Сергей Черкасский

# Эмоциональная память *vs* действие в «Уроках» Болеславского

**В конце Второго урока Автор–Болеславский говорил ученице, что третья их встреча будет посвящена проблеме создания характера*. Однако впоследствии порядок уроков был им решительно изменен и предметом Третьего урока стало действие. Тем самым Болеславский прозорливо ответил на уже возникшее противопоставление элементов системы Станиславского, которое станет стержнем дискуссий о ней на весь XX век…**

* *«Вопросы театра» продолжают публикацию серии из шести статей одного из крупнейших театральных педагогов России и Америки XX века, начатую в Вопросы театра. Proscaenium. 2021. № 1–2. С. 440–491.*

Третья и четвертая статьи из цикла «Уроки мастерства актера» были написаны Ричардом Болеславским в начале тридцатых годов. Казалось бы интервал между Вторым уроком, опубликованным в 1929 г., и Третьим, вышедшим из печати в 1931 г., невелик – всего два года.

Но для Болеславского это уже была другая эпоха.

Начальные уроки написаны Болеславским–руководителем Лабораторного театра: Первый – в 1923 г., когда *Lab* («Лэб») только еще замышлялся и начинал работу, Второй – в 1928 г., когда режиссер поставил свой последний спектакль в созданном им театре. В сезоне 1928–1929 он еще номинально оставался его художественным руководителем, но в следующем передал бразды правления Марии Германовой (под чьим руководством театр просуществует всего лишь сезон до своего закрытия в 1930 г.).

А сам Болеславский с 1929 г. уже в Голливуде. К моменту публикации Третьего урока, поработав в качестве ассистента или режиссера отдельных сцен в нескольких фильмах студии *Pathé Exchange*, он уже выпустил свой первый звуковой фильм в студии *Columbia Pictures* и снимал второй для студии *RKO-Radio*[1]. До «Распутина и императрицы» на студии *Metro-Goldwyn-Mayer*, принесшего Болеславскому заметный успех (а заодно и громкий судебный процесс студии[2]) и дальнейшие контракты на фильмы с Греттой Гарбо, Марлен Дитрих, Кларком Гейблом и другими ведущими актерами, оставался всего лишь год[3]. Так что Третий и последующие уроки писались уже не после занятий со студийцами *Lab*, делающими первые профессиональные шаги в театре, а в перерывах между киносъемками с участием голливудских звезд.

Начало 1930-х принесло резкие изменения в профессиональную жизнь не одного Болеславского. В 1927 г. был выпущен первый полнометражный звуковой фильм[4] и после его кассового успеха количество этих фильмов стремительно нарастало, тесня немой кинематограф. *Movies* превращались в *talkies*[5]. Лучшие актерские силы Нью-Йорка, где традиционно были сосредоточены ведущие театры, потянулись на восточное побережье, чтобы попробовать счастье в солнечном Лос-Анджелесе (или по ироничному определению драматурга К. Одетса «согрешить с Голливудом»).

При этом заговоривший кинематограф заметно повлиял на развитие актерского искусства. Он предъявил новые требования к внутренней и внешней технике актера, к непрерывности существования, к содержательности и эмоциональной наполненности актера

на крупном плане. Изменилось само понятие правдивого существования в кадре. Десятки звезд немого кино, не обладавшие новыми и столь необходимым навыками, остались не у дел. А продюсеры стали активно искать тех режиссеров, которые были способны выстраивать в кадре живой диалог актеров. Так что востребованность *театрального* режиссера Болеславского в Голливуде была во многом связана с педагогической составляющей его таланта, с пониманием психотехники актера. Кроме того пригодилось его уникальное, проверенное многими бродвейскими постановками умение организовывать массовые сцены. И конечно, не последнюю роль, как всегда, играло личное обаяние режиссера; недаром Лайонел Барримор, снимавшийся у Болеславского, вспоминал, что он обладал «энтузиазмом мальчишки и терпением патриарха»[6].

Поэтому появление в «Уроках» страниц о кино – не только отображение личного опыта Болеславского-кинорежиссера, но актуальный отклик на изменение профессиональных задач, возникшее в работе множества американских актеров, включая и его недавних учеников по Лабораторному театру.

Однако многие театральные актеры не сразу приняли новые возможности и поначалу упорно не признавали кинематограф за искусство, видя возможности для серьезного творчества лишь на сцене. Во многом это было связано с технологическим несовершенством кинопроцесса 1930-х (хотя многие актерские проблемы, которые ставит массовое кинопроизводство сегодня, остаются по сути теми же, что и проанализированные Болеславским). А потому ученица, пришедшая на Третий урок сразу после столкновения с «ужасами» изнуряющих киносъемок, удивлена апологетике кинематографа из уст театрального режиссера. Она негодует, услышав, что Болеславский защищает кино и полагает его «открытием великого и решающего инструмента драматического искусства»[7].

Аргументы Болеславского читателю предстоит прочесть в тексте Третьего урока. Они могут быть подкреплены фрагментом его письма Гордону Крэгу, написанным еще в 1929 г., в котором режиссер прозорливо подмечает новые, «шекспировские» возможности звукового кинематографа, и настаивает, что он не только бросает вызов профессиональной оснащенности актера, но и обогащает его работу в театре.

Обращаясь к автору статьи «Актер и сверхмарионетка» Болеславский пишет (письмо воспроизводится с сохранением пунктуации

оригинала): «…в настоящий момент я работаю над так называемыми *talkies* – говорящими фильмами. <…> По правде говоря – я очарован ими – мой дорогой мистер Крэг – сейчас это все еще по-детски – я имею в виду технику *talkies*, но она растет с каждым днем – каждый день эта бесчеловечная машина, называемая “киноиндустрей”, становится лучше и приходит больше умных людей – они много работают – и результат их работы ошеломляет.

Вы спросите, в чем этот результат?

Хорошо – результат в абсолютном искоренении экспромтов – случайностей – неопределенности – неорганизованного “вдохновения”, свойственного театру. Четкий – точный – единый спектакль марионеток – где “говорящие тени” и есть марионетки!!! – И драматургическая техника возвращается к Шекспиру – временам, когда не было пределов воображению – без оглядки на [определенное] место, время или действие.

Любое время. Любое место.

И ничего кроме действия.

Эти чудовищные машины – записывающие всё с чувствительностью микроскопа – не требуют от актера “игры” [*acting*] – они требуют действия [*action*]…»[8].

Именно *действию* и посвящен Третий урок. Его название «Драматическое действие».

Однако, напомним, что при публикации Второго урока, в котором анализируется использование *памяти эмоций*, Автор–Болеславский предсказывал, что потребность ученицы в следующей встрече (а соответственно и новом уроке) возникнет, когда она столкнется с ролью, где не сможет играть просто «от себя», когда ей станет недостаточно быть лишь подходящим типажом, а придется изменить себя, преобразиться в другого человека, то есть потребуется перевоплощение[9]. А потому содержанием Третьего урока должно было стать *создание характера*.

Почему же менее чем через два года Болеславский изменил порядок статей и посвятил Третий урок проблемам драматического действия, отодвинув вопросы создания характера до четвертой встречи с ученицей?

Для ответа на этот вопрос необходимо проследить эволюцию педагогических подходов Болеславского в вопросе использования двух важнейших элементов системы Станиславского – *эмоциональной памяти* и *действия*. И выявить его понимание их диалектики, их взаимосвязи,

столь важной для достижения актерского вдохновения (по Станиславскому – творческого самочувствия актера) будь то в кино, или в театре. (Кстати, приводимые в «Уроках» театральные примеры естественным образом связаны с собственным творческим опытом Болеславского – страницы об «Укрощения строптивой» и «Граните» нельзя не соотнести с его спектаклями в *Klaw Theatre* (1925) и *Laboratory Theatre* (1928). А анализ работы ученицы над ролью Офелии заставляет вспомнить, что Болеславский не только играл Лаэрта в крэговском «Гамлете» в МХТ (1911), но и ставил свою интерпретацию этого шекспировского спектакля в Качаловской труппе в 1921 г.)

В начале своей работы в Нью-Йорке Болеславский учит согласно опыту, приобретенному в Первой студии. Вся структура публичных лекций «Творческий театр», которые он читал перед сотнями американских актеров, собиравшихся в бродвейский *Princess Theatre* в первый сезон мхатовских гастролей в Нью-Йорке, вела к вопросу об использовании аффективной/эмоциональной памяти в работе над ролью[10]. В 1923 г. это была сердцевина педагогических подходов Болеславского, главная «новость», которую он нес американским актерам и будущим ученикам. По свидетельству Гарольда Клёрмана[11], именно учение об эмоциональной памяти вызывало наибольший интерес американских актеров, приходивших на обучение в *Laboratory Theatre*[12].

Однако лекции Болеславского 1925–26 гг.[13], сохраненные Стеллой Адлер[14], отражают определенное развитие методики руководителя *Lab* и свидетельствуют о смещении акцентов в его педагогических подходах. Болеславский продолжает развивать положения об эмоциональной памяти, проводит более точную дифференциацию ее механизмов, говорит о значении памяти ощущений и основополагающем тренинге пяти органов чувств. Но теперь он подчеркивает, что эмоциональная/аффективная память – не единственный способ включения актерской эмоции и творческого самочувствия, и что другим способом является возбуждение их через действие. Болеславский подробно объясняет значимость драматического действия, обсуждает его взаимоотношения с памятью эмоций и, обращаясь к студийцам, подчеркивает: «нет нужды повторять, что на сцене главное, и наиболее важное, и единственно необходимое – это действие»[15].

В особенности ярко проявляются новые представления Болеславского о действии в статье 1927 г. «Основы мастерства актера», о которой мы уже упоминали ранее[16]. Здесь для раскрытия своего понимания дей-

Ольга Гзовская – Офелия, Ричард Болеславский – Лаэрт.
«Гамлет» У. Шекспира. МХТ, 1912

Джородж Макреди – Просперо, Бланш Танкок – Джудит.
«Гранит» К. Дейн. *Laboratory Theatre*, 1927. Режиссер – Ричард Болеславский

ствия он предлагает оригинальную модель с собственной лексикой. «Необходимо взглянуть на жизнь, как на непрерывную череду двух разных типов шагов [*steps*], которые я назову, – пишет Болеславский, вводя новые термины, которые существуют в англоязычной театральной литературе и практике и по сию пору, – “шагами задачи” и “шагами действия” [*problem steps and action steps*]»[17]. (Другое значение *steps – ступеньки*. Такой вариант перевода точнее передает ощущение восхождения к цели, развития действенного процесса, или, наоборот, некоего спуска по ступеням, деградации. Получается: ступеньки задач и ступеньки действия).

По Болеславскому шаг-ступенька возникновения задачи сменяется шагом-ступенькой выполнения действия, после чего, в зависимости от того, как выполнено действие, возникает новая задача. «И тогда вспышка воли толкает актера к активному действию. <…> [Актеру необходимо] на доли секунды остановиться на сцене, хладнокровно, целеустремленно и ясно осознать задачу, стоящую перед ним, а затем, в следующие доли секунды, или, быть может, в следующие пять или десять секунд, активно бросить себя в действие, которое требует ситуация…»[18].

Здесь Болеславский, по сути, во главу угла сценической жизни актера ставит *восприятие*. В записях практических уроков в *Lab* видно, что осознание предстоящих задач происходит по Болеславскому в непосредственном чувственном усвоении предлагаемых обстоятельств. Трактуя живой процесс актера не просто как вектор действия, направленный к достижению цели, а как ежесекундные качели от действия к осмыслению следующей задачи, Болеславский дает надежное противоядие от схоластического сценического действия, когда актер «знает» свое действие, «знает» свою задачу, выходит на подмостки, становится на заранее заготовленные рельсы и, как говорится, «дует» всю сцену подряд к своей цели. Своей техникой «шаг-ступенька задачи – шаг-ступенька действия» Болеславский заставляет актера сиюминутно (даже сиюсекундно!) соотносить свое поведение со сценической ситуацией и воспринимать малейшие ее изменения.

Рассматривая целый ряд высказываний Болеславского 1925–27 гг. о ценности и важности действия, один из первых исследователей его творчества Дж. Робертс видит в них кардинальное смещение интересов режиссера-педагога от эмоциональной памяти в сторону действия и делает далеко идущие выводы: «модификация Системы Болеславским предвосхитила на целый ряд лет соответствующий сдвиг акцентов в работе самого Станиславского»[19]. И продолжает: «Если правда, что Станиславский не придавал приоритетной ценности этим идеям (о действии – *С.Ч.*) до середины тридцатых годов, то получается, что Болеславский сделал свое открытие почти на десятилетие раньше своего учителя»[20].

Однако записи лекций Болеславского свидетельствуют, что все более активно используя действие, он не отказывается от опоры на эмоциональную память. И тот факт, что статья «Второй урок мастерства актера: Память на эмоции» в 1933 г. войдет в книгу «Шесть уроков» без каких-либо изменений, говорит об устойчивости взглядов Болеславского на использование эмоциональной памяти в работе актера.

Да, в лекциях 1925–26 гг. Болеславский все большее и большее внимание уделяет действию драматического актера, в «Основах» (1927) разрабатывает подходы к органическому соединению задачи и действия через технику «шаг задачи – шаг действия», требующую ежесекундной коррекции действия восприятием, в статье «Третий урок мастерства актера: Драматическое действие» (1932) разрабатывает проблемы соединения «элементарных действий» в единое сквозное действие.

Марлен Дитрих в фильме «Сады Аллаха».
*Selznick-International Studio*, 1936. Режиссер – Ричард Болеславский

Гретта Гарбо в фильме «Разрисованная вуаль».
*MGM Studio*, 1934. Режиссер – Ричард Болеславский

Но в параллель с этим пишет и об эмоциональной памяти («Второй урок», 1929), не перестает говорить о ней и на занятиях и репетициях в *Lab*.

Зигзаги Болеславского приводят американского исследователя в некоторую растерянность. Что же для Болеславского важнее – эмоциональная память или действие? Почему, как утверждает Дж. Робертс, «его объяснения не всегда ясны»[21]? Почему «в лекциях 1925 г. Болеславский не единожды принимается говорить об использовании эмоциональной памяти, а заканчивает объяснением необходимости действия»[22]?

Думается, непонимание внутренней логики развития Болеславского возникает от желания уложить ее в общепринятые (в том числе и в зарубежном театроведении) представления о «линейном» развитии системы Станиславского, противопоставляющие ранний (1910-е гг.) и поздний (1930-е гг.) периоды ее развития. Эти взгляды опираются на миф, возникший в отечественном театроведении, что поздний Станиславский якобы отказался от аффективной/эмоциональной памяти.

О пагубности *противопоставления* эмоциональной памяти и действия в творчестве актера, связанного с *противопоставлением* раннего (ведущий элемент – эмоциональная или аффективная память) и позднего (ведущий элемент – действие) периодов развития системы Станиславского автору этой публикации приходилось писать уже не раз. Наиболее подробно – в статье «Аффективная память в творчестве актера: Рибо – Станиславский – Страсберг» и в книге «Мастерство актера: Станиславский – Болеславский – Страсберг»[23], где анализ архивных материалов, ставших доступными только в 1990-х, позволил доказать, что ранний период Станиславского – это не период поисков и заблуждений (под влиянием «буржуазной психологии» и идеалистических подходов к проблемам подсознания – так писали вплоть до 1980-х), но период *базовых* открытий. А переход исследовательских интересов Станиславского в область действия, не означает отказа от опоры на эмоциональную память (полагаемой им «основой нашего искусства»[24]).

Там же было аргументировано, что целостное ощущение Системы связано с восприятием ее развития не по линейному сценарию, когда последующие открытия отменяют предыдущие, а как восхождение по спирали, вбирающее всю многосложность поисков Станиславского разных лет. И логика развития педагогической мысли Станиславского (в том числе переход от одного периода творческих увлечений к другому) не связана с простой *заменой* одного приоритетного элемента другим. Ее путь – от анализа отдельных элементов творческого самочувствия (через практическую психологию Т. Рибо и опыт йоги) и открытия роли бессознательных процессов в творчестве актера – к разработке *разнообразных* методов создания целостного творческого самочувствия, «я есмь» (упражнения на эмоциональную память, метод физических действий, использование ритма и даже фонетики для запуска сценической правды, этюдный подход и т. д. и т. п.)[25].

Читая «Шесть уроков» и анализируя педагогическое творчество Болеславского американского периода можно убедиться, что он, как и его учитель, акцентируя действие, от опоры на эмоциональную память не отказывался, как не отказывался и от результатов раннего (базового!) периода Системы. Ведь бывший мхатовец на собственном опыте хорошо понимал, что именно в этот период состоялись разработка и освоение *базовых*, неотменяемых последующим развитием Системы навыков актерской психотехники. И театрально-педагогическая

Лайонел Барримор (Распутин), Джон Барримор (князь Чегодаев), Тэд Александер (цесаревич), Этель Барримор (Царица) в фильме «Распутин и императрица». *MGM Studio*, 1932. Режиссер – Ричард Болеславский

практика, и теоретические исследования Болеславского второй половины 1920-х подходят к диалектическому постижению связи чувства и действия, к гармоничному пониманию того, что чувства, действительно, могут *вызываться* с помощью действия, но *создаются* чувства только из эмоциональной памяти актера.

При этом Болеславский – «человек театра в каждом своем вздохе и жесте»[26] – боролся за крупицы *живой* жизни любыми возможными способами и, когда это было необходимо, отбрасывал (как и сам Станиславский) все формально установленные порядки и приоритеты использования элементов. И свободно экспериментировал, используя тот или иной элемент в качестве начального – в зависимости от необходимости момента или психофизики каждого конкретного ученика.

Это подтверждает в своих воспоминаниях актриса Рут Нельсон, которая с успехом играла у Болеславского в *Lab*: «Вы знаете, все эти термины могут ввести вас в заблуждение – “метод”, “аффективная память”, и все такое… Видит Бог, существует так много путей. Станиславский использовал все это по живому, не как “прописные истины”. И таким же образом поступал Болеславский»[27]. На вопрос, в чем секрет

Ричард Болеславский в фильме «Возлюби ближнего своего» («Заклейменные», *Die Gezeichneten*). *PrimusFilm, Berlin*, 1922. Режиссер – Карл Дрейер, ассистент режиссера – Ричард Болеславский

Болеславского, актриса отвечала: «Он работал *со мной*, а не с теориями и идеями, которые были у него в голове»[28].

Кроме того, в бесконечных импровизациях на уроках Болеславского и его соратницы Марии Успенской возникает предощущение *этюдной техники* (Болеславский напишет о ней в Шестом уроке). Импровизации, – или, как бы мы сегодня сказали, этюды, – были ключевым элементом уроков и репетиций в *Laboratory Theatre*, оттуда они перешли в педагогическую и репетиционную практику *Group Theatre*, руководимого Ли Страсбергом и Гарольдом Клёрманом, – опять же, по времени раньше этюдных поисков Станиславского в Оперно-драматической студии. (Впрочем, отдельные этюды были в практике Станиславского всегда, в том числе и в практике Первой студии, и в работе с актерами МХТ 1910-х, откуда эта форма репетиционного процесса могла быть подхвачена Болеславским для самостоятельного развития уже в американский период).

Но главное не в том, раньше или позже московских опытов своего учителя стал Болеславский говорить со своими американскими учениками о действии или делать с ними этюды. Важнее другое – Болеславский параллельно с основоположником Системы пришел от *аналитического* периода Системы (где элементы исследовались

и осваивались в тренинге по отдельности, обособленно друг от друга) к её *синтетической* фазе, где элементы диалектически связывались друг с другом не на бумаге, а в реальной педагогической практике.

Болеславский, действительно, «не однажды принимается говорить об использовании эмоциональной памяти, а заканчивает объяснением необходимости действия»[29]. И, наоборот, в лекции о действии, пространно говорит о чувственной памяти актера, как источнике это действие питающем. Только это не есть «отсутствие ясности» в объяснениях Болеславского, а напротив, понимание неразрывности связи элементов Системы, когда пренебрежение любым из них, приводит к ущербности творческого самочувствия актера. В этом проявляются признаки зрелого системного мышления, к которому Болеславский пришел *самостоятельно*, уже работая в Америке.

Таким образом в опыте театральной педагогики Болеславского и Станиславского конца 1920-х – 1930-х гг. мы имеем уникальный *case-study* – возможность наблюдать параллельное и независимое развитие методологии актерского творчества двух мастеров, исходящей из общих открытий 1910-х.

Учитель и ученик, оторванные друг от друга, разделенные океаном и разной ментальностью своих актеров, тем не менее, движутся схожими путями. При разности отдельных репетиционных ходов, при непохожести лексики вводимых новых терминов, они сходятся в главном – в движении от приоритета эмоциональной памяти к приоритету действия и, далее, к объединению их в едином бытии актера. И это лишний раз подтверждает плодотворность базовых результатов времен Первой студии. Так и в точных науках – поверкой подлинности эксперимента является его воспроизводимость, и, например, новый химический элемент считается открытым лишь тогда, когда будет независимо получен в различных лабораториях мира. И совпадение с открытиями создателя Системы, а, порой, и возможное опережение результатов его творческих поисков учеником Станиславского, оторванного от своего гениального учителя, представляется глубоко закономерным. Параллельность опыта Болеславского и Станиславского, общий вектор развития Системы в их творческих лабораториях подтверждает научную объективность открытий Станиславского.