л.А. Сулержицкий // URL: http://andreev.org.ru/biblio/Ocherki_Fel/LAS.html (дата обращения 25.08.2011)

¹⁵ Вахтангов Е.Б. Записки, письма, статьи. М.; Л.: Искусство, 1939. С. 284.

Pro memoria



оказать непосредственное влияние на Страсберга. Важно, что эти слова принадлежат ученику Станиславского, который мог бы «предъявить письмо»¹⁶ от создателя Системы, участнику работы по применению аффективной памяти в репетициях и МХТ, и Первой студии.

«Источником наших сценических, не похожих на жизненные, особенных чувств являются не условные поводы, а наша способность к повторным переживаниям... – пишет Вахтангов. – И это повторное переживание не тождественно с нашими жизненными переживаниями. Потому мы наши сценические чувства в отличие от жизненных будем называть *аффективными чувствами*. Они управляются совершенно другими законами, чем те, которые управляют нашими чувствами в жизни. Кроме аффективных (повторных) чувств, у нас может быть на сцене, и даже непременно имеется, также и жизненное чувство. Но это жизненное чувство может быть только одним из двух: или мне приятно, что я хорошо переживаю аффективные чувства, или же мне неприятно, если я их переживаю скверно, неискренне. Когда я ухожу со сцены, когда моя роль сыграна, то все мои аффективные чувства тотчас же меня покидают, и остается только какое-либо из этих двух жизненных чувств»¹⁷.

Простым примером Вахтангов поясняет существенное различие «аффективных переживаний» и их жизненной основы: «В жизни, если мы пережили, например, горе, то разве мы можем в одну минуту от него освободиться или, еще больше, в пять минут перейти к столь же искренней радости. На сцене



К. Станиславский,
1890 г.

¹⁶ Станиславский писал: «Все преподают мою систему. А, между прочим, у меня два ученика – Сулержицкий и Вахтангов. Остальные переделывали по-своему и свой бред выдавали за мою систему... На будущее время только того прошу считать моим учеником, кто представит письмо от меня» (Станиславский К.С. Из записных книжек: В 2 т. М.: ВТО, 1986. Т. 2. С. 293).

же сплошь и рядом актеру, пережившему в одном акте сильнейшее горе, следующий акт приходится начинать с беззаботного веселья, и наоборот»¹⁸. Режиссер подчеркивает, что вторичные чувства непременно «являются своими собственными чувствами актера, и из этих своих чувств актер создает требуемый образ»¹⁹.

И Михаил Чехов, впоследствии оппонировавший Станиславскому именно по вопросам использования аффективной памяти, в 1910-е годы согласен с учителем. И хотя прав А. Кириллов, что уже в репетициях «Чайки» 1917 года любимый ученик «впервые позволил себе противоречить Станиславскому»²⁰, и что «последующая объективация собственных взглядов М. Чехова на актерское искусство началась с принципиального отказа от опоры на личные переживания и «аффективную память»²¹, в рассматриваемый период Чехов-педагог активно использует представления Станиславского. Пытаясь изложить основы системы Станиславского в двух статьях 1919 г., Чехов

¹⁷ Вахтангов Е.Б. Записки, письма, статьи. С. 283–284.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Там же. С. 284.

²⁰ Кириллов А. Чехов играет Чехова // Вопросы театра, 2008, № 3–4. С. 256.

²¹ Там же. С. 259.

сосредоточивает свое внимание только на трех элементах – аффективной памяти, внимании и воображении. Он (вполне по Станиславскому) определяет, что «аффективное воспоминание есть воспоминание об известном прожитом чувстве, снова перешедшем в переживание»²², и утверждает, что «ученик должен научиться создавать себе известное заказанное настроение путем “аффективных воспоминаний” и с этим настроением выполнять задачи»²³.

А другой участник Первой студии МХТ Валентин Смышляев в своей книге 1921 г. «Теория обработки сценического зрелища» посвятил яркую главу разъяснению принципов использования аффективной памяти в работе над ролью²⁴.

Таким образом, концепция использования аффективной памяти как ведущего элемента в создании творческого самочувствия актера не только развита Станиславским теоретически и стала основой его репетиционной методики в 1910-е годы, но и повсеместно использовалась его учениками 1910–1920-х годов, выходя за пределы МХТ и его Первой студии. Нам еще предстоит увидеть, как усилиями студийцев Ричарда Болеславского и Марии Успенской эти взгляды станут достоянием американских актеров.

1920-е годы отмечены смещением интереса Станиславского в сторону внешней техники актера. Комментируя эволюцию его подходов, Г. Кристи и Вл. Прокофьев пишут, что «на первом этапе развития “системы” Станиславский сильно переоценивал значение аффективной памяти в творчестве актера. (...) Он делал ошибочный вывод о том,



что все переживания актера на сцене носят исключительно повторный характер. *Не отрицая значения аффективной памяти* (курсив мой. – С.Ч.) как одного из элементов “системы”, Станиславский пересмотрел в дальнейшем роль этого элемента... Он пришел к выводу, что более совершенным, чем аффективная память, средством воздействия на чувство является логика физических действий, направленная на осуществление линии сквозного действия и сверхзадачи пьесы и роли»²⁵.

Но важное уточнение издателей собрания сочинений Станиславского, выделенное нами курсивом в предыдущем абзаце, тонуло в массовых утверждениях о том, что «буржуазная психологическая наука [Рибо]» «не могла внести никакой ясности» в вопрос достижения творческого самочувствия актера²⁶. И что «Станиславский перерос увлечение буржуазной психологией и аффективной памятью», и его «упражнения 1930-х годов были уже свободны и от налета идеализма Рибо и от мистицизма йоги»²⁷.

К. Станиславский. 1930-е годы

²² Чехов М.А. О системе Станиславского // Чехов М.А. Литературное наследие: В 2 т. М.: Искусство, 1986. Т. 2. С. 40.

²³ Там же.

²⁴ См.: Смышляев В.С. Теория обработки сценического зрелища. Ижевск: Ижевский Пролеткульт, 1921; Техника обработки сценического зрелища. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Всероссийский Пролеткульт, 1922. Подробнее о книге Смышляева смотри в монографии автора настоящего исследования: Черкасский С.Д. Валентин Смышляев – актер, режиссер, педагог. СПб.: СПГАТИ, 2004. С. 46–60.

²⁵ Кристи Г.В., Прокофьев Вл.Н. Комментарии // Станиславский К.С. Собр. соч.: В 8 т. М., 1957. Т. 4. С. 477.

²⁶ Кристи Г.В. Книга К. Станиславского «Работа актера над собой» // Станиславский К.С. Собр. соч.: В 8 т. М., 1954. Т. 2. С. XXXV.

²⁷ Гиппиус С.В. Гимнастика чувств. Л.; М.: Искусство, 1967. С. 32. На самом деле около трети элементов Системы, названных в «Работе актера над собой» и по сей день совершенствуются йоговскими тренингами, а важнейший тезис Станиславского «к бессознательному через сознательное» и его концепция сверхсознания напрямую заимствованы из йоги. Подробнее См.: Черкасский С.Д. Станиславский и йога: опыт параллельного чтения // Вопросы театра, 2009, № 3–4. С. 282–300; он же. Йогические элементы системы Станиславского // Вопросы театра, 2010, № 1–2. С. 252–270.

Pro memoria

Свободны – это значит отброшены?

Похоже, многие воспринимали именно так. В пору торжества диалектического материализма физическое действие праздновало свою победу над аффективной памятью. История показала, что это была пиррова победа. Упражнения Станиславского на сенсорную природу человека превратились в упражнения на память физических действий (ПФД) и выродились в упражнения на всего лишь внимательность к логике и последовательности физического (понимаемого узко, как механического) действия.

И с 1940-х годов при изложении системы Станиславского преобладает подход «или – или»: или действие – или аффективная память, при этом неизменно подчеркивается преимущества первого. Вот как продолжают свой комментарий Г. Кристи и Вл. Прокофьев: «В отличие от аффективной памяти, имеющей дело с капризным и неуловимым чувством, логика физических действий роли более определена, доступна, материально осязаема, легко фиксируема, поддается контролю и воздействию со стороны сознания»²⁸.

Это противопоставление «нашего» материалистического физического действия «их» буржуазной аффективной памяти, непродуктивное, как вопрос ребенку «кого ты любишь больше – папу или маму?», стало источником многих проблем в педагогике актерского мастерства. Именно поэтому нелишне напомнить, что и в 1920-е, и в 1930-е годы аффективная память как и прежде важна для создателя Системы.

Станиславский по-прежнему работает над развитием ее в артистах МХТ, о чем свидетельствуют

записи самых разных репетиций. Интересное совпадение – в одном из его репетиционных примеров 1927 г. всплывает образ Америки, хорошо знакомой Станиславскому благодаря мхатовским гастролям 1923–1924 годов. Той самой Америки, где Ричард Болеславский уже основал Лабораторный театр, и, передавая эстафету Системе будущему «фанатику эмоций» Страсбергу (так называл своего товарища другой ученик Болеславского Г. Клерман), акцентировал первоначальное значение аффективной памяти.

Вот как Станиславский записывает разговор с артисткой своей Оперной студии О.С. Соболевской: «Плачет. Нет аффективной памяти. Не может получить прежнего, прошлого чувства.

– Перечитываю письма мужа, но не могу вернуть того, что чувствовала.

– Вы надеетесь, что по прочтении писем сразу все вернется. Это было бы очень легко. Нет, распахайте прошлое. Что это значит? Вспоминайте все малейшие мелочи. Точка в точку. Да не один раз вспоминайте, а многократно, изо дня в день. Вот сколько навспоминайте, – как куча бисера в этой (вашей) шляпе. Из всего этого надо создать общее впечатление, то есть синтез всех впечатлений. Так и в жизни: вспоминаю об Америке; у меня под образом таможи и Бродвея заключено все, что там пережито. Всякая мелочь, каждая бисеринка вызывает и приводит меня к Бродвею и пристани. А с ними является и синтез чувства Америки (всей)»²⁹.

В 1930-е Станиславский по-прежнему вставляет упражнения на развитие аффективной памяти в

²⁸ Кристи Г.В., Прокофьев Вл.Н. Комментарии // Станиславский К.С. Собр. соч.: В 8 т. М., 1957. Т. 4. С. 477.

²⁹ Станиславский К.С. Из записных книжек: В 2 т. Т. 2. С. 272.

Европа и Россия

обязательную программу обучения актера. Вот выдержка из списка упражнений по ее тренингу, составленному для Оперно-драматической студии:

«Вспомнить запах моря, раннего летнего утра.

Вспомнить шумы парохода, пение утренних и вечерних птиц.

Вспомнить лицо, движение, манеры, жесты (знакомого человека), вид из окна в деревне.

Вспомнить вкус земляники с молоком.

Вспомнить осязание лягушки, змеи, мыши.

Болезнь – вспомнить мигрень.

Радость – вспомнить [себя] после экзамена [на аттестат] зрелости.

Печаль – вспомнить “Цусиму”.

Религиозный экстаз – Пасха.

Общ. экстаз – (манифест) 17 октября³⁰.

Станиславский *по-прежнему* уверен: «Аффективная память дает главный материал для создания роли в ее внутренней жизни»³¹.

Но с конца 1920-х годов начинается насильственное превращение МХАТ в театр образцово-показательный. Сталинские идеологи создают из Художественного театра «вышку соцреализма», возникает Комиссия по прочтению рукописи Станиславского – из нее следовало убрать все, что не соответствовало требованиям диамата. Станиславского понуждают заниматься самоцензурой.

И поскольку материалистический подход требовал отказа не только от буржуазной науки, но и от ее словаря, в книге «Работа актера над собой» Станиславский вводит новый термин: память на чувствования или эмоциональная память. Вынужденность такой замены просвечивает в

диалоге ученика Названова и Торцова–Станиславского.

«– Память на чувствования? – старался я [Названов] уяснить себе.

– Да. Или, как мы будем называть ее, эмоциональная память. Прежде – по Рибо – мы звали ее “аффективной памятью”. Теперь этот термин отвергнут и не заменен новым. Но нам нужно какое-нибудь слово для определения ее, и потому пока мы условились называть память на чувствования эмоциональной памятью»³².

Опять стоит пожалеть, что в этот момент Константин Сергеевич не вернулся к им же самим предложенному термину «живые воспоминания», который так точно описывает функционирование аффективной памяти. Когда стало ясно, что термин «аффективная память» не отстоять, Л.Я. Гуревич предложила (письмо от 31 января 1928 г.) вариант его замены на «воспроизведенные чувства»³³. Выскажем предположение, что Станиславский остановился на «эмоциональной памяти» из-за ее близости к исходному термину Рибо, уже привычному и ему, и множеству его учеников.

При этом вынужденная смена термина не изменила воззрений Станиславского на психические процессы, стоящие за ним. Ему, как всегда, важнее была не терминология, а суть. Как пишет А.М. Смелянский, «когда Ф.Ф. Комиссаржевский в книге “Творчество актера и теория Станиславского” (1916) будет придирчиво и скрупулезно критиковать понятие “аффективная память”, почерпнутое Станиславским у Т. Рибо, то на полях этой книги творец системы взмолится: “Называйте, как хотите, но поймите суть без придинок”»³⁴.

³⁰ Станиславский К.С. Собр. соч.: В 9 т. М.: Искусство, 1990. Т. 3. С. 502.

³¹ Станиславский К.С. Из записных книжек. Т. 2. С. 291.

³² Станиславский К.С. Собр. соч.: В 9 т. М.: Искусство, 1989. Т. 2. С. 279.

³³ Цит по: Дыбовский В.В. В плену предлагаемых обстоятельств // Минувшее: Исторический альманах. № 10. М.; СПб.: Atheneum: Феникс, 1992. С. 248–249.

³⁴ Смелянский А.М. Профессия – артист // Станиславский К.С. Собр. соч.: В 9 т. Т. 2. С. 11–12.

Pro memoria

Перейдя на новое название аффективной памяти, Станиславский продолжает подчеркивать ее значимость. И в последней главе «Работы актера над собой», той самой, к которой он просит «отнестись с исключительным вниманием, так как в ней – суть творчества и всей “системы”»³⁵, находим: «Как вы уже знаете, мы живем на сцене эмоциональными воспоминаниями о подлинной, реальной действительности. Они минутами доходят до иллюзии реальной жизни»³⁶.

Стоит обратить внимание на интереснейший архивный документ, опубликованный лишь в 1990 г. Он называется «Тренинг и муштра. Упражнения на развитие эмоциональной памяти»³⁷. Вот какие этюды, согласно этой записи Константина Сергеевича, составляют такой тренинг: «этюды на память физических действий, этюды на внимание, этюды на фантазию, этюды на отношения к предметам (обыгрывание предметов), этюды на освобождение мышц, этюды на движение, этюды на оправдание движения, этюды на публичное одиночество, этюды на органическое молчание для двух, этюды на характерность, этюды на органическое молчание для нескольких человек, музыкальные этюды, этюды на общение»³⁸.

Получается, что, по Станиславскому, все эти разнообразные этюды – даже сюжетные этюды типа «получаю телеграмму о смерти матери», или «ворую лакомства», или «ищу железнодорожный билет, опаздываю на поезд» – это упражнения на развитие эмоциональной памяти. И даже этюды на память физических действий предстают здесь как тренинг эмоциональной памяти.

Важно подчеркнуть: в этой записи Константина Сергеевича не действие предстает «вобравшим в себя все без исключения элементы»³⁹, как пишет Кристи, а эмоциональная память собирает под свое крыло все прочие элементы Системы!

И тут нет противоречия. Очевидно, дает себя знать внутренняя стержневая целостность Станиславского-художника, увлекающегося в разные годы разными методиками, но при этом ощущающего их неразрывную целостность.

«Существует миф, – писал Н.В. Демидов, – что Станиславский все время менялся. Люди, поработавшие с ним (или повертевшиеся около него) год–два, с пренебрежением говорили тем, кто работал с ним раньше, скажем, лет за 10–15 до этого: “О, вы уже отстали! Станиславский давным-давно ушел от этого! Все это забыто и брошено! Теперь – вот что!”»⁴⁰.

На основе тридцатилетнего общения со Станиславским Демидов утверждал, что эта точка зрения поверхностна: «могу засвидетельствовать: Станиславский в существе своем *никогда не менялся*. Он всегда стремился только к одному (*только к одному!*): он старался найти способ *по-настоящему жить на сцене, как жили лучшие из мировых актеров в лучшие минуты своего творчества (...)*. Станиславский, менял приемы, при помощи которых пытался достичь *главной цели*, но сама *цель* оставалась неизменной (...) Станиславский потому и мог сочетать все это множество разноречивых подходов, что *брал от них только одно*: то, что нужно для достижения *главной цели*»⁴¹.

Но самым ярким проявлением позиции Станиславского в

³⁵ Станиславский К.С. Собр. соч.: В 9 т. Т. 2. С. 42.

³⁶ Там же. С. 435.

³⁷ Станиславский К.С. Собр. соч.: В 9 т. Т. 3. С. 502.

³⁸ Там же. С. 398–407.

³⁹ Кристи Г.В. Книга К. С. Станиславского «Работа актера над собой» // Станиславский К.С. Собр. соч.: В 8 т. М., 1954. Т. 2. С. XXVIII.

⁴⁰ Демидов Н.В. Творческое наследие: В 4 т. СПб.: Гиперион, 2004. Т. 1. С. 399–400.

⁴¹ Там же.

Европа и Россия

течение *всего* его педагогического творчества становится письмо за океан, адресованное переводчице «Работы актера над собой» Э. Хэпгуд. В декабре 1936 г., т. е. через месяц после выхода этой книги в Америке под названием «*An Actor Prepares*» («Актер готовится») и в процессе работы над русским подцензурным вариантом, Станиславский пишет: «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 (курсив мой. – С.Ч.). 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»⁴².

Думается, эти слова Станиславского убедительно доказывают, что и в поздний период Системы, когда основным «манком» для чувства стало действие, он не мыслил создание органической жизни на сцене без опоры на механизмы аффективной памяти.

В том, что Станиславский полагает ее основой творчества в тот самый период, когда активно развивает действенное видение мира, нет противоречия. Действие, безусловно, может провоцировать эмоционально насыщенную

внутреннюю жизнь (и именно эта взаимозависимость лежит в основе метода физических – точнее, психофизических – действий), но не оно создает ее. Богатство чувств создается аффективной памятью, всей жизнью человека. Ведь, как писал Ю.В. Трифонов в романе «Время и место», «вспоминать и жить – это цельно, слитно, не уничтожаемо одно без другого и составляет вместе некий глагол, которому названия нет»⁴³. Не случайно великое искусство рождается там, где есть багаж пережитого, опыт страдания. Природа гения до сих пор нам до конца неведома. Но стоит обратить внимание на замечание критика об одном из них: «Смоктуновский сполна выполнил завет Станиславского об обогащении личного опыта и аффективной памяти актера. Он прошел все круги военного ада: фронт, плен, концлагерь, побег, партизанский отряд, регулярные воинские части...»⁴⁴.

Приведенные выше документы относятся ко времени творческих поисков Станиславского в Оперно-драматической студии середины 1930-х годов. Но еще в 1924 г. произошло событие, повлиявшее на судьбу использования механизмов аффективной памяти в актерском творчестве. В далеком Нью-Йорке, на лекциях Ричарда Болеславского в Лабораторном театре начинающий Ли Страсберг впервые услышал положения системы Станиславского.

Через полвека Страсберг вспоминал чувство почти религиозного откровения, которое посетило его в тот момент. «Вот оно! Вот, что это значит на самом деле! Вот она – суть!», – твердил себе двадцатитрехлетний юноша, записывая лекцию об аффективной

⁴² Дыбовский В.В. В плену предлагаемых обстоятельств // Минувшее: Исторический альманах. № 10. С. 314–315.

⁴³ Трифонов Ю.В. Исчезновение. Время и место. Старик: Романы. М.: Современник, 1989. С. 155.

⁴⁴ Витковский Т. Ощущение причастности // Книжный Петербург. Круг чтения. URL: http://piterbook.spb.ru/2004/09/recenzii/book_04.shtml (дата обращения 22.08.2011). Рец. на кн.: Егошина О. Актерские тетради Иннокентия Смоктуновского. М.: О.Г.И., 2004.

Pro memoria



памяти⁴⁵. Болеславский, который в прошлом был ярким актером МХТ (играл студента Беляева в тургеневском спектакле «Месяц в деревне» 1909 г.) и режиссером Первой студии (поставил первый спектакль студии «Гибель «Надежды»»), оказался выдающимся педагогом. Именно он вместе с Марией Успенской сумел передать американскому театру базовые положения Системы, включая представления о важности аффективной памяти.

А в России, несмотря на верность Станиславского идее использования аффективной памяти, маятник театральной педагогики после смерти создателя Системы совершил движение в сторону приоритетного внимания к действию. Естественно, тренинг эмоциональной памяти продолжался внутри этюдов на память физических действий, но тренинг ощущений оставался второстепенным по сравнению с тренингом логики физических действий. А концепция «физического самочувствия» Немировича-Данченко, тесно связанная с тренингом памяти ощущений, будучи, безусловно, известной, очень часто оставалась своего рода факультативом. Потребовались годы, чтобы педагогика актерского мастерства вновь обратилась к целостному, всеобъемлющему тренингу памяти физических действий и ощущений и тем самым вернулась к изначальным установкам Станиславского. Осознание необходимости совместного тренинга физических действий и ощущений (а то и приоритетного тренинга памяти ощущений) пришло лишь в 1980-е годы. Именно тогда российские педагоги, по крайней

мере, в Санкт-Петербургской академии театрального искусства, где учился и преподает автор настоящей статьи, стали настойчиво называть этот тренинг не просто упражнениями на ПФД, но упражнениями на память физических действий и ощущений (ПФДиО, уж если пользоваться сокращениями), упорно подчеркивая именно память ощущений. А в 1990-х годах В.М. Фильштинский предложит говорить о целостной «концепции физических действий и ощущений и физического самочувствия К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко»⁴⁶.

Что же касается исследования самой аффективной памяти, то, начиная с 1930-х годов, эту линию педагогического творчества Станиславского наиболее содержательно развивал именно Ли Страсберг (1901–1982) – один из самых влиятельных педагогов актерского мастерства XX века.

Получив первые уроки Станиславского на занятиях в Лабораторном театре, Страсберг организовал театр «Груп» (1931–1940), одну из первых постоянных трупп Америки, противопоставившую коммерческому театру художественные принципы МХТ. Здесь он организовал целую педагогическую программу обучения актеров по Системе. В 1948 г. Страсберг начал преподавать в только что открытой Актерской студии и вскоре стал ее художественным руководителем. Именно здесь система Станиславского окончательно превратилась в Метод Страсберга (именно так, с большой буквы: *the Method*), воспитавший три поколения американских актеров театра и кино, среди



Л. Страсберг, 1931 г.

⁴⁵ Strasberg L. *A Dream of Passion: The Development of the Method*. Boston: Little, Brown, 1987. P. 64.

Здесь и далее – перевод автора статьи.

⁴⁶ Фильштинский В.М. *Открытая педагогика*. СПб.: Балтийские сезоны, 2006. С. 49.

которых – Мэрилин Монро, Марлон Брандо, Монтгомери Клифт, Морин Стэплтон, Энн Бэнкрофт, Джулия Харрис, Джеральдин Пэйдж, Пол Ньюмен, Ал Пачино, Дастин Хоффман, Роберт де Ниро и многие другие. В дни семидесятипятого юбилея Страсберга в 1976 г. было подсчитано, что среди его учеников – 24 обладателя и 108 номинантов премии «Оскар»⁴⁷. Да и сам Страсберг был номинирован на престижную премию Киноакадемии за роль в кинофильме «Крестный отец II» (1973).

На протяжении всего режиссерского и педагогического пути Страсберг подчеркивал приверженность русской театральной школе, причем связывал свой Метод с достижениями не только Станиславского, но и Вахтангова, и даже Мейерхольда. При этом американский педагог не только развивал их идеи, но и смело вступал в полемику.

В своей главной книге «Сочиненные чувства»⁴⁸ Страсберг внятно формулирует отличие своего подхода от поисков создателя Системы в 1930-е годы: «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 командовать напрямую, 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»⁴⁹.

Выделенное курсивом замечание Страсберга принципиально – согласно Станиславскому, к выполнению действия «допускался» лишь актер предварительно как следует натренированный в эмоциональных реакциях (т.е. владеющий механизмом запуска аффективной памяти), что порой упускается практиками действенного метода.

«Я же, – продолжает Страсберг, – никогда не испытывал трудностей при использовании упражнений на эмоциональную память и развил целый ряд специфических подходов для их использования»⁵⁰.

Таким образом, Страсберг, в полном согласии со Станиславским, полагает, что в то время, как действия подчиняются нашей воле, чувства ей не подвластны. Мы не можем приказать себе ненавидеть или любить. Но вывод Страсберга отличен от выводов Станиславского, пришедшего к идее вызывать «капризное» чувство посредством физического действия. Страсберг утверждает, что мы можем сознательными

Л. Страсберг, 1936 г.

⁴⁷ Lee Strasberg // Gale Encyclopedia of Biography. URL: <http://www.answers.com/topic/lee-strasberg> (дата обращения 15.08.2011)

⁴⁸ Strasberg L. Название книги взято Страсбергом из текста «Гамлета». Для ее русского заглавия мы используем строку из перевода, сделанного Б.Л. Пастернаком, который не будучи дословным, точно отображает смысл и причины выбора Страсбергом этой шекспировской фразы для названия своей книги. Подробнее см.: Черкасский С.Д. Гамлет, Страсберг и актеры: к переводу названия книги Ли Страсберга «A Dream of Passion» // Известия РГПУ им. А.И. Герцена, 2011, № 140. С. 126–135.

⁴⁹ Strasberg L. A Dream of Passion. P. 151.

⁵⁰ Ibidem.

Pro memoria

усилиями вызвать *вторичное* переживание эмоций, *стимулируя их через память ощущений*, т.е., используя сенсорные механизмы запуска эмоциональной памяти. «Эмоциональная память, – пишет Страсберг, – это память, присутствующая чувствам и вызываемая из подсознания работой пяти органов ощущений (т.е. памятью ощущений. – **С.Ч.**)»⁵¹, и ценность этой формулировки в том, что она увязывает три важнейших категории Системы – эмоциональную память, память ощущений и подсознание, и подсказывает механизм их использования и тренировки.

Как мы видели, Станиславский, переключившись на физические действия, не «запрещает» аффективную память, более того, на нее опирается, ставит ее подножием действия, шире – бытия на сцене. В свою очередь, Страсберг, выбирая свой путь, не отрицает действенных подходов позднего Станиславского. Это отражает переход Системы от раннего, аналитического периода, когда шло накопление знаний об отдельных ее элементах и происходило изучение способов их тренинга, к синтезирующей стадии, которой свойственно свободное совмещение различных подходов и приемов, направленных на достижение главного в Системе – целостного вдохновенного творческого самочувствия актера.

Об этом точно говорит Л.А. Додин: «от достаточно жестких методов, которые для многих и являются системой Станиславского, методов, описанных в его книгах, разработанных терминологически: “сквозное действие”, “сверхзадача” и т. д., – он пришел к логике *свободного поиска свободной жизни*



Л. Страсберг, 1980

свободного человеческого духа (курсив мой. – **С.Ч.**), что труднее всего описать и что очень нелегко нащупать»⁵². Ту же мысль развивает и В.М. Фильштинский. Он обращает внимание на «некое “разветвление” интересов К.С. Станиславского» в 1930-е годы, когда наравне с методом физических действий и методом действенного анализа создатель Системы «практиковал и, скажем пока так, некие *свободные режиссерско-педагогические приемы* работы (курсив мой. – **С.Ч.**)»⁵³.

Система и Метод – наследие Станиславского и его развитие Страсбергом – едины в поисках объективных законов актерского искусства. Их различие – в способах достижения творческого самочувствия, в способах актуализации чувства. В рамках действенных подходов Станиславского оно провоцируется действием, по методике Страсберга – через аффективную память. Сам механизм ее использования в Методе достаточно прост, но его успешная реализация во многом зависит от того,

⁵¹ Strasberg L. *A Dream of Passion*. P. 59–60.

⁵² Додин Л.А. *Логика свободного поиска // Режиссерский театр от Б до Ю. Разговоры под занавес века*. Вып. 1. М., 2001. С. 111.

⁵³ Фильштинский В.М. *Открытая педагогика*. С. 65.

Европа и Россия

насколько хорошо развита *память ощущений* актера, т.е. способность явственно вспомнить и до определенной меры заново прочувствовать (пережить-прожить) зрительные образы, запахи, звуки, вкусы, тактильные ощущения.

Задача *упражнения на эмоциональную память* – самого важного в Методе – воскресить чувственное событие, произошедшее с актером в жизни⁵⁴. Необходимо начать с релаксации, с раскрепощения, чтобы снять возможные препятствия между деятельностью мозга и откликом всего организма, побуждаемого к ответной реакции. Страсберг подчеркивает, что «наличие умственного или физического перенапряжения часто является результатом ожидания, каким именно образом придет эмоция, и тем самым оно мешает ее спонтанному проявлению»⁵⁵. Значит, прежде чем приступить к упражнению, актер должен иметь достаточный навык в релаксации.

Чтобы начать само упражнение, актер выбирает эпизод из своего прошлого. Сознательно, не думая о себе и не пытаясь напрямую вызвать эмоции, связанные с этим жизненным опытом, он последовательно воскрешает в памяти сенсорные реалии (чувственные ощущения) выбранного момента. В какой-то момент выполнения упражнения конкретность ощущения, какая-то точная деталь (запах пирожков, например, или ощущение влажного южного воздуха) спровоцирует (по Станиславскому – «выманит» из подсознания) эмоцию, связанную с этим чувственным опытом.

Если актер смог вычлениить и запомнить найденный сенсорный пусковой механизм повторного

чувства («триггер» в терминологии Метода⁵⁶), значит, он нашел ключ к этому конкретному чувству. И после ряда повторных упражнений проходить вышеописанный сложный путь для воссоздания чувства каждый раз не понадобится. Достаточно иметь этот «ключ от чувства» – триггер. По мере постоянных упражнений актер оказывается способен вызвать в себе требуемое чувство посредством актуализации нужного момента памяти ощущений так же просто, как музыкант вспоминает тональность, а тренированный танцор – необходимую группировку мышц для исполнения движения. (Раскрывая ход упражнения на эмоциональную память, Страсберг всемерно подчеркивает приоритет процессов чувственного восприятия над логически-действенным отношением к моделированию воспоминания⁵⁷).

Чтобы отвести типичные упреки в адрес Метода, что он вмешивается в личную жизнь актеров и дает «возможность режиссерам и педагогам вести медицинскую и психоаналитическую практику без лицензии»⁵⁸, уточним существенные различия. В психотерапии пациент пытается вызвать воспоминание рассудочно, в ходе рассказа. Его задача – последовательно восстановить ход событий, чтобы дать представление психотерапевту о том, что же именно с ним произошло. Естественно, в это время могут сами собой всплывать хранящиеся в памяти ощущения, вырваться чувства и эмоции, но внимание пациента направлено не на сознательное воссоздание чувственного опыта, а на воспоминание произошедшего и выражение его словами.



Л. Страсберг

⁵⁴ Страсберг чаще всего использует понятия «аффективная память» и «эмоциональная память» как синонимы.

⁵⁵ Strasberg L. *A Dream of Passion*. P. 115.

⁵⁶ *Trigger* (англ.) – спусковой курок, пусковой механизм, генератор пусковых импульсов. В словаре Станиславского ближе всего к этому англоязычному термину Болеславского (а потом и Страсберга) – «манок», однако, чтобы сохранить специфику смысла, которое вкладывают в этот элемент психотехники англоязычные педагоги, мы предлагаем использовать этот термин без перевода. (Таким же образом это английское слово используется в радиоэлектронике.)

⁵⁷ См.: Strasberg L. *A Dream of Passion*. P. 115.

⁵⁸ Richardson D. *Acting Without Agony: An Alternative to the Method*. Allyn and Bacon, 1993. P. 3.

Pro memoria

В упражнении на эмоциональную память по Страсбергу актер, напротив, совсем не озабочен рассказом педагогу (а впоследствии, при индивидуальном выполнении упражнения, – самому себе) связанной истории⁵⁹. Его внимание полностью сосредоточено на доскональном воссоздании всех физически-чувственных подробностей, которые он вызывает из памяти в процессе воображаемого вторичного проживания события, как будто оно происходит сейчас. Актер даже должен вести рассказ в настоящем времени, а не в прошедшем: «я вижу», а не «я видел». Актеру задают, или он сам себе задает бесконечное количество вопросов об осязательных реалиях события. Как холодно было? Из чего была сделана ручка двери? Как эта дверь скрипнула? Как долго он стряхивал воду с зонта? Откуда послышался голос женщины? Каким тоном она говорила? Исследование сосредоточено не на истории, но на том, как нервная система вбирала в себя чувственные моменты произошедшего.

Когда актер детально вспоминает все эти подробности, происходит одно из двух. Либо он обнаруживает уже существующий внедренный условный рефлекс, сенсублизованный в нервной системе и подсознании, и в тот момент, когда эта «болевая точка» срабатывает, возникает повторное чувственное проживание. Либо тщательное воссоздание события на уровне всех ощущений приводит к переводу этого чувственного опыта в условный рефлекс и созданию в ходе упражнения «болевой точки». Другими словами либо вы обнаруживаете условный рефлекс, уже сформированный

природой, либо вы помогаете природе создать новый условный рефлекс и его «включатель» (своего рода лампочку академика Павлова).

Похоже, что Станиславский при всем интересе к аффективной памяти не оставил нам конкретных разработок по ее тренингу. И «Работа актера над собой», и записные книжки содержат лишь общие замечания: надо обогащать себя, и поскольку «аффективная память дает главный материал для создания роли в ее внутренней жизни», актер «должен расширять свой кругозор. Для этого он должен много знать, много видеть, много испытать и много наблюдать как за своей, так и за чужой жизнью. Науки, чтение, широкое образование, знания, путешествия, музеи, условия жизни людей, их психология – помогают обогащать аффективную память все новыми впечатлениями и переживаниями»⁶⁰. Судя по приведенным выше выдержкам из репетиционных и теоретических работ Станиславского, основным методом активизации аффективной памяти для него являлось многократное прямое воспоминание актера об аналогичной жизненной эмоции⁶¹, и других указаний найти не удается.

Возникает даже крамольное предположение, что вопрос развития и тренинга аффективной памяти был недостаточно разработан Станиславским, что и послужило причиной его сомнений в надежности ее использования для поимки «неуловимого» чувства. Ведь методы работы в Первой студии, направленные на использование эмоционального багажа исполнителя, сводились к тому, что актера просили вспомнить

⁵⁹ Страсберг подчеркивает, что некоторые педагоги Метода неправильно ведут упражнение. Они хотят знать историю (естественно, так легче «вести» студента). Страсберг настаивает, что этого делать не надо (этический момент), и он лично никогда этого не требует! Чем меньше актер рассказывает, тем лучше. В идеале при выполнении упражнения на эмоциональную память опытным студентом или актером, педагог почти не говорит с ним, он вмешивается лишь, когда исполнитель испытывает затруднения, или когда необходимо проверить его концентрацию или мышечное расслабление. См.: Strassberg L. *A Dream of Passion*. P. 149.

⁶⁰ Станиславский К.С. Из записных книжек. Т. 2. С. 291.

⁶¹ И лишь, если «повторить на сцене такое же переживание в подходящей для этого роли» не получается, то, как пишет Станиславский «надо прибегать к помощи психотехники с ее предлагаемым обстоятельством, магическим “если бы” и к другим возбудителям, вызывающим отклик в эмоциональной памяти» (Станиславский К.С. Собр. соч.: В 9 т. Т. 2. С. 310–311). К этим возбудителям-манкам Станиславский относит все без исключения элементы Системы, что указывает на важную их взаимосвязь, но не добавляет конкретности в вопросе о развитии и использовании самой аффективной памяти.

Европа и Россия

схожую жизненную ситуацию (сосредоточиться, побыть в кругу), и – на сцену.

Сохранился интересный рассказ Веры Соловьевой⁶², восходящий к периоду Первой студии МХТ. В сцене из «Сверчка на печи» слепая Берта–Соловьева должна была расплакаться, узнав, что Текльтон–Вахтангов не любит ее. Соловьева вспоминала, что «это происходило само собой и без всяких усилий с ее стороны, причем абсолютно на каждом спектакле. Сознательно она ничего для этого не делала. Она плакала, и все тут. Другие студийцы были так поражены, что это безотказно происходит на каждом спектакле, что стали расспрашивать, как она это делает, как она использует “систему”, чтобы так искренне плакать каждый вечер. (...) Так вот, Соловьева стала анализировать, за счет чего же она действительно так легко играет этот момент каждый вечер, и – оп! – все исчезло, оставилось, высохло. Тогда Вера стала использовать эмоциональную память. Она воспользовалась тяжелым воспоминанием (кажется, о смерти матери), и это сработало, но только на шесть–семь спектаклей, так что ей пришлось менять стимулирующее слезы воспоминание»⁶³.

Этот эпизод ясно очерчивает сложности, которые возникают при использовании аффективной памяти в сценическом творчестве. Думается, многие актеры могли бы рассказать схожие истории. Так что же, аффективная память действительно ненадежна, она действительно «выдыхается», «срабатывается»? Или, может быть, выбраны не те воспоминания для подстановки под предлагаемые обстоятельства пьесы? Или дело в других особенностях актрисы?

Проблема заключалась в другом – в отсутствии разработанного тренинга эмоциональной памяти. Как вспоминала сама Соловьева, Сулержицкий просто просил их сесть в уголке и подумать об эмоционально задевающим моменте их жизни – не выполнить методически продуманное упражнение, начинающееся с воссоздания ощущений, – а просто погрузиться в воспоминания, и когда чувства приходили – идти на сцену и играть.

Это приводило к описанной выше неустойчивости, ненадежности использования аффективной памяти в работе актеров Первой студии. И если В. Соловьевой в конечном итоге удавалось «чувствовать боль и плакать на каждом из 600 представлений [«Сверчка на печи»], то Жилинский (актер Первой студии и муж В. Соловьевой. – С.Ч.) говорил, что он смог вызвать реальные слезы только четыре раза»⁶⁴.

Роберт Эллерманн⁶⁵, ведущий педагог Института Ли Страсберга в Нью-Йорке, которому посчастливилось учиться и у Веры Соловьевой, и у Страсберга, видит серьезную проблему современной театральной школы в неразвитости методов тренинга аффективной памяти: «на занятиях по мастерству актера мы, порой, тренируем буквально все, а от аффективной памяти ожидаем, что она будет всегда срабатывать сама собой и срабатывать словно по волшебству. Что за чушь, что за невежество! Или мы думаем, что простым использованием ее в играх-импровизациях или этюдах на действие, или увязыванием своего личного опыта с “зерном” роли мы обеспечиваем тренировку аффективной памяти? Но частое использование аффективной памяти

⁶² Вера Васильевна Соловьева (1892–1989) – актриса МХТ и Первой студии (Ио в «Гибели «Надежды»), во МХАТе 2-ом сыграла королеву в «Гамлете». Играла в заграничных труппах М. Чехова, с 1936 работала в США, где основала Актёрскую студию Веры Соловьевой.

⁶³ Рассказ В.В. Соловьевой записан Р. Эллерманном в 1970-е годы. См.: Письмо Р. Эллерманна автору от 29 января 2011 года // Архив автора статьи.

⁶⁴ Gordon M. Stanislavsky in America: An Actor's Workbook. Taylor & Francis, 2010. P. 101.

⁶⁵ Р. Эллерманн учился у Л. Страсберга и Р. Льюиса, был художественным руководителем театра Sactus в Чикаго. Автор книги «Ли Страсберг», которая готовится к публикации в издательстве Routledge. Многие положения настоящей статьи о творчестве Страсберга проверены в научной переписке автора с Р. Эллерманном. Я счастлив выразить Роберту огромную признательность и искреннюю благодарность за присланные им архивные материалы о работе Ли Страсберга и ответы на мои вопросы.

Pro memoria

(порой происходящее неосознанно, или не напрямую) отнюдь не равно сознательному воспитанию и совершенствованию этого важнейшего актерского качества»⁶⁶.

Описанный пример потери актером доступа к своему багажу эмоций Р. Эллерманн интерпретирует с точки зрения Метода Страсберга следующим образом: «Если бы В. Соловьева прошла через воспоминание о матери шаг за шагом по ощущениям, использовала бы внимание и воображение для воссоздания всех сенсорных реалий события, и, проделывая все это, позволила бы своей нервной системе естественным образом обнаружить, где кроется “болевая точка”, а потом, после многократного воссоздания этого процесса во всех подробностях ощущений и чувств, начала бы воссоздавать все жизненные ощущения вокруг самой этой “болевого точки”, вероятнее всего она действительно бы вытенировала свою память работать “на реплику” и безотказно»⁶⁷.

Безусловно, Страсберг в своей репетиционной практике уделял внимание и действию. Но начинал работу (задолго до репетиции!) через тренинг необходимой для этой сцены и роли эмоциональной жизни актера, через «настройку души». Приоритеты именно таковы, потому что Страсберг видит диалектическую связь ведущих элементов Системы: действие, разумеется, связано с эмоциями и чувствами, высвобождает их, но не оно порождает их. Эмоции и чувства порождает только аффективная память. И в этом понимании состоит основополагающая преемственность урокам Станиславского.

По Страсбергу, после того как эмоциональная память была

сознательно вытенирована и предварительно сознательно воссоздана много раз в форме упражнения, она может «не срабатывать» только тогда, когда актер нарушает другие, общие условия создания творческого самочувствия. Например, когда актер:

- перенапряжен (не раскрепощен физически);

- или пытается напрямую вызывать эмоцию вместо того, чтобы использовать свою память ощущений;

- или предвосхищает результат («вот на эту реплику я должна заплакать!»);

- или понуждает эмоцию (то, о чем предупреждал Станиславский), т.е. пытается сознательно повторить чувство и гарантированно сделать так, чтобы одно и то же чувство приходило каждый раз, с точно такой же интенсивностью и в ту же самую секунду спектакля;

- или играет текст, вместо того чтобы быть в обстоятельствах и действовать;

- или выбрал неверную для этой пьесы вспоминаемую реальность, и она не совпадает, не «склеивается» с обстоятельствами пьесы.

Возникает другой вопрос, может ли чувство, вызванное посредством правильно выполненного упражнения на эмоциональную память, все же увянуть или даже вовсе не отозваться после многократного использования триггера⁶⁸?

Да, может. Но прежде, чем актер действительно решит, что питательная энергия эмоциональной памяти иссякла, необходимо отместить все возможные препятствия, описанные выше. Чаще всего дело именно в том, что актер физически несвободен, зажат. Или,

⁶⁶ Письмо Р. Эллерманна автору от 29 января 2011 г. // Архив автора статьи.

⁶⁷ Там же.

⁶⁸ Хотя можно задать вопрос: гарантирует ли точный действительный разбор сцены, вдохновивший актера на репетиции, «неувядаемость» названного действия или задачи? Актеры знают, что происходит, когда «задача не греет» или «перестает греть».

Европа и Россия

попросту ленится, не тратится. Книга Страсберга полна примеров того, как снятие мышечных или психологических блоков открывает каналы для выявления чувств⁶⁹.

Нет нужды говорить, что тренинг эмоциональной памяти ведется не изолированно, в одном упражнении, но является частью сложного совокупного воспитания элементов творческого самочувствия актера. В работах Страсберга привлекает не только методология использования аффективной памяти, но и приоритетная разработка тренинга органов ощущений, восприятия, техники релаксации и использование этюдов-импровизаций. Подходы Страсберга оказываются важными в борьбе с примитивизацией сценического действия, и питательная сила аффективной памяти в методологии Страсберга переводит сценическое *действие* актера в подлинное *бытие*.

«Все актеры, истинно одаренные аффективной памятью, – утверждает Эллерманн, – могут вызывать ее многократно, они любят применять ее, получают удовольствие от возникновения чувств и говорят о живых процессах, происходящих в них, точно так же, как это описывал Страсберг. К сожалению, лишь немногие актеры обладают настоящей всеобъемлющей аффективной памятью. Именно они и поражают как великие актеры – подлинной жизнью на сцене, полной верой в происходящее вокруг. Это есть основа таланта. Ключевая его составляющая. Я уверен, что так много людей боятся использования аффективной памяти, потому что они знают, что у них ее недостаточно, а потому их игра

всегда будет слегка поддельной, слегка фальшивой. Аффективная память – основа переживания»⁷⁰.

Что же остается на долю тех, кто изначально не наделен этим даром? Да, собственно говоря, то же, что и при необходимости развития любых способностей – тренинг и муштра, тренинг и муштра...

Конечно, нельзя скидывать со счетов позицию многочисленных противников подходов Страсберга – кроме С. Адлера, или Д. Ричардсона, их множество. И важнейшим для нас, пожалуй, является Михаил Чехов, который придавал приоритетное значение воображению и в конце концов разошелся со Станиславским именно в вопросе о значимости аффективной памяти. Вспоминая о многочасовой беседе с Константином Сергеевичем в берлинском кафе на Курфюрстендамм в 1928 г., которая стала последней их встречей, М. Чехов писал: «мы договорились (хотя и не согласились) относительно двух пунктов, вызвавших разногласия... Оба пункта нашей беседы, в сущности, являются одним: *надо ли устранять или привлекать к творческой работе личные, не проработанные чувства актера?*»⁷¹.

Развивая сравнение двух методов – того, который он исповедовал в Первой студии, и того, к которому пришел в итоге творческого пути, Чехов сравнивал эмоциональную личную память актера с «маленьким грязным конвертом, который завалялся в одном из карманов вашего старого, изношенного костюма. И вот мы вскрываем этот конверт и обнаруживаем пожелтевшую от времени полоску бумаги, на которой написано: “Если вы хотите почувствовать печаль на сцене,

⁶⁹ Для достижения этого Страсберг умело применяет средства телесно-ориентированной психологии, биоэнергетические приемы воздействия на «броню характера», что, впрочем, тема отдельного и интересного разговора. См.: *Strasberg L. A Dream of Passion. P. 95–100.*

⁷⁰ Письмо Р. Эллерманна автору от 29 января 2011 г. // Архив автора статьи.

⁷¹ Цит. по: Виноградская И.Н. *Жизнь и творчество К.С. Станиславского. Т. 4. С. 139.*

Pro memoria

вспомните, как вам было грустно, когда в 1918 году вы не получили роли, которую вам так хотелось сыграть. Постарайтесь извлечь из памяти эту грусть – яснее, яснее, еще яснее”. Вы невероятным усилием напрягаете свой мозг, чтобы вспомнить эту давно забытую грусть, и дело кончается сильнейшей головной болью»⁷².

В этой выдержке из чеховской лекции столь же иронии, сколь и незнания достоверных механизмов обращения к аффективной памяти. Ведь Чехов опять рисует попытку вспомнить чувство напрямую. К 1955 г., когда он обращался с этими словами к американским актерам, Страсберг давно уже сформулировал, что «эмоциональная память... вызывается из подсознания работой пяти органов ощущений»⁷³, а не прямым воспоминанием чувства, как это описывает Чехов, опираясь на воспоминания своего опыта Первой студии. Ведь именно Страсбергу принадлежит заслуга создания надежной методики использования аффективной памяти в работе актера над собой и над ролью. Суть ее проста: дорогой ощущений к подлинному чувству.

И, если в истории американского театра и кино Ли Страсберг оставил значительный след спектаклями в театре «Груп», тридцатилетним руководством Актерской студии и звездными именами учеников, то для мирового театра XX века он, в первую очередь, педагог, подхвативший линию исследований Станиславского. Его упражнение на эмоциональную память стало своего рода визитной карточкой Метода, точно так же как упражнения с воображаемыми предметами

или реплика «не верю!» стали знаковыми для массовых представлений о Станиславском.

Что же касается феномена аффективной памяти, то история ее изучения и применения не закончилась с работами Страсберга. Клинические исследования локализации памяти в коре головного мозга У. Пенфилда, анализ степени наделенности отдельных людей аффективной памятью П.В. Симонова, исследования взаимосвязи думающего тела, эмоции и сознания А. Дамазио, работы многих других ученых создают базу для дальнейшего уточнения способов применения аффективной памяти в работе актера. Ее роль в актерском искусстве и общей креативности личности продолжает уточняться, возникают новые методики ее психометрической фиксации для диагностики актерской одаренности. Современная психология, когнитивные науки, исследования эмоционального мозга, исследования механизмов творческой интуиции подтверждают гениальные прозрения Станиславского начала XX века, подхваченные Страсбергом. Но это уже тема другой статьи. Она, быть может, будет называться так:

Аффективная память в актерском творчестве: Рибо – Станиславский – Страсберг – и далее, далее (век двадцать первый).

⁷² Чехов М.А. <О пяти принципах внутренней актерской техники> // Чехов М.А. Литературное наследие. Т. 2. С. 381–382.

⁷³ Strasberg L. *A Dream of Passion*. P. 59–60.