

## **Второй урок мастерства актера: Память на эмоции, или эмоциональная память<sup>54</sup>**

*Помните милое Создание, которое приходило ко мне год назад и «просто безумно любит театр»? Она вернулась этой зимой. Вошла в комнату тихо и грациозно, улыбаясь, ее лицо сияло.*

**С о з д а н и е.** Здравствуйте!

*Как она изменилась! – рукопожатие стало уверенным и сильным, смотрит прямо в глаза, фигура стройна и подвижна.*

**Я.** Как поживаете? Очень рад вас видеть. Я следил за вашей работой, хотя вы ко мне не возвращались. Никогда не думал, что вы придете опять. Мне казалось, что в прошлый раз я напугал вас.

**С о з д а н и е.** Нет-нет, что вы! Но вы определенно задали мне много работы, страшно много. И какой ужас постоянно жить с этой мыслью о концентрации внимания! Все смеялись надо мной, а однажды меня чуть не сбил трамвай, потому что я слишком усердно сосредоточилась на «счастье своего существования». Видите какие задачи я ставлю для упражнения – в точности, как вы мне велели. В тот день меня уволили с работы, и я хотела притвориться, что мне наплевать. И мне это удалось. Я была бодрей, чем когда-либо. Я ехала домой и, несмотря ни на что, была счастлива. Я чувствовала себя так, словно только что получила замечательную роль. Я была в ударе! Только вот трамвая не заметила. К счастью, я вовремя отпрыгнула. Напугалась страшно, сердце колотилось, но я все еще чувствовала «счастье существования». Поэтому я улыбнулась вагонновожатому и просто махнула ему ехать дальше. Он что-то сказал в ответ, но я не расслышала – он был за стеклом.

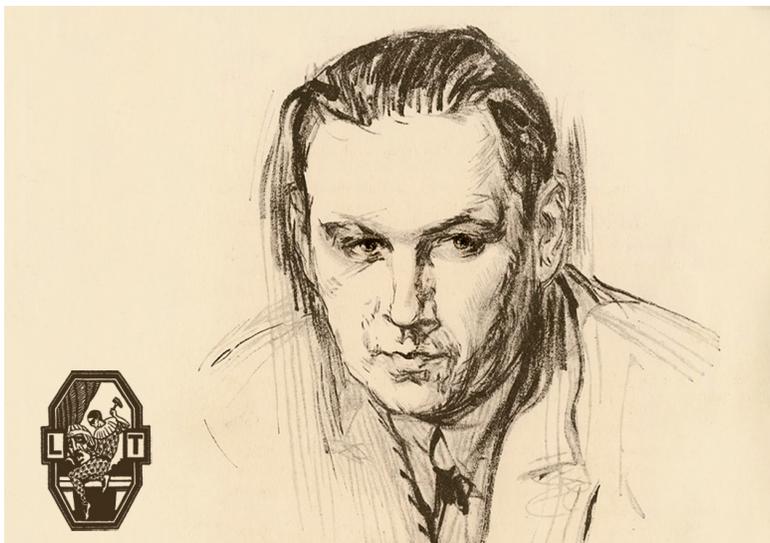
**Я.** Подозреваю, вам повезло, что вы не разобрали его слов.

**С о з д а н и е.** О да! И как вы думаете, он был прав, будучи грубым со мной?

**Я.** Пожалуй, я могу его оправдать. Вы нарушили его концентрацию внимания столь же резко, как он – вашу. Вот тут-то и началась драма. Результатом было действие, выраженное в его словах за стеклом и в вашем жесте продолжать движение.

**С о з д а н и е.** Вы готовы посмеяться надо всем.

**Я.** Нет-нет. Но, думаю, в вашем частном случае – суть драматического театра. Действенного театра.



Ричард Болеславский – руководитель *Laboratory Theatre*.  
Рисунок С.Л. Балдриджа из брошюры театра. 1924

С о з д а н и е. Вы хотите сказать, что этот случай поможет мне играть? Поможет моему пониманию театра?

Я. Да, конечно.

С о з д а н и е. Но каким образом?

Я. Так сразу не объяснить. Для начала присядьте и скажите, почему вы пришли сегодня? Еще один король Лир?

С о з д а н и е. Пожалуйста, не надо!

*Она заливается румянцем смущения, пудрит нос, снимает шляпку, поправляет волосы. Садится и – еще один штрих пудры на нос.*

Я (*настолько любезно, насколько позволяет моя сигара*). Вам нечего стыдиться, особенно того представления короля Лира. Вы тогда были искренни. Это было год назад, вы тогда хотели всего и сразу. Но теперь вы на правильном пути. Вы только что это сделали – вы начали действовать сами. И не ждали, чтобы кто-то подтолкнул вас... Знаете историю об одном мальчишке, которому приходилось долго добираться до школы? Каждый день в течение многих лет он говорил себе: «Если бы я только умел летать, я бы оказывался в школе гораздо быстрее». И знаете, что с ним случилось?

С о з д а н и е. Нет.

Я. Он совершил одиночный перелет из Нью-Йорка в Париж – его зовут Линдберг<sup>55</sup>. Сейчас он полковник.

С о з д а н и е. Да. *(Пауза. Сейчас она вся устремлена к своей мечте. Она хорошо научилась впитывать все вокруг себя. Физически и духовно она не упускает ни малейшего проявления чувств. Она подобна скрипке, струны которой отзываются на все вибрации, и она помнит эти вибрации. Уверен, она воспринимает все, что есть в жизни, как сильный, естественный организм. Выбирает то, что хочет сохранить и выбрасывает то, что кажется ей бесполезным. Она станет хорошей актрисой.)* Могу я поговорить с вами серьезно?

Я. Да, но не слишком торжественно.

С о з д а н и е. Я хочу поговорить о себе. *(Она улыбается.)* И... *(печально)* о моем Искусстве.

Я. Терпеть не могу, как вы произносите «мое Искусство». Почему вы становитесь такой глубокомысленной, когда говорите это? А если улыбнуться? Минуту назад вы сказали, что единственной причиной для жизни должно быть «счастье вашего существования». Почему люди становятся такими серьезными, говоря о том, что имеет единственную цель – доставлять радость другим?!

С о з д а н и е. Я не знаю про других, но я серьезна потому, что искусство – это для меня все. И пришла я к вам опять, потому что иначе мне не справиться. Мне дали роль, и мы репетировали четыре дня. Но я совсем не чувствую себя уверено. Еще три дня, и они могут заменить меня. Они говорят мне приятные вещи, но я знаю, что все делаю неправильно – и, похоже, никто не знает, как мне помочь. Они говорят: «говори громче», «чувствуй», «подхватывай реплики», «смейся», «рыдай» и прочее, прочее, но я-то знаю, что все это не то. Чего-то не хватает. Но чего? И где, где мне это взять?

Я делала все, что вы мне говорили. Думаю, я хорошо владею собой, то есть своим телом. Я занималась целый год. Пластика, которая нужна для роли, для меня не трудна. Я чувствую себя комфортно во всех движениях. Я использую пять органов чувств просто и логично. Я счастлива, когда играю, и все же не знаю как играть! Не знаю как! Что мне делать? Если меня уволят, мне будет конец. И хуже всего, что я слишком хорошо знаю, что они скажут. Они скажут: «Вы очень хороши, но вам не хватает опыта» – и все. Что это за проклятый опыт?

Нет ни одной мелочи, которую кто-то может открыть мне в этой роли, – я знаю о ней все. Я выгляжу как она, чувствую каждую ее

минуту, каждое изменение. Я знаю, что могу сыграть ее. А потом говорят – «опыт»! О, как бы мне хотелось употребить некоторые слова, которые сказал чуть не сбивший меня вагоновожатый. Я их не слышала, но, судя по выражению его лица, они как раз подойдут. Боже, я догадываюсь, что он говорил – и как же мне хочется сказать все это прямо сейчас!

Я. Ну так скажите. Вперед! Не обращайтесь на меня внимания. *(Она яростно употребляет те самые слова.)* Полегчало?

С о з д а н и е. Да. *(Улыбка. Смех.)*

Я. Хорошо, теперь вы готовы. Давайте поговорим о вашей роли. Вы сами во всем разберетесь, и, более того, все сами сделаете правильно. Если вы действительно проделали всю работу над собой, о которой говорите, и если роль в ваших силах, вы не провалитесь. Не беспокойтесь об этом. Работа и терпение никогда не подводят.

С о з д а н и е. О, учитель... *(Она привстает.)*

Я. Сядьте-сядьте. Я серьезно. Целый год вы совершенствовались свой инструмент и собирали впечатления. Вы наблюдали и впитывали жизнь. Вы собрали все, что видели, читали, слышали и чувствовали, в хранилище вашего мозга. Вы делали это и сознательно, и бессознательно. Сосредоточенность, концентрация внимания стали вашей второй натурой.

С о з д а н и е. Я не думаю, что делала что-то бессознательно. Я всегда предельно конкретна...

Я. Я верю. Актер должен быть конкретен – иначе как он сможет мечтать? Только те умеют мечтать, кто умеет обеими ногами твердо стоять на земле. Вот почему ирландский полицейский – лучший полицейский в мире. Он никогда не спит на дежурстве. Он видит сны, не закрывая глаз. И у гангстеров не остается ни малейшего шанса<sup>56</sup>.

С о з д а н и е. Перестаньте! У меня проблемы с ролью, я хочу ее сыграть, а вы рассказываете мне об ирландских полицейских.

Я. Нет, я говорю о практичности мечтаний. Я говорю о порядке, о системе. И об использовании мечтаний – сознательных и бессознательных. Все полезны, все необходимы, все послушны и приходят по вашему первому требованию. Все они – части в том прекрасном состоянии вашего организма, которое называется «переживанием».

С о з д а н и е. Хорошо. Но скажите же про мою роль!

Я. Вам необходимо совместить себя и свой внутренний мир с ролью. Тогда все будет прекрасно.

С о з д а н и е. Хорошо, давайте начнем.

Я. Прежде всего, я настаиваю – и вы должны мне поверить, – что бóльшую часть своей работы вы уже выполнили бессознательно. Теперь приступим. Какая сцена в вашей роли самая важная?

С о з д а н и е. Сцена, в которой я говорю матери, что срочно собираюсь покинуть наш бедный провинциальный дом. Причина в том, что одна богатая женщина заинтересовалась мной и приглашает меня к себе, чтобы дать мне все блага жизни – образование, путешествия, друзей, красивое окружение, одежду, драгоценности, положение – всё. Это так замечательно! Я не могу противостоять искушению. Я должна уехать, но я люблю свою мать и мне ее жаль. Я борюсь между соблазном счастья и любовью к матери. Решение еще не принято, но желание счастья так сильно.

Я. Понятно. Ну и как вы это делаете, и что говорит ваш режиссер?

С о з д а н и е. Он говорит, что либо я счастлива уезжать, либо так сильно люблю свою мать, что не могу уехать. И я не должна смешивать два этих чувства.

Я. Нет, вы как раз должны быть счастливы и сожалеть одновременно. Быть радостной и грустной.

С о з д а н и е. Вот-вот. А я не могу чувствовать и то, и другое одновременно.

Я. Никто не может, но можно *быть* в этом [you can *be* that]<sup>57</sup>.

С о з д а н и е. *Быть*, не чувствуя? Как такое возможно?

Я. С помощью бессознательной памяти – памяти чувств [*memory of feelings*].

С о з д а н и е. Бессознательная память чувств? Вы хотите сказать, что я должна неосознанно запоминать свои чувства?

Я. Не дай бог. У нас есть особая память на чувства, которая работает бессознательно, сама по себе и для себя. Она есть. Есть у каждого художника. Именно она делает жизненный опыт сущностной частью нашей жизни и нашего ремесла. Все, что нам нужно, это знать, как ее использовать.

С о з д а н и е. Но где она? Как это сделать? Кто-нибудь знает об этом?

Я. О, довольно многие. Французский психолог Теодюль Рибо\* был

---

\* *Théodule Ribot. Problèmes de Psychologie Affective. Paris: Felix Actan, 1910. [Теодюль Рибо: Проблемы психологической аффективности. Париж: Феликс Актан] – примечание Р. Болеславского.*

первым, кто заговорил о ней более двадцати лет назад<sup>58</sup>. Он называет такую память «аффективной памятью».

С о з д а н и е. И как она работает?

Я. Через все проявления жизни и нашу чувственную восприимчивость к ним.

С о з д а н и е. Например?

Я. Например, такая история. В одном городке жила пара, прожившая в браке лет двадцать пять. Они поженились совсем молодыми. Он сделал ей предложение прекрасным летним вечером, когда они гуляли вдоль огуречного поля. Нервничая, как и положено молодым людям в такой ситуации, они то и дело останавливались, срывали огурцы и ели, наслаждаясь их вкусом, запахом и свежестью. Так они и приняли самое счастливое решение в своей жизни – если можно так выразиться, с полным ртом огурцов.

Через месяц они поженились. На свадебном обеде был подан салат из свежих огурцов – и никто не догадался, почему, увидев его, молодожены так от души смеялись. Шли долгие годы жизни и труда – дети и, конечно, трудности. Иногда они ссорились, порой раздражались. Иногда даже не разговаривали друг с другом. Но их младшая дочь заметила, что самый верный способ помирить родителей – поставить на стол блюдо свежих огурцов. Как по волшебству, они забывали свои ссоры и становились нежными и чуткими. Долгое время дочь думала, что такая перемена происходит, потому что они просто любят огурцы. Но однажды мать рассказала ей историю их сватовства, и тогда, подумав, дочь пришла к другому выводу. Интересно, а вы сможете?

С о з д а н и е (*радостно*). Да, внешние обстоятельства возвращали их внутренние чувства.

Я. Пожалуй, я бы не стал говорить о чувствах. Скорее, обстоятельства делали этих двоих такими же, как много лет назад, несмотря на время, логику и, возможно, даже их намерения. Причем бессознательно.

С о з д а н и е. Нет, не бессознательно, они же знали, что для них значили эти огурцы.

Я. Через двадцать пять лет? Сомневаюсь. Они были простыми людьми и вряд ли анализировали происхождение своих чувств. Они просто отзывались, когда чувство приходило. И чувство это оказывалось сильнее всего, что они испытывали в настоящий момент. Точно так же, когда начинаешь считать «один, два, три, четыре...» – требуется усилие, чтобы не продолжить «пять, шесть...». Все дело в том, чтобы начать.

С о з д а н и е. Как вы думаете, у меня есть?..

Я. Несомненно.

С о з д а н и е. Я хотела спросить, есть ли во мне нужные воспоминания.

Я. Множество – просто ждут, когда их разбудят, когда позовут. Более того, когда вы их действительно разбудите, вы сможете управлять ими, контролировать, использовать и применять в своем ремесле (я предпочитаю это слову «искусство», которое вам так нравится). И вы сможете узнать все секреты жизненного опыта.

С о з д а н и е. Но не сценического опыта.

Я. Косвенно и сценического. Потому что, когда у вас есть что-то за душой, опыт приходит намного быстрее, во сто раз быстрее, чем когда сказать нечего. Он приходит гораздо увереннее, чем когда все, что вы делаете, – это *пытаетесь* быть опытной и «говорите громче», «чувствуете что-то», «подхватываете реплики», «сохраняете темп». Это проблемы для детей, а не для профессионалов.

С о з д а н и е. Но как вы работаете с воспоминаниями? Как вы управляете ими?<sup>59</sup>

Я. Молодец, хороший вопрос! Вы просто *управляете* ими. В вашем конкретном случае – испытывали ли вы когда-нибудь двойственное чувство, когда вы грустите и счастливы одновременно, или нет?

С о з д а н и е. Да, да, много раз. Но я не знаю, как вернуть это состояние. Я *не помню*, где я была и что я делала, когда я чувствовала себя таким образом.

Я. Неважно, где и что. Надо просто вернуться к себе – к той, какой вы были тогда. И управлять собой, двигаться туда, куда хотите, и оказавшись там, просто *быть* там. Приведите мне пример из вашего личного опыта, когда вы испытывали двойственное чувство.

С о з д а н и е. Ну, прошлым летом я впервые в жизни поехала за границу. Мой брат не мог поехать со мной. И он пришел проводить меня. Я была счастлива, и в то же время мне было так жаль его. Но я совсем не помню, как я при этом себя вела.

Я. Хорошо, хорошо. Расскажите мне, как все произошло. Начните с момента, когда вы вышли из дома. И не опускайте никаких подробностей. Опишите водителя такси и все ваши переживания и волнения. Постарайтесь вспомнить погоду, цвет неба, запахи на пристани, голоса портовых грузчиков и моряков, лица соседних пассажиров. Предоставьте мне хороший журналистский репортаж обо всем происходящем.

И забудьте о себе. Описывайте, как все выглядело. Начните со своей одежды, с одежды вашего брата. Давайте.

*Она начала. Хорошо натренированная в концентрации внимания, она сразу перешла к делу. Она могла бы преподать урок любому детективу. Она умна, уверена, точна, думает аналитически – не пропускает деталей, не использует ненужных слов – и дает только необходимые голые факты. Вначале она почти механистична, словно отлаженная машина. Но когда она заговорила о регулировщике, который остановил такси и стал читать нотации водителю, и воскликнула: “Пожалуйста, господин полицейский, мы опаздываем!” – первый признак подлинных эмоций засветился в ее глазах. Она начинает быть [starts to be]– она начинает действовать [to act]. Это не произошло само собой. Раз семь она возвращалась к фактам и только фактам, но мало-помалу они переставали быть главными. Когда она в итоге рассказывала, как бежала по трапу, а потом прыгнула на палубу корабля, ее лицо и глаза сияли, и она непроизвольно повторила движение прыжка. После этого она неожиданно повернулась, и – здесь, совсем недалеко – стоял ее брат, внизу на пирсе. Слезы выступили на ее глазах. Она пыталась скрыть их. «Не грусти, – прокричала она, – я расскажу тебе обо всем. Передай всем привет. О, как мне не хочется покидать Нью-Йорк. Я бы осталась с тобой, но слишком поздно. О, все будет хорошо...»*

Я. Остановитесь. И теперь продолжайте словами из вашей роли. Не потеряйте то, что вы схватили. Говорите точно так, как вы говорили, только что обращаясь к своему брату. Вы сейчас такая, какой должны быть в роли.

С о з д а н и е. Но по роли я обращаюсь к моей матери.

Я. А она действительно ваша мать?

С о з д а н и е. Нет.

Я. Тогда в чем же дело? Театр и существует для того, чтобы показывать вещи, которых нет в действительности. Когда вы кого-то любите на сцене, вы что, действительно влюблены? Будьте разумны: вы используете вымысел для создания реальности. Вымысел должен быть реальным, но это единственная реальность, которая должна быть. Ваш личный опыт двойственных чувств оказался очень кстати. С помощью вашей воли и приемов ремесла вы организовали и воссоздали его. Теперь он в ваших руках. Используйте его, если ваше художественное чутье подсказывает вам, что этот опыт соотносится с задачами роли и создает правдоподобную жизнь. Не надо имитировать, это неправильно. Надо воссоздавать.

**С о з д а н и е.** Но пока вы говорили, я потеряла этот самый процесс воссоздания. Теперь я должна начинать весь рассказ с самого начала? Как мне вернуться к этому ощущению двойственного чувства?

**Я.** А как вы учите мелодию, которую хотите запомнить? Как запоминаете положение мышц, которые хотите задействовать? Как учитесь смешивать краски, которые хотите использовать в своей картине? Через постоянное повторение и совершенствование. Одним это легче, другим сложнее.

Некоторые запоминают мелодию с одного раза, другим приходится прослушивать ее многократно. А Тосканини<sup>60</sup> запоминал целую партитуру с первого прочтения. Упражнение, тренинг! Я дал вам лишь один пример. Теперь вы можете найти и внутри себя, и вокруг сотни возможностей – работайте и учитесь вызывать то, что кажется вам потерянным. Учитесь вызывать ваши чувства здесь и сейчас и хорошенько используйте их. Вначале это потребует много времени, сноровки и усилий. Воспоминания – материя деликатная. Вы будете схватывать то, что надо, и терять много раз. Не отчаивайтесь. Помните, что это является фундаментальной работой актера – быть в состоянии *быть* тем, кем он пожелает, *быть* сознательно и точно.

**С о з д а н и е.** А в моем случае, как бы вы посоветовали вернуть то, что я, кажется, нашла и потеряла?

**Я.** Прежде всего, работайте самостоятельно. Я лишь продемонстрировал вам путь, но настоящая работа должна выполняться в одиночестве – полностью внутри самого себя. Как это делать, вы знаете, – через концентрацию внимания. Мысленно шаг за шагом приближайтесь к моменту, когда в реальности вы испытали это двойственное чувство. Вы не перепутаете, когда ухватите его. Вы почувствуете тепло этого чувства и радость, что оно вновь тут<sup>61</sup>.

Практически каждый хороший актер неосознанно проделывает все это, когда хорошо играет и чувствует это. Причем постепенно времени на подготовку у вас будет уходить все меньше и меньше. В конце концов это станет подобно припоминанию мелодии – вспышки мысли будет достаточно. Вы отбросите частности. Вы сведете все происходящее внутри вас к одной «мишени [aim]»<sup>62</sup>, и с опытом достаточно будет лишь затронуть ее, чтобы вновь *быть* в том состоянии, в котором вы хотите. После этого подключайте слова автора, и если ваш выбор был правильным, слова эти всегда будут звучать свежо, всегда живо! Вам не нужно будет «играть» их. И форму для них вряд ли придется искать,

так естественны они будут. Все, что вам будет нужно, – это иметь совершенную физическую технику, чтобы выявить те эмоции, которые необходимо выразить.

С о з д а н и е. А если выбор моих собственных чувств неправилен, что тогда?

Я. Вы видели рукописные партитуры Вагнера? Если будете в Байройте<sup>65</sup>, сходите взглянуть. Увидите, сколько раз Вагнер стирал и перечеркивал ноты, мелодии, гармонии, пока не находил ту единственную, которую хотел. Если даже ему приходилось делать это так много раз, наверное и вам стоит постараться ничуть не меньше.

С о з д а н и е. А если я, предположим, не нахожу схожего ощущения в своей жизни, что тогда?

Я. Невозможно! Если вы чуткий и нормальный человек, вся жизнь вам открыта и знакома. Ведь поэты и драматурги тоже люди. Если они находят в своей жизни переживания и опыт, которые могут использовать, почему бы и вам не отыскать? Но вам придется использовать воображение; вы никогда не угадаете, где найдете то, что нужно.

С о з д а н и е. Хорошо, предположим, мне нужно сыграть убийство. А я никогда никого не убивала. Как же мне найти этот опыт?

Я. Господи, почему актеры всегда спрашивают меня про убийство? И чем они моложе, тем больше убийств они хотят сыграть. Хорошо, вы никогда никого не убивали. Но вы когда-нибудь ходили в поход, жили в палатке?

С о з д а н и е. Да.

Я. Вы когда-нибудь сидели в лесу на берегу озера после захода солнца?

С о з д а н и е. Да.

Я. Были ли там комары?

С о з д а н и е. Это было в Нью-Джерси.

Я. О да! Они вас раздражали? Следили ли вы изо всех сил – и глазами, и слухом – за одним из них, пока эта ненавистная тварь не приземлялась вам на руку? И когда-нибудь били кровожадно, даже не думая, что самой будет больно, – так хотелось лишь одного... закончите фразу сами...

С о з д а н и е (*пристыженно*). ... убить гада.

Я. Что и требовалось доказать. Чуткому художнику ничего больше и не требуется, чтобы сыграть заключительную сцену Отелло и Дездемоны. Остальное – дело масштаба, воображения и веры.

У Гордона Крэга есть прелестный экслибрис – фантастический, с необычайно красивым узором, таинственным и странным. Трудно сказать, что это такое, но рисунок заставляет задуматься, он дает ощущение проникающего вращения, медленного движения и сопротивления. Но это не что иное, как книжный червь, обыкновенный книжный червь, увеличенный в сотни раз<sup>64</sup>. Художник везде найдет источник вдохновения. Природа не раскрыла и сотой части того, что еще хранит от вас. Идите и ищите. Один из самых гротескных актеров на сегодняшней сцене – Эд Уинн<sup>65</sup>. Можете представить, как он нашел начало своего номера, в котором, чтобы съесть грейпфрут, он ставит перед глазами лобовое стекло со стеклоочистителем? Представьте, как он смотрел на дождь и грязь, когда ехал на машине, защищенный настоящим лобовым стеклом, смотрел спокойно, чувствуя себя в безопасности. А потом, может быть, за завтраком грейпфрутовый сок брызнул ему в глаза. Он соединил два впечатления, и в результате – очаровательное шутовство.

**С о з д а н и е.** Сомневаюсь, что он придумал его именно так.

**Я.** Конечно, не впрямую так. Но бессознательно он через все это прошел... Послушайте, как же вы рассчитываете изучить свое ремесло, если не анализируете то, что уже было достигнуто? Тогда забудьте обо всем и займитесь собственными достижениями.

**С о з д а н и е.** А что вы делаете, когда в роли есть моменты, где вы не можете просто, как вы говорите, *быть*?

**Я.** Вы должны найти бытие для каждого момента, но будьте осторожны, чтобы не переборщить. Не ищите *быть*, когда вам следует *делать*. Не забывайте, что когда вы всем сердцем и душой хотите быть актером и хотите этого до забвения собственного «я», и когда ваша техника развита в полной мере, вы уже сможете играть бóльшую часть написанного. Это будет не труднее, чем напеть мелодию. А работать надо над сложными, острыми моментами, к ним надо быть особенно внимательным. Ведь каждая пьеса написана для одного или максимум нескольких моментов «высокого напряжения». Деньги за билеты зрители платят не за все два часа, а за лучшие десять секунд, те самые десять секунд, когда зал взрывается смехом или замирает от напряжения. Все ваши силы и умения должны быть направлены на эти секунды.

**С о з д а н и е.** Они есть в моей роли! Спасибо, теперь я знаю, что было не так, – там есть три момента, которые я не подняла над

всем спектаклем – вот почему я и была монотонной. Теперь попробую по-настоящему *быть* в этих моментах. Вы уверены, что тогда они получатся?

Я. Точно так же, как я уверен, что скоро вы вернетесь ко мне со следующей проблемой.

С о з д а н и е. О, это было так глупо, что я не вернулась к вам сразу же.

Я. Вовсе нет. На создание основ техники уходит не меньше года. Теперь у вас есть достаточно, чтобы стать актрисой. Так что ничего не потеряно. Если бы год назад я сказал вам то, что говорю сейчас, вы бы этого не поняли и никогда бы не вернулись. А теперь вы пришли. И что-то мне подсказывает, что следующий визит ваш будет совсем скоро. Думаю, я даже знаю, когда – когда вы получите роль, которая не будет совпадать с вами, когда вам придется изменить себя, когда вы перестанете быть просто подходящим типажом, а должны будете стать смелым художником<sup>66</sup>.

С о з д а н и е. Можно я приду завтра?

Я. Нет, приходите не раньше, чем сыграете свою нынешнюю роль. Надеюсь, что вы сыграете ее хорошо. И надеюсь, что вы не получите очень хороших отзывов. Нет ничего хуже для молодого художника, чем хвалебные рецензии. Когда это происходит, вы и не замечаете, как становитесь ленивой, да и на репетицию опаздываете.

С о з д а н и е. Это на меня похоже.

Я. Знаю. Поэтому и сказал. А теперь идите и репетируйте. В полную силу и с полной радостью. Вам предстоит поработать над восхитительными вещами. И помните эту маленькую историю про огурцы.

Замечайте все вокруг себя и активно наблюдайте саму себя. Собирайте и храните в душе все богатства жизни, всю ее полноту. Храните эти воспоминания в порядке. Никогда не известно, когда они понадобятся, но они – единственные друзья и учителя вашего мастерства. Они ваши единственные краски и кисти. И они вознаградят вас. Они ваши – ваша собственность. Они не имитация, они дадут вам опыт, точность, сдержанность и силу<sup>67</sup>.

С о з д а н и е. Да. Спасибо.

Я. И в следующий раз, когда придете ко мне, принесите по крайней мере сотню записей о моментах, когда вы смогли действительно *быть* тем, кем вы хотели и тогда, когда хотели.

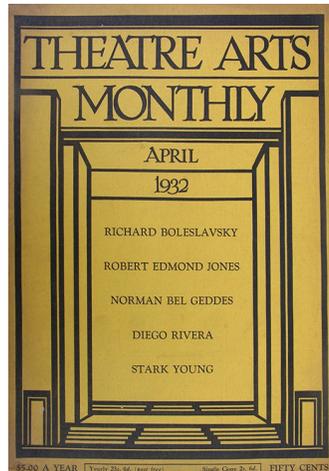
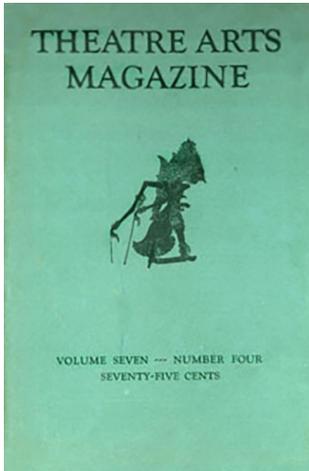
С о з д а н и е. О, не волнуйтесь. В следующий раз, когда приду, я буду знать свои... огурцы.

*Она уходит, сильная, живая и красивая. А я остаюсь наедине с моей сигарой.*

Не помню, кто сказал: «Цель образования – не в том, чтобы знать, а в том, чтобы жить»<sup>68</sup>.

*Публикация, перевод, подбор иллюстраций  
и комментариев С.Д. Черкасского*

- <sup>1</sup> *Boleslavsky R. Acting: The First Six Lessons. NY: Theatre Arts Books, 1933.*
- <sup>2</sup> *Станиславский К.С. Работа актера над собой. Работа над собой в творческом процессе переживания. Дневник ученика. М.: Художественная литература, 1938; Stanislavski C. An Actor Prepares / Tr. E.R. Hargood. NY: Theatre Arts Books, 1936.*
- <sup>3</sup> Творческая деятельность Р.В. Болеславского на сегодняшний день полнее всего представлена в первой и второй частях книги: *Черкасский С.Д. Мастерство актера: Станиславский – Болеславский – Страсберг. История. Теория. Практика. СПб.: РГИСИ, 2016. С. 100–370.*
- <sup>4</sup> Леон Шиллер (Leon Schiller, 1887–1954) – театральным режиссер, педагог, крупнейшая фигура польского театрального искусства первой половины XX в.; в 1917–1920 гг. был режиссером *Teatr Polski*, где год проработал с Болеславским.
- <sup>5</sup> Термин «система» впервые появился в работе Станиславского «Программа статьи: моя система», написанной в июне 1909 г. (см.: Музей МХАТ. Ф. К.С. Станиславского. № 628. Л. 46–48). Однако и сам Станиславский, и другие авторы слово «система» писали в разные годы по-разному: «система», Система или просто система. В настоящей статье этот термин пишется так: система Станиславского или Система, при этом в цитатах сохраняется форма написания цитируемого автора.
- <sup>6</sup> Мария Алексеевна Успенская (1876/1887–1949) – актриса МХТ и Первой студии, в Америке преподавала сначала в *Laboratory Theatre*, потом в своей студии в Нью-Йорке и в Лос-Анджелесе, много снималась в Голливуде (две номинации на «Оскар»). Российские зрители помнят ее по роли балетной наставницы мадам Киров из фильма с Вивьен Ли «Мост Ватерлоо». Подробнее см.: *Черкасский С.Д. «Мадам» и система*



Обложки журнала, в котором были опубликованы первый (1923) и пятый (1932) «Урок мастерства актера» Болеславского (журнал *Theatre Arts* выходивший с 1916 года, с 1924 года стал ежемесячным и начал выходить под названием *Theatre Arts Monthly*)

Станиславского: четверть века американской театральной педагогики М.А. Успенской // *Вопросы театра*. Prosaenium. 2011. № 3–4. С. 254–263.

- <sup>7</sup> Кроме того, из *Laboratory Theatre* Болеславского вышли актрисы Юнис Стоддарт, Рут Нельсон, актер и будущий продюсер Гарольд Хехт, теоретик театра Френсис Фергюссон, актеры Гровер Бёрджесс и Джордж Макреди.
- <sup>8</sup> Цит. по: *Литаврина М.Г.* Американская игра и «русский метод»: попытка интеграции // *Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века: Исторический альманах*. Вып. 2. М.: Эдиториал УРСС, 2006. С. 388.
- <sup>9</sup> *Boleslavski R.* Way of the Lancer. Indianapolis: Bobbs Merrill, 1932. *Болеславский Р.* Путь улана. Воспоминания польского офицера 1916–1918. М.: ЗАО «Центрполиграф», 2006.
- <sup>10</sup> *Boleslavski R.* Lances Down: Between the Fires in Moscow. Indianapolis: Bobbs Merrill, 1932.
- <sup>11</sup> *Болеславский Р.* Путь улана. М.: ЗАО «Центрполиграф», 2006. С. 7–8.
- <sup>12</sup> Ричард Болеславский меж огней в Москве 1917. Главы из книги Р.В. Болеславского «Пики вниз: Меж огней в Москве». Публикация,

перевод, вступительная статья, составление, подбор иллюстраций и комментарии С.Д. Черкасского // Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Вып. 7. М.: «Индрик», 2019. С. 93–196.

<sup>13</sup> Единственный на сегодняшний день подробный анализ книги Болеславского содержится в: *Черкасский С.Д.* Мастерство актера: Станиславский – Болеславский – Страсберг. С. 326–368.

<sup>14</sup> По свидетельству Л.А. Додина его учитель Б.В. Зон, который общался со Станиславским только в поздний период его жизни, «когда его спрашивали про книгу какого-нибудь ученика Станиславского, сразу говорил: “Ну, он ушел от Станиславского в десятом году, значит к этому надо относиться настороженно”. “Ну, он ушел от Станиславского в двадцатом году, значит к этому надо относиться очень настороженно”. “Ну, он общался с ним в последний раз в двадцать восьмом году, значит, надо относиться очень настороженно”» (*Додин Л.А.* Сплошная психофизика // *Додин Л.А.* Путешествие без конца. СПб.: Балтийские сезоны, 2009. С. 36). Фигуру умолчания Б.В. Зона раскрыть несложно – из всех учеников Станиславского, издавших книги об актерском мастерстве, только Р.В. Болеславский и М.А. Чехов покинули Россию и Станиславского в 1920 и в 1928 гг. соответственно. Получается, что замечательный театральный педагог Зон предлагает именно к ним относиться «настороженно».

А вот абзац из книги С.В. Гиппиуса «Гимнастика чувств» (1967), заслуженно популярной у практиков театра. Он начинается с директивного «несомненно», отдающего газетной передовицей былых времен: «Несомненно, именно на почве этих ошибок [в предыдущих фразах были заклеимены “беснующиеся” оккультисты и теософы, а также высмеяны йоговские упражнения. – С.Ч.] процветает в современной Америке та ветвь театальной педагогики, которая ведет свое начало от Р. Болеславского, актера и режиссера Первой студии, основавшего в 1928 г. Американский лабораторный театр. Его статьи о раннем периоде системы, его педагогическая практика с мистическими упражнениями – все это привело в результате к такому истолкованию “тренинга и муштры”, которое сомкнулось с психоанализом в духе З. Фрейда» (*Гиппиус С.В.* Гимнастика чувств. Л.–М: Искусство, 1967. С. 29).

Вероятно, Гиппиус попросту не был знаком с работами Болеславского, иначе уважаемый педагог нашел бы – даже при подневольной необходимости осуждения эмигранта Болеславского – более точные слова. Ведь им перепутан не только год основания *Laboratory Theatre* (он был

- создан не в 1928, а в 1923 г.), но и навешены абсурдные ярлыки, даже близко не сопоставимые с педагогикой Болеславского.
- <sup>15</sup> 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. XXXIX.
- <sup>16</sup> Кристи Г.В., Прокофьев В.Н. Комментарии // *Станиславский К.С. Собр. соч.*: В 8 т. М.: Искусство, 1957. Т. 4. С. 477.
- <sup>17</sup> Станиславский К. С. Письмо Э. Хэпгуд [11 января 1937 г., Барвиха] // *Станиславский К.С. Собр. соч.*: В 9 т. М.: Искусство, 1999. Т. 9. С. 665.
- <sup>18</sup> Там же.
- <sup>19</sup> Геллий А. Аттические ночи / Перевод Кузнецовой Т.И. // Памятники поздней античной научно-художественной литературы II–IV века. М.: Наука, 1964. С. 274.
- <sup>20</sup> Шекспир У. Гамлет. Акт 2, сцена 2. Подстрочный перевод автора статьи. Английское *sue* переводится и как мотив, и как повод, и как театральная реплика. А сегодняшний компьютерный словарь расширяет значения слова *sue* до значения, обретающего смысл, особенно точный в силу своего конкретно-прикладного значения. *Sue* – это команда вызова.
- <sup>21</sup> Напомним, что Станиславский подготовил к печати лишь первую часть «Работы актера над собой» (1938). Вторая часть книги, впервые опубликованная на русском в 1948 г. и на английском в 1949 г. (под названием *Building a Character*), была составлена из материалов к книге, написанных в разные годы. Разрыв в публикации целостной книги болезненно отозвался в развитии и российской, и мировой театральной педагогики. Подробнее см.: Черкасский С.Д. Мастерство актера: Станиславский – Болеславский – Страсберг. С. 528–534.
- <sup>22</sup> См.: *n./a.* The World and the Theatre // *Theatre Arts Monthly*. 1932. XI (April). P. 267.
- <sup>23</sup> Мышляев В.С. Теория обработки сценического зрелища. Ижевск, 1921; Техника обработки сценического зрелища. 2-е изд., испр. и доп. М.: Всероссийский пролеткульт, 1922; Чехов М.А. О системе Станиславского // *Горн*. М., 1919. Кн. 2–3. С. 72–81. То же: Чехов М.А. Литературное наследие: В 2 т. М.: Искусство, 1995. Т. 2. С. 31–47; Чехов М.А. О работе актера над собой // *Горн*. М., 1919. Кн. 4. То же: Чехов М.А. Литературное наследие: В 2 т. М.: Искусство, 1995. Т. 2. С. 47–58; Станиславский К.С. Теория и техника театра. О ремесле // *Культура театра*. 1921. № 5. С. 10–14, № 6. С. 22–31. Так же: Станиславский К.С. Ремесло // Собр. соч.: В 9 т. М.: Искусство, 1994. Т. 6. С. 42–64.

- <sup>24</sup> *Boleslavsky R. Fundamentals of Acting // Theatre Arts Monthly. 1927. Vol. 11. No. 2. P. 121–129.* Изложение и анализ этой статьи см.: *Черкасский С.Д. Мастерство актера: Станиславский – Болеславский – Страсберг. С. 336–339.*
- <sup>25</sup> В книге Болеславского нет упоминания имени Станиславского. Хотя упрекнуть ученика в отсутствии уважения к Учителю невозможно – в год появления «Первого урока» Болеславский публикует статью-портрет «Станиславский – человек и его методы» (*Boleslavsky R. Stanislavsky – The Man and His Methods // Theatre Magazine. 1923. No. 37. P. 27, 74, 80*), в которой блестяще формулирует вклад Станиславского в современный театр. А в 1924 г. откликается на английское издание «Моей жизни в искусстве» содержательной статьей: *Boleslavsky R. An Artist of the Theatre // Theatre Arts Monthly. 1924. Vol. 8. No. 8. P. 572–573.*
- <sup>26</sup> *Станиславский К.С. Собр. соч.: В 9 т. М.: Искусство, 1989. Т. 2. С. 45.*
- <sup>27</sup> Болеславский лично познакомился с Крэгом, когда играл роль Лаэрта в его постановке «Гамлета» в МХТ (1911), тогда же по его поручению он делал макет спектакля. Сохранившаяся переписка Болеславского и Крэга 1920-х (хранится в Парижской Национальной Библиотеке, архив Гордона Крэга, ед. хр. 230 и 231) дает представление о планах продолжения их сотрудничества. Болеславский звал Крэга читать лекции в *Laboratory Theatre*, Крэг зовет Болеславского присоединиться к его новому проекту – театру-лаборатории в Италии. Планы эти остались нереализованными, но в 1928 г., когда Крэг послал в Америку эскизы сценографии для спектакля «Макбет», он настоял, чтобы именно Болеславский осуществлял надзор за их реализацией, к тому же Болеславский стал художником по свету этого спектакля (подробнее см.: *Черкасский С.Д. Мастерство актера: Станиславский – Болеславский – Страсберг. С. 306–312*).
- <sup>28</sup> См.: *Boleslavsky R. Acting... The Sixth Lesson: Rhythm. P. 123.*
- <sup>29</sup> *Isaacs E.J.R. Introduction // Boleslavsky R. Acting: The First Six Lessons. P. 9.*
- <sup>30</sup> *Gordon M. Stanislavsky in America: An Actor's Workbook. London; NY: Routledge, 2010. P. 26; см. также: Blair R. Boleslavsky and Acting: The First Six Lessons // Boleslavsky R. Acting: The First Six Lessons: Documents from the American Laboratory Theatre. London; NY: Routledge, 2010. P. XII.*
- <sup>31</sup> *Janney R. [From the Drama Editor's Mailbag] // New York Herald Tribune. 1937. 31 Jan.*

- <sup>32</sup> Рут Нельсон (Ruth Nelson, 1905–1992) – американская актриса, начинала театральную карьеру в *Laboratory Theatre*, играла в 17 из 22 спектаклей *Group Theatre*, включая его первый и последний спектакль, потом играла на Бродвее, в 1940-е и 1960–1980-е снималась в кино.
- <sup>33</sup> *Nelson R.* Interview. 2 Jan. 1976. Цит. по: *Roberts J.W.* Richard Boleslavsky: His Life and Work in the Theatre. Ann Arbor: UMI Research Press, 1981. P. 208.
- <sup>34</sup> *Blair R.* Boleslavsky and Acting: The First Six Lessons // *Boleslavsky R.* Acting: The First Six Lessons: Documents... P. XII.
- <sup>35</sup> Эту версию, впрочем, документально не доказанную, можно найти в: *Hardy M.C.* The Theatre Art of Richard Boleslavsky: Ph. D. dissertation. University of Michigan, 1971. P. 33.
- <sup>36</sup> Полный перевод «Работы актера над собой» на английский, выполненный Ж. Бенедетти, был опубликован лишь в 2008 г., причем в этом издании впервые – как на русском, так и на английском – было выполнено пожелание К.С. Станиславского, чтобы обе части книги («в процессе переживания» и «в процессе представления») были напечатаны под одной обложкой: *Stanislavsky K.* An Actor's Work: A Student's Diary/ Tr. and ed. J. Benedetti. London; NY: Routledge, 2008.
- <sup>37</sup> В предисловии Станиславский пытается скорректировать порядок чтения книги, написанной согласно старому плану поэтапного освоения элементов (этот план принадлежал еще аналитическому периоду Системы). Он привлекает внимание к последней главе «Подсознание в сценическом самочувствии артиста» и настаивает, что к этой части книги «следует отнестись с исключительным вниманием, так как в ней – суть творчества и всей “системы”» (*Станиславский К.С.* Собр. соч.: В 9 т. Т. 2. С. 41). А в самой главе идет еще дальше: «начинающих учеников, делающих... первые шаги на подмостках, надо по возможности стараться сразу доводить до подсознания. Надо добиваться этого на первых же порах, при работе над элементами, над внутренним сценическим самочувствием, во всех упражнениях и при работе над этюдами» (*Станиславский К.С.* Собр. соч.: В 9 т. Т. 2. С. 439). В.М. Фильштинский точно подмечает: «А ведь рассуждение Станиславского, в сущности, довольно-таки неожиданное. Пятнадцать глав было потрачено на скрупулезное овладение отдельными элементами актерского мастерства в строжайшей постепенности и последовательности. И вдруг – на тебе: можно, оказывается, начинать с конца» (*Фильштинский В.М.* Открытая педагогика. СПб.: Балтийские сезоны, 2006. С. 217–218).

- <sup>38</sup> Если быть точным, в «Работе актера над собой» содержится 107 дневниковых записей в первой части книги и 88 во второй части (это не считая приложений). При этом Торцов мельком упоминает, что курс рассчитан на три года: первый посвящен работе над собой, а со второго года ученики приступают к работе над ролью (См.: *Станиславский К.С.* Собр. соч.: В 9 т. М.: Искусство, 1990. Т. 3. С. 312).
- <sup>39</sup> См.: *Болеславский Р.* Первый урок... С. 465 настоящего издания.
- <sup>40</sup> По отдельным репликам Торцова ясно, что в параллель с его занятиями идут занятия речью, танцем, вокалом, историей искусств.
- <sup>41</sup> *Филиппов Б.М.* Актеры без грима. М.: Советская Россия, 1971. С. 55.
- <sup>42</sup> Там же.
- <sup>43</sup> Там же.
- <sup>44</sup> *Strasberg L.* Acting and the Training of the Actor // Producing the Play / Ed. J. Gassner. NY: The Dryden Press, 1941. P. 129.
- <sup>45</sup> Вопрос перевода театральных терминов далеко выходит за рамки чисто филологических вопросов – он имеет серьезные последствия для театральной педагогики и актерской практики. О принципах перевода театрального текста 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.
- <sup>46</sup> Первая статья Р. Болеславского из тех, что потом составят книгу «Мастерство актера: Шесть первых уроков», называлась «Первый урок мастерства актера: псевдо-моралите» (*Boleslavsky R.* The First Lesson in Acting: A Pseudo-Morality // *Theatre Arts Magazine*. 1923. Vol. 7. P. 284–292). В книге она получила название «Первый урок: Внимание» (The First Lesson: Concentration). Станиславский вводит концентрацию внимания как один из первых элементов Системы и называет его – «кругом сосредоточенности», или «творческой сосредоточенностью» (рукопись «Программа статьи: моя система», 1909). А в «Работе актера над собой» чаще пользуется термином «внимание». Именно поэтому в тексте Болеславского мы переводим *concentration* (букв. концентрация, сосредоточенность) как «концентрация внимания» или «внимание».
- <sup>47</sup> Дэвид Беласко (1854–1931) – продюсер, режиссер, драматург, впервые в практике американского театра осознал необходимость режиссера для создания спектакля как единого целого. За свою долгую карьеру с 1884 по 1930 г. Беласко написал, поставил или продюсировал более сотни бродвейских постановок, что сделало его одной из наиболее

влиятельных персон нью-йоркского театрального мира, «епископом Бродвея».

- <sup>48</sup> Шекспир У. Король Лир. Действие III, сцена 2. Перевод Б. Пастернака.
- <sup>49</sup> Джон Барримор (John Barrymore, 1882–1942) – американский актер, исполнитель шекспировских ролей в театре, звезда немого и звукового кино. Роль Гамлета он сыграл в 1922 г. (спектакль в режиссуре А. Хопкинса и со сценографией Р.Э. Джонса шел в Нью-Йорке с 16 ноября 1922 по февраль 1923 г.). Станиславский, видевший Барримора в Гамлете 1 февраля 1923 г., высоко оценил работу актера (см.: *Станиславский К.С. Собр. соч.: В 9 т. Т. 6. С. 491*). В 1932 г. Р. Болеславский поставил фильм «Распутин и императрица», где снял трех представителей легендарной театральной семьи Барриморов – Джона, Этель и Лайонела.
- <sup>50</sup> В этой, ставшей знаменитой, формулировке Болеславского «Игра актера – это жизнь человеческого духа, получающая свое рождение через искусство [Acting is the life of the human soul receiving its birth through art]» легко видеть преемственность устойчивого словосочетания Станиславского «жизнь человеческого духа».
- <sup>51</sup> Творческий театр [creative theatre] – словосочетание, которое Болеславский использовал, чтобы дифференцировать театр, ставящий художественные задачи, от коммерческого американского театра. Оно стало восприниматься почти как термин после того, как Болеславский использовал его в серии лекций с общим названием «Творческий театр», которые он читал на Бродвее, в *Princess Theatre* в течение нескольких недель начиная с 18 января 1923 г. См.: *Boleslavsky R. The “Creative Theatre” Lectures // Boleslavsky R. Acting: The First Six Lessons: Documents from the American Laboratory Theatre. London; NY: Routledge, 2010. P. 65–120*. Подробнее об этих лекциях – см.: *Черкасский С.Д. Мастерство актера: Станиславский – Болеславский – Страсберг. С. 326–327*.
- <sup>52</sup> Как известно, Станиславский разделял работу актера над собой на процесс переживания и процесс воплощения, а работу актера над ролью – на четыре периода: познавания, переживания, воплощения и воздействия. Последнее разделение предложено в материалах к книге «Работа актера над ролью», основанных на анализе «Горя от ума» А.С. Грибоедова и относящихся к 1916–1920 гг. (см.: *Станиславский К.С. Собр. соч.: В 9 т. М.: Искусство, 1991. Т. 4. Работа актера над ролью: Материалы к книге. С. 48*). Таким образом, Болеславский, разделяя работу актера только на два периода – период исканий [the searching period] и период созидания [the constructive period] – подчеркивает единство

- процессов познания и переживания и процессов воплощения и воздействия на зрителя и акцентирует неделимость творческого процесса.
- <sup>53</sup> Здесь Болеславский развивает положения, высказанные еще в лекции «Профессиональные навыки творческого актера», одиннадцатой из серии лекций «Творческий театр». См.: *Boleslavsky R. The "Creative Theatre" Lectures // Boleslavsky R. Acting: The First Six Lessons: Documents from the American Laboratory Theatre. P. 103–104.*
- <sup>54</sup> Вторая статья Р. Болеславского из тех, что потом составят книгу «Мастерство актера: Шесть первых уроков», называлась «Второй урок мастерства актера: псевдо-моралите» (*Boleslavsky R. A Second Lesson in Acting: A Pseudo-Morality // Theatre Arts Monthly. 1929. Vol. 13. No. 7. P. 498–505*), в книге она получила название «Второй урок: Память эмоций» (*The Second Lesson: Memory of Emotion*). Дословный перевод *Memory of Emotion* – память на эмоции. У Станиславского это важнейшее понятие Системы вводится так:
- «— Память на чувствования? – старался я 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... и потому пока мы условились называть память на чувствования эмоциональной памятью» (*Станиславский К.С. Собр. соч.: В 9 т. Т. 2. С. 279*).
- В английских переводах «Работы актера над собой» термин «эмоциональная память» переводится по-разному. Э. Хэпгуд (*Stanislavski C. An Actor Prepares / Tr. E.R. Hapgood. NY: Theatre Arts Books, 1936*) переводит его как *emotion memory*, а Ж. Бенедетти (*Stanislavsky K. An Actor's Work: A Student's Diary / Tr. and ed. J. Benedetti. London; NY: Routledge, 2008*) – как *Emotion Memory* (заглавные буквы подчеркивают, что это термин). «Память на чувствования» переводится Ж. Бенедетти как *memory of feelings* (у Хэпгуд этот термин Станиславского отсутствует). Поэтому название главы в книге Болеславского *Memory of Emotion* можно перевести как «Память на эмоции» или, возвращаясь к более привычному термину Станиславского, – «Эмоциональная память».
- <sup>55</sup> Чарльз Линдберг (*Charles Augustus Lindbergh, 1902–1974*) – американский лётчик, впервые в одиночку перелетевший Атлантический океан 20–21 мая 1927 г.
- <sup>56</sup> Болеславский не случайно упоминает здесь ирландского полицейского. После наплыва в Америку десятков тысяч ирландских иммигрантов в 1860-е городской ирландский полицейский, пожарный и мусорщик

стали символами американской массовой культуры и объектом многочисленных историй и анекдотов.

<sup>57</sup> Выделяя *to be* курсивом, Болеславский подчеркивает, что вкладывает особый смысл в это словосочетание. *To be* – значит полностью раствориться в предлагаемых обстоятельствах, дойти до подлинного бытия в роли. Думается, оправданно предположить, что здесь Болеславский ищет англоязычный эквивалент того, что Станиславский называет «я есмь». Сравним смысл *to be* в тексте Болеславского с определением Станиславского: «...что такое “я есмь”? Оно означает: я существую, я живу, я чувствую и мыслю одинаково с ролью. Иначе говоря, “я есмь” приводит к эмоции, к чувству, к переживанию. “Я есмь” – это сгущенная, почти абсолютная правда на сцене. <...> Там, где правда, вера и “я есмь”, там неизбежно и подлинное, человеческое (а не актерское) переживание» (*Станиславский К.С. Собр. соч.: В 9 т. Т. 2. С. 266*). Или: «Если творящему ... удастся создать в себе состояние “я есмь”, то сама творческая природа артиста с ее подсознанием заработают» (Там же. Т. 2. С. 486).

<sup>58</sup> Теодюль Рибо (1839–1916) – французский психолог, профессор Сорбонны и Коллеж де Франс, где в 1889 г. он основал первую французскую психологическую лабораторию. Болеславский ссылается на книгу Т. Рибо 1910 г. издания, хотя первые работы Рибо, посвященные анализу внимания, воображения и эмоциональной памяти, появились гораздо раньше – в 1870-е на французском и в 1890-е на русском.

<sup>59</sup> Дальнейший текст урока следует признать первым последовательным описанием упражнения на эмоциональную/аффективную память, опубликованным в России или Америке. Публикации М.А. Чехова (1919) и В.С. Смышляева (1921) ставили проблему аффективной/эмоциональной памяти лишь в общем виде. См.: *Чехов М.А. О системе Станиславского // Чехов М.А. Литературное наследие: В 2 т. М., 1995. Т. 2. С. 37–39, 41–43; Смышляев В. С. Техника обработки сценического зрелища. С. 26–31 (глава «Чувства воспоминания»).*

О развитии подходов Болеславского к использованию эмоциональной памяти и открытиях на этом пути, сделанных Страсбергом, см.: *Черкасский С. Д. Мастерство актера: Станиславский – Болеславский – Страсберг. С. 664–674.*

<sup>60</sup> Артуро Тосканини (1867–1957) – один из величайших дирижеров XX века, работал в Италии и Америке.

<sup>61</sup> Необходимо подчеркнуть, что когда Болеславский пишет об особом тепле и радости, сопровождающих успешную активизацию эмоциональной памяти актером (воссоздание чувственного опыта), то это не является лишь образным описанием происходящего.

Психологами давно установлено, что яркие эмоциональные события запускают особый механизм эмоциональной памяти, который производит запись всего, что человек переживает в данный момент. Но главное, «последние исследования показали, что в хранении эмоциональных воспоминаний участвуют гормоны адреналина и норадреналина, тогда как в хранении обычных воспоминаний они не участвуют. Таким образом, эмоционально окрашенные воспоминания сохраняются с помощью механизма, отличного от механизма хранения нейтральных воспоминаний». (См.: Большой психологический словарь / [Авдеева Н.Н. и др.]; под ред. Б.Г. Мещерякова, В.П. Зинченко. 4-е изд., расш. М.: АСТ; СПб.: Прайм-Еврознак, 2009. С. 452–453).

<sup>62</sup> В дальнейшем Ли Страсберг будет называть такое точное чувственное воспоминание, которое вспышкой возвращает всю полноту эмоциональной жизни, триггером (trigger), т.е. спусковым механизмом эмоциональной памяти.

<sup>63</sup> Байройт – город в Баварии, где жил и похоронен немецкий композитор Рихард Вагнер (1813–1883). Здесь регулярно проводится фестиваль его опер, основанный самим композитором в 1876 г.

<sup>64</sup> Этот экслибрис, предназначенный для библиотеки Уильяма А. Гейбла (William A. Gable, 1857–1921), был напечатан Гордоном Крэгом в его журнале «Маска» (*The Mask*, 1913–14. Vol. VI. P. 107) с предваряющим объяснением из одиннадцати конусообразно расположенных строк:

«Возможно, гравюра внизу нуждается в небольшом пояснении. Она предназначена для использования в качестве экслибриса и представляет собой книжного червя. Настоящего книжного червя, но многократно увеличенного. Видно, как он продирается через свою Землю, т.е. книгу и тянется к своему – и нашему – Солнцу. Красоты в нем нет, даже по сравнению с муравьем или крабом, но, учитывая его близость к литературе последних двух тысячелетий, его выход просто великолепен.  
Бедный маленький  
червячок!»

(см.: *Blatchly J. The Bookplates of Edward Gordon Craig. The Bookplate Society and the Apsley House Press, 1997. P. 53*). Автору комментариев приятно выразить благодарность Патрику Ле Бёфу за подсказки в отыскании этой информации.

- <sup>65</sup> Эд Уинн (Ed Wynn, 1886–1966) – американский актёр и комик. Начиная с 1914 г. был звездой ревю Ziegfeld Follies, запомнился своими гротескными костюмами и реквизитом, а также хихикающе-дрожащим голосом, который он придумал для своего персонажа в ревю «Идеальный дурак» (1921). Написал, поставил и продюсировал множество бродвейских шоу. Вошел в историю американского актерского искусства своими новаторскими радиошоу 1930-х и последующей карьерой драматического актера.
- <sup>66</sup> Предсказанное автором в конце урока об эмоциональной памяти новое появление ученицы – когда она столкнется с ролью, которую нельзя играть «от себя», и потребует *перевоплощение* и освоение иного характера – станет содержанием не третьего, а четвертого урока, названного «Создание характера» (Characterization). До этого произойдет их третья встреча, в которой будут подняты вопросы драматического действия. Очевидно, Болеславскому, в конце 1920-х ясно осознававшему диалектику этих двух элементов Системы – эмоциональной памяти и действия, стало важно изложить свое их понимание последовательно, одно за другим.
- <sup>67</sup> Хранилище воспоминаний актера (обязательно чувственных, сенсорных!) Болеславский называл «золотым ларцом» актера (*Golden Casket*). См.: *Boleslavsky R. The “Creative Theatre” Lectures // Boleslavsky R. Acting: The First Six Lessons: Documents... P. 117–119*.
- <sup>68</sup> «Цель образования – не в том, чтобы знать, а в том, чтобы жить [*the object of education is not to know but to live*]» – цитата из текста «Воспитание воображения» Джеймса Роудса (James Rhoades, 1841–1923) – англо-ирландского поэта, переводчика, писателя, который также работал школьным учителем (*Rhoades James. The training of the imagination. London: J. Lane, 1908. P. 13*).