

ББК 85.334.3(3)

УДК 792(4)

Г 89

Предисловие Питера Брука

СОЮЗТЕАТРАЛЬНЫХДЕЯТЕЛЕЙ
РОССИЙСКОЙФЕДЕРАЦИИ

JERZYGROTOWSKI
TOWARDS A POOR THEATRE

Edited by Eugenio Barba with a preface by Peter Brook

Odin Teatret
Holstebro
Denmark
1968

Перевод с английского Л.И.Мельниковой

Гротовский уникален.

Почему?

Потому что никто в мире, насколько мне известно, после Станиславского не исследовал так глубоко и полно актерскую природу, ее феномен, значение, природу и логику ее духовно-физически-эмоциональных процессов, как Гротовский.

Он называет свой театр Лабораторией. Да. Это действительно центр исследований. Возможно, это единственный авангардистский театр, чья бедность не помеха. Это не тот случай, когда нехватка денег ограничивает возможности и тем самым автоматически подрывает эксперимент. В театре Гротовского, как в каждой настоящей лаборатории, эксперименты действительно имеют научную ценность, потому что исследуется сама суть. В его театре небольшая группа актеров достигает абсолютной сосредоточенности при неогра-

© «Артист. Режиссер. Театр», 2009 г.

© Л.И.Мельникова, перевод, 2009 г.

© Т.А.Сиротинина, оформление, 2009 г.

ISBN 978-5-87334-121-4

ничейном времени. Поэтому, если вас заинтересовали его поиски, поезжайте в Польшу.

Или сделайте то, что сделали мы. Пригласите Гротовского к себе.

Две недели он работал с нашей труппой. Но мне бы не хотелось описывать его работу. Почему? Во-первых, она может быть свободной только при соблюдении ее полной конфиденциальности. Во-вторых, вся работа носила невербальный характер. Выразить ее в слове — значит усложнить и даже уничтожить упражнения, которые ясны и просты, когда показываются жестом, а выполняются телом и головой.

Что дала эта работа?

Каждый актер получил серию шоков.

Шок противостояния самому себе перед лицом элементарных очевидных задач.

Шок от того, что актер увидел свои приемы, трюки и клише.

Шок от ощущения собственных огромных и непознанных возможностей.

Шок от вопроса, почему он вообще актер.

Шок от того, что такие вопросы существуют и что, несмотря на давнюю английскую традицию изгнания серьезности из театрального искусства, наступило время, когда нужно отвечать на такие вопросы. И от понимания того, что он сам хочет их услышать.

Шок от того, что где-то в мире актерская игра есть искусство абсолютного призвания, искусство монашеское и целостное. Что уже ставший банальным тезис Арто «жестокий к самому себе» является образом жизни для дюжины людей.

С оговоркой. Актерское призвание само по себе не приводит к искусству актера. Напротив, по Гротовскому,

драматическое искусство — это средство. Как я могу им воспользоваться? Театр — это не дезертирство, не отказ. Образ жизни — это путь к жизни. Похоже на религиозный призыв? Так и должно быть. Все к этому и вело. Не больше и не меньше. Результат? Вряд ли. Становятся ли наши актеры лучше? Становятся ли они лучше как люди? Насколько я вижу, ни то, ни другое. (Конечно, не все они были в восторге, кое-кто и скучал.)

Но — как говорит Арден:

«Для того в яблоке есть зерно, которое прорастет
В живой и долгой радости,
Чтобы расцвело и заплодоносило древо
Сегодня и навсегда».

Работа Гротовского и наша работа имеют и точки пересечения, и параллели. Благодаря им, симпатии и уважению — мы вместе.

Но жизнь нашего театра во всем отличается от его театра. Он ведет лабораторию. Публика ему нужна эпизодически и в небольшом количестве. Его традиция — католическая или антикатолическая, крайности сходятся. Он создает форму служения. Мы работаем и другой стране, на другом языке и в другой традиции. Наша цель — не новая месса, а новые елизаветинские отношения — связь частного с общественным, интимного и публичного, тайного и явного, тривиального и сверхъестественного. Поэтому нам нужна толпа на сцене и толпа в зале, а в толпе на сцене — несколько человек, отдающих свою сокровенную правду нескольким людям в толпе зрителей, разделяя с ними коллективный опыт.

Мы прошли весь путь в развитии всеобъемлющей модели — идеи группы, ансамбля.

Ежи ГРОТОВСКИЙ. К БЕДНОМУ ТЕАТРУ

Но наша работа всегда слишком тороплива, всегда слишком груба для того, чтобы создать коллектив из суммы индивидуальностей.

Теоретически мы знаем, что каждый актер должен ежедневно подвергать сомнению свой профессионализм, как пианисты, танцовщики и художники, а если он этого не будет делать, то расклеится, начнет повторяться и придет в упадок. Мы знаем это, но мало что делаем, ибо бесконечно гонимся за «свежей кровью», за энергией юности — конечно, я не имею в виду выдающихся актеров, сумевших выбрать все лучшее из своего времени.

Создание стрэтфордской студии было следствием понимания этой проблемы, но мы постоянно сталкиваемся с плотностью репертуара, перенапряжением труппы и просто усталостью.

Работа Гротовского напоминает: то, чего он достиг почти чудом с горсточкой актеров, должно быть распространено на каждого актера наших двух огромных трупп в двух театрах, разделенных 145 километрами.

Интенсивность, искренность и точность его работы оставляют после себя только одно. Вызов. Не на один раз. На каждый день.

К БЕДНОМУ ТЕАТРУ

Статья впервые опубликована в журнале «Odra»
(Вроцлав, 1965, №9).

«Каковы истоки ваших экспериментальных работ в театре?» Меня часто об этом спрашивают, и, должен признаться, это вызывает раздражение. Экспериментальными считаются, как правило, случайные, второстепенные спектакли, в которых возникает попытка «чего-то нового». Чаще всего это сводится к модной пьесе, сценографии, использующей современные течения в области изобразительного искусства, к музыке, считающейся современной (например, электронной или конкретной), в то время как существование актеров на сцене всем этим не обусловлено, автономно и опирается на привычные штампы, разумеется, расширенные стереотипами клоунады или кабаре. Я знаю, как это делается, потому что сам так делал. Наша работа идет в ином направлении. Во-

первых, мы стремимся к освобождению от эклектизма, от восприятия театра как синтеза разных искусств, то есть к точному определению того, что составляет своеобразие, особенность театра и не может дублироваться другими зрелищами. Во-вторых, наша работа сосредоточена на детальном исследовании взаимоотношений актера и зрителя. Вот что мы считаем *сутью театра как вида искусства — духовную и сценическую технику актера.*

Проще было бы говорить о традициях подобного рода деятельности, чем о конкретных источниках. Я воспитан на Станиславском и обязан ему интересом к методике актерской игры. Он для меня образец: постоянство поиска, систематическое обновление точек зрения и неутомимое движение вперед в полемике с самим собой. Именно Станиславский поставил ключевые вопросы в области методики. Но наши ответы на эти вопросы далеки от Станиславского, а наши выводы иногда и прямо ему противоположны.

Я изучал методы обучения актера в Европе и за ее пределами. В частности, мое внимание привлекли упражнения Дюллена по ритмике образа, исследования Дельсарта реакций, направленных внутрь и вовне, опыты Станиславского в области «физических действий», биомеханика Мейерхольда и попытки соединения внешней экспрессии с «системой» Станиславского у Вахтангова. Заинтересовали меня методы актерского тренинга в восточном театре, например, в Пекинской опере, в индийском театре Катхакали и японском театре Но.

Имена и театральные системы можно перечислять бесконечно. Но метод, над которым работаем мы, не является комбинацией заимствованных техник, несмотря на то что мы используем присущие им отдельные элементы, приспособлявая и трактуя их по-своему. Суть нашего метода в том, что мы не учим актера определенным навыкам для создания «арсенала средств выражения». Это не дедуктивный метод, суммирующий навыки. У нас все сосредоточено на духовном процессе актера, характеризующемся крайней, абсолютной обнаженностью и раскрытием самого сокровенного, что есть в актере. Но это не эгоизм, не наслаждение собственными переживаниями, а самоотдача. Это техника «транса» и интеграции всех духовных и физических сил актера, как бы поднимающегося от интимно-инстинктивного к «просветлению».

Метод воспитания актера в нашем театре направлен не на обучение чему-либо, а на устранение сопротивления организма тренингу. В результате исчезает временной разрыв между внутренним импульсом и внешней реакцией, импульс сам по себе становится реакцией; одним словом, тело словно уничтожается, сжигается, и перед зрителями предстает только серия зримых импульсов. Это *via negativa*^{*}, то есть не суммирование умений, а устранение препятствий.

Конечно, можно сказать, что сам процесс духовной деятельности актера, ступившего на этот

* путь отрицания (лат.).

путь, является умением, но это было бы неточно, потому что этому невозможно научить. Годы работы и специально составленные упражнения (которые благодаря физическому, пластическому и голосовому тренингу подводят к необходимой концентрации) позволяют иногда актеру открыть в себе самое начало процесса, и тогда возможно осторожное развитие того, что в нем пробудилось. Процесс, о котором идет речь, хотя и связан с концентрацией, доверием, открытием себя и чуть ли не с растворением себя в актерском ремесле, все-таки не добровольный. Он связан с состоянием пассивности (пассивной готовности к реализации активной партитуры), с психическим состоянием, в котором актер не «хочет это сделать», а «отказывается от бездействия (*неделания*)».

Большинство актеров в нашем театре только еще начинают работать над тем, чтобы сделать этот процесс видимым. Их ежедневная работа сосредоточена не на духовной технике, а на композиции роли, на конструировании формы, на партитуре знаков, одним словом, на том, что мы называем «искусственность». Внутренняя техника актера и «искусственность» (артикуляция роли знаками) по сути не противоположны друг другу. Вопреки господствующему мнению, мы считаем, что духовный процесс, не имеющий ясной формы выражения, не поддержанный дисциплиной и четкой структурой роли, разбивается о бесформенность.

Мы считаем, что выстраивание композиции роли не ограничивает духовный процесс актера,

а, напротив, открывает путь к нему. (Напряжение, возникающее между внутренними процессами и внешней формой, усиливает и то, и другое. Форма — как ловушка, попав в которую дух спонтанно и ожесточенно сопротивляется.) Обыденное, «естественное» поведение затемняет истину; мы выстраиваем роль как систему знаков, обнажающих то, что скрыто под маской обыденности, — вот она, диалектика человеческого поведения.

В момент психического шока (потрясения), вызванного страхом, угрозой для жизни или крайней радостью, человек ведет себя не «естественно», а «по-другому», как бы «искусственно», с точки зрения объективного наблюдателя. В состоянии подъема, духовного максимума человек начинает создавать знаки — танцевать, ритмически артикулировать, петь: именно знак, а не обыденная естественность является для нас основным средством выразительности.

В области формальной техники мы не стремимся к нагромождению знаков (как в восточном театре, где повторяются одни и те же знаки). Мы отыскиваем суть знака, отсекая лишнее, избавляясь от признаков «естественного» поведения, которые лишь затемняют чистый импульс. Другой метод, высвечивающий скрытую структуру знака, — *противостояние* (между жестом и голосом, голосом и словом, словом и мыслью, волей и рефлексом), которое выявляет скрытые связи знаков. Таким образом, и здесь мы идем путем *отрицания*.

Нам самим трудно отличить то, что является некоей структурой нашего воображения, от сознательно сформулированной программы. Достаточно часто мне задают, например, такой вопрос: элементы наших спектаклей, которые ассоциируются со средневековым театром, это результат сознательного обращения к «корням», истокам, ритуалам и т.д.? На этот вопрос нет однозначного ответа. Действительно, в моем сегодняшнем профессиональном сознании проблема мифа, «корней», простейших человеческих ситуаций имеет особое значение. Однако это не следствие некоей философии искусства, здесь опора лишь на практику, то есть на объективные законы ремесла. В этом смысле я согласился бы с Сартром, что «всякая техника ведет к метафизике».

Несколько лет я колебался между выводами, рожденными практикой, и априорными положениями, не осознавая коллизии. Мой друг и коллега Людвик Фляшен первым указал мне на путаницу в работе: материалы и методы, возникшие спонтанно в процессе подготовки спектакля, открывают новые горизонты. То, что подается как тезис, выявляет, скорее, не интеллект, а некие иные стороны личности. Просмотр собственных спектаклей помог понять, что из них рождается знание, а не наоборот; что они не являются следствием некоего априорного знания. С 1960 г. я сосредоточился на методологии. Практические поиски ответов на вопросы, которые я изначально ставил перед собой: «Что такое те-

атр?», «В чем его уникальность?», «В чем он не может быть повторен кино или телевидением?» — привели меня к двум конкретным выводам: во-первых, к Бедному театру и, во-вторых, к спектаклю как акту трансгрессии*.

Путем постепенного исключения из зрелища всего того, что можно было исключить, мы обнаружили, что театр способен существовать без грима и костюма, без традиционной сцены, без игры света, без музыкального фона и т.п. Он не может существовать, если нет связи «актер—зритель», без их осмысленного, непосредственного, «живого» общения. Теоретически эта правда не нова. Но, проверенная на практике, она подрывает большинство привычных представлений о театре. И прежде всего подвергает сомнению видение театра как синтеза различных творческих дисциплин, то есть литературы, изобразительного искусства (скульптуры, живописи, архитектуры), игры света, актерской игры (под руководством *постановщика*). Теория театра как синтеза искусств ведет к утверждению господствующего ныне театра, который мы охотно называем Богатым — но богатым исключительно своими слабостями.

* Одно из ключевых понятий постмодернизма, фиксирующее феномен перехода непроходимой границы, и прежде всего — границы между возможным и невозможным: «трансгрессия — это жест, который обращен на предел» (М.Фуко), «преодоление непреодолимого предела» (М.Бланшо). — Здесь и далее *прим. ред.*

Что такое Богатый театр? Это художественное воплощение клептомании: он черпает из других искусств, выстраивая зрелища-гибриды, конгломераты, лишённые основы и цельности. Умножая число присвоенных элементов, Богатый театр пытается выбраться из тупика, в который он загнан конкуренцией с кино и телевидением, обогнавшими театр с точки зрения технических возможностей (монтаж, мгновенная смена мест действия и т.д.). Театр ответил категорическим призывом к «тотальному театру». Внедрение сложного оборудования (киноэкранов, например) позволяет театральному зрелищу стать более мобильным, динамичным. А если сцена и зрительный зал мобильны, то возможна и постоянная смена ракурса. Но все это бессмысленно.

Театр, как бы он ни расширял свои технические возможности, все равно будет технологически беднее кино и телевидения. Следовательно, я предлагаю театру бедность. В нашей практике мы отказались даже от понятий сцены и зрительного зала. И оказалось, что нам нужен просто пустой зал, где места для актеров и зрителей располагаются каждый раз по-иному. И открывается бесконечное число вариантов взаимоотношений актеров и публики. Можно играть среди зрителей, входя в непосредственный контакт с аудиторией и навязывая ей пассивную роль в действии (так происходит в наших постановках байроновского «Каина» и «Сакунталы» Калидасы). Исполнители также могут возводить конструкции среди зрителей

и встраивать их в архитектуру спектакля, подчёркивая с их помощью общую атмосферу тесноты и давки («Акрополь» Выспанского). Актеры могут существовать среди публики, игнорируя ее присутствие. Зрительный зал может быть и отделен от игрового пространства, например, высокой оградой, из-за которой видны только головы смотрящих («Стойкий принц» по Кальдерону); при таком расположении зрители чувствуют себя так, будто они наблюдают за зверями на арене цирка или присутствуют, как студенты-медики, при хирургической операции. (Кроме того, такое — сверху вниз — разглядывание придает происходящему оттенок аморальности, намек на нарушение каких-то моральных устоев.) Или все помещение превращается в конкретное место действия: «последняя вечеря» Фауста в монастырской трапезной, где Фауст угощает зрителей, оказавшихся гостями на барочном пиру, эпизодами из собственной жизни, которые разыгрываются на огромных столах между зрителями. Уничтожение традиционной дихотомии сцены и зала не так уж важно — оно лишь создает чистую лабораторную ситуацию, подходящую обстановку для исследований. Суть в том, чтобы для каждого типа зрелища найти адекватное соотношение «зритель—актер» и в соответствии с ним решать пространство спектакля.

Мы отказались от световых эффектов, и это открыло огромные возможности для использования актером стационарных источников света, вдумчивой работы с тенью, световыми пятнами и т.д.

Особенно важно, что освещенный зритель, то есть зритель видимый, функционирует уже как часть зрелища. Но оказалось, что и актер, подобно образам картин Эль Греко, с помощью духовной техники может озаряться изнутри, «светиться» и быть источником сверхъестественного света. Мы отвергли грим, приделанные носы, накладные животы, словом, все, что создается в гримерной прежде, чем актер появится перед зрителем. И тогда оказалось, что собственно театральной, «магической» и пленяющей является способность актера к перевоплощению из одного образа в другой, из характера в характер на глазах у зрителей исключительно средствами своего ремесла, то есть «бедно». Так, например, создание актером масок только с помощью собственных мышц и внутренних импульсов позволяет достичь поразительного эффекта перевоплощения, в то время как маска, сделанная скульптором или гримером, всего лишь обман.

Точно так же костюм, лишенный смысла сам по себе, не существующий вне актера и его действий, может трансформироваться на глазах у зрителей, контрастировать с поступками актера и т.п. Исключение из театра пластических элементов, отвлекающих внимание от действия, открыло нам возможность создавать совершенно новые предметы из простейших, элементарных, лежащих в кругу видимости актера. Жестом актер может превратить поверхность пола в море, стол — в исповедальню, кусок железа — в живого партнера

и т.п. Удаление из театра музыки, живой или в записи, позволяет самому зрелищу стать музыкой, поскольку тогда музыкальный ряд строится в пределах самого театра, то есть рождается композиция человеческих голосов, эффект удара предмета о предмет. Мы поняли, что текст сам по себе не относится к области театра и входит в него только через актера, то есть благодаря интонации, сочетаниям звуков, музыкальности языка.

Принятие «бедности» театра, освобождение театра от всего, что не является собственно театром, сосредоточение на том, что является его стержнем, выявило другие богатства, исходящие из его сути, то есть лежащие в рамках профессии.

Почему мы занимаемся искусством? Чтобы преодолеть собственные барьеры, выйти за собственные пределы, заполнить пустоту внутри себя. Это не состояние, не форма, а процесс, подобный изнурительному подъему, во время которого в нас отступает все темное и наступает просветление.

В этой борьбе с собственными представлениями о себе, в попытке сорвать жизненную маску театр своей конкретностью, осязаемостью, почти физиологичностью всегда ассоциировался для меня с провокацией, с вызовом, брошенным самому себе, а таким образом, и зрителю (или наоборот — зрителю и, значит, самому себе), с разрушением стереотипов восприятия, видения, осуждения, с разрушением тем более жестким, что оно отражается в человеческом организме, в дыхании, в теле, во внутренних импульсах; это

проблема нарушения табу, трансгрессии, дающей нам возможность — через шок, вызванный срыванием маски и абсолютным обнажением, раскрытием и наготой, — отдаться чему-то, что бесконечно трудно определить, но тому, в чем заключаются Эрос и Каритас*.

Я чувствовал искушение действовать в пределах архаичных, освященных традицией ситуаций, в пределах ситуаций табуированных (в области религии, народной традиции и т.д.). Я чувствовал потребность столкновения с этими ценностями, полный восхищения и внутреннего трепета, но искушаемый и святотатством, то есть желанием их нарушить, преодолеть, даже, скорее, противостоять им с позиций личного опыта, который опирается на опыт эпохи и ее предрассудки. Одни критики называли этот фактор в спектаклях «столкновением с корнями», другие — «диалектикой насмешки и обожествления», «религией, выраженной через богохульство, и любовью, выраженной через ненависть».

Момент, когда практика и наблюдения над сделанным позволили перейти от бессознательного к сознательному, то есть от практики к методике, диктовал нам необходимость снова присмотреться к истории театра, к другим областям человеческого знания, таким как антропология культуры, психология, и провести определенную рационализацию, мысленный обзор этой проблематики.

* Эрос (греч.) — Любовь; Каритас (греч.) — Милосердие.

И вот тогда я в полной мере столкнулся с проблемой мифа как элементарной человеческой ситуации, с одной стороны, и как коллективного комплекса, живущего в сознании общества неосознанно, но управляющего коллективным поведением и реакциями — с другой.

Театр, когда он еще не перестал быть частью религиозной жизни, но уже становился *театром*, освобождал духовную энергию зрителя путем олицетворения (воплощения) мифа и его праздничного профанирования, нарушения; в итоге зритель находил свою личную правду в правде мифа, через элементы страха и трагизма достигая состояния катарсиса. Не случайно Средневековье породило понятие «священная пародия».

Но сегодня другая ситуация. Общественная жизнь не определяется религией, традиционные формы мифа находятся в состоянии отмирания и новых перевоплощений, а зрители при этом — в осознанном или бессознательном отношении к мифу как коллективному комплексу — оказываются бесконечно разнородны. В то же время нами гораздо сильнее управляет рациональное начало. Все это ведет к тому, что достигнуть потрясения, призванного затронуть в нашей психике пласты, лежащие за пределами жизненной маски, то есть естественные, гораздо труднее. И совершенно невозможна сегодня коллективная идентификация себя с мифом, то есть невозможно отождествить личную правду с универсальной.

Что же тогда возможно? Во-первых, *конфронтация* с мифом вместо идентификации. То есть при сохранении личностного опыта и того, что в нас есть от души и исторического опыта, попытка воплощения в миф, натягивание на себя его шкуры, не так уж нам и подходящей; осознание относительности всех наших проблем, рассматриваемых в перспективе корней — и в перспективе сегодняшнего дня. Если этот прием жесток, если мы совершаем его с высшим смирением, обнажая себя в самой сокровенной сфере, как бы отдаваясь или жертвуя чем-то неприкосновенным в обыденной жизни, то жизненная маска разрушается.

Во-вторых, когда никто ни в чем не уверен и ничто ни для кого не очевидно, то необходимым полем уверенности, где только и можно преодолеть барьеры, остаются осязаемость, конкретность и телесность организма. Только миф, воплощенный в актера, в его живой организм, может функционировать как табу. Нарушение сокровенности живого организма, раскрытие его в физиологической конкретности и внутренних импульсах, идущее так далеко, что преодолевает даже барьеры экссесса, возвращает мифологической ситуации ее всеобщую человеческую конкретность и становится постижением истины.

Вопрос о рациональных источниках, когда мы говорим о методике, всегда рискован. Когда я употребляю формулировки, в которых возникает слово «жестокость», меня сразу спрашивают об Арто, поскольку и он говорил подобное, хотя

и опирался на совершенно иной опыт и придавал всему иной смысл. Арто был необыкновенным провидцем театра: у него не было возможности планомерных исследований на основе практики; может, поэтому его тексты лишены методического значения. Это поразительное пророчество, предсказание, правоту которого подтверждает время, но никак не руководство к действию. Когда я говорю «корни», «мифологическая почва» и т.п., меня спрашивают о Ницше, но когда то же самое и называю «коллективными понятиями» (воображением, представлениями), то возникает имя Дюркгейма, а если «архетипами», то говорят о Юнге. А ведь то, что я излагаю, рождается в пределах ремесла и не является сколком с других гуманитарных наук (хотя и может быть проанализировано с такой точки зрения).

Когда я говорю о знаковой партитуре актера, меня спрашивают о понятии знака в восточном театре, в частности, в классическом китайском титре, особенно если знают, что я изучал его в Китае. А ведь в восточном театре знак — это нечто неизменное, как буква в алфавите, в то время как мы говорим, скорее, о кристаллизации роли в знаки, о психофизиологической артикуляции в партитуре понятий, то есть об обнажении человеческих реакций до самого основания.

Я не стану утверждать, что в нашей работе мы не испытываем влияния или совершаем некое открытие. Чисто совершенно безотчетно, будто вдыхая воздух земли, которая дала нам жизнь, и ци-

визации, которая нас сформировала, мы принимаем сумму традиций, знаний о человеке и искусстве, суеверий, предсказаний и ожиданий, и все они влияют на наши поступки, как бы мы от этого ни отрекались. Даже когда опытным путем мы уже осознали и начинаем сравнивать, мы словно корректируем «вспять» то, что уже сделано, осознано, и начинаем лучше понимать возможные перспективы.

Сопоставляя нашу работу с совокупностью Великой Реформы театра от Станиславского до Дюллена и от Мейерхольда до Арто, мы отдаем себе отчет, что строим не на пустом месте, ведь дышали же мы каким-то воздухом, а узнавая в нашей практике воплощение чужих проблесков интуиции, мы учимся смирению, понимая, что у профессии есть свои объективные законы. И нет у нас другой возможности полностью выразить себя, кроме как через великое послушание, «достоинство и сосредоточенность», по словам Томаса Манна.

В театре, которым я руковожу, у меня совершенно особое место: я не просто руководитель, или режиссер, или «духовный наставник». В первую очередь, мое отношение к работе, разумеется, не одностороннее и не наставническое. Если в пространственных решениях сотрудничающего с нами архитектора Гуравского отражаются мои мысли, то потому, что мои взгляды годами формировались в сотрудничестве с ним.

Благодатной и сокровенной является работа с актером, поверившим мне; если его готовность

и доверие конкретны, сконцентрированы и поэтому бесконечны, то безграничным становится и мое желание выявить его бесконечность, а не мои возможности. Стремлению к его росту сопутствуют наблюдение, изумление и желание помочь; то, что является моим ростом, проецируется на него или, точнее, *отыскивается в нем самом*, делает возможным наш общий рост и становится своего рода откровением. И это уже не обучение кого-то, это, скорее, выход навстречу кому-то. В работе с актером возможен особый феномен обоюдного, или двойного, «рождения», когда актер рождается не только как ремесленник, но и как личность, и я рождаюсь вместе с ним. Это неуклюже звучит, но — достигается полное приятие одного человеческого существа другим.

ТЕАТРАЛЬНЫЙ НОВЫЙ ЗАВЕТ

Это интервью, взятое Эудженио Барбой в 1964 г., впервые опубликовано в его книге «Alia Ricerca del Teatro Perduto» (Падуя, 1965).

Само название «Театр-Лаборатория» наводит на мысль о научном исследовании. Насколько верна эта ассоциация?

Слово «исследование» в нашем случае не связано с наукой. Нет ничего более далекого от науки в строгом смысле слова, чем то, что мы делаем. И не только потому, что мы не имеем необходимой квалификации, но и из-за отсутствия интереса к подобной работе.

Слово «исследование» означает, что мы относимся к нашей профессии, как средневековый резчик по дереву, который хотел воспроизвести в своей скульптуре уже существующие формы. Мы не работаем в буквальном смысле как художники или ученые; мы, скорее, сапожники, которые ищут в башмаке место, куда вбить гвоздь.

Другой смысл слова «исследование» слегка иррационален, поскольку означает проникновение в человеческую природу. В наше время, когда все языки смешались, как в Вавилоне, когда сместились все жанры, театру угрожает смерть со стороны кино и телевидения. Это заставляет нас испытывать природу театра и выяснять, что отличает его от других художественных форм и делает незаменимым.

Приводит ли ваше исследование к определенным дефинициям?

Что значит слово «театр»? Вот вопрос, с которым мы сталкиваемся чаще всего; вот вопрос, на который есть множество ответов. С академической точки зрения театр — это место, где актер произносит написанный текст и иллюстрирует его серией движений для легкости восприятия. Понятый таким образом театр служит полезным дополнением к драматической литературе. Интеллектуальный театр — вариация этой концепции. Его защитники считают театр своего рода полемической трибуной. И здесь текст является важнейшим элементом, а театр лишь иллюстрирует определенные интеллектуальные доводы. По сути, это возрождение средневековой традиции полемической дуэли.

Для среднего театрала театр — прежде всего развлечение. Если он ждет встречи с фривольной музой, то текст его волнует в самую последнюю очередь. То, что привлекает, это гэги, комические эффекты и, возможно, словесные каламбуры. Его

внимание в этом случае направлено на актера как на центр аттракциона. А уж молодая, легкомысленно одетая актриса и сама по себе привлекает внимание определенного разряда зрителей, которые оценивают ее игру с точки зрения искусства, хотя их суждения — не более чем компенсаторная реакция на собственные комплексы и неудовлетворенность.

Театралу, не лишенному высококультурных устремлений, нравится от случая к случаю посещать спектакли более серьезного содержания, возможно, даже трагические, при условии, что в них присутствуют элементы мелодрамы. В этом случае его ожидания могут быть самыми разными. С одной стороны, он должен показать, что принадлежит к лучшему обществу, где «искусство» — это гарантия; с другой, он хочет испытать определенные эмоции, которые принесут ему удовлетворение. Даже если он сострадает бедной Антигоне или питает отвращение к жестокому Креонту, он не разделяет жертву и судьбу героини и не отождествляет себя с ней. Его цель — почувствовать себя «благородным». Дидактические свойства такого рода эмоций сомнительны. Публика может пройти с Антигоной через весь спектакль, но это ни одному зрителю не помешает повести себя в жизни, как Креонт. Такова судьба пьес, описывающих тяжелое детство. Сценические страдания невинного дитя позволяют зрителю симпатизировать несчастной жертве и утвердиться в своем моральном превосходстве.

У тех, кто занимается театром, как правило, нет его ясной концепции. Для среднего актера театр — во-первых и в основном он *сам*, а не то, чего он способен достичь средствами художественной техники. Он — его собственный организм — *это и есть* театр. Такой подход порожден бесстыдством и самодовольством, которые позволяют ему показывать то, что не требует специального знания, то, что банально и является общим местом, как, например, хождение, вставание, сидение, курение и т.п. Всего этого, с точки зрения мистера Икс, вполне достаточно, ибо *он сам и есть* театр. И если у такого актера есть немного обаяния, действующего на публику, то он еще более укрепляется в своем мнении.

Для художника (сценографа) театр — сверх всего — еще и пластическое искусство, что может привести к положительным результатам. Художники часто поддерживают литературный театр, считая, что оформление, как и актер, должно служить драме. За этим кроется не желание соответствовать литературной основе спектакля, а только закомплексованность по отношению к режиссеру. Художники предпочитают быть на стороне драматурга, поскольку тот меньше ограничивает. На практике лучшие сценографы предлагают противостояние текста и пластического решения, которое раскрывает замысел драматурга. Не случайно, что в Польше именно художники часто открывают новые пути театра. Они использовали многие возможности, возникшие вследствие ре-

волюционного развития пластических искусств, но гораздо меньше вдохновлявшие драматургов и режиссеров.

Нет ли здесь опасности? Критики, обвиняющие художников в том, что они доминируют на сцене, приводят, в лучшем случае, один аргумент, но — с ошибочной предпосылкой. Это все равно, что укорять машину в том, что она движется быстрее, чем улитка. Вот что их беспокоит. А не то, что художник в спектакле подавляет и актера, и режиссера. Видение художника — творческое, нестереотипное. Даже если оно не совсем оригинально, оно утрачивает свою вторичность в процессе работы. Несмотря на это, театр трансформируется — нравится это художникам или нет — в серии живых картинок. Он становится своего рода камерой-обскурой. Но не перестает ли он при этом быть театром?

Наконец, что такое театр для режиссера? Он приходит в театр, потерпев поражение в других областях жизни. Нередко режиссерами становятся неудавшиеся драматурги.

Провалившийся актер; актриса, постаревшая для ролей молодых героинь, — также приходят в режиссуру.

Театральный критик с комплексом творческого бессилия, который он не может больше реализовать в статьях, также хороший кандидат на роль режиссера.

Сверхчувствительный преподаватель литературы, изнуренный академической работой, считает себя достаточно компетентным, чтобы ставить

спектакли. Он уверен, что театр — это сценическое воплощение текстов.

Все они ведомы столь разнообразными психологическими мотивами, что их режиссерские идеи до невозможности пестры. Их работа — это компенсация разных жизненных ситуаций. Человек, у которого, например, не задалась политическая карьера, часто становится режиссером и наслаждается властью, которую представляет ему это положение. Все это часто приводит к извращенным интерпретациям. Режиссеры, наделенные крайней волей к власти, ставят пьесы, полемизирующие с реальными властями: отсюда — «мятежные» спектакли.

Конечно, режиссер хочет творить. Поэтому он — более или менее осознанно — защищает автономный театр, не зависимый от литературы, которая для него лишь предлог. С другой стороны, люди, способные к такого рода творчеству, чрезвычайно редки. Большинство же занято литературным, интеллектуальным театром или придерживается на сей счет вагнеровской точки зрения о театре как синтезе всех искусств. Это очень полезная формула! Она позволяет уважать текст, сохранять его как базовый элемент и не вступать с ним и конфликт. В скобках можно заметить, что каждый драматург — даже если этим словом мы называем кого-либо из чистой вежливости — чувствует себя обязанным защищать честь и права Мицкевича, Шекспира и пр. из солидарности с коллегами. В этом смысле вагнеровская теория

«театра как тотального искусства» устанавливает *la paix des braves** на литературном поле.

Эта теория оправдывает эксплуатацию сценических элементов спектакля и приписывает им итоговые результаты. То же самое касается музыки, независимо от того, оригинальна она или является монтажом прежде написанных сочинений. Добавьте к этому случайный подбор одного или нескольких известных актеров, скоординируйте — и получается спектакль, удовлетворяющий амбициям режиссера: тот оказывается на вершине всех искусств сразу, хотя в жизни спокойно без них обходится; а творческую работу во всех этих областях препоручает другим, если в подобных обстоятельствах можно говорить о каком-то творчестве.

Таким образом, число определений театра практически безгранично. Чтобы вырваться из этого порочного круга, надо заняться *удалением*, а не прибавлением. Отсюда вопрос: что является сутью театра? Давайте посмотрим.

Может ли существовать театр без костюмов и декораций?

Да, может.

Может ли существовать театр без музыки, сопровождающей действие?

Да.

Может ли существовать театр без световых эффектов?

Конечно.

* почетный мир (фр.).

А без текста? Да, история театра подтверждает это. В эволюции театрального искусства текст появился лишь в самом конце. Если мы поместим на сцене несколько человек, дадим в руки сценарий и предложим импровизировать, как в комедии дель арте, то все равно получится приличный спектакль, даже если слова будут произноситься недостаточно отчетливо.

Но может ли быть театр без актеров? Я не знаю подобных примеров. Вы можете сказать: а кукольный театр? Но ведь даже в этом случае актер есть, просто он находится за сценой.

Может ли театр существовать без зрителей? Нужен, по крайней мере, один, чтобы зрелище стало таковым. Итак, мы остались с актером и зрителем. Теперь театр можно определить как то, «что происходит между зрителем и актером». Все остальное — это дополнение; возможно, нужное, но дополнение. Не случайно, что наш Театр-Лаборатория развился из театра с богатыми ресурсами, где использовались декорации, свет и музыка, а стал театром аскетическим, в котором остались лишь актеры и зрители. Здесь все визуальные элементы создаются средствами актерской пластики, а музыкальные и акустические эффекты — голосом актера. Это не значит, что мы отказались от литературы; просто мы не находим в ней творческого театрального источника, хотя великие литературные произведения могут нас вдохновлять. С тех пор как в нашем театре остались лишь актеры и зрители, мы начали предъявлять к обеим сторо-

нам особые требования. Но если мы не можем обучать — систематически — публику, то актерское образование в *наших силах*.

Как выглядит актерский тренинг в вашем театре и какова его роль в спектакле?

Актер — это человек, который своим телом работает на публике. Если его тело отказывается выполнять то, что превышает обычные человеческие возможности, значит, этот актер не обладает инструментом для священнодействия. Если тело используется ради получения денег или завоевания симпатий публики, значит, актерское искусство граничит с проституцией. Известно, что многие века — в том или ином смысле — театр ассоциировался именно с ней. Слова «актриса» и «куртизанка» были одно время синонимами. Сегодня граница между ними более отчетлива, но не потому, что изменился актерский мир, а потому, что изменилось само общество. Различие же между респектабельной женщиной и куртизанкой даже сегодня весьма расплывчато.

Первое, что сегодня бросается в глаза, это убожество актерского искусства: оно стало торговой сделкой, результатом которой пользуются режиссеры, создающие атмосферу интриги.

Поскольку лишь великий грешник может стать святым, как уверяют богословы (вспомним Откровение: «Но как ты тепл, а не горяч и не холоден, то извергну тебя из уст Моих»*), постольку

* Откр., 3:16.

актерская гнусность может превратиться в своего рода святость. В истории театра тому есть примеры.

Не поймите меня неправильно. Я говорю о «святости», хотя сам неверующий. Я имею в виду «мирскую святость». Если актер в ситуации вызова бросит вызов другим и, через крайности, профанацию и жестокое святотатство, откроется, скинув маску повседневности, то зритель тоже может отважиться на самопознание. Если актер не демонстрирует свое тело, а лишь уничтожает его, сжигает и освобождает от сопротивления внутренним импульсам, то он не продает свое тело, а приносит его в жертву. Он повторяет искупление, он приближается к святости. Если действие такого рода не должно быть мимолетным и случайным, если оно должно существовать в пространстве и времени, если нам нужна театральная группа, чей повседневный хлеб и есть подобная работа, значит, мы должны следовать специальному методу поисков и тренинга.

Что значит на практике работать со «святым» актером?

Есть такой миф, согласно которому опытный актер может создать собственный «арсенал» — разные методы, приемы и трюки. Он может составить для каждой роли несколько комбинаций и достичь той степени выразительности, которая будет воздействовать на публику. Такой «арсе-

нал» — не что иное, как набор клише, неотделимый от понятия «актер-проститутка».

Разница между «актером-проституткой» и «святым» актером такая же, как между мастерством проститутки и настоящей любовью, другими словами, жертвоприношением. Во втором случае суть в том, чтобы отбросить все, мешающее преодолеть границы условности. В первом случае все дело в существовании тела; во втором, скорее, в его несуществовании. Техника «святого» актера — *индуктивная* (то есть исключаящая), техника «актера-проститутки» — *дедуктивная* (аккумулирующая приемы и навыки).

Если актер предпринимает акт самопознания, если актер раскрывается, принося в жертву самого себя, то самое болезненное и не предназначенное для чужих глаз, — это демонстрация мельчайших порывов. Он должен уметь выразить через звук и движение импульсы, которые находятся на границе сна и реальности. Короче говоря, он должен создать собственный язык звуков и жестов так же, как великий поэт создает собственный поэтический язык.

Если мы рассмотрим, например, проблему звука, то очевидно, что дыхательный и голосовой аппарат актера должен быть развит несопоставимо лучше, чем у человека с улицы. Более того, этот аппарат должен реагировать настолько быстро, чтобы мысль — которая непременно сведет на нет всю непринужденность — не успела вмешаться.

Актеру необходимо уметь разбираться во всех проблемах своего тела. Он должен знать, как направить воздух в те части тела, где возникает звук и которые могут стать резонаторами. Средний актер знает только головной резонатор; пользуясь им, он придает голосу «благородство», которое так нравится публике. Порой он даже может использовать грудной резонатор. Актер же, который пристально исследует свой организм, обнаруживает практически неограниченное количество резонаторов. Он может воспользоваться не только головным и грудным резонаторами, но и затылочным, носовым, зубным, горловым, желудочным, позвоночным, есть еще и общий резонатор, включающий в себя все тело, и множество других; нам пока известны не все. Актер начинает понимать, что на сцене недостаточно владеть одним верхним дыханием. Разные физические действия требуют разных типов дыхания, если актер хочет преодолеть сопротивление тела. Актер узнает, что дикция, которой он обучался в драматической школе, часто провоцирует закрытие гортани. Поэтому он должен научиться сознательно открывать ее и проверять ее состояние. Если он не справится с этими проблемами, его внимание окажется прикованным к ним во время самопознания, а это разрушит сам процесс. Думая о своем теле, актер не сможет раскрыться. Тело должно перестать сопротивляться. Оно должно фактически перестать существовать. Что касается голоса и дыхания, то недостаточно пользоваться не-

сколькими резонаторами, уметь открывать гортань и выбирать определенный тип дыхания. Актеру надо уметь пользоваться всем этим бессознательно в кульминационные моменты на сцене, что, в свою очередь, требует новых упражнений. Работая над ролью, он должен научиться не думать о дополнительных технических элементах (резонаторах и пр.), но ставить перед собой цель уничтожить конкретные препятствия, с которыми он сталкивается (например, сопротивление голосового аппарата).

Все это не мелочи, а определенная составляющая успеха. Все это значит, что актер не овладевает некоей неизменной «секретной» техникой, а на каждой стадии самопознания, с каждой новой задачей, каждым *преодолением*, с каждым прорывом через скрытые барьеры он будет сталкиваться с новыми техническими проблемами на более высоком уровне. Он должен научиться преодолевать и их с помощью базовых упражнений.

Это касается всего: движения, пластики тела, жестикуляции, создания маски средствами лицевой мускулатуры и, в сущности, каждой части актерского организма.

Однако решающий фактор в этом процессе — актерская техника исследования психики. Актер должен учиться владеть ролью как хирургическим скальпелем, чтобы вскрывать самого себя. Я не имею в виду помещение самого себя в «предлагаемые обстоятельства» или «проживание» роли. Мы не говорим также о технике остранения, свой-

ственной эпическому театру и основанной на холодном расчете. Ролью надо пользоваться как трамплином, инструментом для изучения того, что скрыто за повседневной маской, — сокровенной сути нашей личности, чтобы принести ее в жертву и выставить напоказ.

Это экстремальная ситуация не только для актера, но и для публики. Сознательно или бессознательно зритель понимает, что такой акт — своего рода предложение сделать то же самое. И это часто вызывает неприятие и негодование, поскольку все наши повседневные усилия направлены на то, чтобы скрыть правду о себе — и не только от мира, но и от самих себя. Мы стараемся уйти от правды о себе, а здесь, в театре, нам предлагают остановиться и посмотреть на себя. Мы боимся, обернувшись, превратиться в соляной столп, как жена Лота.

Демонстрация акта самопроникновения требует мобилизации всех физических и духовных сил актера, который находится в состоянии пассивной готовности, позволяющей активному действию победить.

Говоря метафорически, решающий фактор этого процесса — смирение, душевная склонность: не *делать* что-то, но *воздержаться* от делания; иначе откровенность превратится из самопожертвования в бесстыдство. Это значит, что актер должен действовать в состоянии транса.

Грине, как я его понимаю, означает способность концентрироваться на особый, театральный лад.

Если бы мне надо было выразить это одним предложением, я бы сказал, что это все вопрос самоотдачи. Отдавать себя надо полностью, с доверием, как в любви. Вот где ключ. Самопознание, экстаз, крайняя откровенность и формальная дисциплина — все это возможно, если актер отдается полностью, безропотно, отбрасывая всякую защиту. Наивысшая точка, кульминация, приносит облегчение. Ни одно упражнение из актерского тренинга не должно быть использовано для выработки навыка. Упражнения должны развивать систему аллюзий, ведущую к неуловимому процессу самопожертвования.

Представляю, как странно все это звучит и похоже на «шаманство». Если прибегнуть к научной терминологии, то можно сказать об идее, стремящейся к идеопластическому* воплощению. Что касается меня, то должен признать — мы не брезгуем подобными «шаманскими» формулировками. Все, что звучит необычно или сверхъестественно, стимулирует воображение и актера, и режиссера.

Я верю, что необходимо заниматься анатомией актера; например, находить в теле множество центров концентрации, пригодных для разных типов игры; искать области, которые сам актер считает источниками энергии. Поясница, брюшная полость и солнечное сплетение часто выступают такими источниками.

* условному, обобщенному, символическому.

Решающий фактор этого процесса заключается в том, чтобы выработать контроль над формой. Актер, выполняя прорыв вглубь себя, пускается в путешествие, отражающееся в жестах и звуках, создающих своего рода приглашение для зрителя. По все эти знаки должны быть ясными. Выразительность всегда связана с определенными противоречиями и различиями. Недисциплинированное погружение внутрь себя приводит не к освобождению, а к биологическому хаосу.

Как вы объединяете спонтанность и формальную дисциплину?

Искусство — это вопрос идеограмм* : звуковых и жестовых, которые вызывают ассоциации в душе зрителей. Это напоминает работу скульптора над камнем: сознательное использование молотка и резца.

Выработка идеограмм, например, заключается и анализе рефлексов сжимающейся ладони и последующего развития этих рефлексов в плече, локте, запястье и пальцах для того, чтобы выяснить, как выразить каждую фазу в знаке, идеограмме, которые немедленно передадут зрителю скрытую мотивацию актера или вступят в полемику с ней.

Выработка идеограмм часто базируется на сознательном поиске нашим организмом таких

* Условный знак, нефонетический символ; может передавать целые слова, характеристику объекта, идею.

форм, очертания которых мы уже ощущаем, хотя реальная возможность их воплощения еще ускользает. Иными словами, нам предстоит найти в нашем организме уже существующие формы. Здесь мы соприкасаемся с таким видом действия, которое как искусство ближе скульптуре, чем живописи. Живопись требует расширения цветовой гаммы, в то время как скульптор имеет дело с формой, уже существующей внутри камня. Эту форму художник вызывает к жизни, а не придумывает.

Поиск идеограмм требует, в свою очередь, серии дополнительных упражнений, формирующих миниатюрные партитуры движений для каждой части тела. Так или иначе, основной принцип остается таким: чем больше скрытого мы у себя выявляем, тем строже должна быть внешняя дисциплина. Так рождается форма, идеограмма, знак. Это и есть главный принцип выразительности.

Что вы ждете от *зрителя* такого *театра*?

Наши постулаты не новы. Они ничем не отличаются от тех, что действуют в живописи, скульптуре, музыке, поэзии или литературе. Мы не обслуживаем тех, кто приходит в театр удовлетворять свою потребность в культуре; тех, для кого увиденное станет поводом к разговору со знакомыми и самоутверждению. Мы не удовлетворяем ничьи «культурные потребности», потому что все это мошенничество.

Мы не угодим и тем, кто приходит в театр расслабиться после трудового дня. Каждый имеет право отдохнуть после работы, и для этого есть множество развлечений — от кино до кабаре и мюзик-холла.

Мы заинтересованы в зрителе с настоящими духовными запросами, которому нужно с помощью спектакля проанализировать самого себя. Нас интересует зритель, которому мало просто быть (в психическом смысле), испытывать чувство духовной стабильности, знать, что хорошо и что плохо, и никогда не сомневаться. Не для такого зрителя творили Эль Греко, Норвид, Томас Манн и Достоевский. Наш зритель находится в бесконечном процессе саморазвития, поиска правды о себе и своей миссии в мире.

Значит ли это, что ваш театр элитарный?

Да, но наша элита — не финансовая или социальная. У рабочего, который не кончал школы, может идти процесс самопознания; а университетский профессор может оказаться мертвецом при жизни... Это ведь ясно и понятно. Нам нужна не просто публика, а особенная.

Мы не знаем, нужен ли сегодня театр, стоящий в одном ряду с другими социальными аттракционами, развлечениями, с формой и цветом, заимствованными кино и телевидением. Все повторяют один и тот же риторический вопрос: нужен ли театр? Мы задаем его только для того, чтобы сказать: да, потому что это искусство вечно молодо и всегда

необходимо. Сегодня продажа спектаклей организована на широкую ногу. Но создавать таким же образом кино- и телеаудиторию не нужно — даже если бы в один прекрасный день все театры закрылись, большинство об этом просто не догадалось бы. А случись такое с кино или телевидением, поднялся бы шум. Многие люди театра знают об этом, но принимают неверное решение: если кино господствует благодаря технологии, почему бы и театру не стать более технологичным? Они придумывают новые сцены, ставят спектакли со специальными световыми эффектами, новыми декорациями и т.д., но так и не могут сравниться по технологичности с кино и телевидением. Театр должен познать свои пределы. Если он не сможет стать богаче кино, он должен стать бедным. Если он не может стать расточительным, как телевидение, пусть станет аскетичным. Если он не может быть техническим аттракционом, пусть отбросит всю технику. Так мы остались со «святым» актером в Бедном театре.

В театре есть только одно, что не может быть у него отнято кино и телевидением: близость живых существ. И только поэтому каждое магическое действие актера (которое публика не сможет воспроизвести) становится чем-то великим, экстраординарным, экстатическим. Вот почему надо стереть дистанцию между актером и зрителем, убрав сцену. Пусть зритель окажется на расстоянии вытянутой руки от актера, чтобы чувствовать его дыхание, запах его пота. Так возрастает необходимость в камерных театрах.

Как может такой театр выразить душевное смятение, которое, как известно, у каждого свое?

Чтобы побудить зрителя к самопознанию, надо пользоваться более общим для актеров и зрителей основанием, которое существует во всех них. Поэтому театр должен атаковать так называемые коллективные комплексы общества, суть коллективного подсознания или, возможно, сверхсознания (неважно, как мы это назовем), мифы, но не придуманные, а унаследованные, те, что пронизывают кровь, религию, культуру и атмосферу.

Говоря об этом, я думаю об элементарных вещах, которые с трудом поддаются рациональному анализу. Например, религиозные мифы: миф Христа и Марии; биологические мифы: рождение и смерть, любовный символизм или, в более широком смысле, Эрос и Танатос* ; национальный миф, который трудно сформулировать, но можно ощутить в крови при чтении 3-й части «Дзяд» Мицкевича, «Кордиана» Словацкого или «Аве, Мария».

Еще раз: речь не идет о поиске конкретных элементов, которые можно было бы вмонтировать в спектакль. Если бы при работе над спектаклем или ролью мы начали с преодоления своих самых интимных границ в поисках наиболее ударных моментов, которые в то же время стали бы очищающей правдой, несущей мир, тогда бы мы неизбежно пришли к *коллективным представле-*

* *Танатос* — в греческой мифологии олицетворение смерти.

ниям*. Надо знать эту концепцию, чтобы не потерять верное направление. Но заранее ничего нельзя предусмотреть.

Как все это происходит в театральном спектакле? Не хотелось бы приводить примеры. Думаю, что вполне достаточно об этом сказано в описаниях «Акрополя», «Доктора Фауста» и других спектаклей. Я только хочу обратить внимание на те особенности, которые сочетают восхищение и отвращение, приятие и отказ, атаку на священное (*коллективные представления*), профанацию и культ.

Чтобы спровоцировать публику, надо оторваться от текста, который уже перегружен общими ассоциациями. Поэтому нам нужен или классический текст, который мы профанируем, но одновременно восстанавливаем его правду, или современный текст, который — даже если он банален — не укоренен в психике общества.

Не мечта ли «святой» актер? Дорога к святости открыта не каждому, и по ней идут только избранные.

Не надо понимать слово «святой» в религиозном смысле. Это, скорее, метафора, которой

* По Э. Дюркгейму — совокупность символов и идей, традиций, привычек, обычаев, имеющих сходное значение для всех членов социальной общности, вызывающих у них сходные интеллектуальные и эмоциональные реакции, обеспечивающих единство социальной общности, солидарность ее членов.

определяется личность, способная с помощью искусства на акт самопожертвования. Конечно, вы правы: невероятно сложно собрать труппу из «святых» актеров. Гораздо легче найти «святого» — в моем понимании — зрителя, который приходит в театр, чтобы в кратчайший срок свести счеты с самим собой, что не подразумевает мучительной рутины ежедневных трудов.

Является ли святость нереальным требованием? Думаю, найти ее так же реально, как двигаться со скоростью света. Я имею в виду, что даже если мы ее не достигнем, то сможем тем не менее сознательно и систематически двигаться в этом направлении, добиваясь практических результатов.

Актерское искусство — дело неблагодарное. Оно умирает вместе с актером. Ничто не возродит его, кроме рецензий, которые могли быть и несправедливы. Поэтому единственным источником удовлетворения для актера остается реакция зрителей. В Бедном театре — это не цветы и аплодисменты, а особая тишина, в которой есть очарованность, возмущение и даже отвращение, адресованное зрителем театру. Самое сложное — достичь такого духовного уровня, который позволит выдержать подобное давление.

Я уверен, что каждый актер такого театра часто мечтает о сумасшедших овациях, о том, чтобы повсюду звучало его имя, чтобы его заваливали цветами, как в коммерческом театре. Актерский труд неблагодарен еще и потому, что актер всегда под наблюдением, на виду. Это ведь совсем не то,

что творить, сидя за столом. Здесь, в театре, актер постоянно находится на глазах режиссера, который даже в актерском театре ставит перед ним высокие требования и требует мощных, порой болезненных усилий.

И это было бы невыносимо, если бы режиссер не обладал моральным авторитетом, если бы его постулаты не были очевидными и если бы не существовало взаимного доверия, отчасти даже подсознательного. Но даже в этом случае режиссер тем не менее тиран, и актер должен бессознательно противиться ему, как ученик — учителю, пациент — врачу, а солдат — генералу.

Бедный театр не позволит актеру «проснуться знаменитым». Он не придает значения буржуазным представлениям о жизненном стандарте. Он проповедует замену материальных ценностей моральными в качестве основной цели в жизни. Однако кто в глубине души не мечтает о неожиданном богатстве? И это может вызвать негативную реакцию, даже если ее причина неясно сформулирована. Работа в таком коллективе не может быть стабильной. Она здесь равносильна вызову и способна вызвать реакцию такой силы, которая станет угрозой самому театру. Кто не ищет — так или иначе — стабильности и безопасности? Кто не хочет завтра жить, по меньшей мере, не хуже, чем сегодня? Даже если вполне осознанно принять предлагаемый нами статус, достаточно одного взгляда в сторону — и все идет прахом, а «святость» смешивается с «проституцией».

Однако привлекательность такой парадоксальной ситуации в том, что она исключает интриги и ссоры из-за ролей, составляющие повседневность других театров. Но люди остаются людьми: временами не избежать ни уныния, ни скрытой зависти.

Стоит заметить, что удовлетворение от подобной работы очень велико. Актер, который в самопожертвовании, погружении в себя не боится перейти все привычные границы, обретает внутреннюю гармонию. Он без преувеличения крепче и здоровее и духом, и телом, а его образ жизни естественнее, чем у актера Богатого театра.

Анализ — это своего рода распад психики. Нет ли здесь опасности для актера, который может просто сойти с ума?

Нет, при условии, что он полностью отдается работе. Это такая работа, что если ее делать спустя рукава, поверхностно, то она причиняет физическую боль и расшатывает равновесие. Если мы повлечены в процесс анализа и обнажения лишь поверхностно, но определенный эстетический эффект все же достигается — то есть если мы удерживаем нашу повседневную маску лжи — тогда мы приходим к конфликту с этой маской. Но если весь процесс довести до крайнего предела, то мы отбрасываем маску вполне сознательно, зная, зачем она нужна и какую пользу из этого можно извлечь. Так в нас утверждается положительное — не беднейшее, а богатейшее, что ведет

к освобождению от комплексов, как и в случае психоаналитической терапии.

То же самое относится и к зрителю. Если он принимает актерское приглашение и следует ему, то покидает театр в состоянии гораздо большей внутренней гармонии. Но если он сразится за свою фальшивую маску, то уйдет со спектакля, по меньшей мере, расстроенным. Я убежден, что театр в целом представляет собой форму коллективной психотерапии, в то время как для актера это терапия, только если он всецело предан тому, чем занят.

Здесь вообще таится определенная опасность в том смысле, что жизнь рискованнее для Ван Гога, чем для мистера Смита. Но, осознавая свою социальную ответственность, мы не можем не желать, чтобы Ван Гог было больше, чем мистеров Смитов, хотя для последних жизнь намного проще. Ван Гог — это пример незаконченного процесса интеграции. Его гибель — это выражение незавершенного развития; с другой стороны, Томас Манн, например, — это выраженная форма гармонии.

Мне кажется, что в подобном актерском процессе самоанализа на режиссере лежит огромная ответственность. В чем это проявляется и что может стать следствием неверного действия?

Это самое важное. Но в свете сказанного выше может показаться странным.

Спектакль предполагает своего рода конфликт со зрителем. Это всегда вызов, который имеет

смысл в том случае, если в нем есть человеческий интерес и, более того, сочувствие и приятие. Так и режиссер может помочь актеру в этом сложном процессе, если и сам он открыт и расположен к актеру так, как актер расположен к нему. Я не верю, что чего-то можно добиться холодным расчетом. Теплота — это главное в понимании противоречий человека, находящегося перед вами, как и знание того, что он — существо страдающее.

Элемент теплой открытости осязаем. Он один способен заставить актера предпринять чрезмерные усилия без страха быть осмеянным или униженным. Подобная работа делает слова ненужными в процессе репетиций. Бывает достаточно звука или даже тишины, чтобы установилось понимание. То, что рождается в актере, вызвано к жизни совместными усилиями, но, в конце концов, результат в гораздо большей степени принадлежит актеру, чем то, что создается на «обычных» репетициях.

Думаю, у нас мы имеем дело с «искусством» работы, которое невозможно свести к формуле или просто выучить. Это как в медицине: необязательно, чтобы каждый врач был хорошим психиатром; не каждый режиссер достигнет успеха в таком театре. Принцип, который можно порекомендовать, — это «Primum non nocere» («Во-первых, не навреди»). Иначе говоря: лучше намекнуть звуком и жестом, чем стоять перед актером и «показывать», что он должен сделать, сопровождая показ рассуждениями. Лучше выразить

себя тишиной, молчанием, движением глаз, чем разного рода инструкциями, способными довести актера до психологического срыва и необходимости настоящей помощи. Надо быть требовательным, но как отец или старший брат. Второй принцип справедлив для всех профессий: если вы что-то требуете от своих коллег, то с себя спросите вдвое.

Значит ли это, что режиссер, работающий со «святым» актером, должен быть вдвое «святым»? «Супер-святой», который с помощью знаний и интуиции разрывает границы театра, знакомый с последними достижениями в психологии, антропологии, интерпретации мифов и истории религии.

Все, что я говорил об актере, относится и к режиссеру. Если есть «актер-проститутка», то среди режиссеров есть «сутенеры». И как со «святого» актера невозможно стереть все следы «продажности», так и режиссера-«сутенера» никогда полностью не очистить до состояния «святого».

Работа режиссера требует определенных лидерских качеств. Вообще говоря, такой род власти деморализует, поскольку требует умения управлять людьми. Кроме того, надо быть дипломатом и уметь вести интриги. Эти черты сопровождают режиссера, как тень, даже в Бедном театре. То, что можно назвать мазохистской составляющей актерской природы, является негативным вариантом режиссерского садизма. Здесь, как и везде, тьма неотделима от света.

Выступая против легковесности и посредственности, я имею в виду, что мы должны создавать нечто, твердо ориентированное или на свет, или на тьму. Но надо помнить, что свет — внутри нас, вокруг — тьма, которую можно преодолеть, но не уничтожить.

Следовательно, «святость» в театре достигается средствами психической дисциплины и различных физических упражнений. Но ни в традиционных театральных школах, ни в обычных, ни в экспериментальных театрах нет ничего похожего на то, что делаете вы. Как можно готовить «святых» актеров и режиссеров? Возможно ли создавать «монашеские» театры в противовес обычным «светским»?

Я не думаю, что кризис в театре отделен от всех кризисных процессов нашей культуры. Одна из черт такого общекультурного современного кризиса — это исчезновение священных и ритуальных функций в театре, что, в свою очередь, является результатом несомненного и, возможно, неизбежного упадка религии. То, о чем говорим мы, — это *мистерия* в театре. Реальна ли она в современном обществе? У меня нет ответа на этот вопрос, хотя можно стараться, чтобы светское сознание заняло место религиозного, и считать, будто это и нужно современному обществу. Такая перестановка должна произойти, но это не значит, что она произойдет. Я считаю, что все эти вопросы из области этики. Есть же правило: «Че-

ловек человеку — брат», но мы-то знаем, что руководствуются им далеко не всегда.

В любом случае, я убежден, что необходимое обновление придет не из господствующего театра. В то же время там есть несколько человек, которых можно считать мирскими святыми, например Станиславский. Он верил, что обновление и пробуждение театра произойдет благодаря любителям, а не деградировавшим профессионалам. Эта концепция была поддержана практикой Вахтангова. Можно привести примеры из других культур: так, в Японии суперпрофессиональный театр Но по сути является полулюбительским. Откуда может исходить обновление? От людей, которые недовольны нормальным театром и готовы создавать Бедные театры с горсткой актеров, «камерные труппы»; из кружков любителей; короче, это сумасшедшие, которым нечего терять и которые не боятся тяжелой работы.

Мне кажется, стоило бы создать театральные школы для детей. Актер начинает учиться своей профессии слишком поздно, когда физически он уже сформировался и, хуже того, испытал моральные притеснения, характерные для большого числа театральных заведений.

Возраст так же важен в образовании актера, как у пианиста или танцовщика. Начинать надо не позже 14 лет. Хотя я предложил бы сделать это гораздо раньше и начать с четырехлетнего технического курса концентрации. В то же время ученику необходимо получать адекватное гуманитарное

образование, цель которого — не набор сведений из литературы, истории театра и т.д., а пробуждение восприимчивости ученика и ознакомление его с наиболее яркими явлениями мировой культуры.

Среднее актерское образование надо дополнять 4 годами работы актера как подмастерья в экспериментальной труппе. В ходе такой работы ученик не только приобрел бы хороший актерский опыт, но и продолжил бы занятия по литературе, живописи, философии до той степени, которая необходима в его профессии, а не для того, чтобы блистать среди снобов. По окончании занятий в театре-лаборатории студент должен получить своего рода диплом. Таким образом, после 8 лет занятий актер будет относительно неплохо готов к практической работе. Это не уберет его от опасностей, которые пронизывают актерскую жизнь, но его способности будут мощнее, а характер тверже. Идеальным решением стала бы организация исследовательских институтов, подчиненных идее бедности и суровости. Расходы на содержание такого института были бы вполнину меньше государственной субсидии, которую обычно получает театр. Преподавательский состав представлял бы собой небольшую группу специалистов по наиболее значительным театральным дисциплинам, включая психоанализ и социальную антропологию. Здесь нужна труппа актеров из нормальной театральной лаборатории; группа педагогов из средней театральной

школы плюс небольшое издательство, чтобы выпускать учебные пособия для обмена с другими центрами и для рассылки заинтересованным людям, занимающимся исследованиями в смежных областях. Совершенно необходимо, чтобы занятия проводились под наблюдением одного-двух критиков, которые будут анализировать недостатки спектакля, руководствуясь принципами постановки.

Как вы знаете, подобной работой у нас занимается Людвик Фляшен.

Как может такой театр отразить наше время? Я имею в виду анализ наиболее актуальных проблем современности.

Я отвечаю в соответствии с опытом нашего театра. Хотя мы часто используем классические тексты, наше дело — создание современного театра, противостоящего нашим корням, повседневному поведению и стереотипам. Только такой театр покажет нам «сегодня» в перспективе «вчера» и «вчера» в перспективе «сегодня». Даже если такой театр использует элементарный язык знаков и звуков — независимый от семантической ценности слова, понятный даже для того, кто не знает языка, на котором играется спектакль. Такой театр основан на самоанализе, на сверх-я нашего общества, которое напрямую зависит от национальных настроений.

Если мы действительно хотим проникнуть в глубинную логику человеческого мышления и пове-

дения и постичь ее скрытые пласты, тогда вся система знаков спектакля должна основываться на нашем опыте, на реальности, которая сформировала нас, на языке жестов, звуков и интонаций, видимых на улице, на работе, в кафе — короче говоря, на всем человеческом поведении, которое производит на нас впечатление.

Мы говорим о профанации. Что это, как не бестактность, основанная на грубой конфронтации между нашими декларациями и повседневностью, между опытом наших предков, который живет в нас, и поисками удобных путей в жизни или нашей концепцией выживания, между нашими индивидуальными комплексами и комплексами общества в целом?

Поэтому получается, что каждый классический спектакль — это как взгляд в зеркало, в наши идеи и традиции, а не просто рассказ о том, как выглядел человек много лет назад и что он чувствовал.

Каждый спектакль на современную тему — это столкновение дня сегодняшнего и его глубинных корней и скрытых мотивов. Такой спектакль национален, потому что искренен и является абсолютным исследованием нашего исторического эго; он реалистичен, потому что это прорыв к правде; он социален, потому что является вызовом социальному бытию и зрителю.

ТЕАТР — это СТОЛКНОВЕНИЕ

В июне 1967 г. Ежи Гротовский участвовал в международном театральном симпозиуме в рамках Экспо-67 (Канада, Монреаль). Интервью, взятое Наймом Коттаном, опубликовано в «Le Devoir» (1967, июль).

В одном из интервью вы говорите, что театр может существовать без костюмов и декораций, без музыки и световых эффектов и даже без текста. Более того, вы говорите: «В развитии театрального искусства текст был последним элементом». Значит, с вашей точки зрения, единственный элемент, который нельзя изъять из театра, это актер. Со времени комедии дель арте появились драматурги. Может ли современный режиссер отказаться от многовековой традиции? Какое место вы, режиссер, оставляете для текста?

Суть не в этом, а в том, что театр — это столкновение. Текст — это объективная художественная реальность. Сегодня, если он достаточно старый и представляет собой ценность, другими словами, содержит человеческий опыт, иллюзии, мифы и ис-

тины, актуальные по сегодняшний день, такой текст становится сообщением, которое мы получаем от предшествующих поколений. В этом смысле новый текст — это призма, отражающая наш опыт. Внутренняя ценность текста уже в том, что он написан; это литература, и мы можем читать пьесы как литературу. Во Франции пьесы продаются отдельными книжками под названием «Театр». С моей точки зрения, это ошибка, потому что это не театр, а драматическая литература. Оказавшись перед ней, мы можем выбирать один из двух подходов. Или мы ее иллюстрируем с помощью актерской интерпретации, *мизансцен*, декораций... В этом случае результатом будет не театр, потому что единственным живым элементом останется литература. В другом случае мы можем игнорировать текст и пользоваться им как предлогом, производя интерполяции и изменения, сокращая текст и сводя его к нулю. Мне кажется, оба подхода ложны, потому что мы не исполняем свой художественный долг, а просто следуем определенным правилам: искусство не терпит правил. Шедевры всегда основаны на преодолении законов, хотя, конечно, проверка — только в спектакле.

Возьмите, например, Станиславского. Он хотел реализовать все намерения драматургов, чтобы создать литературный театр. А теперь, когда мы говорим о Чехове, то имеем в виду стиль постановок Станиславского, хотя сам писатель протестовал, говоря, что он написал комедии, а Станиславский поставил драмы. Станиславский был ге-

ниальным художником и создал своего Чехова, а не того, который был на самом деле. Мейерхольд, в свою очередь, — это автономный театр, противоположный литературе. Но я думаю, что он — единственный в истории театра пример глубокого проникновения в дух Гоголя. Его «Ревизор» — своего рода коллаж текстов Гоголя. Следовательно, судьба текстов в театре — это не наша идея, а практика, подтвержденная опытом.

В чем состоит задача театра по отношению к литературе?

Суть театра в столкновении. Человек, осуществляющий акт откровения, прежде всего устанавливает контакт с самим собой. Другими словами, это предельная конфронтация, искренняя, дисциплинированная, точная и тотальная; это не просто борьба идей, она охватывает все существо человека, от инстинктов и подсознательного до самых ясных и рассудочных сторон личности.

Театр — это столкновение творческих людей. Я, как режиссер, противостояю актеру; актерское откровение располагает меня к собственному откровению. Актеры и я противостояю тексту. Мы не можем выразить то, что объективно содержится в тексте: интерпретировать можно только слабые пьесы. Все великие тексты — это своего рода бездна для всех нас. Возьмем Гамлета: ему посвящено бесчисленное количество книг. Каждый преподаватель литературы скажет, что именно он открыл настоящего Гамлета. И нам предлагают Гам-

лета-революционера-мятежника-импотента-аутсайдера... Но объективного Гамлета нет. Пьеса слишком велика для этого. Сила шедевров в том, что они исполняют роль катализаторов, раскрываясь и приводя в движение наше сознание. Мое столкновение с текстом напоминает столкновение с актером и самим собой. И для актера, и для режиссера авторский текст — своего рода скальпель, который позволяет нам приблизиться к самим себе, преодолеть себя, найти в себе прежде скрытое и устроить акт встречи для других; иными словами, переступить границы нашего одиночества. В театре, если угодно, текст играет ту же роль, что миф для античного поэта. Автор «Прометей» нашел в мифе о Прометее и акт вызова, и толчок, возможно, даже источник собственного творчества. Но «Прометей» поэта — это результат его личного опыта. Все прочее — неважно. Повторяю, текст можно сыграть полностью, изменить его структуру или сделать что-то вроде коллажа.

С другой стороны, возможны адаптации и вставки. Но, в любом случае, все это литература, а не театр. Брехт дал примеры переделки других авторов; так же поступал Шекспир. Что касается меня, я не хочу заниматься ни литературной интерпретацией, ни какими бы то ни было опытами в этом направлении, потому что они лежат вне моей компетенции. Для меня, занимающегося театром, важны не слова, а то, что мы с ними делаем, то, что дает жизнь подлинному тексту, то, что превращает слово в Слово. И даже

больше: театр — это акт, вызванный человеческими реакциями и импульсами, контактами между людьми. Это одновременно биологический и духовный акт. Я не имею в виду показ сцены любви, потому что это уже торговля.

И все-таки когда вы собираетесь ставить спектакль, вам приходится выбирать авторов и тексты. Как вы это делаете? Почему вы берете ту или иную вещь или почему одного автора предпочитаете другому?

Столкновение происходит из восхищения, которое усиливает борьбу. Кроме того, всегда есть что-то в самой глубине текста, что предопределяет конфликт. И каждый режиссер должен искать такие произведения. Для меня это — великие романтические поэты Польши. Но еще и Кальдерон, и Марло. Я очень люблю тексты, принадлежащие великой традиции. Они для меня — как голоса предшественников, звучащие из истоков европейской культуры. Эти работы увлекают меня, потому что дают возможность искреннего противостояния — жестокого противостояния между верой и жизненным опытом предшествующих поколений и нашим опытом и верой.

Как вы думаете, существует ли связь между пьесой и временем ее создания?

Да, связь между историческим контекстом и самим текстом существует. Однако не эти понятия определяют наше желание противопоставить

себя этим произведениям. Главное при выборе — это контекст моего сегодняшнего опыта. Ну, например, Гомер. Почему мы изучаем «Илиаду» и «Одиссею»? Чтобы познакомиться с культурной и общественной жизнью того времени? Отчасти — да, но это удел преподавателей литературы. В перспективе же искусства эти произведения всегда живы. Герои «Одиссеи» все еще актуальны, потому что они до сих пор странствуют. Мы — тоже. Их путешествия отличаются от нашего и потому способны пролить свет на нас самих.

Не стоит слишком размышлять об искусстве. Оно не является источником научных знаний. Это опыт, который мы получаем, когда открываем себя другим, когда противостояем другим, чтобы понять себя — и не для того, чтобы воссоздать исторический контекст эпохи — но в элементарном человеческом смысле. В страданиях матерей нет интересующего нас исторического контекста Ниобеи. Конечно, прошлое существует в той степени, в какой мы можем расслышать его голоса. И голос Ниобеи нам странен. Конечно, он отличается от материнского рыдания в Освенциме, и это различие составляет весь исторический контекст. А он скрыт; и если мы станем выделять и подчеркивать его, то потеряем все, поскольку художественный опыт должен быть открытым и непосредственным.

«АКРОПОЛЬ»: ПАРАФРАЗА ТЕКСТА

Этот текст Людвика Фляшена, литературного советника Театра-Лаборатории, был опубликован в «Pamiętnik Teatralny» (Варшава, 1964) и «Alia Ricerca del Teatro Perduto» (Падуя, 1965).

«Акрополь» поставлен Ежи Гротовским. Его главным сотрудником был известный польский театральный художник Юзеф Шайна, который создал также костюмы и реквизит спектакля. Автор сценических конструкций — Ежи Гуравский.

Главные действующие лица и исполнители: Иаков, арфист, предводитель вымирающего племени, — Зигмунт Молик; Ребекка, Кассандра — Рена Мирецкая; Исаак — Антоний Яхолковский; Ангел, Парис — Збигнев Цинкутис или Мечислав Яновский; Исав — Ришард Чесляк.

Драма Выспанского была частично изменена и приспособлена к целям режиссера. Несколько перестановок в оригинальном тексте не ухудшили стиля поэта. Иногда текстовое равновесие нарушалось умышленным повторением определенных фраз (например, «наш Акрополь» или «кладбище племен»), что оправдано, так как эти фразы являются темами, вокруг которых развивается действие. Текст пролога взят из письма Выспанского, рассматривающего Акрополь как символ расцвета любой цивилизации.

Из всех пьес, поставленных Гротовским, «Акрополь» менее других близок к литературному оригиналу. Поэтический стиль — единственное, что принадлежит автору. Наш постановочный план

решительно отличался от авторского замысла. Текст был обогащен, как контрапунктом, идеями, которые возникали по ходу постановки и содержали специфическое понимание сценической техники: словесная плоть должна была быть привита в чреве чуждой сценической обстановки. Всю операцию следовало провести с таким мастерством, чтобы слова смогли спонтанно произрасти сквозь обстоятельства, предложенные театром.

Действие пьесы происходит в Краковском соборе. В ночь перед Воскресением оживают соборные статуи и персонажи, вытканые на гобеленах, представляющие сцены из Ветхого Завета и седой старины, уходящей своими корнями в европейскую традицию.

Автор задумывал свое произведение как панораму средиземноморской культуры, главные события которой и представлены в польском Акрополе. В идее «кладбища племен» произошло совпадение концепций режиссера и поэта. Они оба хотели представить итог цивилизации и испытать его пробным камнем современного опыта. По Гротовскому, современное — это то, что относится ко второй половине XX века. Поэтому его опыт, гораздо более жестокий, чем опыт Выспанского, испытывает европейские ценности прошлого века. А точкой сращения оказывается уже не мирный старый собор, где поэт мечтал и размышлял о мировой истории, — поэт и режиссер сталкиваются в оглушительном шуме конца света,

в центре языковой неразберихи, рожденной нашим веком: в концлагере. Герои заново разыгрывают важнейшие моменты нашей культурной истории, но вызывают к жизни не монументы, а дым Освенцима.

Это на самом деле «кладбище племен», но оно совсем не то, где когда-то бродил и мечтал старый галицийский поэт. Это «кладбище» в буквальном смысле: полное, совершенное, парадоксальное. Но именно оно превращает поэтических героев в реальность. «Наш Акрополь», ослепший от надежды, не увидит воскресения Христа—Аполлона; он навсегда остался в мистическом пространстве коллективного. Драма формулирует вопрос: что происходит с человеческой природой, когда она сталкивается со всеобщей жестокостью? Борьба Иакова с Ангелом и непосильный труд заключенных, любовный дуэт Париса и Елены и насмешливые крики пленных. Воскресение Христа и лагерные печи — цивилизация контрастов и разложения...

Образ человеческой расы, соотнесенный с ее корнями, дает картину ужаса и жалости. Трагикомедия прогневших ценностей приводит к блистательному апофеозу, который заключает философско-историческую драму старого поэта. Режиссер показал страдания как устрашающие и отвратительные явления. Человечность сведена к элементарным животным рефлексам, а убийца и жертва появляются как двойники, в сентиментальной близости.

Все наиболее эффектные моменты пьесы на сцене умышленно отсутствуют. Последний образ надежды полон богохульной иронии. Спектакль, таким образом, может читаться как обращение к этической памяти зрителей, к их моральному подсознательному. Что станет с ними, если они подвергнутся высшему испытанию? Превратятся в пустую оболочку? Станут жертвой коллективных мифов, созданных для общего утешения?

Спектакль: от факта к метафоре

Пьеса трактована как поэтическая парафраза концлагеря. Буквальная интерпретация и метафора смешаны так, что напоминают сон наяву. К правилам Театра-Лаборатории относится распространение действия на весь театр, в том числе и на пространство между зрителями, хотя их участие в спектакле не предполагается. Что касается «Акрополя», то было решено не устраивать прямых контактов между актерами и зрителями: актеры представляли тех, кто прошел предельные испытания, они мертвы; зрители представляют тех, кто находится за пределами этого круга, они остаются в потоке повседневности, они — живущие. Это разделение в сочетании с близостью зрителей создает впечатление, что мертвецы рождаются из сновидений живых. Заключенные приходят из кошмара и надвигаются на зрителей со всех сторон. Они появляются в разных местах, одновре-

менно или друг за другом, рождая ощущение головокружения и устрашающей вездесущности.

В середине зала находится высокий ящик. Он доверху наполнен металлическим хламом: трубами разной длины и ширины, тачкой, ванной, гвоздями, молотками. Все предметы старые, как будто их подобрали на свалке. Фактура реквизита — ржавчина и металл. Из этих предметов, по мере развития действия, актеры будут строить абсурдную цивилизацию, цивилизацию газовых камер, обозначенных трубами от дымоходов. Камеры заполняют все игровое пространство по мере того, как актеры подвешивают трубы на веревках или прибивают к полу. Так происходит переход от факта к метафоре.

Костюмы

Это дырявые мешки, которые надеваются на голое тело. Дыры изнутри подшиты материей, изображающей израненную плоть; через дыры зритель заглядывает прямо внутрь разорванного тела. На ногах — тяжелые деревянные башмаки, на головах — черные шапочки, плотно натянутые береты, делающие людей неразличимыми. Это поэтическая версия лагерной униформы. Одежда, стирающая индивидуальность, уничтожает признаки пола, возраста, социальной принадлежности. Все актеры похожи друг на друга и представляют собой лишь искалеченные тела.



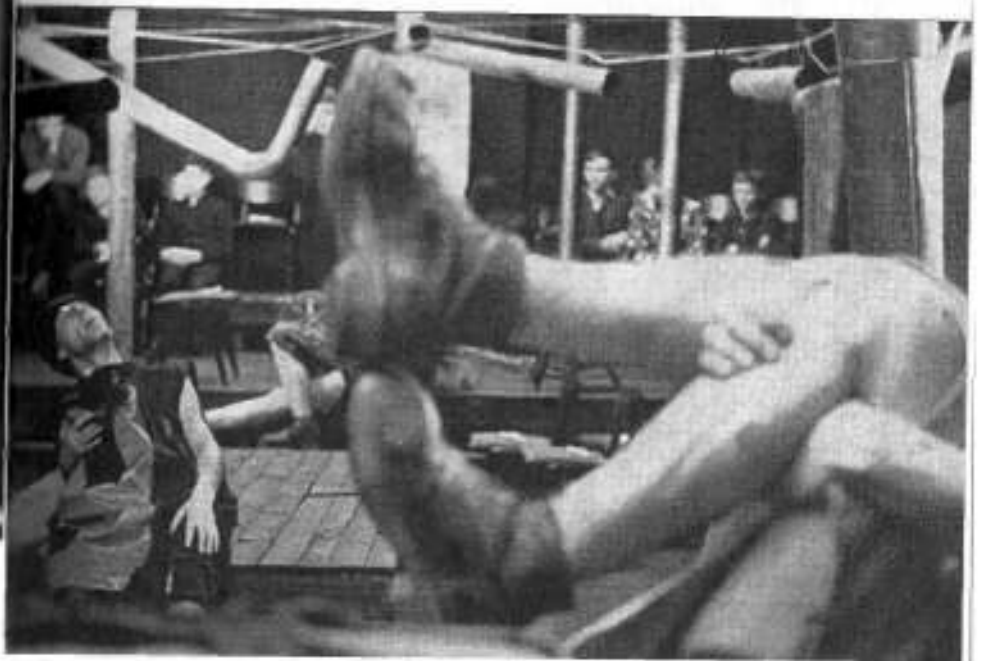


2. 'Акрополь'. Исав (Ришард Чесляк) поет хвалу свободной жизни ДРОТНИКЪ



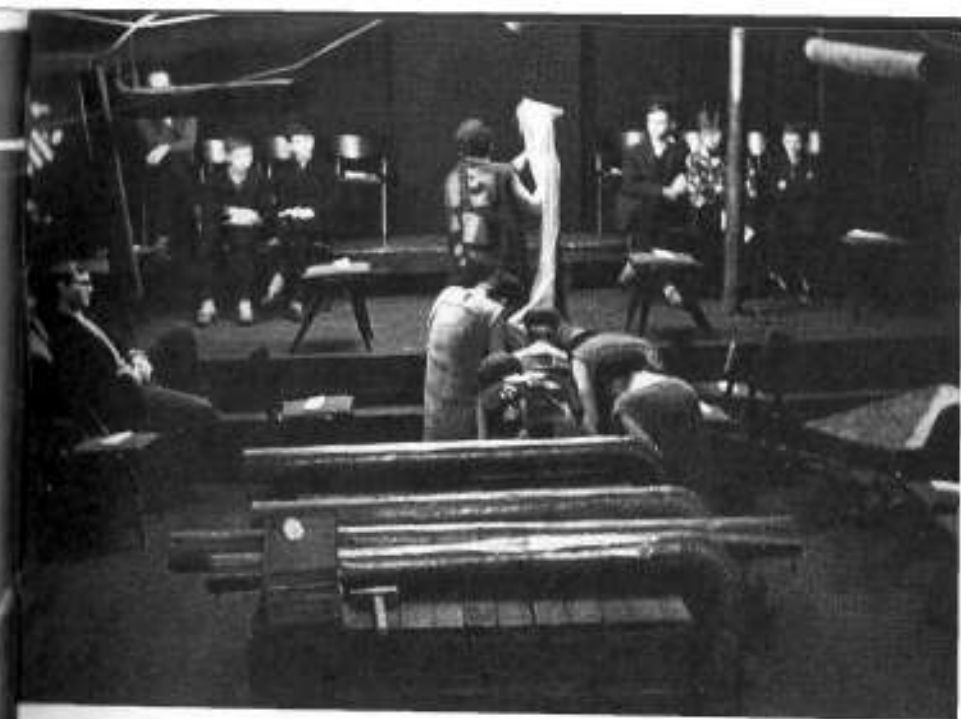
3. Битва Иакова с ангелом. Збигнев Цинкутис и Зигмунт Молик

4. Отдых заключенных





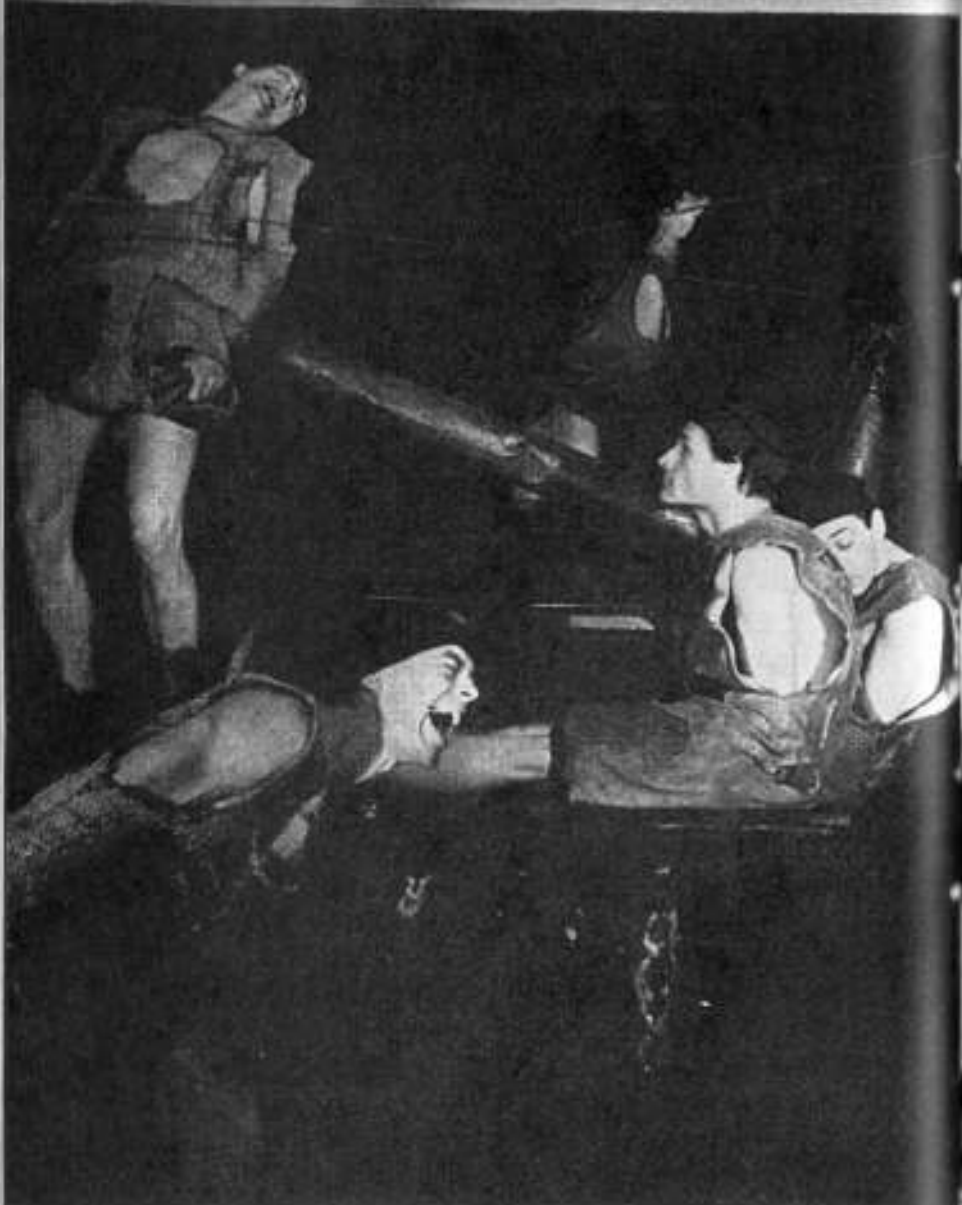
5. «Акрополь». Заключенные шагают на стройку Акрополя нашего времени - лагеря смертников



6. Брачная церемония Ребекки и Иакова. Иаков (Зигмунт Молик) во главе шествия бережно несет кусок трубы, изображающий его невесту

7. Иаков, артист, предводитель вымирающего племени





8. **«Акрополь»**. Парис и Елена демонстрируют блаженство плотской любви, но Елена - мужчина. Их воркование прерывается бездушным глумлением остальных заключенных



9-12. Маски, созданные исключительно лицевыми мускулами
Зигмунт Молик, Збигнев Цинкутис, Рена Мирецкая





13. «Акрополь». Спаситель пришел. Обезглавленный труп приняли за Христа, и заключенные в радостном экстазе следуют за ним к спасению

14. Сошествие к спасению: крематорий



Все заключенные — протагонисты и в соответствии с высшим (значит, неписанным) законом — взаимные мучители. Нечеловеческие условия концлагеря определяют их жизнь. Работа своей тяжестью и непомерностью разрушает их; охрана подает ритмические сигналы; заключенные пронзительно вскрикивают. Но борьба за право выживать и любить продолжается и здесь. При каждой команде эти едва живые человеческие обломки выпрямляются, как дисциплинированные солдаты. Пульсирующий ритм спектакля подчеркивает устройство новейшей цивилизации; работа выражает упорную волю заключенных к жизни, которая ощутима в каждом их движении.

Нет героя, нет персонажа, отделенного от других собственной индивидуальностью. Эта общность становится образом всего человечества в экстремальной ситуации. В самых напряженных моментах ритм разбивается словами, восклицаниями, вскриками и шумами. Все наполняется множеством форм и бесформенностью, которые объединяются в пульсирующее целое, напоминающее каплю воды под микроскопом.

Миф и реальность

Во время пауз это фантастическое сообщество предаётся радости мечтаний наяву. Бедняги принимают имена библейских и гомеровских героев. Они идентифицируют себя с ними и разыгрывают,

как могут, собственные версии известных легенд. Превращение в мечта — известный феномен, когда узники, играя, проживают реальность, отличную от их собственной. Они привносят в игру свое понимание достоинства, благородства и счастья. Эта жестокая и горькая игра высмеивает стремления заключенных, которые преданы самой реальностью.

Иаков убивает своего будущего тестя, когда просит руки Рахили. Им движет не патриархальное право, а абсолютная необходимость выжить. Борьба Иакова с Ангелом — это борьба двух заключенных: один стоит на коленях и держит на спине тачку, в которой лежит второй, свесив голову. Коленопреклоненный Иаков пытается стряхнуть груз, Ангела, свесившего голову почти до пола. Ангел, в свою очередь, пытается расправиться с Иаковом, стараясь ногой достать до его головы. Но вместо этого попадает в основание тачки. Иаков борется изо всех сил. Противники не могут бежать друг от друга. Каждый из них пленник своего положения; их пытка становится все более интенсивной, потому что они не могут дать ход своему гневу. Знаменитая сцена из Ветхого Завета разыгрывается как встреча двух жертв, мучающих друг друга под давлением безысходности. Видно, что их действиями управляет безымянная сила.

Парис и Елена выражают очарование чувственной любви, но Елена — это мужчина. Их любовный дуэт идет под аккомпанемент хихиканья заключенных. Выродившийся эротизм управляет

миром, где невозможна личная жизнь. Сексуальная чувственность становится чем-то вроде моносексуальной общности, похожей на армию. Примерно так же Иаков выражает свою нежность к замещающим объектам: невеста — это дымовая труба, обернутая тряпкой вместо фаты. И он ведет свою свадебную процессию, за ним мрачно следуют узники, поющие народную песню. В самый напряженный момент этой импровизированной церемонии вдруг слышится чистый колокольный звон, символизирующий — наивно и немного иронично — мечту о простом счастье.

Показано отчаяние приговоренных: четверо заключенных прижаты к стенам, словно мученики. Они повторяют молитву надежды, произнесенную Ангелом из мечты Иакова. Можно усмотреть в ней ритуальную печаль и традиционные библейские стенания, как перед еврейской Стеной Плача. Есть здесь и агрессивное отчаяние проклятых, но восставших против судьбы — Кассандра. Из шеренги стоящих на перекличке выходит женщина. Ее тело истерически извивается, голос чувственный и хриплый. Она выражает муки одинокой души. Отзываясь на жалобный плач, она объявляет судьбу, которая ожидает все это сообщество. Ее монолог прерывается грубыми гортанными криками заключенных на перекличке. Карканье ворон, написанное Выспанским, заменили в спектакле звуки тюремной поверки.

И наконец бедняги, ведомые Певцом, находят Спасителя. Спаситель — это безголовый, избитый

до синевы труп, жуткое напоминание о жертвах концлагерей. Певец поднимает его в лирическом жесте. Толпа следует за ним в религиозном экстазе. Раздается пение рождественского гимна в честь Спасителя. Оно становится громче и превращается в экстатическое стенание, прерываемое вскриками и истерическим смехом. Процессия кружит вокруг огромного ящика в центре зала; руки тянутся к Спасителю, глаза горят. Некоторые спотыкаются, падают, шатаются или проталкиваются к Певцу. Процессия напоминает средневековые религиозные шествия флагеллантов. Это экстаз религиозного танца. Неожиданно все стихает. Тишина прерывается истовыми молитвами Певца, которому отвечает толпа. Так наступает конец странствия. Певец открывает ящик и вползает туда, таща за собой труп Спасителя, а толпа следует за ним, фанатично распевая. Кажется, что они все добровольно уходят из жизни. Когда последний из приговоренных исчезает, ящик закрывается. Неожиданно становится тихо; потом слышится спокойный голос: «Они ушли, и дым поднимается кольцами». Радостное исступление обрело завершение в крематории. Конец.

Реквизит как динамичная оркестровка

Независимость от реквизита — один из главных принципов Театра-Лаборатории. Абсолютно невозможно ввести в действие то, чего в нем не

было с самого начала. В театре собран минимум людей и минимум вещей, которые должны работать во всех ситуациях.

Здесь нет декораций в обычном понимании. Они сведены к предметам, необходимым для драматического действия. Предметы возникают не по смыслу, а по динамике спектакля. Их ценность — в многообразии их применения. Дымовые трубы и металлический хлам используются и как декорации, и как конкретные трехмерные метафоры. Но сама метафора рождается из функции трубы, прорастает из действий актеров, которые же и затмевает по мере развития сюжета. Когда актеры уходят, после них остаются эти трубы, придавшие конкретную мотивацию пьесе.

Каждый предмет имеет много назначений. Ванна сама по себе скучна. С другой стороны, она символична, потому что представляет все ванны, в которых человеческие тела превращались в мыло и кожу. Перевернутая, она становилась алтарем, перед которым заключенный читает молитву. Поставленная на возвышение, она превращается в свадебную постель Иакова. Тачка — вещь сугубо прозаическая — видится катафалком для перевозки трупов; прислоненная к стене, она становится тронем Приама и Гекубы. А одна из труб — в воображении Иакова — гротескная невеста.

Предметный мир — это музыкальные инструменты спектакля: монотонная какофония смерти и страдания — стук металла о металл, звук стучащих молотков, поскрипывание труб, когда сквозь

них проходит человеческий голос. Несколько гвоздей издают звук алтарного колокольчика. В спектакле есть только один настоящий музыкальный инструмент: скрипка. Ее лейтмотив используется как лирический и скорбный фон сцен жестокости или как ритмическое эхо свиста и команд, подаваемых охранниками. Визуальный образ почти всегда сопровождается звуковым. Количество реквизита предельно ограничено, но у каждого предмета много назначений. Миры сотворены из самых обычных предметов, как в детских играх и импровизированных развлечениях. Мы имеем дело с театром, загнанным на эмбриональную сцену, в самую середину творческого процесса, когда пробуждающийся инстинкт спонтанно выбирает инструменты, способные магически превращаться. Живой человек, актер, — это творящая сила, определяющая все.

Бедный театр

В Бедном театре актер должен создать органическую маску средствами лицевых мускулов и пронести ее через весь спектакль. В то время как тело движется в соответствии с ситуацией, маска выражает отчаяние, страдание и безразличие. Актер умножает себя, в нем оживают одновременно несколько существ, он играет роль полифонически. Различные части тела дают свободу разным рефлексам, которые часто противоречат

один другому, когда словами опровергаются не только интонации, но и жесты и мимика.

Все актеры используют жесты, положения и ритмы, взятые из пантомимы. Каждый имеет свой зафиксированный рисунок, а результат — деперсонализация персонажей. Когда изменены и как бы отменены индивидуальные черты, актеры становятся стереотипами человеческого рода.

Средства словесной выразительности оказались расширены за счет вокальных возможностей, начиная со звуков детского лепета и кончая ораториальным речитативом. Неартикулированные стоны, звериное рычание, нежные народные песни, литургическое пение, диалекты, поэтическая декламация — все это есть в спектакле. Звуки сплетены таким образом, что напоминают все языки сразу. Они смешаны в этой новой вавилонской башне, в столкновении чужих людей и языков, встретившихся перед истреблением.

Смешение несовместимых элементов в сочетании с изломанным языком выявляет примитивные рефлексии. То, что было изошренностью, становится животным поведением. Средства выражения буквально «биологического» связаны с условными композициями. В «Акрополе» человечность просеивается сквозь очень частое сито — и становится очищенной.

«ДОКТОР ФАУСТ»: МОНТАЖ ТЕКСТА

Ни одно слово Марло не было изменено, но текст заново перемонтирован так, что изменилась последовательность некоторых сцен; одни сцены были изъяты, другие созданы вновь. Эти заметки написаны Эудженио Барбой. Текст опубликован в «Tulane Drame Review» (Нью-Орлеан, 1964) и «Alia Ricerca del Teatro Perduto» (Падуя, 1965).

Инсценировка и режиссура Ежи Гротовского. Костюмы Вольдемара Кригера. Сценические конструкции Ежи Гуравского.

Главные действующие лица и исполнители: Фауст — Збигнев Цинкутис, андрогин Мефистофель — Рена Мирецкая и Антоний Яхолковский, Бенволио — Ришард Чесляк.

У Фауста остается час жизни до наступления адских мучений и вечного проклятия. Он приглашает друзей на последний ужин, на публичную исповедь, где предлагает эпизоды из своей жизни, как Христос предлагал свое тело и кровь. Фауст приветствует гостей — публику, когда они приходят, и просит садиться за два длинных стола. Сам же присаживается за третий, как настоятель в трапезной. Возникает ощущение, что вы попали в средневековый монастырь и речь пойдет о монахах и их гостях. Это основной архетип текста. Фауст и остальные персонажи одеты в костюмы

разных орденов. Фауст — в белом, Мефистофель, — в черном, его одновременно играют мужчина и женщина; остальные — в костюмах францисканцев. Еще двое актеров сидят за столами с публикой и одеждой не отличаются от нее. Ни о них — чуть позже.

Этот спектакль основан на религиозной теме, Бог и Дьявол интригуют с протагонистами, вот почему действие происходит в монастыре. Здесь возникает диалектика насмешки и обожествления. Фауст — это святой, и его святость проявляется в абсолютном стремлении к правде. И тогда, оставшись со своей святостью один на один, он должен восстать против Бога, творца мира, потому что законы мира противоречат нравственности и правде.

«Stipendium peccati mors est».

«За грех возмездье — смерть!» О, как жестоко!

«Si peccasse negamus, fallimur et nulla est in nobis veritas».

«Если мы говорим, что не имеем греха, обманываем самих себя, и истины нет в нас».

Так, значит, мы должны грешить

и, следовательно, умереть.

Да, вечной смерти мы обречены!..*

Что бы мы ни сделали — хорошее или плохое — мы все равно прокляты. Святой не может принять

* Здесь и далее цитаты из «Трагической истории доктора Фауста» К.Марло даны в пер. Е.Бируковой.

такого Бога, который нападает на человека из засады. Божественные законы лгут. Бог бесчестно шпионит за нашими душами, чтобы потом сильнее проклясть их. Следовательно, желание святости оборачивается богоборчеством.

Но о чем должен заботиться святой? О душе, конечно. Говоря современным языком, о сознании. Фауст не интересуется ни философией, ни теологией. Он отвергает это знание в поисках чего-то другого. Но как ему восстать? Подписав соглашение с Дьяволом. На самом деле Фауст — это не только святой, но и мученик. И даже больше, чем христианские святые и мученики, потому что он не жаждет награды. Напротив, он знает, что его удел — вечное проклятие.

Здесь мы имеем дело с архетипом святого. Эту роль исполняет актер, который выглядит молодым и невинным, его психофизические данные напоминают святого Себастьяна. Но — антирелигиозного, сражающегося с Богом.

Диалектика насмешки и обожествления заключается в конфликте между светской и религиозной святостью, высмеивающем наше обычное представление о святом. Но в то же время эта борьба обращается к современному роду «духовности», и здесь возникает апофеоз. В спектакле действия Фауста — это гротесковая парафраза деяний святого, хотя одновременно он претерпевает страдания мученика.

Текст переделан таким образом, что вторая сцена из пятого акта пьесы Марло, где Фауст дис-

кутирует с тремя учеными, открывает спектакль. Вначале Фауст полон человечности; глаза в предчувствии мучений пусты; он приветствует гостей, а его руки раскинуты, будто он на кресте. Так он начинает исповедь. То, что для нас добродетель, для него грех — речь идет о теологических и научных занятиях; то, что для нас грех, для него добродетель — его соглашение с Дьяволом. Во время исповеди лицо Фауста освещено внутренним светом.

Когда Фауст начинает говорить о Дьяволе и первых своих магических опытах, он уходит в другую реальность (флешбэки). Действие переходит на два стола, где он вызывает эпизоды собственной жизни. Это своего рода рассказ о путешествии с иллюстрациями.

Сцена 1. Фауст приветствует гостей.

Сцена 2. Вагнер объявляет, что его хозяин должен скоро умереть.

Сцена 3. Монолог Фауста, в котором он публично называет свои исследования грехом, а соглашение с Дьяволом — добродетелью.

Сцена 4. Флешбэк: Фауст начинает рассказывать историю своей жизни. Он произносит монолог, в котором отказывается от теологии в пользу магии. Эта внутренняя борьба представлена конфликтом между совой, символизирующей знание, и ослом, чья неподатливая инертность противопоставлена желанию совы познавать мир.

Сцена 5. Фауст разговаривает с Корнелием и Вальдесом, которые пришли посвятить его в ма-

гию. Корнелий превращает стол в исповедальню. Поскольку Фауст исповедался и получил отпущение грехов, он начинает новую жизнь. Произносимый текст часто противоречит тому, что происходит. Например, идет описание удовольствий, получаемых от магии. Затем Корнелий открывает Фаусту тайну магического церемониала и обучает его оккультной формуле, которая представляет собой не что иное, как хорошо известный польский религиозный гимн.

Сцена 6. Фауст в лесу. Подражая ветру, движению листьев, ночным шумам, крикам животных в ночи, Фауст вдруг запекает тот же гимн, вызывая Мефистофеля.

Сцена 7. Появление Мефистофеля (Благовещение). Фауст смиренно преклонил колени. Мефистофель, падший ангел, стоя на одной ноге, поет в сопровождении ангельского хора. Фауст говорит ему, что готов отдать душу Дьяволу в обмен на 24 года жизни против Бога.

Сцена 8. Смирение Фауста. Мазохистская сцена, спровоцированная спором Бога и злых ангелов. Фауст втирает плевки себе в лицо, бьется головой о колени, вспарывает себе гениталии — и все это время спокойным голосом читает текст.

Сцена 9. Во время прогулки Фауст говорит Мефистофелю, что готов отдать ему свою душу.

Сцена 10. Крещение Фауста. Перед тем как подписать соглашение, его почти топят в реке (это пространство между двумя столами). Так он очищается и готовится к новой жизни. Затем Мефис-

тофель-женщина обещает исполнить все его желания. Она качает Фауста на коленях, и получается Пьета.

Сцена 11. Подписание соглашения. Фауст читает контракт с Мефистофелем так, как если бы речь шла о коммерческой сделке. Но его жесты говорят о муках, терзающих его. И наконец, преодолев нерешительность, он срывает с себя одежду, словно совершая акт насилия над самим собой.

Сцена 12. Оба Мефистофеля с помощью литургических жестов показывают Фаусту его новое одеяние.

Сцена 13. Сцена с «женой-дьяволом». Фауст относится к ней как к книге, в которой записаны все тайнымира.

Так дай еще такую книгу,
где мог бы я видеть все светила,
чтобы изучить их движение и свойства.

...в которой я мог бы также
найти все растения, травы и деревья,
какие только бывают на свете.

Святой осматривает продажную девку, будто внимательно читает книгу. Он прикасается ко всем частям ее тела, рассматривая их как планеты, растения и т.д.

Сцена 14. Мефистофель испытывает Фауста. В 13-й сцене молодой святой начал подозревать, что Дьявол состоит на службе у Бога. Эта сцена —

прорыв в реальность, и Мефистофель предстает в ней как полицейский доносчик. Он играет три роли: Мефистофеля, Доброго ангела и Злого ангела. Не случайно двойной Мефистофель одет как иезуит, искушающий Фауста согрешить. Но, начиная понимать суть дела, Фауст хладнокровно оценивает слова Доброго ангела. В этой сцене Мефистофель, подобно Доброму ангелу, предлагает Фаусту встретиться с Богом. Они ведут себя так, словно это происходит поздней ночью в монастыре, где два раздосадованных монаха тихо беседуют, никем не слышимые. Но Фауст отказывается раскаяться.

Сцена 15. Астрологические дискуссии. Мефистофель играет роль верного слуги, превозносящего гармонию и совершенство творения своего хозяина, повторившего звуки небесных сфер. Разговор прерывается двумя гостями, болтающими о пиве и проститутках. Это те два актера, которые на протяжении спектакля сидят среди зрителей. Они исполняют все фарсовые роли (Робин, Винтер, Лик, Картер, Ученые, Старик и т.д.). В своих сценах они представляют банальность, которой отмечена наша повседневная жизнь. Одна из этих комических сцен (с боевым конем) разыгрывается сразу после того, как Фауст спрашивает Мефистофеля: «Ну, а теперь скажи мне, кто создал мир?» Пошлость в повседневности — лучший аргумент против Бога. Наш святой просто требует ответа на вопрос: кто отвечает за создание такого мира? Мефистофель, слуга дурной божественной необ-

ходимости, впадает в настоящую панику и отказывается говорить: «Я не скажу».

Сцена 16. Люцифер показывает Фаусту один за другим Семь Смертных Грехов. И Фауст, как Христос Марию Магдалину, прощает их. Грехи играют теми же актерами: двойным Мефистофелем.

Сцена 17. Два дракона (все тот же двойной Мефистофель) переносят Фауста в Ватикан.

Сцена 18. Фауст, невидимый у ног папы римского, присутствует на банкете в соборе Святого Петра. Банкетный стол образован телами двойного Мефистофеля, читающего Десять заповедей. Фауст дает папе пощечину, выводя его из привычного состояния гордыни и тщеславия. Он превращает папу в простого человека — это чудо Фауста.

Сцена 19. Во дворце императора Карла V Фауст творит чудеса в традиции народных легенд. Он раскалывает землю и приводит Александра Македонского. Затем Фауст перехитрил Бенволио, придворного, который хотел убить его: ярость Бенволио обращается на стол — он по-настоящему разбивает стол на части, думая, что расправляется с Фаустом. А тот превращает Бенволио в маленького ребенка.

Сцена 20. Возвращение в настоящее — последний ужин Фауста, где он ведет беседу с гостями. По просьбе друга он воссоздает Елену Троянскую, шутивными намеками раскрывая ее женские биологические функции. Елена начинает заниматься с ним любовью — и сразу рождает ребен-

ка. Затем, лежа еще в эротической позе, становится плачущим ребенком. И наконец превращается в жадно сосущего младенца.

Сцена 21. Двойной Мефистофель показывает Фаусту рай. Вот что было бы, если бы он следовал Божьим заповедям: хорошая, спокойная, благочестивая смерть. А потом ему показывают ад, который ожидает его: это конвульсивная насильственная смерть.

Сцена 22. Финал. Фаусту остается несколько минут жизни. Длинный монолог, в котором его последний и наиболее отважный вызов Богу.

Ах, Фауст!

Один лишь час тебе осталось жить, —
И будешь ты навеки осужден!

В оригинальном тексте монолог выражает сожаление Фауста, что он продал душу Дьяволу; он хочет вернуться к Богу. В спектакле это открытая борьба, великое противостояние святого и Бога. Жестикულიруя и призывая зал в свидетели, Фауст допускает мысль, что спас бы душу, если бы Бог действительно оказался достаточно милосерден и всемогущ, чтобы допустить проклятия. Сначала Фауст предлагает Богу остановить небесные сферы, ждет, но время проходит напрасно.

Свой бег остановите, сферы неба,
Чтоб время прекратилось, чтоб вовек
Не наступала полночь роковая!

Он обращается к Богу, но отвечает сам: «О, я и Богу рвусь! Кто ж тянет вниз меня?» Фауст наблюдает интересное явление: небо покрыто кровью Христа, полкапли которой могут спасти его. И он требует спасения.

Смотри, смотри!

Вот кровь Христа по небесам струится.
Одной лишь каплей был бы я спасен!

Но Христос исчезает, хотя Фауст умоляет Его, и это побуждает его обратиться к гостям: «Где кровь Христа? Исчезла». Потом появляется разгневанное лицо Бога, и Фауст пугается.

Вижу: Бог

Простер десницу, гневный лик склоняя!

Фауст хочет, чтобы земля расступилась и поглотила его. И он бросается на землю.

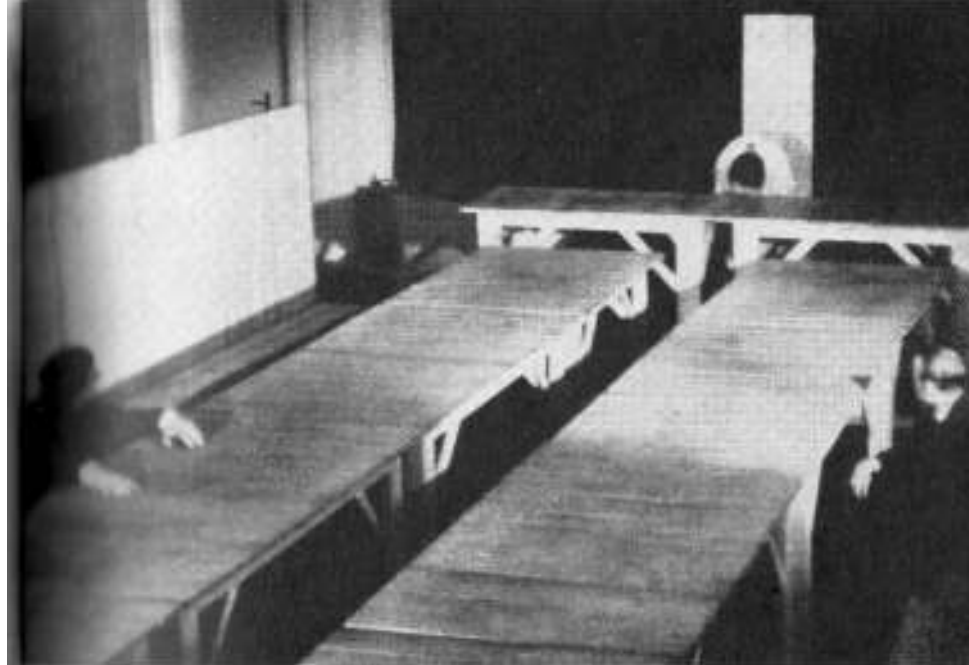
Громады гор, скорей, скорей обрушьтесь
И скройте вы меня от гнева Божья!

Но земля глуха к его молитвам, и он восклицает: «Нет, меня не примет!» Небо отвечает ему Словом, и по всему залу актеры, невидимые для зрителей, как монахи, начинают читать молитвы: «Аве Мария», «Отче наш». Бьет полночь. Экстаз Фауста оборачивается страстными муками. Наступило мгновение, когда святой, продемонстрировав гостям преступное безразличие, готов к мучени-

честву: вечному проклятию. Он в иступлении, его тело содрогается в спазмах. В мучениях голос Фауста надламывается, он издает нечленораздельные крики — пронзительные, жалобные вопли пойманного зверя. Его тело вздрагивает, и наступает тишина. Двойной Мефистофель, одетый как священник, забирает Фауста в ад.

Мефистофель тащит Фауста на спине, держа его за ноги, голова святого у самой земли, руки волочатся по полу. Так он отправляется к своему вечному проклятию, как жертвенное животное, как приговоренный к распятию.

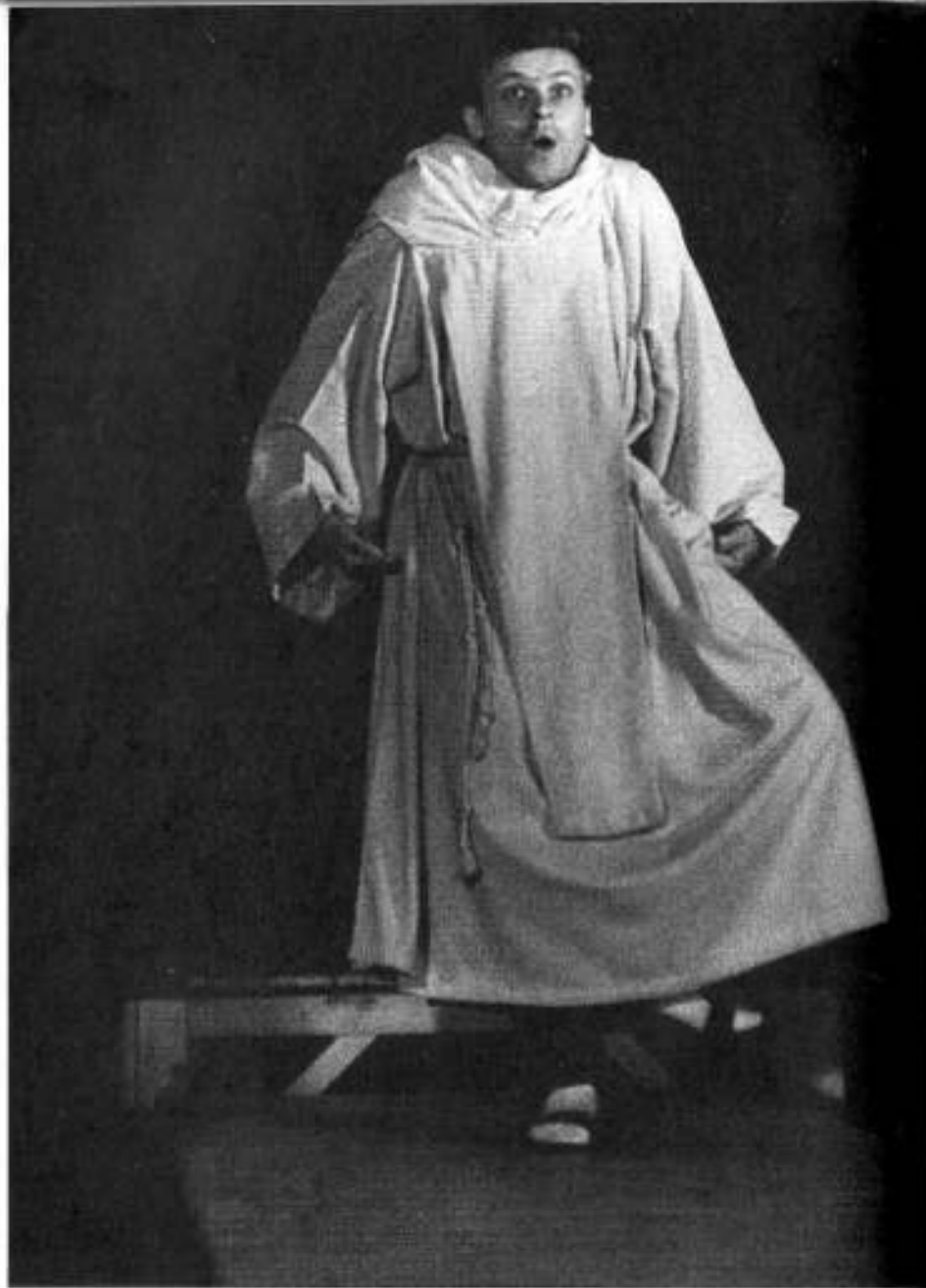
Мефистофель-женщина провожает их, напевая грустный марш, постепенно переходящий в скорбную религиозную песнь (Мать скорбящая, сопровождающая Сына на Голгофу). Из рта святого несутся хриплые крики, они уже не принадлежат человеку. Фауст перестал им быть, это дрожащая тварь, ненужные, ноющие обломки, лишённые всего человеческого. Святой-богоборец добился «встречи в верхах», он пережил божественную жестокость. Морально он победитель, но свою победу оплатил сполна: вечными муками в аду, где у него отняли все, даже человеческое достоинство.



15. *"Доктор Фауст".* Общий вид сценического пространства. Фауст (Збигнев Цинкутис) ждет гостей (зрителей)

16. Двойной двупольный Мефистофель. Рена Мирецкая и Антони Яхолковский





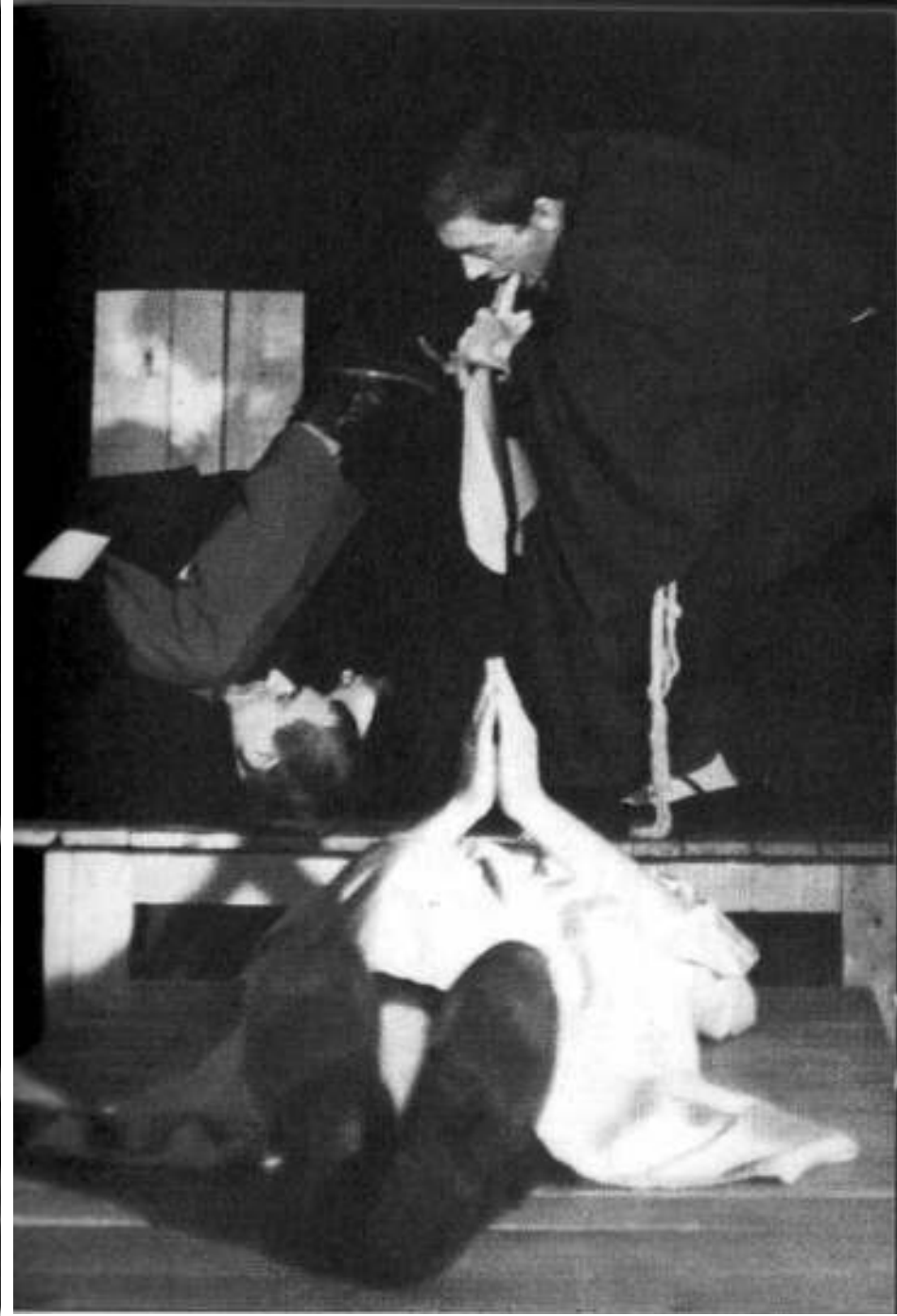
17. **"Доктор Фауст"**. Монолог Фауста (Збигнев Цинкутис), во время которого он решает приняться за магию

18. Магическая инициация Фауста. Збигнев Цинкутис и Ришард Чесляк





19. •**Доктор Фауст**», Один из Семи Смертных Грехов. Рена Мирецкая



20. Фауст невидимкой присутствует при трапезе папы. Трон папы - это двойной Мефистофель. Антоний Яхолковский, Рена Мирецкая, Збигнев Цинкутис и Ришард Чесляк

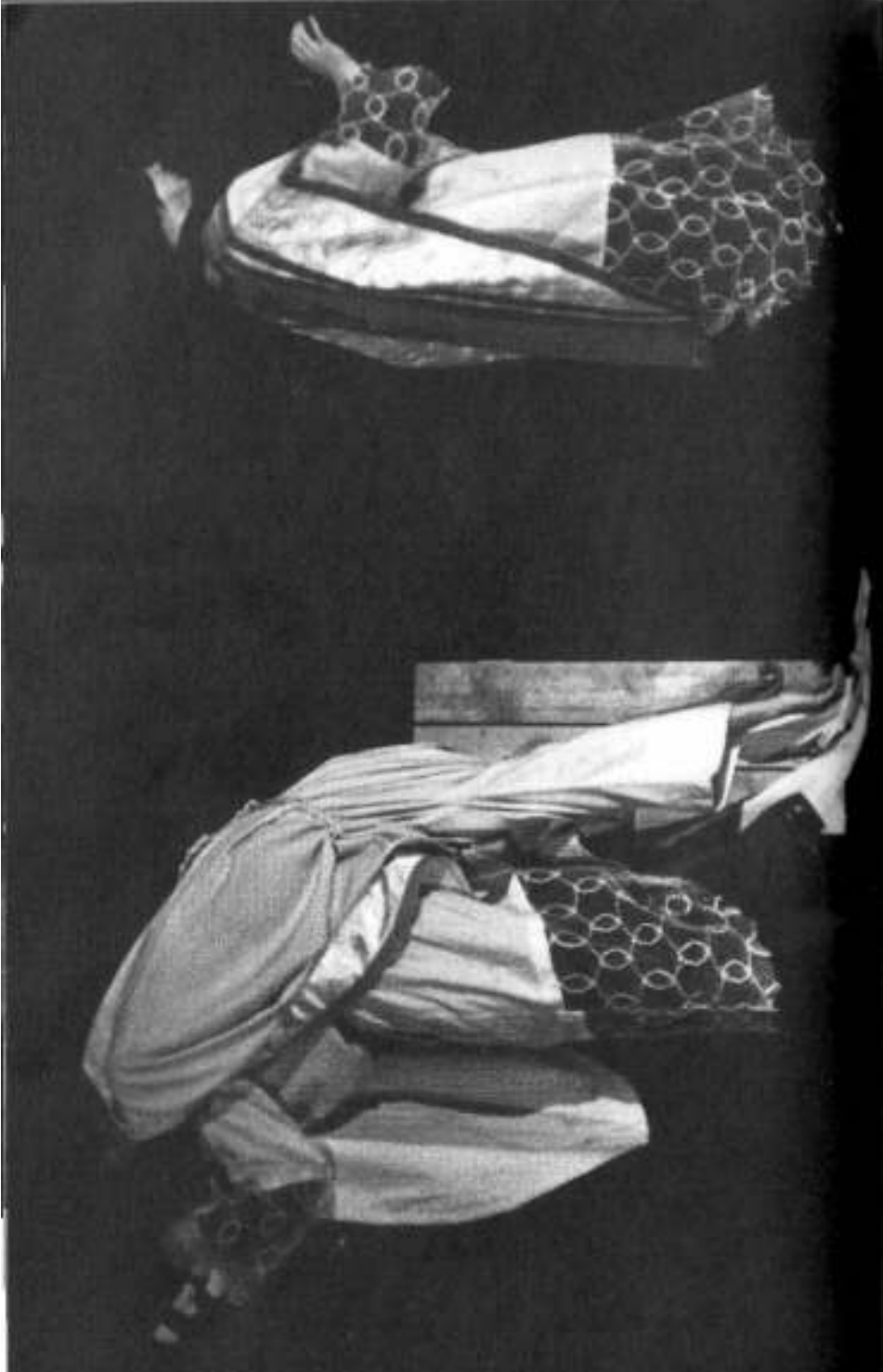


21. «Доктор Фауст». Бенволио (Ришард Чесляк) в ярости рушит декорации, пытаясь убить Фауста

22. Фауст успокаивает Бенволио. Збигнев Цинкутис и Ришард Чесляк



23. Двойной Мефистофель тащит Фауста в ад. Антоний Яхоловский, Збигнев Цинкутис и Рена Мирецкая —>



«Стойкий ПРИНЦ»

Этот текст написан Людвиком Фляшеном для польской программки спектакля.

Инсценировка и режиссура Ежи Гротовского. Сценография Ежи Гуравского. Костюмы Вальдемара Кригера. Главные действующие лица и исполнители: Стойкий принц — Ришард Чесляк, Король — Антоний Яхолковский, Фениксана — Рена Мирецкая, Тарудант, гонитель — Майя Коморовская, Мулей, гонитель — Мечислав Яновский, Первый заключенный — Станислав Щерский.

Сценарий этого спектакля основан на тексте великого испанского драматурга XVII века Кальдерона де ла Барка в польском переводе выдающегося романтического поэта Юлиуша Словацкого. Однако режиссер вовсе не собирался ставить "Стойкого принца" как такового. Он дал собственное видение пьесы, и базовый сценарий соотносился с оригинальным текстом, как музыкальная вариация — с темой.

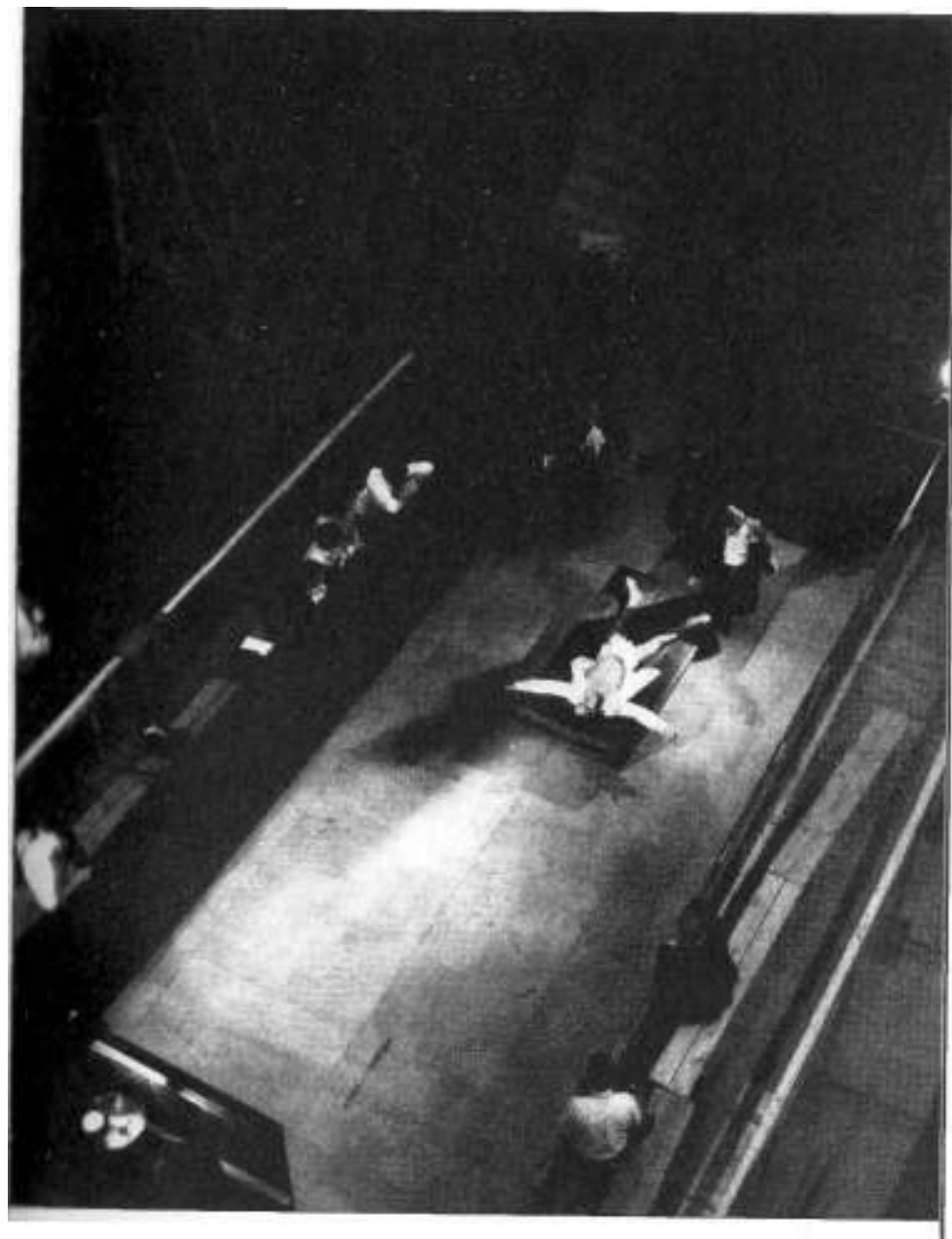
В начальной сцене спектакля Первый заключенный сотрудничает со своими преследователями. Лежа на ритуальной постели, он подвергается символической кастрации и затем, одетый в униформу, становится «одним из этой компании». Спектакль — это исследование явления стойкости, ко-

торое не заключается в демонстрации силы, достоинства и смелости. Тем, кто окружает Второго заключенного — Принца, кажется, что он — странное животное, противопоставляющее им пассивность и доброту благодаря своему высокому духовному предназначению. Кажется, он вообще не противостоит гнусности и подлости окружающих его людей. Он даже не разговаривает с ними, они просто для него не существуют. Он отказывается быть одним из них. Таким образом, враги Принца, которые, казалось бы, должны подчинить его своей власти, на самом деле никак на него не влияют. Покорствуя их дьявольским делам, он до исступления оберегает свою независимость и чистоту.

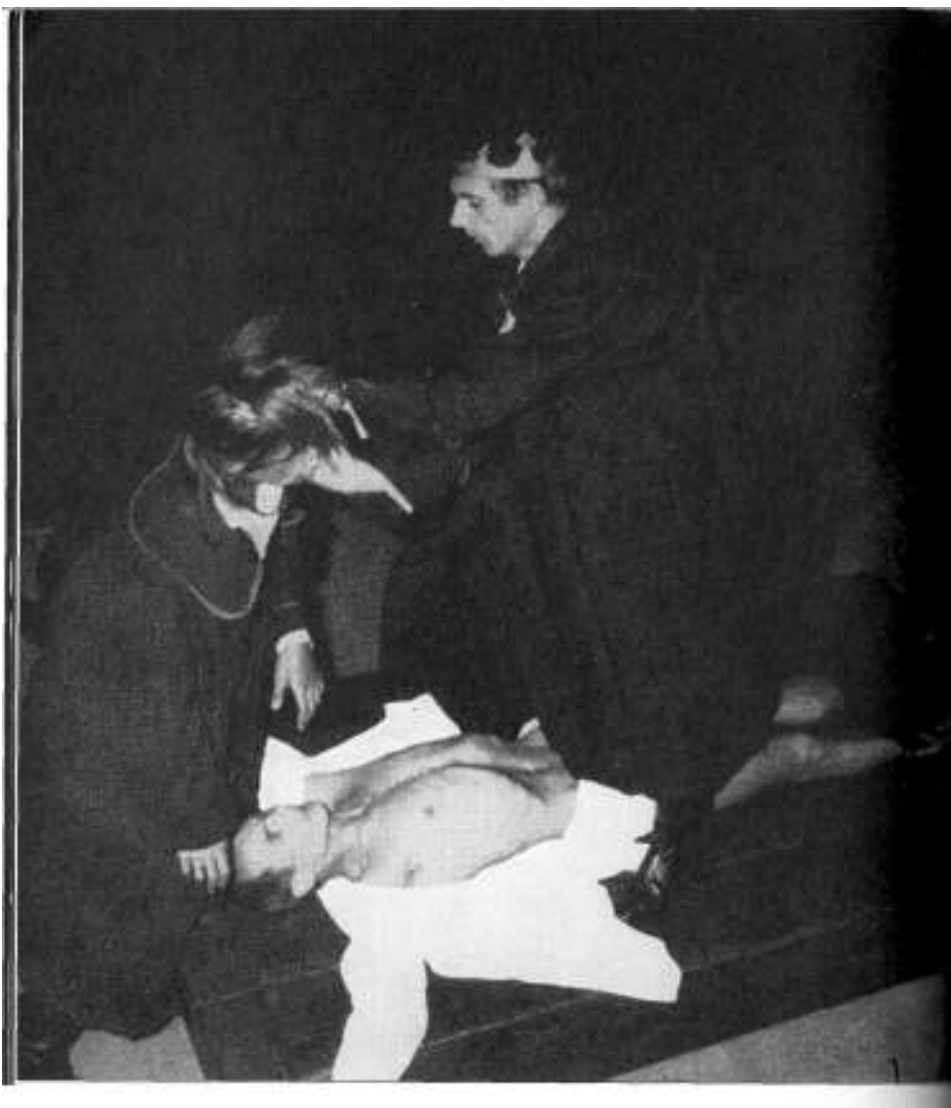
Убранство сцены и зала напоминает что-то среднее между ареной и операционной. Кому-то может прийти в голову мысль о жестоких спортивных играх Древнего Рима или операционной с картины Рембрандта «Урок анатомии доктора Тульпа».

Люди, окружающие Принца, составляют странное общество: они носят тоги, бриджи и высокие ботинки, не скрывая удовольствия от собственного могущества, от права вершить суд, особенно когда речь идет о людях иного сорта. На Принце белая рубашка — символ чистоты — и красный плащ, который порой превращается в саван. В конце спектакля Принц оказывается обнаженным, и ничто не защищает его, кроме собственной человеческой сущности.

Общество относится к Принцу не однозначно враждебно. Это скорее осознание того, что он



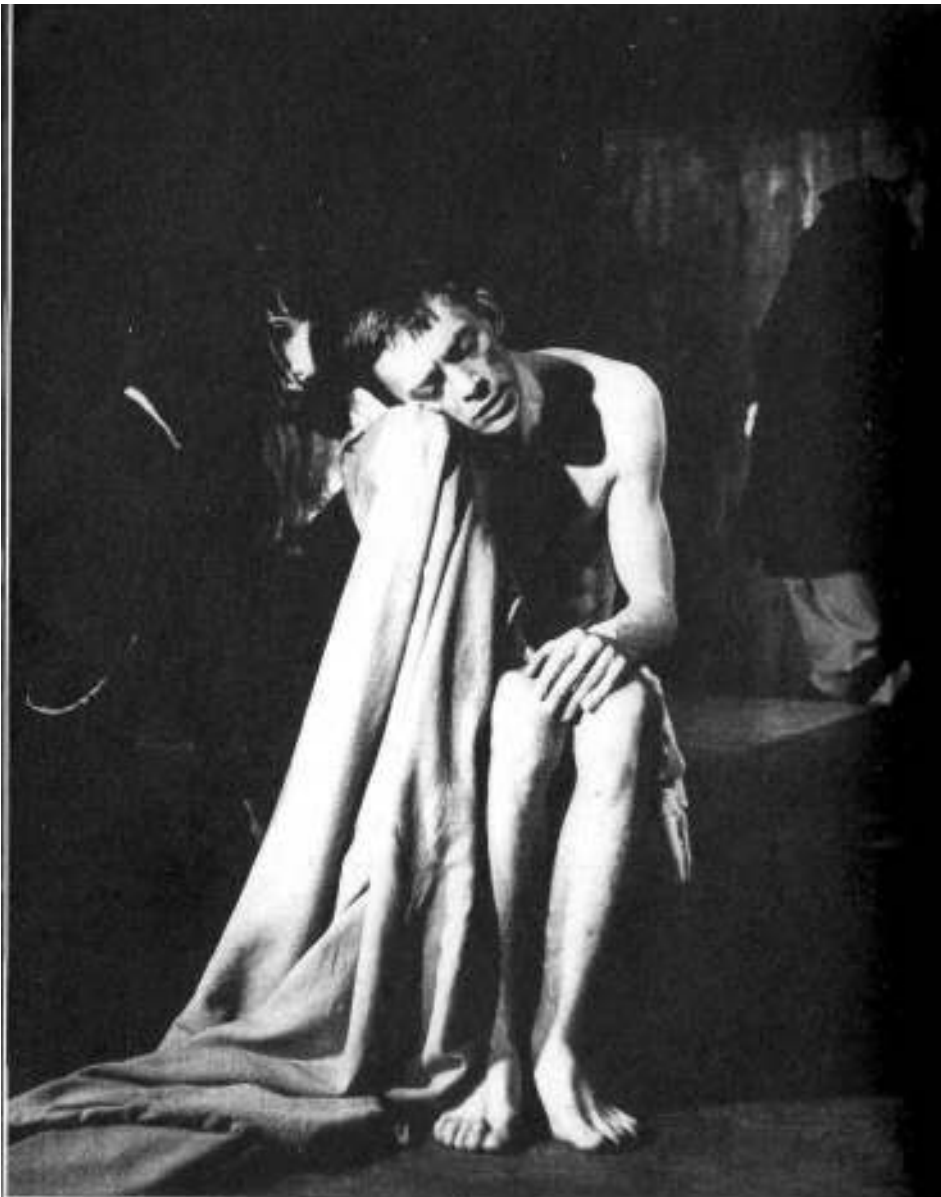
24. •Стойкий принц». Общий вид сценического пространства. Зрители, «подглядывающие» за запрещенным действием. В центре - Первый заключенный (Станислав Щерский)



25. **"Стойкий принц"**. пытка Первого заключенного. Вожделиние и соперничество владеют его преследователями; они делают заключенного членом своего клана

26. Пьета. Стойкого принца обнимает один из его преследователей

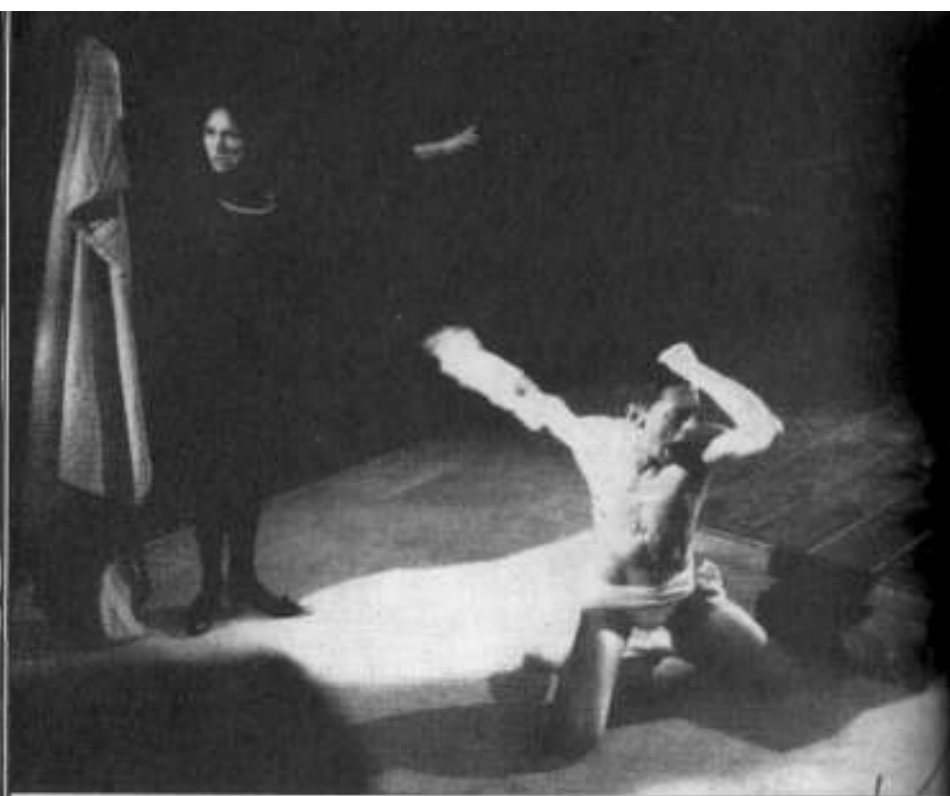




27. «Стойкий принц». Мучители ищут в своей жертве. Рена Мирецкая и Ришард Чесляк



28. Стойкого принца (Ришард Чесляк), отказавшегося сотрудничать со своими мучителями, пытаются; придворные в это время молятся



29-30. «Стойкий принц».
Бал при дворе; крики пытаемых
складываются в мелодию менуэта



31. Перед тем как отдать Стойкого принца на мученичество, Король
примеряет на него свою корону, пытаясь добиться отлушения грехов



32. 'Стойкий принц'. Стойкий принц мертв. Пришло время обожествить его и убить других во имя его

**Монологи Ришарда Чесляка в роли Стойкого принца:
путь к вершине**

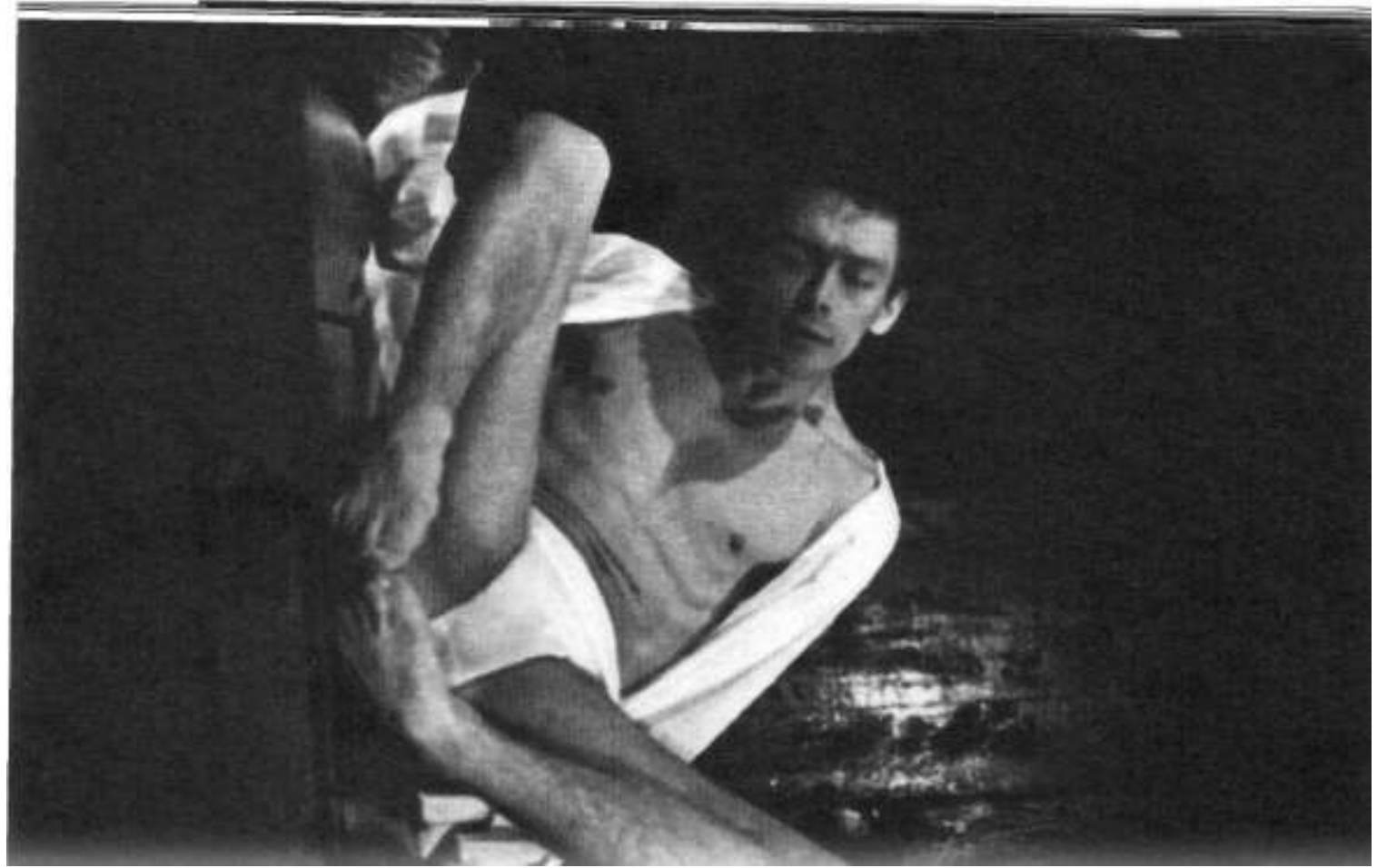
По моему мнению, своей силой и успехом «Стойкий принц» обязан центральному персонажу. В этом актерском творении основные элементы теории Гротовского обрели осязаемые формы, что подтверждается не только демонстрацией метода, но и прекрасными плодами, которые он приносит.

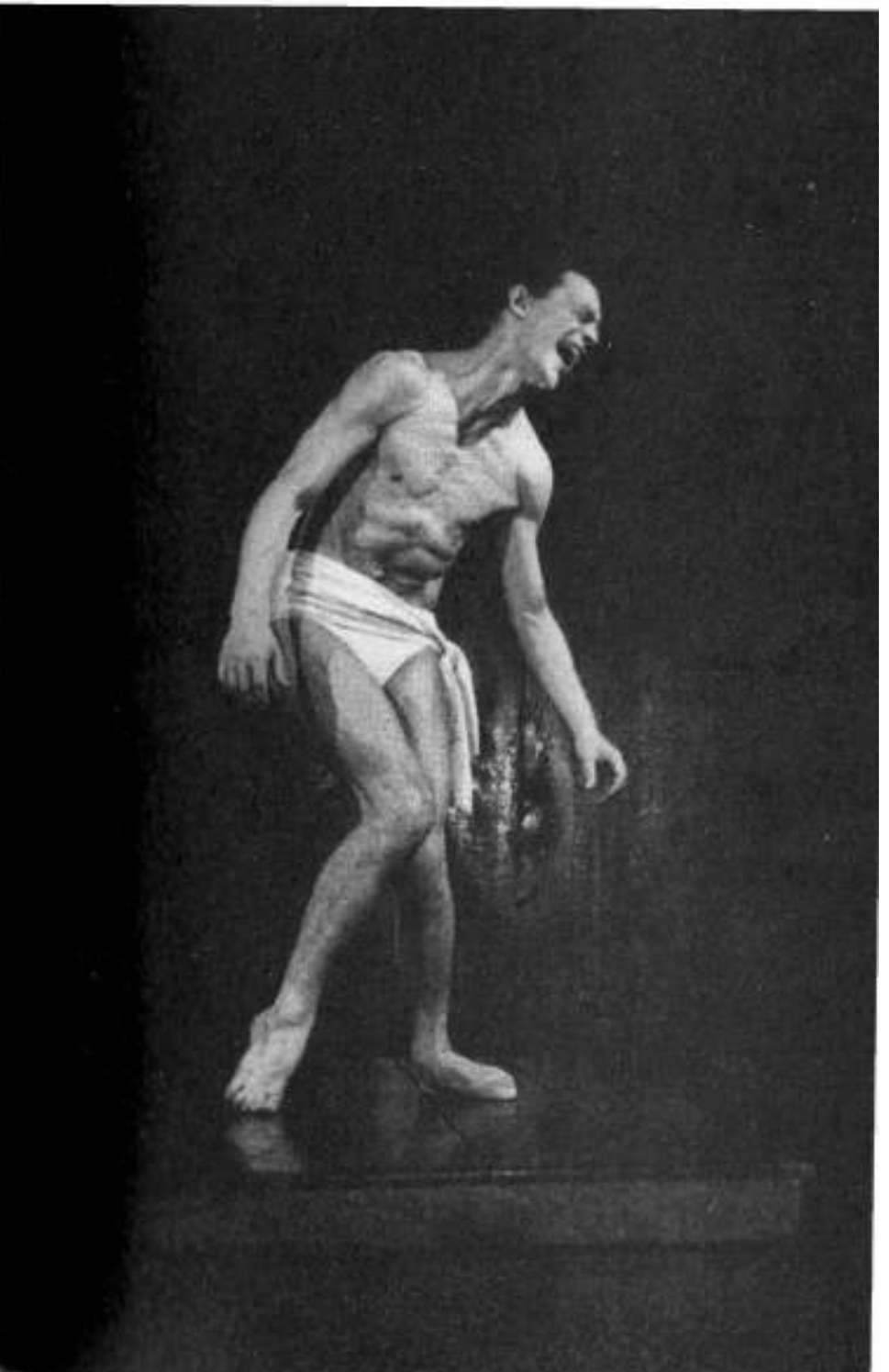
Суть теории не ограничивается тем, как поразительно актер пользуется голосом, или тем, как из своего почти обнаженного тела он создает изменчивые, потрясающе выразительные формы; не ограничивается она и тем, как тело и голос сливаются в единстве на протяжении долгих, изматывающих монологов, по сложности граничащих с акробатикой. Здесь есть что-то совершенно другое.

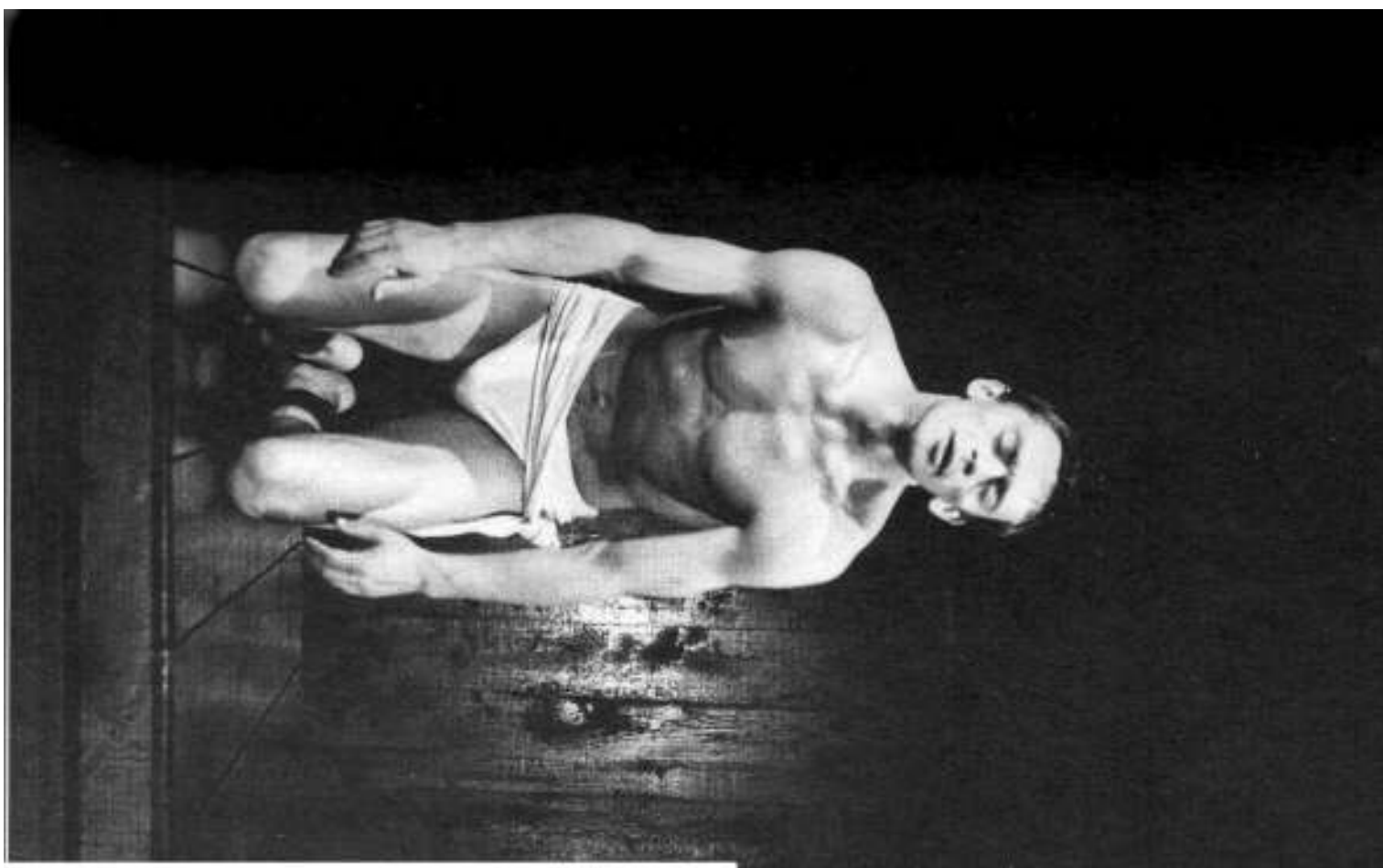
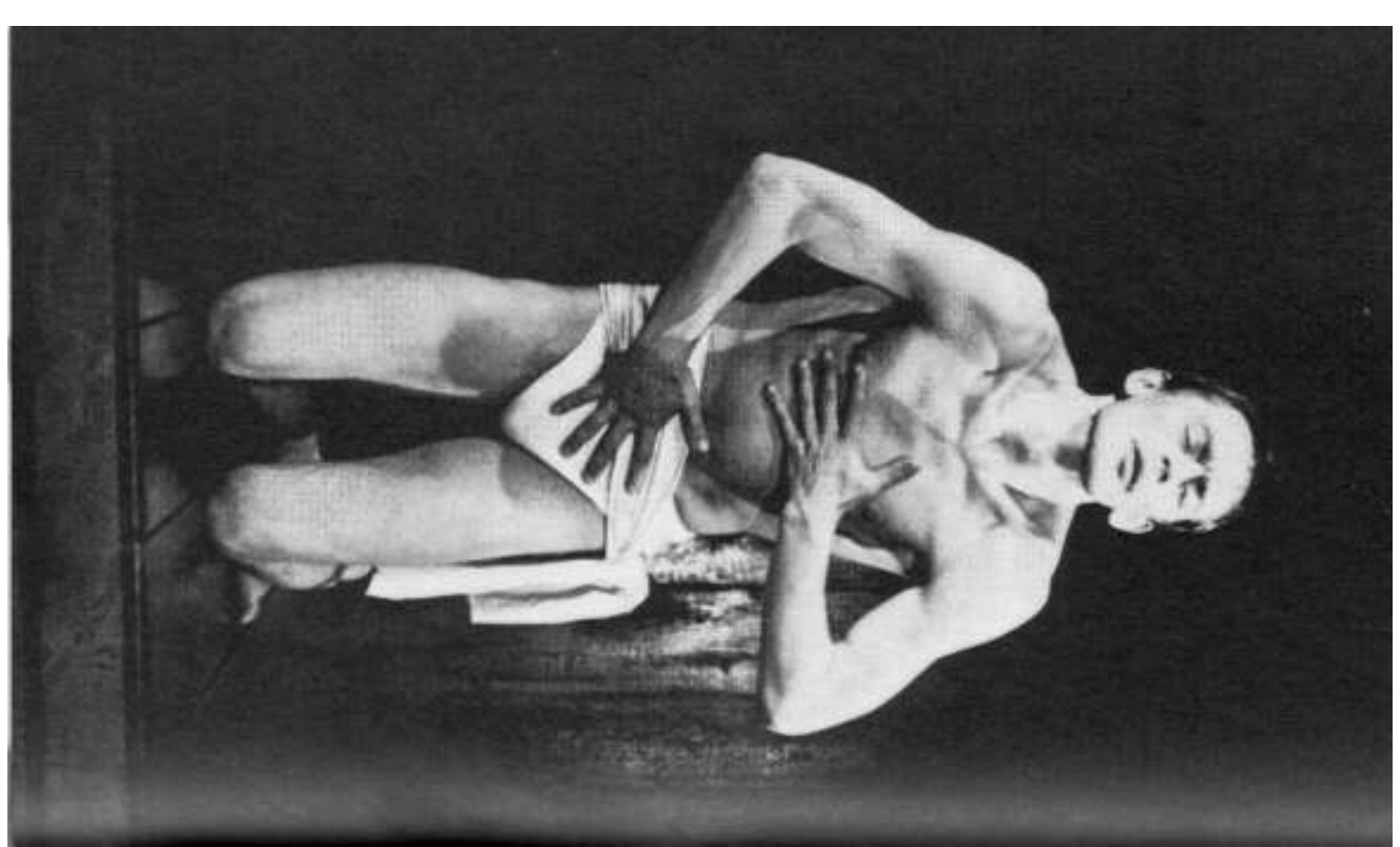
Мы всегда следили за выдающимися техническими результатами, которых Гротовский добивался в работе с актером, и часто по достоинству их оценивали. И все-таки определенный скептицизм вызывали его аргументы, когда он сравнивал работу актера с актом внутренней трансгрессии, с исследованием, очищением, вытеснением глубинных психических субстанций. Однако, увидев работу Ришарда Чесляка, мы вынуждены поставить наш скептицизм под вопрос.

В своей работе театрального критика я еще никогда не испытывал желания употребить то убийственно, банальное и затертое выражение, которое в данном конкретном случае абсолютно точно: актерское творение Чесляка — *вдохновенно*. Я не могу воспринимать это слово без некоторого смущения, но, если оно вообще имеет право на существование в театральной критике, я не найду более подходящего случая его использовать. До сих пор я очень сдержанно относился к терминам Гротовского: «мирская святость», «акт уничтожения», «очищение». Сегодня я признаю, что они полностью соответствуют характеру Стойкого принца. От актера исходит некий внутренний свет — не могу найти другого определения. в кульминационные моменты роли внешняя техника озаряется изнутри чем-то легким, почти неощутимым. Такое впечатление, что актер в любой момент взлетит... Он в состоянии благодати. И все, что его окружает, этот «жестокий театр» с его богохульствами и крайностями, превращается в театр благодати и милосердия.

Йозеф Келера («Odra», XI, 1965)





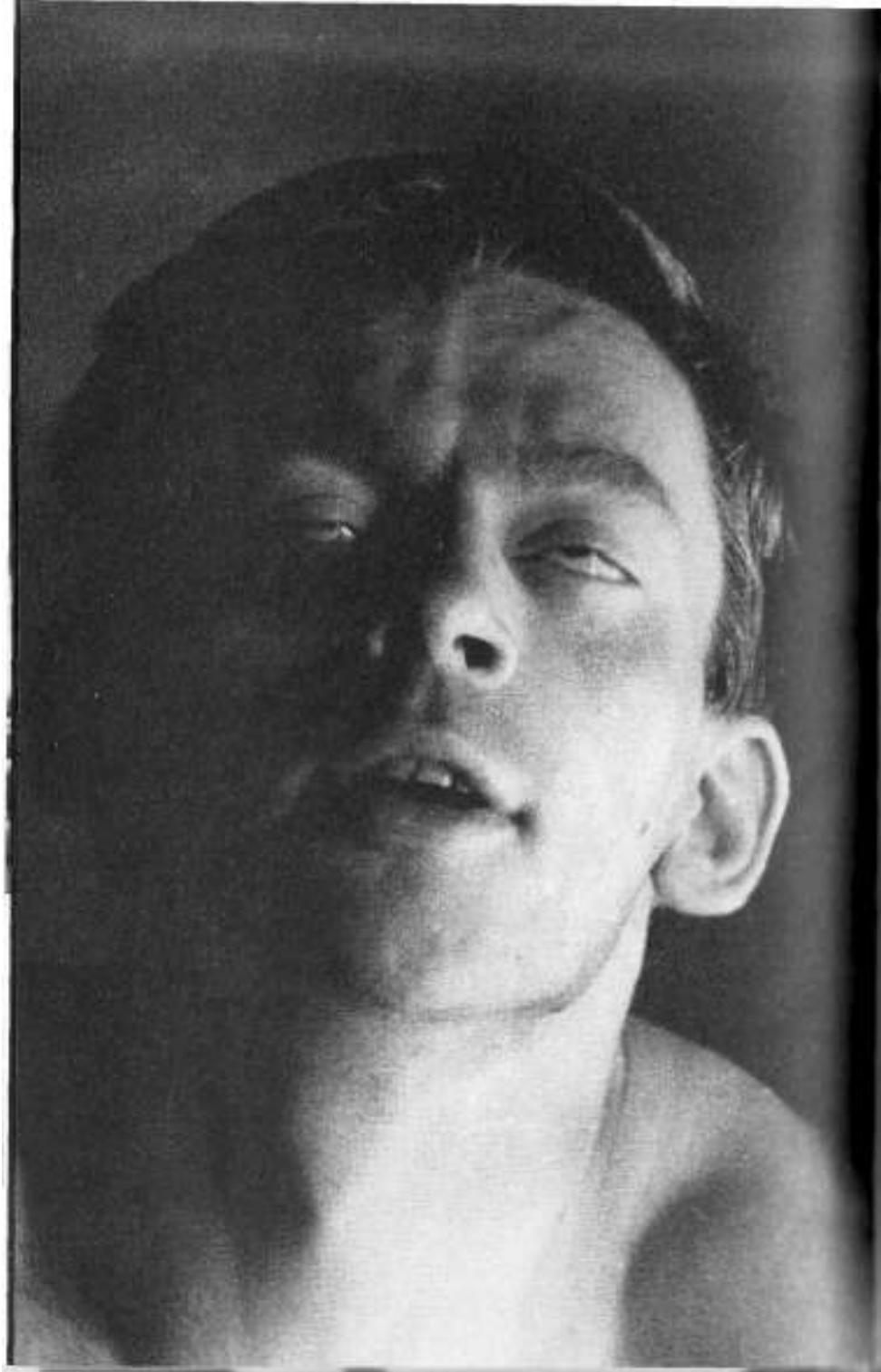


иной и странный, а вместе с тем он вызывает что-то вроде восхищения. Подобное сочетание сделало возможным такие крайние реакции, как насилие и поклонение. Каждому хочется быть рядом с мучеником, и под конец все начинают бороться за него, как за драгоценность. Тем временем герой постоянно оказывается лицом к лицу с бесконечными противоречиями и покоряется воле врагов. Когда дело сделано, люди, замучившие Принца до смерти, отрекаются от содеянного и оплакивают его. Хищные птицы превращаются в горлиц.

В конце концов Принц становится живым гимном в честь человеческого существования, несмотря на все притеснения и унижения. Экстаз Принца — это его страдание, которое он сумел перенести только потому, что принес себя в жертву правде, как в любви. Поэтому спектакль, как ни парадоксально, — это попытка преодоления трагической позы. Попытка заключается в избавлении от всех элементов, которые могли бы заставить нас примириться с трагедией.

Постановщик верит, что сохранил внутреннее существо пьесы, хотя он и не следует букве текста Кальдерона. Спектакль — это переложение глубинных антиномий и наиболее характерных черт эпохи барокко, таких как зрелищность, музыка, восприятие конкретного и духовность.

Спектакль — это еще и упражнение, которое на деле проверяет верность метода Гротовского. Все это объединяется в актере — в его теле, голосе и душе.



ОН НЕ БЫЛ ПОЛНОСТЬЮ САМИМ СОВОЙ

Статья Гротовского была опубликована в «Les Temps Modernes» (Париж, 1967) и «Flourish», газете клуба Шекспировского Королевского театра (1967).

Станиславский скомпрометирован своими учениками. Он был первым великим создателем метода актерской игры в театре, и единственное, что все мы, занимающиеся театральными проблемами, можем сделать — дать личные ответы на поднятые им вопросы. Когда мы видим в европейских театрах спектакли, вдохновленные «теорией Брехта», и вынуждены бороться на них со скукой (потому что отсутствие убеждений как у актеров, так и у режиссеров занимает место так называемого эффекта очуждения), то мысленно возвращаемся к постановкам самого Брехта. Возможно, они не вполне соответствовали его теории, зато были очень личными, демонстрировали глубокий профессионализм и никогда не заставляли скучать.

Мы вступаем в эпоху Арто. «Театр жестокости» канонизирован, то есть сведен на уровень тривиальности, его разменивают на мелочи и терзают самыми разными способами. Когда такой выдающийся шорец, личность, обладающая собственным стилем, как Питер Брук, обращается к Арто, то это не говорит о его слабости или подражательности. Это значит, что в данный момент своего развития он согласен с Арто, чувствует потребность в противостоянии, *испытывает* его, оставляя для себя лишь то, что выдерживает это испытание. Он остается собой. Но когда мы видим жалкие зрелища театрального авангарда многих стран, мертворожденные творения, полные так называемой жестокости (не испугавшей бы и ребенка), когда видим хеппенинги, за которыми нет ничего, кроме непрофессионализма, беспомощности и пристрастия к простым решениям, хотя и скрытых за нарочито грубыми формами и методами работы, когда мы видим все эти полуфабрикаты, авторы которых ссылаются на Арто, то понимаем, что это действительно жестокость, но лишь по отношению к самому Арто.

Парадокс Арто состоит в том, что воплотить его идеи невозможно. Значит ли это, что он ошибался? Конечно, нет. Но он не оставил после себя никакой конкретной техники, не указал никакого метода. Он оставил видения и метафоры. Конечно, это было выражением личности Арто и лишь отчасти — результатом отсутствия времени и средств для опробования своих результатов в практической работе. Это происходило из того,

что мы могли бы назвать ошибкой Арто или, по меньшей мере, его особенностью: нащупывая неизвестное, он шел алогичным, лишенным зрительных и языковых образов путем. И использовал такой же язык: неуловимый и неосязаемый. Однако микроорганизмы следует изучать с помощью точных инструментов, например микроскопа. Именно неуловимое требует точности.

Арто говорил о магии театра, и то, как он это делал, образы его речи продолжают волновать нас. Возможно, мы не понимаем их полностью, но знаем, что он был по ту сторону дискурсивного мышления и психологии в театре. Но когда в один прекрасный день мы открываем, что сущность театра состоит не в повествовании о событиях или в дискуссиях с публикой, не в образах жизни, увиденной снаружи, и даже не в видениях, но в том, что театр — это акт, происходящий здесь и сейчас в актерских организациях, перед лицом других людей, когда мы открываем, что театральная реальность мгновенна и не является иллюстрацией жизни, а связана с ней только по аналогии, когда мы понимаем все это, то задаемся вопросом: а может, Арто имел в виду это и только это?

Потому что когда мы отказываемся в театре от трюков с гримом и костюмом, с ватными животами и приклеенными носами, когда мы предлагаем актеру совершить превращение на глазах у зрителя с помощью только внутренних импульсов, только своего тела, когда понимаем, что магия театра заключается именно в этом превращении, если

оно действительно происходит, тогда мы снова задаемся вопросом: а предполагал ли Арто какую-нибудь другую магию?

Арто говорит о «космическом трансе». В этом щучит эхо тех времен, когда небеса были пусты и не заселены еще традиционными персонажами, ставшими позднее объектом культа. «Космический транс» ведет к «магическому театру». Арто объясняет неизвестное через неизвестное, магическое через магическое. Вообще-то я не знаю, что такое «космический транс». Я не верю, что в физическом смысле космос мог стать трансцендентальной точкой опоры для человека. Опора — в другом. Человек может быть ею.

Арто противостоял дискурсивному принципу в театре, например, всей французской театральной традиции. Но мы не можем считать его здесь первопроходцем. Многие театры Центральной и Восточной Европы владеют живой традицией недискурсивного театра. И что бы мы тогда сказали о Вахтангове или Станиславском?

Арто отказался от театра, который был иллюстрацией драматического текста; он объявил театр творческим искусством, а не дубликатом литературы. С его стороны это был великий знак смелости и ума, потому что он писал на языке, на котором собрания сочинений драматургов не назывались «Пьесами» или «Комедиями», но — «Театром Мольера» или «Театром Монтерлана». Но сама идея автономного театра пришла к нам гораздо раньше, от Мейерхольда в России.

Арто настаивает на стирании границ между актерами и зрительным залом. Это кажется поразительным, но он не предлагает упразднить отделенность сцены и зала; не ищет он и разных структур (новой — для каждого нового спектакля), которые стали бы основой для конфронтации двух «ансамблей» — актеров и зрителей. Он просто предлагает поместить публику в центр зала и играть вокруг нее. Здесь мы имеем дело не с уничтожением барьера «сцена — зал», а с заменой классического кукольного театра другой жесткой структурой. Но и задолго до появления этих идей решительные шаги в том же направлении были предприняты Рейнхардтом и Мейерхольдом (в мистериальных постановках), а позднее в Польше Сыркусом, который детально разработал концепцию «симультанного театра».

Итак, мы отобрали у Арто все заслуги, чтобы вернуть их настоящим родителям. Можно подумать, что мы готовим сцену мученичества, срывая с Арто остатки лохмотьев и полосая бичом, как сам он это проделал с Беатриче Ченчи в своем спектакле. Но существует разница между разделением перед пыткой и попыткой понять, кто есть кто на самом деле. То, что другие люди сделали сходные предположения в других местах, не оспаривает того факта, что Арто совершил свои открытия сам, на пути собственных страданий, через призму собственных навязчивых идей, и что в своей стране он фактически изобрел все.

Надо, однако, повторить: если бы Арто располагал необходимым материалом, его видения могли из неопределенных стать определенными, принять форму или, еще лучше, стать техникой. Тогда бы он опередил всех других реформаторов, поскольку у него были смелость и сила, чтобы выйти за пределы дискурсивной логики. Все это могло случиться, но так и не произошло.

Секрет Арто еще и в том, что он был поразительно плодотворен в своих ошибках. Его описание балийского театра, как бы оно ни действовало на наше воображение, представляет собой одну большую ошибку в прочтении. Арто расшифровал как «космические знаки» и «жесты, призывающие высшие силы» те элементы представления, которые были конкретным выражением, специфическими театральными буквами в алфавите знаков, одинаково понимаемых всеми балийцами.

Балийский спектакль стал для Арто тем же, чем является хрустальный шар для ясновидца. Он извлек совершенно другой спектакль, который как бы дремал в нем самом, и эта работа Арто, вызванная балийским театром, дает представление о его огромных творческих способностях. Но на пути от описания к теории он начинает объяснять магию магией, а космический транс — космическим трансом. И возникает теория, которая может означать все что угодно.

Но и в своем описании он касается каких-то сущностей, которые не вполне им осознаются. Это настоящий урок священного театра; говорим ли

мы о средневековой европейской драме, о Бали или индийском театре Катхакали — это знание того, что спонтанность и дисциплина не ослабляют, а взаимно усиливают друг друга, что стихийное и конструированное являются настоящим источником для обогащения актерской игры. Этот урок не был понят ни Станиславским, который позволил доминировать природным импульсам, ни Брехтом, который слишком большое значение придавал конструкции роли.

Арто интуитивно видел миф как динамический центр театрального представления. И здесь только Ницше опередил его. Он знал также, что насилие обновляет сущностные ценности мифа и «становится элементом ужаса, который восстанавливает обесчещенные нормы» (Л. Фляшен). Однако он не принял в расчет, что в наше время смешения языков театр не может *идентифицировать* себя с мифом, потому что нет единой веры. Возможно только *конфронтация*.

Арто мечтал, что новые мифы будут рождаться в театре, но эта прекрасная мечта появилась как результат неточности. Миф формирует основу или рамки деятельности поколений людей, поэтому создание мифа — дело новых поколений людей, а не театра. Самое большое, на что способен театр, — способствовать кристаллизации мифа. Но эта идея не новаторская, не творческая.

Конфронтация, очная ставка — это поединок с тем, что представляет собой традиционная ценность. Спектакль, который, как трансформатор, подключает наш опыт к опыту минувших поколе-

ний (и наоборот); спектакль — сражение с традиционными и современными ценностями (то есть трансгрессия, нарушение»), а это, в моем представлении, единственный шанс для мифа выжить в театре. Истинное обновление может быть только в этой двойственной игре ценностей, в сближении и отталкивании, в разоблачении мифа и смирении перед ним.

Несмотря ни на что, Арто был пророком. В его текстах столько необычных и сложно сплетающихся предвидений, совершенно невозможных аллюзий, видений, которые вдохновляют, метафор, сила которых раскрывается со временем, что понимаешь: все это должно было случиться. Незвестно как, но должно. И действительно случилось.

Поймав Арто на мелких ошибках, мы издаем триумфальный крик. Знак, который в восточном театре — просто часть известного всем алфавита, нельзя — как бы Арто ни желал этого — перенести в европейский театр, где каждый знак рождается из соотношений со знакомыми психологическими и культурными ассоциациями и становится в итоге чем-то совершенно иным. Все это его деление дыхания на мужское, женское и нейтральное является результатом неверного понимания восточных текстов, практически не поддающихся переводу и проверке. Его исследование «атлетики чувств», хотя и содержит некоторые верные замечания, в практической работе привело бы к стереотипным жестам, каждый из которых якобы закреплен за определенной эмоцией.

И все-таки ему удалось прикоснуться к тому, к чему мы могли бы прийти другим путем. Я имею в виду саму загадку актерского искусства: то, чего достигает актер, должно быть (давайте не бояться этого слова) полным, тотальным актом; то, что он делает, он должен делать всем своим существом; и это будет не один механический (а значит, жесткий) жест руки или ноги, не гримаса, не логический акцент или некая мысль. Никакая мысль не в состоянии заставить организм актера существовать сколько-нибудь естественно. Она должна стимулировать его, но не более. Без совершения акта организм актера прекращает жить, а все его импульсы становятся поверхностными. Между тотальной реакцией и реакцией, направляемой мыслью, та же разница, что между деревом и побегом. В конце концов мы говорим о невозможности отделения духовного от физического. Актер не должен использовать свой организм для иллюстрации «движения души», он должен выполнить это движение своим организмом.

Арто преподает нам великий урок, от которого никто из нас не может отвернуться. Этот урок — его болезнь. Несчастье Арто было в том, что его болезнь — паранойя — отличалась от болезни его времени. Цивилизация больна шизофренией, то есть разрывом интеллекта и чувства, тела и души. И общество не могло разрешить Арто болеть чем-то другим. Его лечили пыткой на самом деле, с помощью электрошока, пытаясь заставить признать справедливость умственных, дискурсивных

аргументов, то есть сделать болезнь века своей собственной. Арто прекрасно определил свою болезнь в письме к Жаку Ривьеру: «Я не могу быть полностью самим собой». Он был не только самим собой, но и еще кем-то. Он не коснулся другой стороны вопроса: как стать полностью самим собой.

Он не смог преодолеть глубокую пропасть между зоной видений (интуицией) и рассудком, потому что отказался от какого бы то ни было упорядочивания и не предпринял никаких усилий, чтобы достигнуть точности или господства над происходящим. Вместо этого он объективировал свой хаос и свою раздвоенность. Его хаос был подлинным образом мира. Это была не терапия, а диагноз, по меньшей мере, в глазах других людей. Его хаотические затмения были святы, потому что позволили другим приблизиться к знанию самих себя.

Среди его последователей хаос не был святым и достаточно определенным: и в нем не было иного смысла, кроме как скрыть что-то незаконченное и утаить собственную немощь. Арто выражал хаос, а это уже другое дело.

Арто ведет к идее великого освобождения, великого нарушения условностей, к идее очищения через насилие и жестокость; он предполагает, что выведение слепых сил на сцене должно защитить нас от них в жизни. Однако как может это произойти ведь очевидно, что они не способны ни на что подобное? Театр не может справиться с темными силами; скорее, они приведут театр к концу. (Я вообще не думаю, что они связаны с театром, потому

что в их распоряжении есть огромные возможности и области применения, помимо театра.) В конце концов театр не защищает нас, но и не оставляет незащищенными. Я не думаю, что безудержные Содом и Гоморра на сцене утихомирили бы или разрядили в ком-либо те греховные импульсы, за которые были наказаны оба эти города.

И все-таки когда Арто говорит об освобождении и жестокости, мы чувствуем, что он прикасается к истине, которую мы можем проверить другим путем. Мы чувствуем, что актер достигает сущности своего призвания, когда совершает акт искренности, когда отдает себя, открывая выход импульсам предельной силы, торжественным жестам, но не отступая перед любыми обстоятельствами, рожденными повседневностью и традицией поведения. И когда этот предельный акт искренности смоделирован в живом организме, в импульсах, в дыхании, в ритме мысли и циркуляции крови, когда он упорядочен и осознан, не растворяется в хаосе и формальной анархии — одним словом, когда этот театральный акт *тотален*, тогда, даже если он не защищает нас от темных сил, он заставляет нас реагировать, а значит, начать существовать. Обычно мы используем для реакции лишь половину наших возможностей.

Если я говорю о тотальном акте, то потому, что чувствую в нем альтернативу «театру жестокости». Но и тогда Арто остается для нас вызовом: в меньшей степени благодаря своим работам в театре и в большей — благодаря идее спасения

через театр. Этот человек своим мученичеством дает блистательное доказательство театра как терапии. Я нашел у Арто два выражения, заслуживающих внимания. Первое — о том, что хаос и анархия (которые нужны были ему как стимул) должны быть связаны с идеальным (воображаемым) порядком, но не с физической техникой. Поэтому стоит процитировать эту фразу для так называемых учеников Арто: «Жестокость — это строгость».

Другое выражение содержит понимание основы актерского искусства как предельного акта. «Актеры должны быть похожи на мучеников, сжигаемых заживо, но еще подающих сигналы со своих пылающих столбов». Позвольте добавить — артикулированные сигналы, которые не могут стать бормотанием или бредом, обращенными ко всему и ни к чему, — поэтому такая работа требует точности. С этой оговоркой мы утверждаем, что, как изречение оракула, эта мысль содержит всю проблему спонтанности и дисциплины, *единства противоположностей*, рождающих тотальный акт.

Арто был великим театральным поэтом, поэтом возможностей театра, а не драматической литературы. Как пророк Исайя, он предсказывает театру новый смысл и новые возможности воплощения. «И тогда родился Еммануил». Как Исайя, Арто знал о приходе Еммануила и о том, к чему это приведет. Он видел этот образ в неясном далеке.

МЕТОДИЧЕСКОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ

Эта статья Гротовского объясняет цели его Института. Впервые она опубликована в «Tygodnik Kulturalny» (Варшава, 1967).

I

Что такое Институт Бора?

Бор и его команда основали совершенно необыкновенный Институт. Это место встреч, где физики из разных стран занимались экспериментами, ступая по «ничьей» земле. Здесь они сопоставляли свои теории, пользуясь «коллективной памятью» Института.

Такая «память» хранит все детали исследований, включая самые дерзкие, и постоянно обогащается новыми гипотезами и результатами работ физиков.

Покойный Нильс Бор и его сотрудники пытались открыть в этом океане открытий ведущие тенденции. Они подстегивали и вдохновляли. Благодаря работе людей, которым они давали кров и которых поощряли, собиралось множество важ-

ных данных и появлялась реальная польза для индустрии наиболее развитых стран в мире.

Институт Бора захватил меня как модель, демонстрирующая определенный тип деятельности. Конечно, театр далек от науки, а искусство актера, на котором сосредоточено мое внимание, — и того дальше. Однако театр и в особенности актерская техника не могут, как показал Станиславский, быть основаны только на вдохновении, творческом взрыве и тому подобных непредсказуемых факторах. Почему? Потому что актерская работа, в отличие от других творческих специальностей, обязательна, то есть должна быть выполнена в определенный промежуток времени и даже в конкретный момент. Актер не может ждать ни прилива таланта, ни момента вдохновения.

Но как можно — по мере надобности — вызывать эти факторы? Обязав актера, стремящегося творить, создать метод.

С нашей точки зрения, важнейшие условия актерского искусства, которые должны быть предметом методического исследования, следующие:

а) стимулировать процесс самораскрытия, вплоть до самого подсознания, и направлять его, чтобы достичь необходимой реакции;

б) артикулировать этот процесс, дисциплинировать его и перевести в знаки. Конкретнее это означает создание партитуры, состоящей из тон-

ких элементов контакта, реакций на стимулы внешнего мира: то, что мы называем «давать и брать»;

в) исключить из творческого процесса сопротивление организма, и физическое, и психическое (составляющие единое целое).

Как законы, управляющие столь личностными и индивидуальными процессами, могут быть изложены объективно? Как сформулировать объективные законы, не прибегая к рецептам, которые всегда сводятся к банальности?

Мы верим, что для наиболее полного выражения индивидуальности не нужно изучать что-то новое, надо только избавиться от старых привычек.

Для каждого актера должно быть определено, что именно блокирует его внутренние связи, а значит, не позволяет принимать решения, подчиняться дисциплине, вызывает хаос выразительных средств; что не позволяет ему экспериментировать с чувством собственной свободы, чтобы организм почувствовал полную свободу и силу. Другими словами, как преодолеть все эти препятствия?

Мы убрали от актера все, что ему мешает, но не учили, как творить: например, как играть Гамлета, — не учили трагическим жестам, не учили, как играть фарс, потому что именно в таких «как» содержатся зерна банальности и клише, мешающие творчеству.

Заниматься исследованием — значит ставить себя на границы таких научных дисциплин, как

фонология, психология, культурная антропология, семиология и т.д.

Институт, занимающийся исследованиями подобного рода, как и Институт Бора, должен стать местом встреч, наблюдений и экспериментов наиболее плодovitых представителей в этой области из разных театров всех стран. Принимая во внимание, что наша сфера не является научной и не все здесь может быть четко определено, а кое-что вообще не должно быть названо, мы тем не менее стремимся обозначить наши цели максимально точно.

Актер, работающий здесь, уже профессионал, потому что не только сам акт творчества, но и законы, управляющие им, становятся для актера объектом исследования. Институт методических исследований — это не школа, "цель которой — «натаскивание» учеников. Институт — это и не театр (в общепринятом смысле), хотя суть исследований требует появления спектаклей перед зрителями. Нельзя выработать метод, будучи в стороне от творческого акта.

Мне интересен актер, потому что это человеческое существо. Здесь важны две вещи. Во-первых, мои встречи с другим человеком; контакт, осязаемое понимание и впечатление от того, что мы открылись друг перед другом, короче говоря, прорвали наше одиночество. Во-вторых, попытка

понять себя через поведение другого человека и найти себя в нем. Если актер воспроизведет мой показ, это своего рода дрессура. Результат его — банальное действие, ничего не оставляющее у меня в сердце. Но если вместе мы достигнем точки, где актер, освобожденный от рутинного сопротивления, выражает себя через жест, я считаю такую работу методически действенной. Это обогащает меня, потому что такой жест — это человеческий опыт, который является откровением.

Это же распространяется на отношения между режиссером и актером, а будучи распространенным на всю труппу, открывает новую перспективу для преодоления границ коллективной жизни, нашей веры и условий современной жизни.

Если подобное общее основание существует, мы неизбежно приходим к противостоянию традиции и современности, мифа и безверия, подсознания и коллективного воображения.

Я не ставлю пьесу для того, чтобы научить других тому, что сам уже знаю. Новое знание выясняется после постановки, и только после этого я могу стать мудрее. Любой метод, не ведущий в неизвестность, плох.

Говоря, что действие должно увлечь актера целиком, я не имею в виду что-то «внешнее» типа преувеличенных жестов или трюков. О чем здесь идет речь? О сути актерства, которая позволяет ему открыться, начиная с биоинстинктивных истоков и кончая сознанием, и подойти к чему-то не-

определимому, где он восстановится в своей целостности. Такой акт означает отдачу себя на границе преодоления барьеров и любви. Я называю это тотальным актом. Если актер работает именно так, то становится провокацией для зрителей.

С точки зрения методики это действительно, потому что дает актеру максимум сил, конечно, если он преодолеет хаос, истерию и экзальтацию. Это должен быть объективный акт: то есть четкий и дисциплинированный. Здесь же открываются и новые перспективы для зрителей. Актерское исполнение есть преодоление полумер повседневной жизни, внутреннего конфликта между телом и душой, интеллектом и чувствами, физическими удовольствиями и духовными стремлениями. Потому что актер может найти себя и проявиться, только преодолев конфликты повседневности. Делает ли это он для зрителя? Выражение «для зрителя» означает определенное кокетство и фальшь. Лучше сказать «по отношению к зрителю» или, возможно, вместо него. Здесь-то и кроется актерская провокация.

Я говорю о методе, о преодолении границ, о конфронтации, о процессе самопознания и терапии. Такой метод должен оставаться открытым и быть разным для каждого, ибо этого требует природа театра.

АКТЕРСКИЙ ТРЕНИНГ (1959—1962)

Упражнения, помещенные в этой главе, являются результатом работы и исследований периода 1959—1962 г. Они записаны Эудженио Барбой, когда он был в Театре-Лаборатории, и снабжены комментариями, моими и тех, кто под моим руководством проводил тренинг.

В то время я искал позитивную технику или, иначе говоря, определенный метод, позволяющий сознательно освободить в актере умение творить, уходящее корнями в его воображение и личные ассоциации. Некоторые элементы этих упражнений были перенесены в тренинг следующего периода, но их цели изменились. Все упражнения, подобранные единственно для ответа на вопрос: «Как это можно сделать?», были исключены. Сейчас они стали предлогом для выработки персональной формы тренинга. Актер должен уметь открывать те точки сопротивления и препятствия, которые мешают ему в процессе творчества. Таким образом, эти упражнения превратились в средство преодоления личных внутренних помех. Актер не задается вопросом: «Как я могу это сделать?» Вместо этого он должен знать, что не надо делать, что ему мешает. Решение для каждого конкретного актера находится путем индивидуального подбора упражнений для уничтожения этих препятствий, разных у всех.

Вот что я имею в виду под «*via negativa*»: процесс исключения. Отличия между тренингом первого периода (1959—1962) и последующим тренингом особенно заметны в физических и вокальных упражнениях. Большая часть элементов физического тренинга была перенесена, но сориентирована на поиск контакта: на получение стимулов из внешней среды и реакцию на них (процесс «давать и брать», упомянутый ранее). Резонато-

ры все еще используются в вокальных упражнениях, но они включаются в действие через различные типы импульсов для контакта с окружающей средой.

Теоретически не существует упражнений на дыхание. Причины, по которым я исключил их, я объяснил в «Технике актера». В каждом конкретном случае выявляются конкретные проблемы, определяется их причина, и работа идет на уничтожение этой причины. Мы не работаем непосредственно с дыханием, но корректируем его косвенными путями, средствами индивидуальных упражнений, всегда носящих психофизический характер.

Ежи Гротовский

Тренинг состоит из упражнений, выработанных актерами или взятых из других систем. Даже те из них, что не являются результатом личного актерского поиска, развиты и переработаны в соответствии с целями нашего метода. Терминология в ряде упражнений изменена. Когда актеры берут то или иное упражнение, они сами придумывают название на основе собственных ассоциаций и идей. Некоторые сознательно стремятся использовать профессиональные термины, потому что это стимулирует их воображение.

Вот примерный комплекс ежедневного тренинга.

А. Физические упражнения

1. Разогрев

- 1) Ритмическая ходьба с круговыми вращательными движениями рук и кистей.
- 2) Бег на носках. Тело должно ощущать полет, невесомость. Импульс для бега исходит из плеч.
- 3) Ходьба на согнутых ногах, руки на бедрах.

4) Ходьба на согнутых ногах, руки охватывают лодыжки.

5) Ходьба на слегка согнутых ногах, руки касаются внешней стороны ступни.

6) Ходьба на слегка согнутых ногах, пальцы рук придерживают носки ступней.

7) Ходьба на вытянутых и жестких ногах, как если бы их тянули воображаемые струны, привязанные к рукам (руки вытянуты вперед).

8) Сожмитесь, делайте короткие прыжки вперед, всегда приземляясь в первоначальную позицию, руки держите позади ступней.

Примечание. Даже во время разогрева актер должен оправдывать каждую деталь тренинга точным образом, реальным или воображаемым. Упражнение можно выполнить правильно, только если тело не сопротивляется выявлению этого образа. Тело должно быть невесомым, восприимчивым к импульсам, прочным, как сталь, способным даже соперничать с законом притяжения.

II. Упражнения на разминку мышц и позвоночника

1) Кошка. Это упражнение основано на наблюдении над кошкой, когда она просыпается и потягивается. Человек лежит вытянувшись, лицом вниз, полностью расслаблен. Ноги — чуть в стороны, руки под прямым углом к телу, ладони повернуты вниз, к полу. «Кошка» просыпается и тянет руки к груди, держа локти приподнятыми таким обра-

зом, что ладони становятся опорой. Бедра поднимаются до тех пор, пока ноги, ступая на носках, не подходят вплотную к рукам. Поднимите и вытяните левую ногу в сторону, в то же время поднимая голову и вытягивая шею. Опустите левую ногу на пол, поставив ее на кончики пальцев. Повторите эти движения правой ногой, вытянув голову вверх. Вытяните позвоночник, перенеся центр тяжести сначала в середину спины, затем ближе к затылку. Перевернитесь и падайте на спину, расслабляясь.

2) Представьте, что по линии груди вы опоясаны металлическим обручем. Растяните его энергичным расширяющим движением туловища.

3) Стойка на голове, ноги вместе (упор на стену). Постепенно ноги раздвигаются как можно шире.

4) Отдых. Сидя на корточках, опустите голову вниз, руки свободно висят между колен.

5) Вертикальное положение, ноги прямо и вместе. Нагибайтесь к полу, чтобы голова коснулась коленей.

6) Энергичные вращения верхней части туловища.

7) Ноги вместе, вспрыгнуть на стул. Импульс идет не от ног, а от туловища.

8) Шпагат или полушпагат.

9) Из положения стоя наклоняйтесь назад, в «мостик», пока руки не коснутся пола.

10) Ложитесь, вытянувшись, на спину. Энергично перекачивайтесь вправо и влево.

11) Стоя на коленях, наклоняйтесь назад, в "мостик", пока голова не коснется пола.

12) Прыжки, имитирующие движения кенгуру.

13) Сесть на пол. Спина и ноги прямые. Руки положить на шею сзади и, давя на нее, наклонять голову вперед вниз, пока она не коснется коленей.

14) Ходьба на руках и ногах, грудью и животом вверх.

Примечание. Точно так же неверно воспринимать эти упражнения отвлеченно, неодушевленно. *Упражнения служат исследованию.* Это не автоматическое повторение и не форма мускульного массажа. Например, во время этих упражнений можно определить центр тяжести тела, механизм сжатия и расслабления мускулов, функцию позвоночника в различных движениях, анализируя каждый сложный процесс и соотнося его с возможностями отдельного сустава или мышцы. Все это индивидуально и является результатом продолжительных и комплексных исследований. Только «исследовательские» упражнения позволяют проникнуть внутрь организма актера и мобилизовать его ресурсы. Упражнения на повторение дают самые плохие результаты.

///. *Упражнения «кверху ногами»*

Примечание. Эти упражнения не акробатика. Они составлены в соответствии с правилами хатха-йоги и выполняются очень медленно. Цели: исследование из-

менений, происходящих в организме, изучение дыхания, ритма сердца, законов равновесия и отношений между статикой и движением.

- 1) Стойка на голове, опора на лоб и обе ладони.
- 2) Стойка на голове, позиция хатха-йога.
- 3) Стойка на голове, опора на левое (или правое) плечо, щеку и на руку (по всей длине).
- 4) Стойка на голове, опора на предплечье.

IV. Полет

1) Присесть на корточки, пятки на полу, максимально сжаться. Подпрыгнуть и взмахнуть руками, как птица перед полетом.

2) Подпрыгивая, постепенно выпрямиться, руки продолжают взмахи, как бы пытаюсь поднять тело.

3) Продвигаться вперед движениями, сходными с плавательными. Пока тело выполняет эти плавательные движения, опора лишь на одну точку — например, на носок одной ноги. Совершайте стремительные скачки вперед, все еще стоя на носке одной ноги. А вот другой метод: вспомните, как вы чувствуете себя во сне, когда летаете, и спонтанно воспроизведите такой полет.

- 4) Приземлитесь так, как это делает птица.

Примечание. Соедините эти упражнения с другими, основанными на падениях, кувырках, скачках и т.д. Цель — достижение длительного прыжка-полета, который

начинается, как будто птица взлетает, и заканчивается с ее приземлением.

V. Прыжки и кувырки

1) Кувырки вперед, опора на ладони:

- а) кувырок вперед, опора на ладони;
- б) кувырок вперед без опоры;
- в) кувырок вперед, приземление на одну ногу;
- г) кувырок вперед, руки за спиной;
- д) кувырок вперед, опора на землю плечом.

2) Кувырки назад.

3) Прыжок тигра (нырок вперед). Можно делать с разбегом, можно и без него. Руки вытянуты, кувырок через препятствие, приземлиться на плечо. Подняться тем же движением.

- а) Высокий прыжок тигра.
- б) Длинный прыжок тигра.
- 4) Прыжок тигра с немедленным кувырком назад.
- 5) Кувырок жестким телом, как у марионетки, как будто внутри пружина.

6) Прыжок тигра, выполняемый одновременно двумя актерами, траектории полетов пересекаются в воздухе на разной высоте.

7) Прыжок тигра, соединенный с кувырками, в «боевой» ситуации, с использованием палки или другого оружия.

Примечание. Во всех этих упражнениях, кроме исследовательского фактора и изучения собственного организма, есть элемент ритмики и танца. Упражнения, особенно в «боевых» ситуациях, выполняются

под звуки барабана, бубна или чего-то подобного, чтобы оба — выполняющий упражнение и тот, кто выбивает ритм, импровизируя, стимулировали друг друга. В обстоятельствах «боя» физические реакции сопровождаются спонтанными и нечленораздельными криками. Актер должен наполнять все эти полуакробатические упражнения личной мотивацией, подчеркивая композицию начальными и конечными точками.

VI. Упражнения для ступней ног

1) Лечь на пол, слегка поднять ноги. Выполните следующие упражнения для ступней ног:

- а) сгибать и выпрямлять в лодыжке, вперед и назад;
- б) те же движения выполнять в стороны;
- в) круговые движения ступней.

2) Положение стоя:

- а) сгибать ноги в коленях, руки вытянуты, пятки прижаты к полу;
- б) ходьба на внутренней и внешней стороне ступни;
- в) голубиная походка (пальцы ног завернуты внутрь, пятки врозь) на носках;
- г) ходьба на пятках;
- д) сгибать пальцы ног внутрь, к подошве, и выпрямлять их в противоположном направлении;
- е) поднимайте пальцами ног маленькие предметы (коробку спичек, карандаш и т. п.).

VII. Упражнения на подражание с концентрацией на руках и ногах

VIII. Обыгрывание любой темы во время ходьбы и бега

Б. Пластические упражнения

I. Элементарные упражнения

Примечание. Эти упражнения основаны на системе Далькроза и других классических европейских методиках. Их главный принцип — исследование противоположных векторов. Особенно важно изучение векторов противоположных движений (например, кисть руки делает круговые движения в одном направлении, а локоть двигается в обратном) и контрастных образов (например, руки принимают, а ноги откаывают). Таким образом, каждое упражнение подчинено изучению индивидуальных средств выражения, их сопротивления и их общих центров в организме.

1) Руки в стороны, ритмическая ходьба. Вращение плечами и руками, локти максимально отведены назад. Кисти рук вращаются в направлении, противоположном движению плеч и локтей. Все тело усиливает эти движения, во время этих вращений плечи поднимаются, как бы поглощая шею. Представьте, что вы дельфин. Постепенно усиливайте ритм вращений, пусть тело растет вверх (ходьба на носках).

2) «Перетягивание каната». Воображаемый канат натянут перед вами и должен помочь двигаться вперед. Но не руки тянут за собой тело, а туловище двигает руки вперед. Подтянитесь вперед настолько, чтобы оставшиеся позади ноги коснулись пола коленями. Движение тела должно быть резким и сильным, как движение весла, разрезающего высокую волну.

3) Прыгните вперед на носках, согнув колени при приземлении. Вернитесь в положение стоя эластичным и энергичным движением, повторите прыжок на носках, с последующим сгибанием коленей. Импульс исходит из бедер, которые работают как пружина, регулируя фазу сгибания коленей и последующий прыжок. Руки вытянуты в стороны, одна ладонь ласкает, вторая отталкивает. Человек должен чувствовать себя очень легким, мягким и эластичным, как резина.

4) Вращения в разные стороны. Положение стоя, ноги врозь. Сделайте четыре поворота головой направо, затем туловищем — налево, основанием позвоночника — направо, бедрами — налево, левой ногой — направо, левым бедром — налево, левой лодыжкой — направо; затем повороты правой рукой налево, предплечьем — направо, ладонью — налево. Задействовано все тело, но импульс исходит из основания позвоночника.

5) Стойка — ноги в стороны, руки вытянуты вверх над головой, ладони соприкасаются. Вращайте туловище, максимально наклоняясь к полу. Руки сопровождают это двойное движение — вра-

щение и наклон. Возвращение в начальную позицию. Прогнувшись назад, закончить упражнение «мостиком».

6) Ритмическая ходьба. Первый шаг — обычный. На второй согните колени таким образом, чтобы ягодичы коснулись пяток, корпус прямой. Вернитесь в исходную позицию в том же ритме и повторите это чередование обычного шага и шага со сгибанием колен.

7) Импровизации руками. Потрогать, прикоснуться, почувствовать, погладить различные предметы, материалы, фактуры. Все тело выражает осязательные впечатления.

8) Игры телом. Дайте себе конкретное задание, например, противопоставить одну сторону тела другой. Правая часть грациозна, мягка, прекрасна, ее движения привлекательны и гармоничны. Левая сторона завистливо наблюдает за правой, выражая движениями обиду и ненависть. Она атакует правую сторону, стремясь отомстить за свою неполноценность и разрушить ее. Левая сторона побеждает, но победа эта — на грани поражения, потому что без правой стороны она не может двигаться, не может жить. Вот один из примеров. Тело легко может быть разделено на противоборствующие части, например верхняя против нижней. Точно так же могут быть противопоставлены отдельные конечности — рука против ноги, одна нога против другой, голова против руки и т.д. Важно полностью овладеть воображением, которое сообщает

жизнь и смысл не только тем частям тела, которые непосредственно вовлечены в борьбу, но и остальным. Например, во время борьбы между руками ноги могли бы выразить ужас, а голова — изумление.

9) Неожиданные движения. Например, выполнять вращательные движения обеими руками. Сначала движение выполняется в одну сторону, но спустя несколько секунд становится очевидным, что это движение ложное, а предполагалось вращение в противоположную сторону. Направление меняется после краткого мгновения неподвижности. Начало движения всегда должно быть подчеркнутым, а затем оно внезапно изменяется — после короткого замирания — на правильное. Другой пример: медленно начните ходьбу, как бы с усилием. Неожиданно, после краткой остановки, переходите на легкий и изящный бег.

///. Упражнения в композиции

Примечание. Эти упражнения были адаптированы в соответствии с формированием жестовых идеограмм, как в древнем и средневековом европейском театре или африканском и восточном театрах. Однако это не поиск фиксированных, готовых идеограмм, как в Пекинской опере, где актер, чтобы изобразить цветок, выполняет специфические и неизменные жесты, идущие из глубины вековой традиции. Новые идеограммы следует постоянно искать,

и их композиция появится немедленно и спонтанно. Начальной точкой таких жестовых форм является стимулирование воображения и открытие простейших человеческих реакций. Конечный результат — это живая, динамичная форма, обладающая собственной логикой. Эти упражнения в композиции предоставляют неограниченные возможности. Здесь приведены лишь несколько из тех, что подходят для дальнейшего развития.

1) Цветение и увядание тела. Шагайте ритмично. Как в растении, в вас поднимаются соки, от ступней ног вверх по всему телу, достигая рук, которые зацветают, как и все тело. Во второй части упражнения конечности-ветви вянут и умирают одна за другой. Закончить упражнение ритмической ходьбой.

2) Образ животного. Это упражнение не заключается в буквальной и реалистичной имитации четвероногого животного. Не нужно «играть» животное, но, используя подсознание, создать образ животного, чей обобщенный характер выражает ту или иную черту человеческого состояния. Начинать надо с ассоциации. Какое животное ассоциируется с жалостью, коварством, мудростью? Ассоциация не может быть банальной, стереотипной: лев — воплощение силы, волк — коварства и т.д. Важно определить жизненный центр животного (морда у собаки, спинной мозг у кошки, брюхо у коровы и т.д.).

3) С помощью ассоциаций с людьми, ситуациями, воспоминаниями трансформируйте себя в дерево. Мускулы, реагируя, будут выражать личные ассоциации. Для начала можно сконцентрировать ассоциации на одной определенной части тела. Так как интенсивность реакций возрастает, в упражнение вовлекается все тело. Жизненность этого дерева, его напряжение и расслабление, микродвижения обогащаются с помощью ассоциации.

4) Цветок. Ступни ног — это корни, тело — стембель, ладони — венчик цветка. Все тело живет, трепещет и вибрирует от момента рождения цветка, ведомое ассоциацией. Дайте «цветку» логический смысл, который в одно и то же время полон грусти, трагизма и опасности. «Цветок» отделен от создающего его процесса, это выражается через руки, выполняющие функцию риторических жестов в диалоге.

5) Ходьба босиком по разным воображаемым типам поверхности (мягкой, скользкой, гладкой, мокрой, надутой, колючей, сухой, покрытой снегом или горячим песком, по кромке воды и т.д.). Ступни ног — это центры выразительности, передающие свои реакции всему телу. Повторите упражнение, обувшись, но сохранив выразительность ступней. То же самое упражнение в приложении к кистям рук, которые чувствуют, трогают, глядят определенные материалы и поверхности (по-прежнему воображаемые). А теперь кисти и ступни должны реагировать одновременно на противоположные импульсы-ощущения.

б) Аналогии с новорожденным.

а) Наблюдайте за новорожденным и сравните его реакции со своими.

б) Понаблюдайте за проявлениями младенчества в чьем-либо поведении (например, есть люди, которые курят так, как будто сосут грудь матери).

в) Найдите стимулы, которые пробудят в вас потребности, свойственные младенцу (например, поиск человека, дающего ощущение защиты; желание сосать; необходимость ощутить тепло; интерес к своему телу; желание утешиться).

7) Изучение различных типов походки.

а) Тип походки, определяемый возрастом, когда центр движения переносится в различные части тела. В детском возрасте таким центром являются ноги, в юности — плечи, в зрелом — талия, в предстарческий период — голова, в старости — снова ноги. Понаблюдайте за изменением жизненного ритма. Для юности окружающий мир кажется медленным по отношению к его движениям; в то же время относительно старика мир движется быстро. Это, конечно, всего лишь два из множества возможных ключей для интерпретации.

б) Тип походки, определяемый различными вариантами психической активности (флегматичный, агрессивный, нервный, сонный и т.д.).

в) Походка как средство раскрытия тех черт характера, которые человек хочет скрыть.

г) Различные типы походки, зависящие от психологических и патологических характеристик.

д) Пародии на различные виды человеческой походки. Самое главное здесь уловить мотивы походки, а не готовый результат. Разоблачение может оказаться поверхностным, если не содержит элемент самоиронии, если за насмешку над другими не платишь насмешкой над самим собой.

8) Выберите эмоциональный импульс (например, плач) и перенесите его в какую-нибудь часть тела, например в ступню, которая должна будет его выразить. Конкретный пример — Элеонора Дузе, которая без помощи лица и рук «целовала» всем телом. Выразите два контрастных импульса двумя частями тела: ладони рук смеются, а ступни ног плачут.

9) Ловите свет разными частями тела. Оживите их, создавая различные формы, жесты, движения.

10) Формы мускулов: плечо кричит, как лицо; живот радуется; колено благодарит.

В. Упражнения маски лица

Эти упражнения основаны на различных предположениях Дельсарта, в особенности на его разделении каждой лицевой реакции на интра- и экстравертные импульсы. Каждая реакция может быть отнесена к одной из следующих категорий:

I) движение, создающее контакт с внешним миром (экстравертные импульсы);

II) движение, стремящееся отвлечь внимание от окружающего мира и сконцентрировать его на субъекте (интравертные импульсы);

III) промежуточные и нейтральные состояния.

Тщательное изучение механизмов этих трех типов реакции очень полезно для композиции роли. На основе этих типов реакции Дельсарт произвел детальные и точные анализы реакций человеческого тела и даже таких его частей, как брови, веки, губы и т.д. Однако интерпретация Дельсарта этих типов реакции неприемлема, так как относится к театральным условиям XIX века. Интерпретация должна быть чисто личной.

Реакции лица тесно связаны с реакциями всего тела. Однако это не освобождает актера от исполнения лицевых упражнений. В дополнение к системе Дельсарта полезен тренинг лицевых мускулов, используемый актерами классического индийского театра Катхакали.

Цель этого тренинга — контроль за каждым мускулом лица, позволяющий переступить пределы стереотипной мимики. Тренинг задействует сознание и затрагивает каждый мускул лица. Очень важно уметь включить в движение, симультанное, но разноритмичное, различные мускулы лица. Например, брови быстро двигаются вверх-вниз, а мускулы щек медленно трепещут, или — левая сторона лица реагирует быстро, а правая остается инертной.

Все упражнения, описанные в этой главе, должны выполняться без перерыва, без пауз на отдых или на личные реакции. Даже краткий отдых является здесь частью упражнения, цель которого — не развитие мускулов или физическое

совершенство, но процесс поиска, ведущий к уничтожению сопротивлений в теле актера.

Техника голоса

Движущая сила

Особое внимание следует уделять движущей силе голоса, потому что зритель должен не только слышать голос актера, но и проникаться им. Голос должен производить стереофонический эффект звучания. Зрителя надо окружить голосом актера, как если бы звуки шли из разных точек, а не только оттуда, где в данный момент находится актер. Самые стены должны говорить голосом актера. Забота о силе голоса важна для актера, потому что помогает избежать серьезных проблем в этой области.

Актер должен использовать голос, чтобы производить звуки и интонации, которые зритель не может воспроизвести или симитировать.

Вот два условия, необходимые для развития голоса.

а) Столб воздуха, поднимающий звук, должен вырываться с силой, не встречая на своем пути никаких преград (например, закрытая гортань или недостаточно открытые челюсти).

б) Звук должен быть усилен физиологическими резонаторами.

Все это тесно связано с правильным дыханием. Если актер дышит только грудью или только брюшной полостью, он не может сохранить достаточное количество воздуха. Поэтому он стремится экономить его, закрывая гортань. Это ведет к ис-

кажению голоса, а в дальнейшем — к его расстройству. Через полное дыхание (грудное и брюшное) он может сохранить большой запас воздуха, чем это будет нужно. Поэтому жизненно важно, чтобы столб воздуха не встречал препятствий, подобных закрытой гортани или манере говорить с полуоткрытыми челюстями.

Дыхание

Эмпирические наблюдения позволяют выделить три типа дыхания.

а) Верхнее, грудное, дыхание, преобладающее в Европе, особенно среди женщин.

б) Нижнее, или брюшное, дыхание. Брюшная полость расширяется, грудь не используется вовсе. Именно ему обычно обучают в театральных школах.

в) Полное (грудное и брюшное) дыхание, с доминирующей брюшной фазой. Это наиболее гигиеничный и функциональный тип, присущий детям и животным.

Полное дыхание наиболее эффективно для актера. Однако здесь не стоит быть догматиком. Любое актерское дыхание варьируется применительно к его физиологическим характеристикам, и только от них зависит, усвоит или нет актер полное дыхание. Существует еще естественное природное различие между дыхательными возможностями мужчин и женщин. У женщин правильное дыхание характеризуется наличием брюшной фазы, несмотря на то, что верхнее, грудное, дыхание

у них развито немного сильнее, чем у мужчин. Актер должен уметь использовать различные типы дыхания во время различных физических упражнений (например, в акробатике).

Необходимо приучать себя к общему дыханию. Для этого следует контролировать функционирование дыхательных органов. Хорошо известно, что различные школы йоги, включая хатха-йогу, требуют ежедневной практики дыхательной техники для контроля и овладения биологическими функциями дыхания, которые становятся автоматическими. Отсюда необходимость в серии упражнений, подчиняющих сознанию весь дыхательный процесс.

Существует несколько методов проверки полноты дыхания.

а) Лечь на пол или любую твердую поверхность так, чтобы позвоночник был выпрямлен. Положить одну руку на грудь, другую на живот. Во время вдоха первой должна подниматься рука на животе, а потом на груди, в едином слитном движении. Нужно внимательно следить за тем, чтобы не разделять дыхание на две отдельные фазы. Расширение груди и брюшной полости не должно быть напряженным, а фазы не должны быть заметны. Их сцепление должно производить впечатление слегка увеличивающегося туловища. Подразделение на фазы может привести к заболеваниям голосовых органов и даже нервным расстройствам. Поэтому сначала актеру рекомендуется заниматься с педагогом.

б) Метод, взятый из хатха-йоги. Позвоночник абсолютно прямой (для этого необходимо лечь на жесткую поверхность). Зажать одну ноздрю пальцем и вдохнуть через другую. На выдохе сделать наоборот: зажать ту, через которую вдохнули, и выдохнуть через зажатую вначале. Три фазы сменяют одна другую в следующем ритме:

вдох — 4 секунды;
задержка дыхания — 12 секунд;
выдох — 8 секунд.

в) Данный метод взят из практики классического китайского театра и является наиболее эффективным. Он может быть использован в любом положении, в то время как два предыдущих требуют горизонтального положения тела. Стоя, положите руки на два нижних ребра. Должно создаваться ощущение, что вдох начинается в том самом месте, где находятся руки (так что отталкивайте их). Продолжая дыхание грудью, создайте впечатление, что столб воздуха достигает головы. (Это значит, что на вдохе брюшная полость и нижние ребра расширяются первыми, а грудь следует за ними.) Брюшная стенка затем сокращается, а ребра остаются расширенными, так возникает основа для задержки воздуха и сохранения его в момент произнесения первых слов. Брюшная стенка (сокращающаяся внутрь) ударяет в этом направлении мускулы, которые расширяют нижние ребра (сокращающиеся наружу), задерживая

их в таком положении максимально продолжительное время при выдохе. (Общая ошибка заключается в сжатии брюшных мускулов, когда вдох еще не завершен, в результате чего осуществляется лишь грудное дыхание.) Выдох происходит в обратной последовательности: от головы через грудную клетку туда, где находятся ладони. Следите за тем, чтобы не сжимать находящийся внутри воздух, весь процесс должен проходить слитно. Иными словами, без деления на брюшную и грудную фазы. Упражнение, подобное этому, не обучает дыханию ради дыхания, но готовит такое дыхание, которое будет заботиться о голосе. Оно учит также устанавливать основу (брюшную стенку), которая путем сокращения способствует легкому и энергичному движению воздуха, а значит, и голоса.

Во время общего (полного) дыхания не задерживайте и не зажимайте слишком воздух. Актер должен познать независимость, даваемую органическим дыханием. Ему следует избегать такого дыхания, которое требует пауз, прерывающих произнесение текста. Хороший актер дышит легко и быстро. Он вдыхает там, где текст (прозаический или стихотворный) требует логической паузы. Это необходимо, потому что экономит время и помогает избежать ненужных пауз; это нужно еще и потому, что определяет ритм текста.

Актер должен всегда знать, когда нужно вдыхать. Например, в сцене с быстрым ритмом он должен вдохнуть на последних словах реплики

партнера, чтобы быть готовым начать ответ, как только тот закончит. С другой стороны, если он вдыхает под конец произносимых им слов, то возникает пауза в середине диалога, создающая «дыру» в ритме.

Упражнения для быстрого и тихого дыхания.

а) Стоя, положив руки на бедра, актер быстро и тихо набирает воздух через губы перед тем, как произнести несколько слов.

б) Произвести все быстрее и быстрее серию коротких тихих вдохов. Выдох нормально.

Не стремитесь слишком много заниматься упражнениями на дыхание. Это органический и спонтанный процесс. Упражнения не путь подчинения прямому контролю, но способ корректировки аномалий, который не должен нарушить естественность дыхания. С этой целью дыхательные и вокальные упражнения следует комбинировать, а дыхание корректируется там, где это необходимо. Если во время исполнения своей партитуры (то есть роли) актер концентрируется на дыхании, сознательно заставляя себя контролировать его, и не может не думать об этом, то придется признать, что дыхательные упражнения организованы неверно.

Открытие гортани

Обратите особое внимание на то, что гортань должна быть открыта во время разговора и дыхания. Закрытая гортань препятствует эффективному прохождению воздуха и, следовательно,

не позволяет актеру правильно пользоваться голосом.

Можно утверждать, что гортань закрыта, если:

- а) голос вялый, безжизненный;
- б) есть какие-то конкретные ощущения в горле;
- в) во время вдоха слышен легкий шум;
- г) кадык движется вверх (например, во время глотания, когда гортань закрыта, адамово яблоко поднимается);
- д) мускулы на задней стороне шеи сокращаются;
- е) мускулы подбородка сокращаются (это можно проконтролировать, положив большой палец под подбородок, а указательный — под нижнюю губу);
- ж) нижняя челюсть слишком выставлена или вперед или назад.

Гортань открыта, если вы ощущаете полную свободу в глубине рта (как во время зевка).

Закрытая гортань часто является результатом неверных навыков, полученных в театральной школе. Вот наиболее распространенные примеры.

а) Учащийся занимается дикцией, не освоив контроля над дыханием. Он старается достичь эффекта исключительно с помощью дикции, экономя воздух, который он вдохнул, и закрывает таким образом гортань.

б) Учащегося просят вдохнуть, а затем считать вслух. Чем больше он насчитает, тем более высокой похвалы удостоится за умение держать дыхание. Это непростительная ошибка, потому что,

стремясь к успеху, ученик закрывает гортань, теряя звуковые возможности. Наоборот: надо дышать очень глубоко и не пытаться экономить воздух. Каждое слово должно быть окутано, насыщено воздухом, особенно при произнесении гласных звуков. Надо следить, чтобы и между словами был воздух.

в) Неверное дыхание может казаться правильным. Часто ученик расширяет брюшную полость на вдохе, а на самом деле дыхание остается только верхним.

Основные упражнения на открытие гортани (описанные китайским доктором Линь).

Встаньте так, чтобы верхняя часть тела, включая голову, была слегка наклонена вперед. Нижняя челюсть, полностью расслабленная, покоится на большом пальце, указательный палец находится под нижней губой, не позволяя челюсти опуститься. Поднимите верхнюю челюсть и брови и наморщите лоб так, чтобы возникло ощущение, что виски вытянулись, как во время зевка. В этот момент слегка сокращаются мышцы нижней и задней части головы и задней части шеи. Наконец, позвольте голосу выйти. Во время упражнения следите, чтобы мышцы подбородка были расслаблены: палец, поддерживающий подбородок, не должен встречать сопротивления. При выполнении этого упражнения встречаются ошибки: напряжение мускулов подбородка и передней части шеи; неправильное положение нижней челюсти

(она может слишком уходить назад); расслабление мускулов головы; опускание нижней челюсти вместо подъема верхней.

Резонаторы

Задача физиологических резонаторов состоит в увеличении силы выходящего звука. Их функция заключается в сжатии воздушного столба в определенной части тела, избранной в качестве усилителя голоса. Субъективно возникает ощущение, что человек говорит, например, головой, используя верхний резонатор¹.

На самом деле существует бесконечное количество резонаторов, количество которых зависит только от того, насколько хорошо актер контролирует свой физиологический инструмент. Мы ограничимся здесь упоминанием лишь некоторых из них.

а) Резонатор верхней части головы наиболее часто используется в европейских театрах. Технически он срабатывает через давление потока воздуха в передней части головы. Его можно легко обнаружить, положив ладонь на верхнюю часть лба

1. Надо сказать, что термин «резонатор» совершенно условен. С научной точки зрения не доказано, что субъективное давление внутреннего воздуха на определенную часть тела (что создает внешнюю вибрацию) заставляет эту часть тела работать как резонатор. Но остается факт изменения и усиления голоса именно из-за субъективного давления и вибрации. — Прим. Е.Гротовского.

и произносятся согласный «м». Возникнет отчетливое ощущение вибрации. Верхний резонатор используется, когда говорят в высоком регистре. Субъективно можно ощутить, как сжатая струя воздуха проходит и ударяется в верхнюю часть головы. При использовании этого резонатора возникает ощущение, что рот расположен на макушке.

б) Грудной резонатор известен в Европе, но сознательно используется редко. Он функционирует, когда говорят в нижнем регистре. Чтобы проверить, работает ли он, положите ладонь на грудь, которая должна вибрировать. Для использования этого резонатора говорите так, словно рот находится в груди.

в) Носовой резонатор тоже известен в Европе. Он автоматически начинает функционировать во время произнесения носового звука «н». Этот резонатор несправедливо убран из арсенала большинства театральных школ. Его можно использовать для характеристики части или даже всей роли.

г) Гортанный резонатор распространен в восточном и африканском театрах. Звук, получаемый с его помощью, воспроизводит рычание диких зверей. Характерен для некоторых негритянских джазовых певцов (например, Армстронга).

д) Затылочный резонатор. Используется при произнесении звуков очень высокого регистра. Говорящий направляет поток воздуха в верхний резонатор, и, постепенно переходя в более высокий регистр, воздух идет в затылок. Во время тре-

нинга можно найти этот резонатор, если высоким голосом произносить мяукающие звуки. Этот резонатор используется в классическом китайском театре.

е) Кроме того, существует серия резонаторов, к которым актеры часто прибегают бессознательно. Так, например, в «интимном» действии приходит в движение челюстной резонатор (задняя часть челюстей). Другие резонаторы можно найти в брюшной части, в центральной и нижней части позвоночника.

ж) Наиболее плодотворным является использование в качестве резонатора всего тела, что достигается за счет одновременной работы грудных и головных резонаторов. Сначала надо сосредоточиться на резонаторе, который не срабатывает автоматически в момент начала разговора. Например, когда вы говорите в высоком регистре, работает головной резонатор. Вы должны сосредоточиться на симультанно используемом грудном резонаторе. «Сосредоточиться» — в данном случае значит перенаправить поток воздуха в этот пассивный резонатор. Обратное действие надо проделать, если вы говорите в нижнем регистре. Обычно в действии бывает грудной резонатор, тогда следует сконцентрироваться на головном. Резонатор, занимающий все тело, можно назвать общим.

Интересные эффекты получаются при симультанном комбинировании двух резонаторов. Например, сочетание затылочного и гортанного про-

изводит эффект, достигнутый Имой Сумак в ее перуанских песнях. В некоторых случаях, скомбинирав два резонатора, одному можно придать солирующий характер, а второму — аккомпанирующий. Например, челюстной резонатор может быть солистом, а грудной — аккомпаниатором.

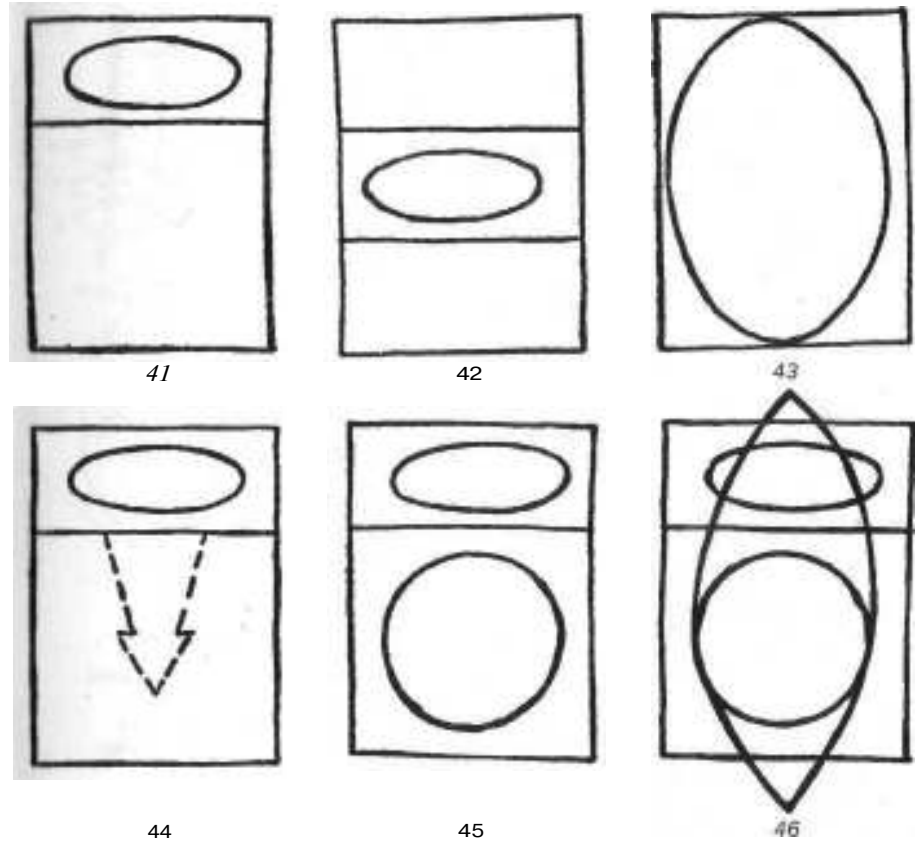
Основа голоса

Использование любого резонатора предполагает существование воздушного потока, который должен иметь опору для сжатия. Актеру необходимо научиться сознательно создавать ее в себе. Эта основа может быть найдена следующим образом.

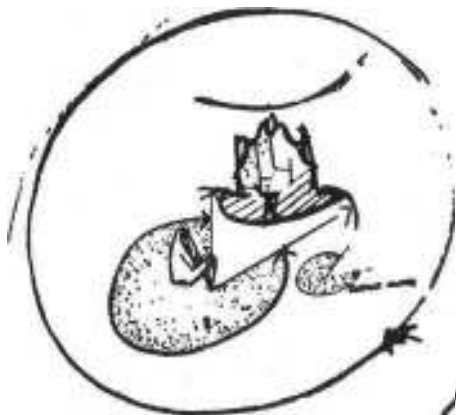
а) Расширением и сокращением брюшной стенки. Такой метод часто применяется европейскими актерами, хотя многие из них не знают о реальных причинах мускульного расширения. Оперные певцы усиливают эту базу, скрещивая руки на животе и делая вид, что держат носовой платок. На самом деле они давят предплечьем на нижние ребра.

б) Методом, используемым в классическом китайском театре. Актер охватывает талию широким, плотно завязанным поясом. Если он дышит полностью (и брюшной полостью, и грудной клеткой), этот пояс давит на мускулы живота, создавая основу для воздушного потока.

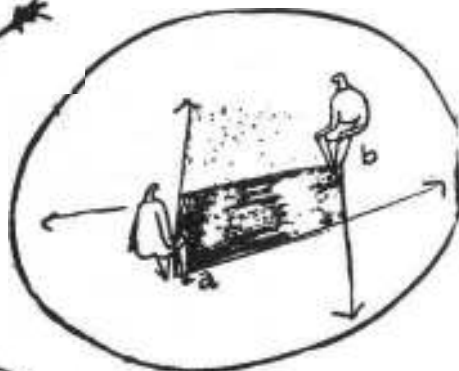
в) После полного вдоха мускулы живота сжаты и автоматически поднимают столб воздуха вверх. Нижние ребра выгибаются наружу, и таким обра-



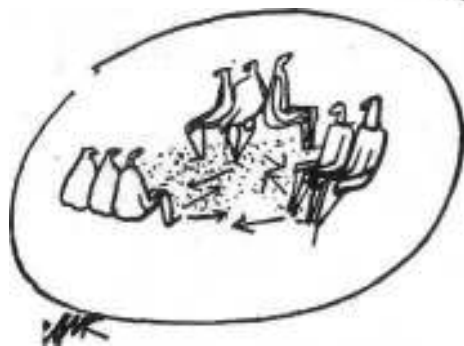
41. Итальянская сцена. Актеры отделены от публики и всегда играют в одной и той же установленной зоне
42. Круговой театр (сцена в центре). Хотя положение сцены поменялось, барьер между актером и зрителем остался
43. Театр-Лаборатория. Актеры и зрители больше не разделены. Все помещение стало сценой и одновременно пространством для зрителей
44. В период театральных реформ в начале нашего века были предприняты попытки (Мейерхольд, Пискалов и другие) время от времени выпускать актера в публику. Центр действия, однако, по-прежнему на сцене
45. Зрители воспринимаются как потенциальные участники. Актер обращается к ним и даже порой оказывается среди них
46. Театр-Лаборатория. Режиссер всегда помнит, что он должен организовать два «ансамбля» участников спектакля — актеров и зрителей. Представление рождается из объединения этих двух «ансамблей»



47. Традиционная итальянская сцена - пространство используется лишь частично



48-49. Взаимодействие актеров и зрителей заставляет зрителей смотреть и друг на друга. Здесь два примера звуковых и визуальных отношений между ними



50. Взаимоотношения между актерами (в черном) и зрителями, которые интегрированы в сценическое действие и считаются особыми элементами спектакля

Зрители

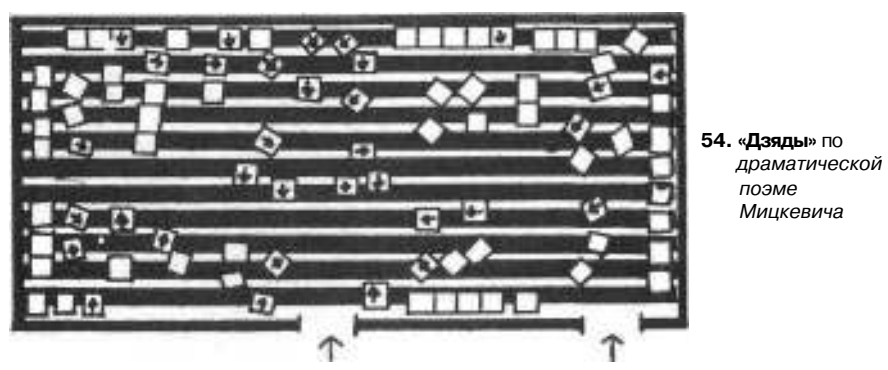
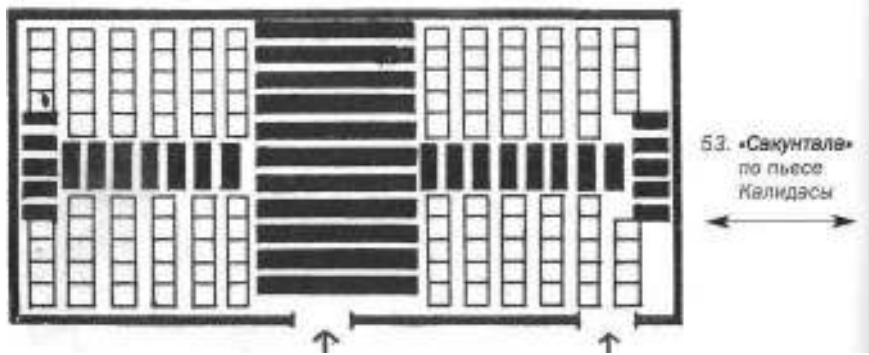
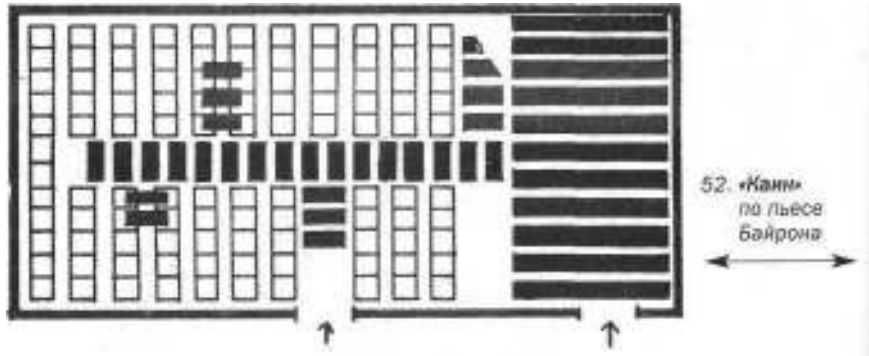
Актеры

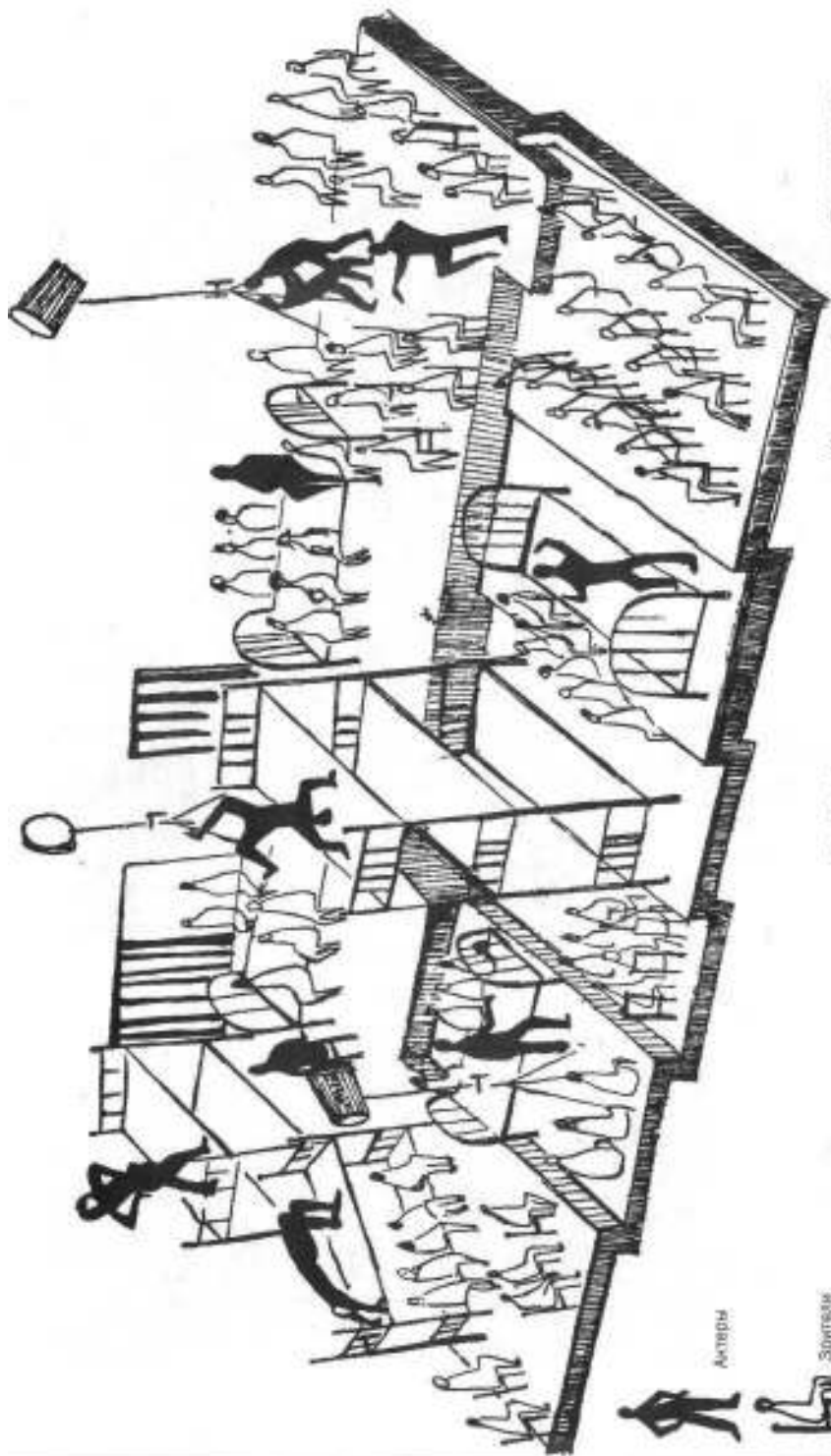
168



51. На плане сценического действия в «Дадак» по А. Миллеру видны взаимоотношения актеров и зрителей. Зрители (в белом) разбросаны по комнате

Завоевание пространства началось в Театре-Лаборатории с итальянской сцены и пришло к полному использованию всего пространства, даже между зрителями.
 Черные зоны — место актерской игры.
 Белые зоны — зрители



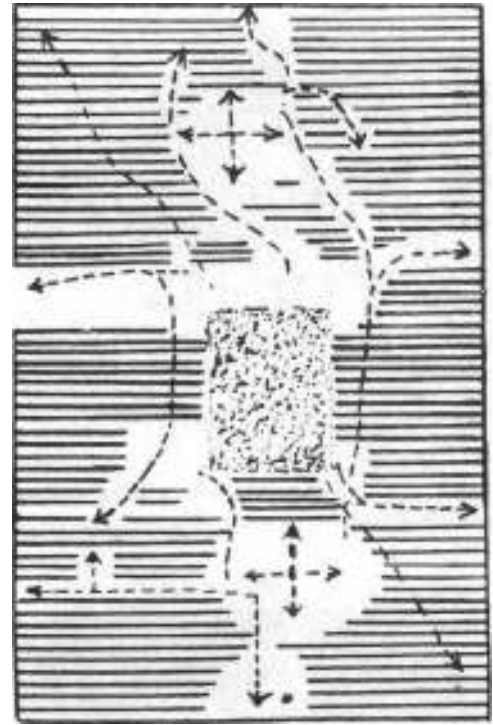


58. Общий вид происходящего на сцене в «Кордиане» Wyspiańskiego. Пространство находит применение в качестве лестницы, зрители включены в структуру в качестве лабиринта

Актеры

Зрители

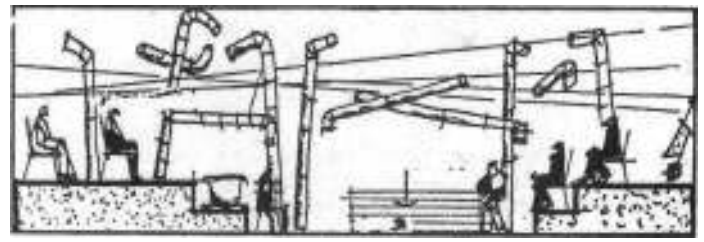
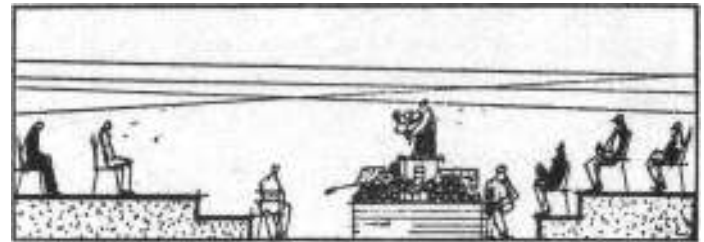
59. «Акрополь» Wyspiańskiego. Схема, показывающая передвижения и зоны действия



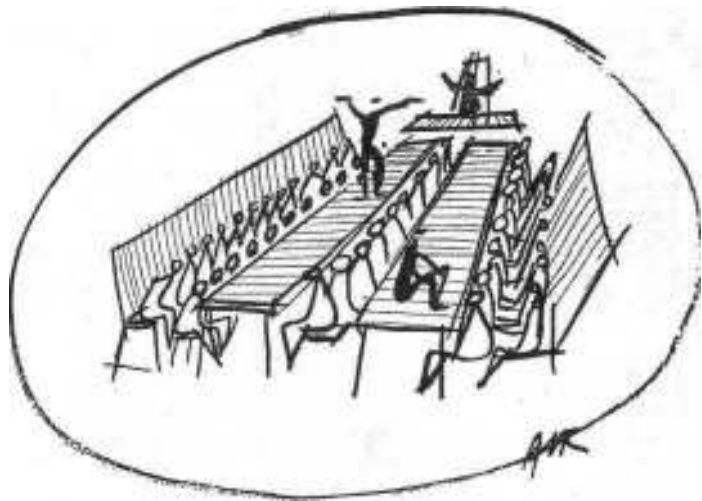
Центральная конструкция, где монтируются трубы и в которой в финале исчезают актеры

Зрители

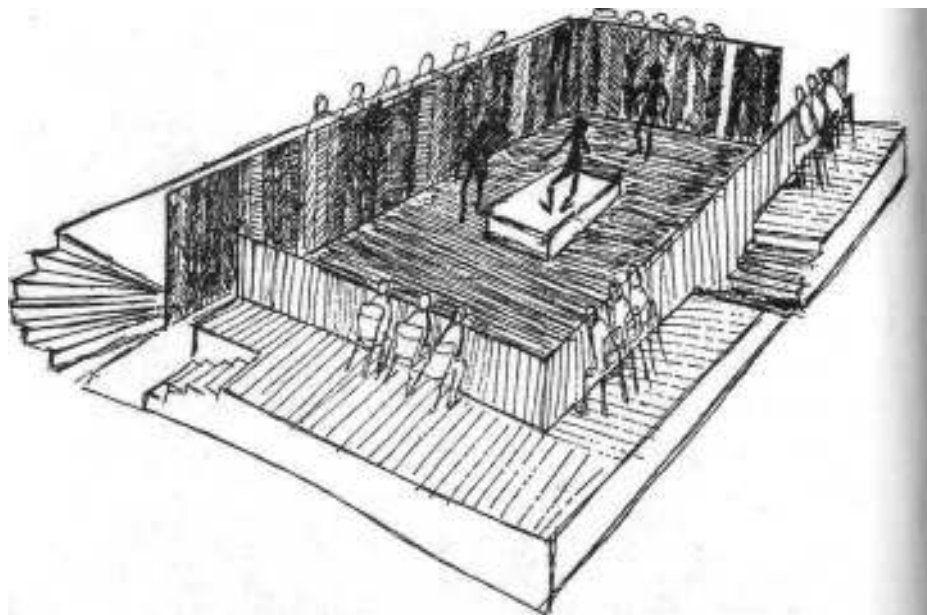
Актеры



60. Пространство в начале спектакля
61. Пространство в финале спектакля



62. Общий вид происходящего на сцене в «**Докторе Фаусте**» Марло.
За час до смерти Фауст предлагает своим гостям (зрителям) разделить с ним последний ужин



63. Общий вид происходящего на сцене в «**Стойком принце**» Кальдерона - Словацкого. Зрители смотрят вниз на запретное действие, такое расположение напоминает арену или операционную

зом возникает опора для воздушного потока. Как уже отмечалось, общая ошибка заключается в сжатии брюшных мышц до того, как завершится весь процесс дыхания (в результате получается лишь верхнее, гортанное, дыхание).

Важно также не запастись слишком много воздуха во время сокращения брюшных мышц, так как в этом случае закрывается гортань. Если брюшные мышцы сокращаются недостаточно медленно, может возникнуть головокружение.

Существует много других способов создания основы для воздушного потока. Актер должен владеть ими, чтобы уметь применять к роли или обстоятельствам.

Расположение голоса

Существуют два различных способа расположения голоса: один для драматических актеров, другой — для оперных певцов, потому что их задачи принципиально отличаются. Многие оперные певцы, даже лучшие, не могут говорить достаточно долго без того, чтобы не утомить голос, и рискуют охрипнуть просто потому, что их голос настроен для пения, а не для говорения. В театральных школах часто делается ошибка, когда будущего актера учат владеть голосом так, как если бы он собирался петь. Нередко причина тому педагоги, в прошлом — оперные певцы, а также использование для сопровождения вокальных упражнений музыкального инструмента (фортепиано).

Органические упражнения

Предыдущие наблюдения, направленные против потерь актером естественного дыхания, важны и для резонаторов, для открывания гортани и создания основы (опоры) голоса. Цель упражнений — заставить актера осознать свой потенциальный диапазон. Для него важно спонтанно и почти бессознательно использовать эти возможности во время исполнения роли.

Часто случается, что актер, плохо выполняющий упражнения, контролирует свой голос, прислушиваясь к себе. Это блокирует естественность процесса и может привести к мускульному напряжению, которое, в свою очередь, препятствует правильной подаче голоса (например, частичное закрытие гортани). Так создается порочный круг: желая правильно использовать голос, актер слушает себя. Но, делая это, он блокирует весь голосовой процесс, и правильная подача голоса становится невозможной. Чтобы избежать этого, актер должен научиться контролировать голос, прислушиваясь к нему не изнутри, а извне. Хорошо, например, издать звук, направленный на стену, и послушать эхо. Его нельзя слушать пассивно, эхо надо делать, придвигаясь к стене или отходя от нее, поднимая голос или опуская его по желанию, меняя резонаторы, тембр, интонацию.

Чтобы органично использовать дыхание и голосовой аппарат соответственно требованиям роли, необходим индивидуальный поиск. Надо определить, какие образы и ассоциации «открыва-

ют» в конкретном актере голосовой аппарат (резонаторы, гортань и т.п.).

Так, например, у некоторых актеров верхний (головной) резонатор автоматически вводит в действие верхний регистр, потому что они направляют голос к потолку руками, буквально вытаскивая его вверх. Аналогично приводится в действие нижний резонатор, когда руки направляются вниз.

Актер всегда должен идти вслед спонтанным голосовым реакциям, а не холодно рассчитывать их. В этом смысле полезны следующие упражнения.

а) Воспользуйтесь голосом для создания «твердого» или «мягкого» воздуха вокруг себя; сделайте голосом колокольчик, который становится то больше, то меньше; пошлите голос сквозь широкий проход, сквозь узкий и т.д.

б) Голосовые действия против объектов. Используйте голос, чтобы сделать дыру в стене, опрокинуть стул, погасить свечу, заставить картину упасть со стены, погладить, толкнуть, завернуть предмет, подмести пол; используйте голос так, как если бы он был топором, ладонью, молотком, ножницами и т.д.

Голосовое воображение

Кроме обязательного сознательного и гигиеничного использования голосового аппарата существуют два способа дальнейшего увеличения голосовых возможностей.

а) Актер должен научиться обогащать голос произнесением необычных звуков. Очень полез-

но упражнение на имитацию естественных звуков и механических шумов: шума падающей воды, щебета птиц, шума мотора и т.д. Сначала имитируйте эти звуки. Потом поместите их в произносимый текст таким образом, чтобы ассоциация, вызванная звуком, была именно той, какую вы собираетесь передать словом («окрашивание» слов).

б) Актер должен уметь говорить в неприсущих ему регистрах: выше или ниже нормального. Это не значит, что надо методично и последовательно поднимать или понижать голос до нетрадиционных регистров, но в определенных случаях можно использовать ненатуральные регистры, никоим образом не пытаясь скрыть их ненатуральность. Другой полезный путь достижения иных регистров лежит в пародийной имитации голосов женщин, детей, стариков и т.д. Но актер никогда не должен насильно переводить свой голос в нижний регистр, чтобы достичь, например, «мужественности» голоса. Это провоцирует разрушение связей и может привести к нервным расстройствам.

Эксплуатация голоса

Если актер страдает от небольшого голосового дефекта, который нельзя устранить, то надо не скрывать его, а разными способами приспособлять к ролям.

Дикция

Основное правило хорошей дикции — выдыхайте гласные и «жуйте» согласные.

Не произносите звуки слишком отдельно. Часто вместо произнесения целого слова актер разбивает его на составные звуки. Это отнимает у слова жизнь, создает впечатление, что его произносит иностранец, учивший язык по книге. Существует огромное различие между написанным и произнесенным словом. Написанное слово отличается приблизительностью. Дикция — это средство выразительности. Множественность типов дикции в жизни должна быть и на сцене. Ограничение одним-единственным типом дикции ведет к обеднению звуковых эффектов и обозначает отказ от использования целого арсенала выразительных средств. Это походит на то, как если бы все актеры на сцене оказались в одинаковых костюмах. В жизни тип дикции зависит от возраста, состояния здоровья, характера и психосоматической структуры определенной личности; так и на сцене не может существовать только один тип дикции. Актер должен подчеркивать, пародировать и выявлять внутренние мотивы и психические состояния играемого характера, модифицируя произношение или используя новые типы дикции. Это также ведет к изменению ритма дыхания.

Как правило, на сцене дикция характеризуется точным и монотонным произношением текста, которое мало того что скучно с актерской точки зрения, но еще и ведет к аффектации. Если взять за основу различные типы дикции в повседневности, зависящие от психических и психологических

особенностей человека, то актеру следует пользоваться любым типом дикции, который помогает ему характеризовать, пародировать и раскрывать роль.

Каждая роль требует соответствующего типа дикции. И даже в рамках одной и той же роли возможности, которые дает изменение дикции, необходимо использовать полностью.

Вот некоторые упражнения в этой связи.

а) Пародия на дикцию ваших знакомых.

б) С помощью одной дикции обрисуйте различные характеры (несчастный человек, парвеню, обжора, святоша и т.д.).

в) Охарактеризуйте дикцией определенные физиологические особенности (отсутствие зубов, болезнь сердца, неврастения и т.д.).

Стремление делать упор на согласные ошибочно. Подчеркивать надо гласные. Первое может привести к закрытию гортани. Если во время занятий дикцией вы тренируете ударение на согласные, то ударение на гласные должно быть соответственным. Каждое предложение должно передаваться как длинная дыхательная волна, препятствующая закрытию гортани. Только во время шепота акцент делается на согласных, которые в этом случае можно усилить.

В упражнениях на дикцию никогда не пользуйтесь текстом роли, чтобы избежать ошибок в понимании текста. Лучший тренинг по дикции получается в личной жизни. Актер должен уделять внимание произношению даже за пределами своей

работы. Другое эффективное упражнение заключается в очень медленном чтении предложения, его многократном повторении все быстрее и быстрее, без укорачивания при этом гласных.

Упражнения по ритму можно делать при помощи метронома или под собственный пульс. Найденную скорость надо выдерживать от начала до конца упражнения. Не ускоряйте речь после цезуры в стихотворных текстах или в конце предложений в прозе.

Даже во время крика или произнесения очень высокого звука актер должен сохранять запас, который позволит увеличить звук, если это необходимо. Иначе напряжение голоса будет заметным.

Актер никогда не должен учить текст роли вслух. Это автоматически приведет к интерпретаторской «окаменелости». Точно так же нельзя читать роль в шутку в повседневной жизни или развлекаться с реквизитом спектакля. Не говоря уже о неуважении к работе других, это ведет к банальности, хотя сам актер может этого не осознавать. Во время репетиций актеру надо изучить акустические возможности помещения, где будет проходить спектакль (эхо, резкий или приглушенный резонанс и т.д.), которые он может использовать сознательно и заложить в структуру роли.

Паузы

Важно не злоупотреблять паузами. Как средство выразительности пауза достигает цели в следующих случаях.

а) При экономном, бережном использовании, когда паузы усиливают выразительность.

б) При устранении каждой паузы, которая не несет художественной функции и не зависит от структуры роли (а является результатом личной усталости, естественного многословия и т.д.).

в) При укорачивании дыхательных пауз, которые всегда должны быть быстрыми и плавными. Желательно достигать их совпадения с логическими паузами.

г) Предпочтение отдается «искусственной» или «фальшивой» паузе, создаваемой перепадом. Под перепадом имеется в виду переход с одного голосового тона на другой. Актер должен стремиться к коротким интервалам, которые гораздо труднее, чем длинные.

Использование ошибок

Актер должен уметь быстро вводить в структуру роли любую ошибку (в дикции и движении), возникающую по ходу спектакля. Вместо того чтобы остановиться или начать снова, следует продолжить, используя ошибку как эффект. Например, если актер неправильно произнес слово, надо еще раз произнести его так же неправильно, когда оно появится в тексте роли. Надо, чтобы зритель воспринял это как запланированный эффект в структуре роли. Этот прием требует контроля над своими рефлексам и навыков в импровизации.

Техника произношения

Не существует принципиального различия между чтением поэзии и прозы. В обоих случаях это вопрос ритма, фразировки и логических акцентов.

В прозе ритм должен быть вскрыт, расшифрован, надо прочувствовать специфический ритм текста. Хороший актер может ритмически прочитать даже телефонный справочник. Ритм не синоним монотонности или однообразия просодии. Это пульсация, вариация, неожиданные изменения. После определения различных логических акцентов в тексте (применительно к общему плану интерпретации) надо найти ритм, совпадающий с этими акцентами. Однако даже в прозе нельзя предпочитать ритм требованиям формальной логики или, впадая в другую крайность, отбрасывать ритм во имя логического смысла текста. Нельзя терять ни ритм, ни логические акценты, усиленные паузами. Логический акцент в предложении не должен быть изолирован: он является кульминационной точкой ритмического потока, рожденного на одной дыхательной и мелодической волне. Часто бывает, что логический акцент приходится на два разных слова, далеко отстоящих друг от друга в одном и том же предложении.

Способность управлять предложениями важна и необходима в действии. Предложение — это единое целое, эмоциональное и логическое, держащееся на одном дыхании и одной мелодической волне. Это ураган с эпицентром, образованным

логическим акцентом или акцентами. Гласные звуки этого эпицентра не укорачиваются, но слегка продлеваются, чтобы придать всему особую ценность, чтобы не разбить единство и целостность предложения ненужными паузами. Исключения, конечно, можно делать для достижения специфического формального эффекта, но тогда эпицентр перемещается, и предложение разрушается.

Предложение в поэзии — такая же логическая и эмоциональная сущность, произносимая на одном дыхании. Несколько строк (1, 2, 5 и больше) строят предложение. Здесь ритм каждой строки устанавливается без помощи монотонных приемов. Характерные особенности строки надо удерживать разными средствами, такими как интонационный акцент или пауза между строками.

Существует бесчисленное количество способов сохранения ритма каждой строки. Можно воспользоваться запятой или полной остановкой в конце строки, логическим акцентом в конце другой, интервалом (изменением тона) в конце третьей, оправданными с точки зрения интерпретации.

Необходимость фиксации дыхательных пауз существует в прозе, как и в поэзии. Но они не должны располагаться слишком близко друг к другу — это приведет к потере дыхания. С другой стороны, если паузы расположены далеко и актер пытается сохранить дыхание от одной до другой, может закрыться гортань. Но для достижения определенного формального эффекта все указанные правила могут нарушаться.

Вот еще формальные элементы, которые можно использовать:

- а) ускорение или замедление ритма предложения;
- б) неожиданное изменение ритма;
- в) открытый вдох перед словом, несущим логический акцент в предложении;
- г) алогичный вдох: например, в том месте, где его обычно не бывает.

Каждый актер, даже технически оснащенный, испытывает некоторые формы голосового кризиса после нескольких лет работы. Это возникает как следствие возраста, который изменяет физическую структуру тела и требует новых технических приемов. Если актер хочет сохранить форму, он должен периодически начинать все с начала. Надо изучать дыхание, произношение и пользование резонаторами. Надо заново открывать свой голос.

АКТЕРСКИЙ ТРЕНИНГ (1966)

Статья написана Францем Марийненом («Institut des Arts Spectaculaires» — INSAS) в 1966 г. в Брюсселе, где Гротовский и его соратник Ришард Чесляк проводили занятия.

Начиная занятия, Гротовский говорит, что контакт между зрителями и актерами в театре жизненно важен. Напоминая об этом, он утверждает: «Сущность театра — это актер, его действия и то, что он может достичь».

Его лекция и упражнения основаны на научных исследованиях актерской техники и являются итогом многолетних поисков.

Голосовые упражнения

Гротовский начинает с замечаний об отношении, которое необходимо выработать к своей работе. Он требует абсолютной тишины от всех присутствующих — и от актеров, и от аудитории. Смех нужно сдерживать, несмотря на то, что упражнения могут поначалу показаться чем-то вроде цир-

кового представления. Такое впечатление может сложиться у тех, кто не знаком с его методом, но оно быстро изменится, как только они получат несколько уроков и увидят результаты. Зрители — в данном случае те, кто не принимает участия в упражнениях, — должны стать для учеников невидимыми и неслышимыми.

Стимулирование голоса

Каждый из занимающихся выбирает текст и, по своему усмотрению, волен прочесть его, пропеть или прокричать. Все говорят одновременно. Гротовский ходит среди учеников, проверяя грудь, спину, голову, живот. Ничто не укрывается от его внимания.

После этого он вызывает четверых. Остальные идут на свои места в полной тишине и наблюдают за ходом занятий.

Гротовский устраивает одного студента в центре

— Ученик читает произвольный текст, постепенно увеличивая громкость голоса.

— Слова должны эхом отдаваться от потолка, как если бы говорила верхняя часть головы. Но голова при этом не откидывается назад, поскольку в этом случае закрывается гортань. Потолок становится партнером в диалоге, принимающем форму вопросов и ответов. Во время выполнения упражнения Гротовский ведет ученика за руку по кругу.

— Потом начинается беседа со стеной, также импровизированная. Здесь становится очевид-

ным, что эхо — это ответ. Все тело отвечает на эхо. Голос зарождается и исходит из груди.

— Голос помещается в живот. Так возникает разговор с полом. Положение тела: «Как толстая, тяжелая корова».

Примечание. Гротовский подчеркивает, что во время этих упражнений размышления должны быть исключены. Ученики произносят текст не думая, без пауз. Но Гротовский всякий раз останавливает ученика, если видит, что тот задумался.

Полный цикл упражнений выполняется в следующей последовательности:

- головной голос (по направлению к потолку);
- голос изо рта (как бы разговаривая с воздухом перед собой);
- затылочный голос (по направлению к потолку позади актера);
- грудной голос (перед актером);
- брюшной голос (по направлению к полу);
- голос, исходящий из:
 - а) плечевого пояса (по направлению к потолку позади актера);
 - б) спины в области талии (по направлению к стене позади актера);
 - в) поясничной области (по направлению к полу, к стене и остальной комнате позади актера).

Гротовский не оставляет актера в покое. Когда актер говорит, он ходит вокруг него, стимулируя и массируя определенные части тела актера, освобождая таким образом импульсы, которые начинают автоматически поддерживать голос.

Ритм упражнений очень быстрый. Даже в головных упражнениях в работу включается все тело.

Одно из расслабляющих упражнений заключается в ведении импровизированной, полностью свободной от какого-либо напряжения беседы со стеной. Актер при этом должен постоянно сознавать, что ловит эхо.

Замечательно наблюдать, как Чесляк, главный актер Гротовского и ближайший его сотрудник, видевший и сам выполнивший бесчисленное количество подобных упражнений, следит за происходящим с огромным интересом и вниманием.

Тигр

Цель упражнения — заставить актера полностью отпустить себя и одновременно привести в действие горловой резонатор. Гротовский сам участвует в исполнении упражнения. Он изображает тигра, нападающего на свою добычу. Актер (добыча) рычит, как тигр (это напоминает что-то вроде вокальных импровизаций Армстронга). Но дело тут не только в рычании.

Звуки должны основываться на тексте, продолжительность которого важна в этом виде упражнений.

Гротовский: «Подойдите поближе... Текст... Кричите... Я — тигр, не вы... Я сейчас разорву вас...» Так он вовлекает актера в игру. Удивительно, как ученики увлечены упражнением. И робость исчезла совершенно. Единственное препятствие — от-

сутствие знакомого текста, потому что слова не так-то легко рождаются в импровизации.

Неожиданно Гротовский прерывает упражнение (что не сразу замечают некоторые увлеченные игрой ученики) и просит одного из них спеть песню. Это позволяет голосу отдохнуть. Такому вокальному отдыху Гротовский придает большое значение, это особенно важно для тех учеников, которые впервые выполняют упражнение и чей голосовой аппарат еще не приспособлен к работе в подобном режиме.

Силу педагогических способностей Гротовского подтверждает то, что ученикам трудно остановиться даже после окончания упражнения. Они не обращают никакого внимания на остальных присутствующих, которые не меньше их увлечены происходящим.

«КИНГ-КИНГ»

Сущность упражнения заключается в повторяющемся выкрикивании слова «кинг» на очень высокой ноте и в быстром темпе, с вариациями в диапазоне от очень низких до самых высоких нот. В конце концов звук идет из затылка, который в этот момент *является* ртом. Гротовский достигает самых поразительных результатов, импровизируя этим словом на максимально высокой ноте.

Спустя пять минут ученик, занимающийся под руководством Гротовского, достигает совершенно новой для себя высоты звучания. Мы видели много изумленных лиц среди учеников...

«Ля-ля»

Упражнение начинается с того, что ученик идет по кругу и поет «Ля-ля-ля». Гротовский ложится на пол рядом с учеником. «Ля-ля-ля» произносится по направлению к потолку, стене и полу, поочередно с использованием головных, брюшных и грудных резонаторов. Гротовский массирует живот ученика, стимулируя работу резонатора. После этого ученик некоторое время лежит на полу, расслабившись.

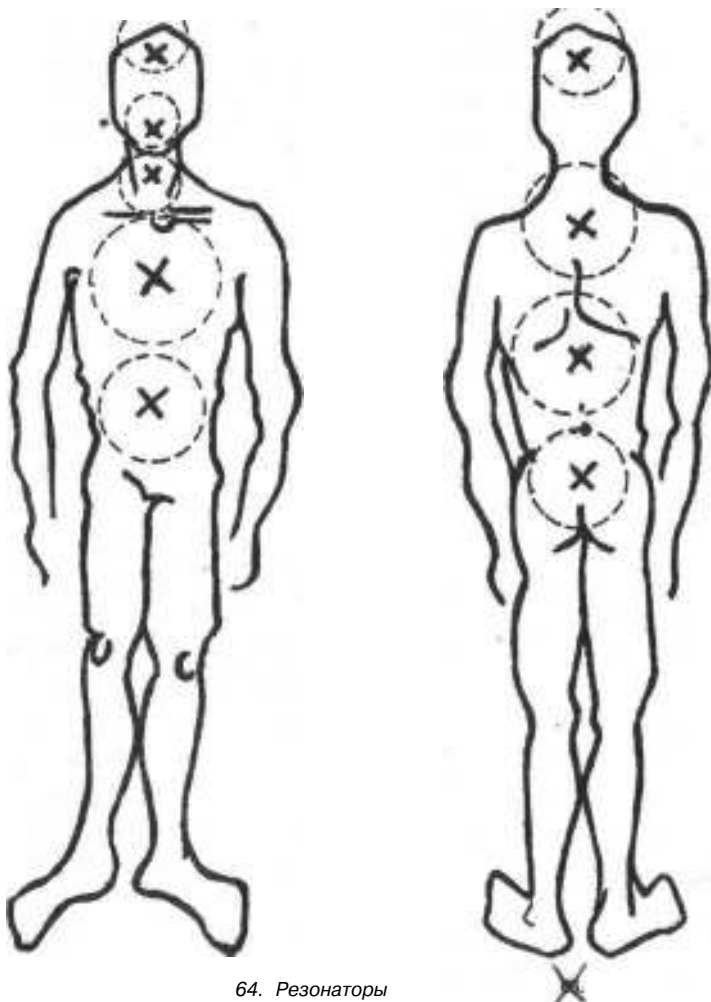
Примечание. Результат замечателен. Даже после первого занятия голос ученика обогащается такими интонациями и охватывает такие диапазоны, о владении которыми он и не мечтал.

Гротовский начинает тот же цикл упражнений, что и с первым учеником.

Стимулирование голосовых (вокальных) импульсов с помощью различных резонаторов:

- головной голос (к потолку);
- голос изо рта (как бы разговаривая с воздухом перед собой);
- затылочный голос (к потолку позади актера);
- грудной голос (по направлению перед актером);
- брюшной голос (к полу);
- голос, идущий из:
 - а) плечевого пояса (к потолку позади актера);
 - б) спины в области талии (к стене позади актера);
 - в) поясничной области (к полу, стене и остальной комнате позади актера).

Необходимые центры и резонаторы, вступающие в действие, обозначены на рисунке 64 знаком «X».



64. Резонаторы

Следующее упражнение

Кошачье мяуканье с разнообразными:

- а) интонациями;
- б) нюансами;
- в) высотой звука.

Неожиданно Гротовский возвращается к нормальному чтению текста.

Тигр

Рычание тигра. Здесь уже виден прогресс по сравнению с предыдущим учеником. Голосовые упражнения сопровождаются движениями следующего характера: подкрадывание, кружение, царапание когтями. Гротовский твердо знает по опыту, что все это необходимо, так как ассоциации полностью погружают ученика в упражнение.

Звуки

Произнесение всевозможных нечленораздельных звуков с самыми разнообразными интонациями, доступными ученику. Это напоминает процесс открывания клетки, в которой в латентной форме содержатся животные и растения.

Поразителен темп упражнений. Поразительны и достигаемые в некоторых отношениях результаты; ученик овладевает таким широким диапазоном, о котором раньше и не думал. Гротовский говорит, что все происходит автоматически, и результаты приходят, когда правильно подобраны упражнения, а ученики и учитель тесно сотрудничают. Нельзя не отметить, что важнейшую роль

в таких упражнениях играют искренность выполнения и поддержка партнеров, роль которых невозможно переоценить.

Следующее упражнение

Актёр лежит вытянувшись, в расслабленной позе. Гротовский обращается к его воображению, убеждая его думать как можно меньше. Реакции нельзя выискивать. Если они не спонтанны, то вообще бесполезны.

Гротовский указывает те места на теле ученика, которые обгреваются солнцем. Тем временем ученик тихо поет. Через некоторое время голос начинает меняться, сила и интенсивность исполняемой песни изменяются соответственно частям тела, к которым прикасается Гротовский.

Во время перерыва актерам не разрешается разговаривать, даже — перешептываться. Позже Гротовский объясняет, в чем дело. Все остальные присутствующие тоже должны сидеть так тихо, как это только возможно.

Приблизительная продолжительность упражнения для каждого ученика — 30 минут.

Третьего ученика просят повторить то, что делали предыдущие. Но здесь Гротовский вводит новый элемент: йоговскую стойку на голове. Актёр должен читать текст и петь песню, стоя на голове. Спустя несколько минут следует расслабляющее упражнение, позже Гротовский разъясняет его

преимущества. Оно очень нужно актерам с закрытой или заблокированной гортанью.

Во время этого упражнения в публике кто-то рассмеялся. Гротовский немедленно потребовал тишины.

Следующее упражнение

Ученик лежит, вытянувшись на полу.

Гротовский: «Представьте, что вы лежите в теплой реке, теплая вода обтекает ваше тело. Сначала помолчите, а потом запойте».

Гротовский прикасается рукой к некоторым частям тела, которые должны ощутить теплую воду. Ученику нужно просто реагировать.

Упражнение служит стимулированию голосовых центров, которые находятся максимально близко к тому месту или человеку, к которому вы обращаетесь или от кого вы получили импульс.

Другие упражнения, направленные на это

Лечь животом на пол.

— Поговорите с потолком.

— Голосовые центры, которые надо использовать, находятся на спине, то есть под шеей, в нижней части спины в районе талии, между лопаток.

Упражнения, основанные на подражании звукам, издаваемым животными

Тигр: продолжительное рычание, издаваемое с одной интонацией и на одном дыхании.

Змея: продолжительное шипение, издаваемое с одной интонацией и на одном дыхании.

Корова: продолжительное мычание, издаваемое с одной интонацией и на одном дыхании.

Во время выполнения этого упражнения тело должно акцентировать произносимые звуки. Самые элементарные движения каждого из этих животных должны воспроизводиться телом.

Затем Гротовский идет чуть дальше. Он вызывает различные реакции в ученике, используя, например, агрессивность по отношению к нему.

Следующие упражнения на тему животных

Актер играет быка, Гротовский — тореадора, взяв где-то красный свитер. Актер должен петь и нападать.

Гротовский несколько раз прерывает упражнение, давая пояснения. У актеров небольшая передышка, но разговаривать и даже перешептываться запрещено.

Гротовский: «Все виды техники, использованные нами в голосовых упражнениях, противоположны традиционным. На уроках дикции изучают лишь согласные, изучая гласные, используют фортепиано. Много внимания уделяется дыханию. Это неверно. Не всякий владеет брюшным дыханием. Люди приспособливают дыхание к типу выполняемой работы. Дыхание определяется тем, чем человек занят. Будьте осторожны, предлагая улучшить дыхание тому, у кого есть в этом смысле затруднения. Точно так же глупо заниматься дыханием с тем, у кого все нормально. Вот что обычно происходит в большинстве театральных школ. *Тип*

используемого дыхания должен быть скорректирован и направлен.

Более того, здесь есть одно абсолютное правило.

Сначала в действие вступает тело, потом — голос.

Многие актеры работают в обратном порядке.

Сначала вы бьете по столу, а потом кричите!

Голосовой процесс не может протекать без хорошо работающей гортани. Сначала она должна быть расслаблена, затем — подбородок и челюсти.

Если гортань не расслаблена и не открыта, надо попытаться найти способ достичь этого. Вот почему я попросил третьего ученика встать на голову. Если он начнет говорить, кричать или петь в таком положении, появится шанс, что гортань откроется. Я знал актрису, которая страдала от тяжелого голосового кризиса. Врачи не могли помочь ей. Однажды в присутствии публики я несколько раз ударил ее по шее. И она неожиданно запела.

Учитывая все сказанное, процесс можно представить следующим образом:

контакт — наблюдение — стимул — реакция.

В голосовом процессе все части тела должны вибрировать. Это очень важно, и я еще раз повторяю: сначала мы учимся говорить телом, потом — голосом.

Взять что-то со стола — это уже заключительный этап сложного процесса, происходящего в теле.

Наблюдение — стимул — реакции (ответ)

Голос — это что-то материальное. Его можно использовать для чего угодно. Все телесные по-

рывы могут быть выражены голосом. Подумайте об ассоциативных возможностях голоса в связи со следующими словами:

- нож,
- мягкий,
- змея,
- собака.

Тело — это центр реакций. Необходимо научиться отвечать телом на все, даже участвуя в ежедневных разговорах. Необходимо постепенно изгнать из тела физические стереотипы: скрещенные руки мешают реакциям.

Все это — голос и телесная выразительность — должно быть индивидуально изучено каждым из нас. Поэтому регулярный ежедневный контроль тела и голоса является главной задачей. Педагог обязан вмешаться, лишь когда возникают трудности. Он *никогда* не должен прерывать индивидуальный процесс, пока есть шансы достичь результата, и, конечно, не может пытаться менять его. Естественный физиологический процесс — дыхание, голос, движение — не должен ограничиваться или блокироваться из-за навязанных систем и теорий».

Еще *несколько замечаний о голосе*

«Человеческий голос стремится к звучанию. Тело, особенно уже упомянутые части его, — первый и самый верный резонатор.

«Ты творец, пока ты в поиске». Это справедливо для актерской игры. Для каждой ситуации и ее голосовой интерпретации вы можете найти подхо-

дящий резонатор. Это касается тренинга, но не приготовления роли. Упражнения и творчество — вещи разные, и их нельзя путать.

Самый элементарный недостаток, нуждающийся в исправлении, — это перенапряжение голоса, возникающее из-за того, что забывают говорить телом.

В большинстве театральных школ разных стран занятия над голосом ведутся неправильно. Естественный процесс затруднен и разрушен. Изучается противоестественная техника, и хорошие оригинальные навыки ломаются.

Мой главный принцип: *не думайте о голосовом аппарате, не думайте о словах, но отвечайте — отвечайте телом.*

Тело — первый вибратор и резонатор».

Гротовский: «Сегодня мы покажем упражнения, которые могут оказаться для вас непосильными. Внимательно смотрите на Чесляка. Только наблюдения помогут вам быстро освоить эти упражнения».

Упражнения Чесляка

- Концентрация.
- Скручивание и повороты тела в положении стоя.
- Стойка на плечах.
- Скручивание и вращение тела в положении лежа.
- Прыжки: целые серии, выполняемые без пауз, все более и более трудные.

Примечание. Учеников просят проделать эти упражнения так, как они могут.

Многие из этих упражнений основаны на принципах йоги. Но здесь наблюдается не простое сходство. Самое существенное — это глубокая и постоянная сосредоточенность Чесляка. Все его движения имеют четкую направленность, которой следует каждая его конечность и даже каждый мускул. Существенное различие между этими упражнениями и йогой заключается в том, что Чесляк динамичен и направляет все наружу. Такого рода экстериоризация меняет интраверсивный характер йоги.

После прыжков — обязательная пауза для отдыха. Это групповые упражнения. Теперь Чесляк начинает работать с каждым учеником индивидуально.

Кошка

Кошачьи импровизации. Чесляк показывает: кошка потягивается после сна.

Цель этого упражнения, как и многих других, — сделать гибким позвоночник. Гротовский и Чесляк настаивают, что упражнение следует выполнять босиком. Важно ощущать контакте полом.

Стойка на плечах (опора на одну согнутую руку)

Сначала следует объяснение, как надо падать. Это требует знания специальной техники, которая обеспечивает безболезненное падение из любого положения.

После показа эти же упражнения просят выполнить учеников.

Наибольшая трудность заключается в нахождении точки равновесия и контроле над ней. Гротовский вмешивается и показывает, что делать это следует не торопясь и не прикладывая слишком больших усилий. Каждый должен испытать это сам.

Примечание. При выполнении этого упражнения обнаруживается недостаточность физического тренинга у наших актеров, становится ясно, что такому тренингу надо уделять много внимания и времени. Мало уметь упасть с лестницы и не получить травму. Это всего лишь акробатика, и это может каждый мало-мальски смелый человек. Настоящая проблема в том, чтобы уверенно владеть техникой движений, которая позволит контролировать малейшее движение в деталях. Ужасно смотреть на актера, падающего на колени с гримасой боли на лице.

Чесляк показывает целую гамму движений. И каждое из них сопровождается максимальной концентрацией и полным контролем над телом и дыханием.

Стойка на локтях

Это вариант стойки на голове, но опора здесь не на ладони, а на локти. Сцепленные руки находятся за головой. Упражнение необходимо для развития равновесия.

65-67. Стойка на локтях

*Следующее упражнение*

Встаньте на колени, ноги слегка раздвинуты, импульс из поясницы выгибает грудь. Тело начинает медленно отклоняться назад до тех пор, пока голова не коснется пола; поясница идет вперед, удерживая равновесие. Движение поясницы вперед возвращает тело в исходную позицию. Грудь выгнута все время, даже в конце, иначе выполнять упражнение бессмысленно. Это еще одно упражнение для гибкости позвоночника (68).



68

Стойка на плечах

Встаньте на колени так, как если бы нужно было сделать стойку на голове. Образуйте треугольник из предплечий, ладони — за головой. В конце плечи становятся опорными точками.

Здесь также крайне важно не торопиться. Это упражнение будет успешным, если медленно отыскивается точка равновесия.

«Не торопитесь», — снова повторяет Гротовский.

Медленное движение

— Начало из положения стоя.

— Из стойки на голове перейти в стойку с опорой на плечи (см. предыдущее упражнение).

— Пока ноги еще в воздухе, перенесите тяжесть тела с плеч на шею, руки на земле для опоры.

— Перекатитесь на спину — так же медленно — с прямыми ногами.

— Вернитесь в исходное положение стоя.

Это упражнение выполняется с определенной долей воображения. Представьте, что вы находитесь в постоянном контакте с кем-то, чтобы придать упражнению определенное направление.

Сила этого упражнения заключается в контроле над мускулами ног. Кончики пальцев ног всегда вытянуты в фиксированном направлении. Когда одна нога достигает конечной точки движения на полу, ее положение занимает рука, принимая на себя функцию ноги. Здесь важна координация. Перед тем как нога закончит движение, рука начинает движение в том же направлении.



69

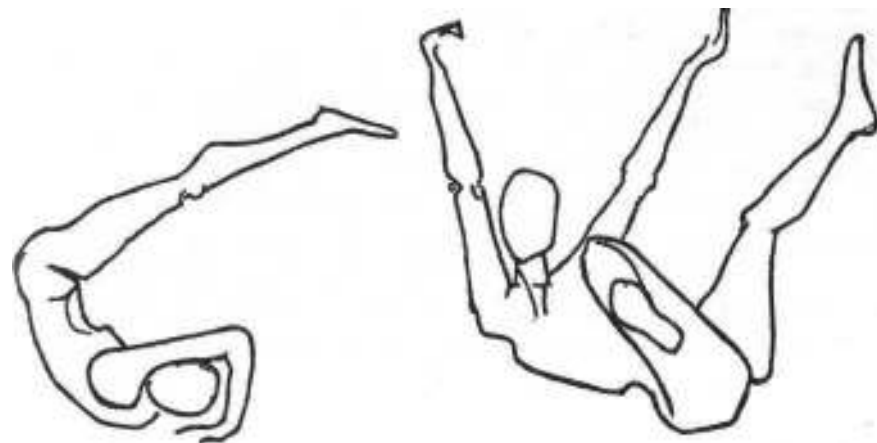


70



71

69-75. Медленное движение



Упражнения для пальцев рук

Чесляк показывает пример игры руками. Восхитительно! Это игра в бабочку и пушинку. Прежде всего необходимо полностью расслабить руку. В расслабленном состоянии рука вибрирует при помощи мышц верхней части. В этот момент активны только эти мышцы.

При выполнении упражнения *одна* рука находится в непрерывном действии.

Таким образом, левая рука — защитная, правая — активная, захватывающая.

Упражнения на координацию различных частей произвольного цикла

Последовательность такова:

- обнимать,
- брать,
- принимать кого-либо за ... ,
- обладать,
- защищать.

Все эти элементы необходимо соединить в скоординированное движение. Важно, что позвоночник постоянно задействован в выполнении упражнения. *Позвоночник — это центр выразительности. Ведущий импульс идет из поясницы. Каждый живой импульс рождается именно здесь, даже если он невидим со стороны.*

Следуя за Чесляком, ученики повторяют этот процесс, сначала — по одному, потом по двое. В последнем случае уже возникает набор ассоциаций:

- обнимать,
- брать,
- оттолкнуть.

Мы уже обращали внимание на главный принцип Гротовского: сначала — тело, потом — голос. Он снова подчеркнул, что и в этом упражнении важно, что его начинает тело, а подхватывает движение руки. Руки — это своего рода заместители голоса. Они подчеркивают стремление тела, импульс идет из позвоночника. Таким образом, упражнение начинается внутри тела, в позвоночнике и пояснице. Этот процесс должен быть видимым.

Последняя часть упражнения заключается в отталкивании. Это результат целого процесса, и совершается он руками. Но движение должно быть конкретным. Импульс должен предшествовать движениям и явно исходить из туловища. Он рождается и развивается в пояснице. Руки не вступают в действие до конца процесса. Поэтому актеру надо понимать: суть упражнения в том, что само отталкивание сначала происходит внутри и лишь затем проявляется видимо, то есть становится реальностью. Упражнение тоже выполняется медленно, неторопливо. Его направление задается положением груди.

После выполнения упражнения Гротовский дает некоторые дополнительные пояснения

«В этом упражнении мы показали несколько деталей, которые помогут вам анализировать движение. Надеюсь, вам уже ясно, как важно ни-

когда ничего не делать такого, что не гармонирует с вашим жизненным импульсом, не делать ничего такого, за что вы не отвечаете.

Земля привязывает нас. Когда мы подпрыгиваем, она уже ждет нас.

Все, за что мы беремся, надо делать без спешки, но смело; другими словами, не как лунатик, но осознанно и динамично, понимая, что действие — это результат определенного импульса. Мы должны постепенно учиться лично отвечать за то, что делаем. Надо заниматься исследованием. Все эти упражнения можно обогатить новыми элементами и личным опытом, если посвятить себя поиску.

Этот поиск должен быть направлен к адаптации тела к жесту и наоборот. Тело должно приспособиться к каждому движению».

Гротовский настаивает на том, что все его упражнения выполняются с минимумом одежды. Почти обнаженным. Ничто не должно стеснять движения. Прежде всего — никакой обуви, она не дает ступням жить, *двигаться*. Ступни соприкоснутся с полом, и этот контакт оживит их.

И еще раз Гротовский обращается к золотому правилу: «Все наше тело должно приспособиться к движению, даже самому маленькому. Каждый развивается своим путем. Никакие стереотипные упражнения не могут быть навязаны. Если мы поднимаем с земли кусок льда, все тело должно откликнуться на это движение и на этот холод. Не только кончики пальцев, но вся рука, все тело должно пережить холод этого маленького кусочка льда».

Следует новая серия упражнений. Они выполняются Чесляком и демонстрируют, как тело приспосабливается к каждому движению

Все упражнения, которые выполнялись по отдельности и в деталях на предыдущих уроках, теперь слиты в одно скоординированное движение, в полный цикл. Тело целиком приспособляется к каждому движению, к мельчайшим деталям. Чесляк отрабатывает цикл, импровизируя, он все время сосредоточен и не утрачивает контроля над мышцами. Это продолжается около 15 минут.

Когда вы освоите все упражнения настолько, чтобы выполнять этот цикл без особых технических трудностей, вы можете комбинировать упражнения с импровизацией. Упражнения — это лишь предлог или, говоря словами Гротовского, «детали». Чесляк во время показа вводит эти детали в свою импровизацию без всякой подготовки. *Предварительная подготовка запрещена.*

Необходима лишь подлинность, она обязательна. Импровизация должна быть незапланированной, иначе пропадет вся естественность. Но импровизация сразу теряет смысл, если детали исполняются небезупречно.

Связь между упражнением и спектаклем

Упражнения служат трамплином для действия пьесы. На сцене надо сохранять индивидуальность. Упражнения, приспособленные к ситуациям пьесы, должны нести печать индивидуальности.

ти; координация различных элементов также индивидуальна.

То, что идет изнутри, наполовину симпровизировано. То, что снаружи, — дело техники.

Кстати, во всех упражнениях, показанных Чесляком, не было и намека на симметрию.

Если что-то симметрично, то нет органики!

Симметрия — это концепция гимнастики, но не физической подготовки для работы в театре. Театр требует органичности движения.

Значение движения определяется личной интерпретацией. Для зрителя движение актера на сцене может иметь совершенно другое значение, чем само по себе движение актера.

Неверно думать, что упражнения, показанные Чесляком, — физические упражнения — пригодны лишь для атлетов, для людей с сильным, гибким телом.

Каждый может создать собственную серию движений, определенный запас, и брать из него по мере надобности. Но важно уметь производить отбор. Запас должен содержать не только движения, но и сочетающие элементы этих движений.

После одного из занятий Гротовский дает задание симпровизировать, пользуясь упражнениями и их деталями, показанными Чесляком на этом занятии.

В начале третьего урока учеников разделили на две группы и попросили показать свои импровизации по отдельности.

Немедленно бросается в глаза, насколько ученикам не хватает слитности в выполнении упражнений. А суть этой импровизации заключается именно в том, чтобы достичь непрерываемой слитности между разными частями упражнения.

Когда обе группы закончили показ, Гротовский делает несколько замечаний по выполнению и по технике окончания упражнения. Главная причина неудач — отсутствие слитности, как уже отмечалось, и потеря равновесия в различных положениях. В основном в этом виновата спешка.

Каждый ученик должен сам преодолеть свои трудности. Гротовский и Чесляк работают с каждым учеником, после чего тот повторяет сложные части упражнения до тех пор, пока не выполнит их безукоризненно.

Исправляя ошибку, ищите ее корень, но на самой ошибке подолгу не задерживайтесь.

Чесляк еще раз показывает упражнение, останавливаясь там, где большинство испытывает затруднения. Становится ясной причина основной ошибки: нехватка контроля и слишком большая спешка.

Гротовский великолепен, когда увлекает ученика в поиск ошибок и ненужных движений. Они вместе работают над улучшением исполнения. Чесляк обращает внимание на девушку, которая, оказавшись на полу после кувырка, не понимает, зачем сделала его. Это ошибка. У нее *не было никаких ассоциаций*. Она повторяет упражнение, и Чесляк выясняет, что все кроется в техническом

препятствии. Один заранее приготовленный жест блокировал слитность упражнения. Подготовленных жестов необходимо избегать. Жест должен связываться со спонтанно возникающей ассоциацией в самый момент своего зарождения.

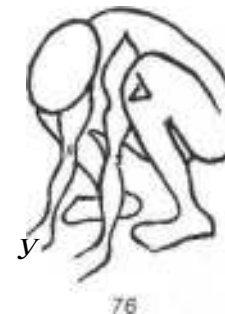
Ошибку, связанную со слабостью мышц пресса, можно устранить легким изменением в упражнении, например, незаметной поддержкой руками. Это делается для улучшения технического исполнения. На следующей стадии технические ошибки будут мешать ассоциациям, а этого быть не должно. Чесляк иллюстрирует это примером.

Даже когда вы лежите на полу, делая упражнения, постоянно помните, зачем вы это делаете. Здесь нужны ассоциации с чем-нибудь.

Выполняя упражнение на координацию, вы должны постоянно искать лучший способ соединить упражнения, не пытаясь найти новые ассоциации. Только полностью контролируя различные упражнения, можно исполнить весь цикл на основе одной, уже найденной ассоциации. Партитура отдельных упражнений не фиксируется. Каждый экспериментирует самостоятельно, чтобы определить верную позицию и метод исполнения. Это основа воспитания актеров.

Расслабление уставшего позвоночника

Идеальная поза — сесть на корточки, ладони опираются на пол, голова почти касается земли (76).



Упражнения для рук и пальцев

У большинства актеров и актрис руки негибкие, хотя именно руки обладают огромной выразительностью. Вот почему надо развивать их гибкость и эластичность. Для этого есть много нужных упражнений. Чесляк показывает целую серию.

Гротовский приступает к голосовым упражнениям. Они предназначены для тех учеников, которые не могли начать заниматься раньше.

Четыре ученика, прошедшие весь цикл тренинга, делают его снова, на этот раз без остановок:

- стимулируют голос,

вызывают эхо — говорят со стеной, потолком, полом и т.д.

Здесь Гротовский дает некоторые пояснения: «Если вы ждете ответа от стены в виде эха, то все наше тело должно реагировать на возможный ответ. Если вы отвечаете мне, то сначала делайте это телом. Оно живое. Теперь сделайте то же самое со стеной. Упражнения с эхом помогают вывести голос наружу, извлечь его. Актер должен реагировать на внешнее пространство, атакуя его и нахо-

дять в постоянном контакте с другими людьми. Он не должен слушать самого себя, это ведет к интроверсии голоса. Но часто актер не может устоять против искушения слушать себя, и в таком случае он должен слушать эхо своего голоса».

Гротовский сосредоточивается на двух учениках

Для определения голосовых типов этих учеников он предлагает им начать с разговорной игры. Сначала они осматривают друг друга и выясняют, какими частями тела будут вести разговор.

Затем Гротовский дает упражнение, которое готовит все части тела для контакта с партнером. Это упражнение активизирует следующие части тела:

- ступни,
- колени,
- бедра,
- низ живота и живот,
- грудь,
- руки.

Тело разговаривает. После этих подготовительных упражнений присоединяется голос.

Гротовский начинает работу с каждым по очереди

Короткими ударами пальцев он стимулирует энергетические центры, расположенные по всему телу. Важнейшие из них:

- между лопатками,
- нижняя часть спины,

голова — макушка и затылок,
грудь с боков.

Актер должен уметь владеть этими центрами и активизировать их работу специальными упражнениями. Это должно делаться голосом и изнутри. Совершенно неправильно использовать удары по собственному телу. Чтобы почувствовать свои центры, нужно позволить телу совершить ряд трансформаций. Неверно говорить в момент неестественного положения тела. Такие неестественные позы можно использовать лишь преднамеренно, и тогда они вполне безопасны для голоса. На самом деле они могут быть даже полезны, как в примере с упражнением на открывание гортани. Ученик, стоя на голове, должен некоторое время говорить, петь и кричать.

Голосовые упражнения

Упражнения на стимулирование голосовых центров.

Упражнения для голоса, основанные на произнесении «ХИИ»:

от низкой к очень высокой тональности,
от очень тихого к очень громкому звучанию,
от очень долгого к очень краткому звучанию.

То же упражнение, но с произнесением «ХА».

После этого следует вариант упражнения "Тигр", описанного выше.

При исполнении этих упражнений важно никогда не допускать никаких пауз. Очень важно, чтобы ученики пользовались для голосовых упражнений

только текстом, который они прекрасно знают наизусть. Если они начнут задумываться и импровизировать, нарушится слитность. Полезно знать наизусть несколько песен.

Исполняя такие разные упражнения, нужно полностью освободиться от текста. Его поиск запускает мыслительный процесс, а именно этого необходимо избегать.

После голосовых упражнений Гротовский решает всем сделать упражнение на релаксацию. Отдых длится около 20 минут, в течение которых нельзя ни говорить, ни шептаться. Холодное питье, предупреждает Гротовский, сейчас может оказать голосу плохую услугу.

Гротовский отвечает на некоторые вопросы аудитории

1) «Почему ученикам нельзя разговаривать или перешептываться после выполнения упражнений?»

Гротовский: «Для большинства учеников подобные упражнения внове. Голосовой аппарат не приспособлен к такой технике. Он начинает производить звуки, которые раньше не произносил. Молчание — лучший способ защиты голосового аппарата, на который влияют эти упражнения».

2) «Играет ли текст какую-то роль в этих упражнениях? Может ли быть на его месте любой другой?»

Гротовский: «Я не думаю, что сам текст принципиально важен. Он может быть случайным, он да-

же должен быть случайным. Гораздо важнее придать ему с помощью тела и голоса ту степень важности, которой он лишен сам по себе. Вы должны привлечь внимание к тексту упражнениями, движениями и голосовой техникой. Во время спектакля это означает внимание публики».

Упражнения на активизацию различных телесных резонаторов

Гротовский вызывает любого желающего и просит потрогать различные резонаторы, чтобы убедиться в их существовании: во время произнесения речи эти части тела вибрируют, если резонаторами правильно пользуются.

Если актер освоил все голосовые техники, он может найти резонаторы в самых немислимых частях тела.

Для быстрого контакта с публикой и для освобождения речи надо уметь активировать важнейшие резонаторы.

Ассоциативные упражнения

Ученик должен исполнить песню, вызывая в воображении ассоциации со следующими образами:

- тигр,
- змея,
- извивающаяся змея,
- нож — резать,
- топор — рубить.

Потом надо «пропеть» лист бумаги, который Гротовский держит на расстоянии метра от ученика.

Спеть, установив контакт с каким-либо местом на потолке. Голос действует как рука, которая должна достать до нужного места.

После этих упражнений Гротовский доказывает существование вибрации в различных резонаторах

Например, он просит разместить резонатор в затылке. И зажигает спичку рядом с этим местом. Пламя действительно колыхается, вибрирует.

Таким же образом Гротовский заставляет с помощью одной лишь вибрации разбиться стекло во время упражнения, выполняемого его актерами.

Все это доказывает, что голос — материальная сила.

Совершенно ясно, что для выполнения таких упражнений техника Гротовского должна быть освоена безупречно.

Этими результатами подтверждаются дальнейшие научные исследования Гротовского, касающиеся голоса и движения. Стоит заметить, что он сам всегда подчеркивает значение *дисциплины* как основного принципа, который может привести к описанным результатам.

Вопросы

1) «Можно ли стимулировать себя чем-нибудь извне? Иными словами, можно ли ударами или щипками стимулировать голосовые центры?»

Гротовский: «Невозможно и даже опасно! Вы утратите всякую естественность. Пока вы будете

стараться дотянуться до этих мест, тело примет неестественное положение, и голосовые органы не смогут нормально выполнять свои функции.

Я достаточно экспериментировал с этим методом, чтобы говорить о психологических последствиях подобной ошибочной практики. Когда вы начинаете сами стимулировать и активировать собственные голосовые центры, появляется опасность из-за возможных случайных результатов считать метод эффективным. А он очень опасен для голоса и для всего голосового аппарата. Я даже думаю, что могу говорить о своего рода нарциссизме».

2) «Вы нам дали технику, а какова философия вашего искусства?»

Гротовский: «Философия приходит *после* техники. Вот скажите мне: вы до дома идете ногами или идеями?»

Многие актеры во время репетиций любят погрузиться в высокопарные научные дискуссии об искусстве. Таким образом они скрывают тот факт, что им нечем заняться или что они не готовы напрягаться. Если вы как следует выложитесь на репетиции, то не захотите философствовать. В дискуссии вы прячетесь за фальшивой маской».

После этого перерыва Гротовский продолжает занятия.

В следующих упражнениях упор сделан на ассоциации и на то, как голос приспосабливается к ним.

Гротовский подчеркивает, что симметрия в движении недопустима, потому что актеров готовят для театра, а не для гимнастики.

Ассоциации

1) Представьте корову на лугу. Примите ее позу. Животом вниз. Приспособьте голос. Поговорите с землей, как могла бы поговорить корова. Перенесите голос в брюшную полость, но ответа, эха ждите от пола.

2) Представьте поющего тигра. Спойте песню и прорычите ноты, не забывая о мелодии. Несмотря на ассоциации, не забывайте, что первым реагирует тело. Ища нужное положение и определяя направление, тело облегчает задачу голоса.

Маска

Гротовский: «Спойте ваше имя... Джозеф. Пропойте: «Джозеф». Вызовите к жизни этого Джозефа. Кто он, этот незнакомец? Продолжайте петь ваше имя, спрашивая: «Джозеф, кто ты?» Найдите маску лица Джозефа. Это его настоящая маска? Да, теперь это настоящий Джозеф, это его маска, которая поет».

Мы заметили, что голос ученика изменялся, углублялся и становился неузнаваемым.

После короткого перерыва ученикам предложено пойти дальше. Гротовский просит задумать животное, исходя из личной симпатии именно к этому животному. Быстро сконцентрировавшись, актер должен издать звуки, на которые способно такое животное. Но весь процесс сначала совершается в теле. Другими словами, тело орга-

нически приспособляется к импульсам, которые предшествуют звукам. Сначала животное надо выразить телом.

Анализ упражнений

1) Понемногу начинайте нащупывать образ животного телом — не торопитесь.

2) Если вы уверены, что нашли верные импульсы своего животного, начинайте использовать голос. Дайте возможность выйти голосу животного через текст или песню.

3) Сыграйте любовный акт двух животных. Используйте голос.

Здесь тело — еще более принципиальный фактор.

Вторая часть упражнения начинается с голоса. Это значит, что вы должны уловить и проработать в себе импульс до тех пор, пока он не станет настолько сильным, что вы будете *вынуждены* дать им голос.

В следующем упражнении каждый ученик должен сравнить себя с растением или деревом. Этот процесс неизбежно начинается с земли. Как растет растение?

- Растение говорит.
- Растение поет.
- Молчание растения.

«Молчание дерева... Это молчание можно услышать, — говорит Гротовский. — Ветер в деревьях, он становится сильнее, это уже буря, весь лес движется».

Неожиданно Гротовский прерывает все это и переключается на другой аспект.

— Дерево, поющее на солнце.

— На дереве поют птицы.

Все эти ситуации выражены через движение и текст!

Гротовский подчеркивает возможные опасности, которые могут скрываться за этим типом упражнений

«В этих упражнениях очень легко сморщиться и пропустить естественные импульсы, просто изобразив внешнюю форму растения. Можно, конечно, начать с композиции, но это будет уже совсем другое упражнение. Здесь нельзя думать. Нужно следовать первому импульсу, даже если ваш результат не будет похож на результат ваших коллег. Никогда не смотрите на других и, прежде всего, не копируйте их результаты. *Люди вокруг для вас не существуют.*

То, что вы делаете, принадлежит вам и никого не касается».

В конце Гротовский дает краткий обзор наиболее важных элементов и правил своего метода

«Запомните: тело должно срабатывать первым. Потом приходит голос.

Если вы что-то начали, отдавайтесь этому целиком. Надо выкладываться на 100 процентов, всем — телом, душой, всей индивидуальностью, личными ассоциациями. Может случиться, что на



ТРЕНИНГ

77-91

77

78 79



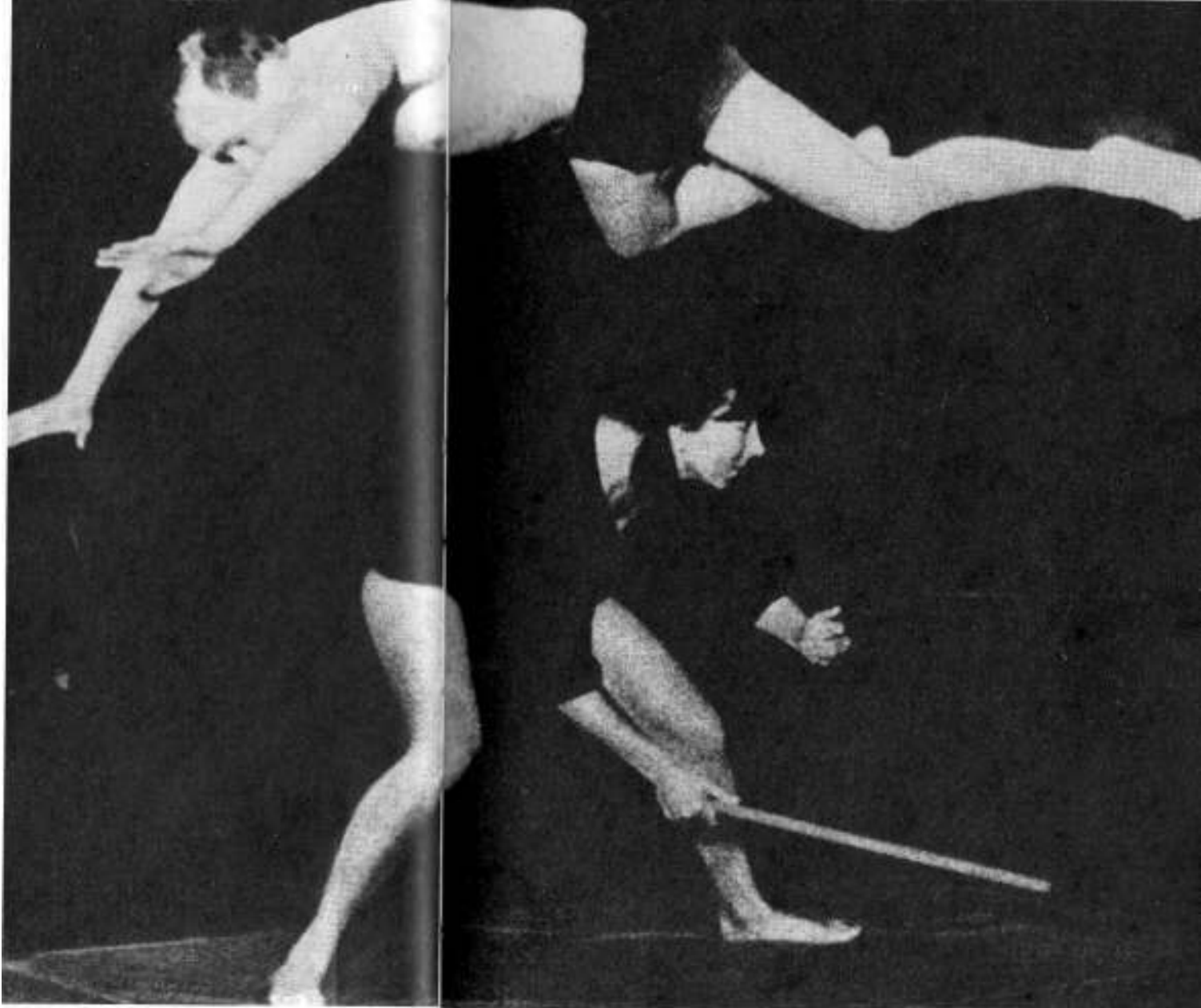


81
80 82



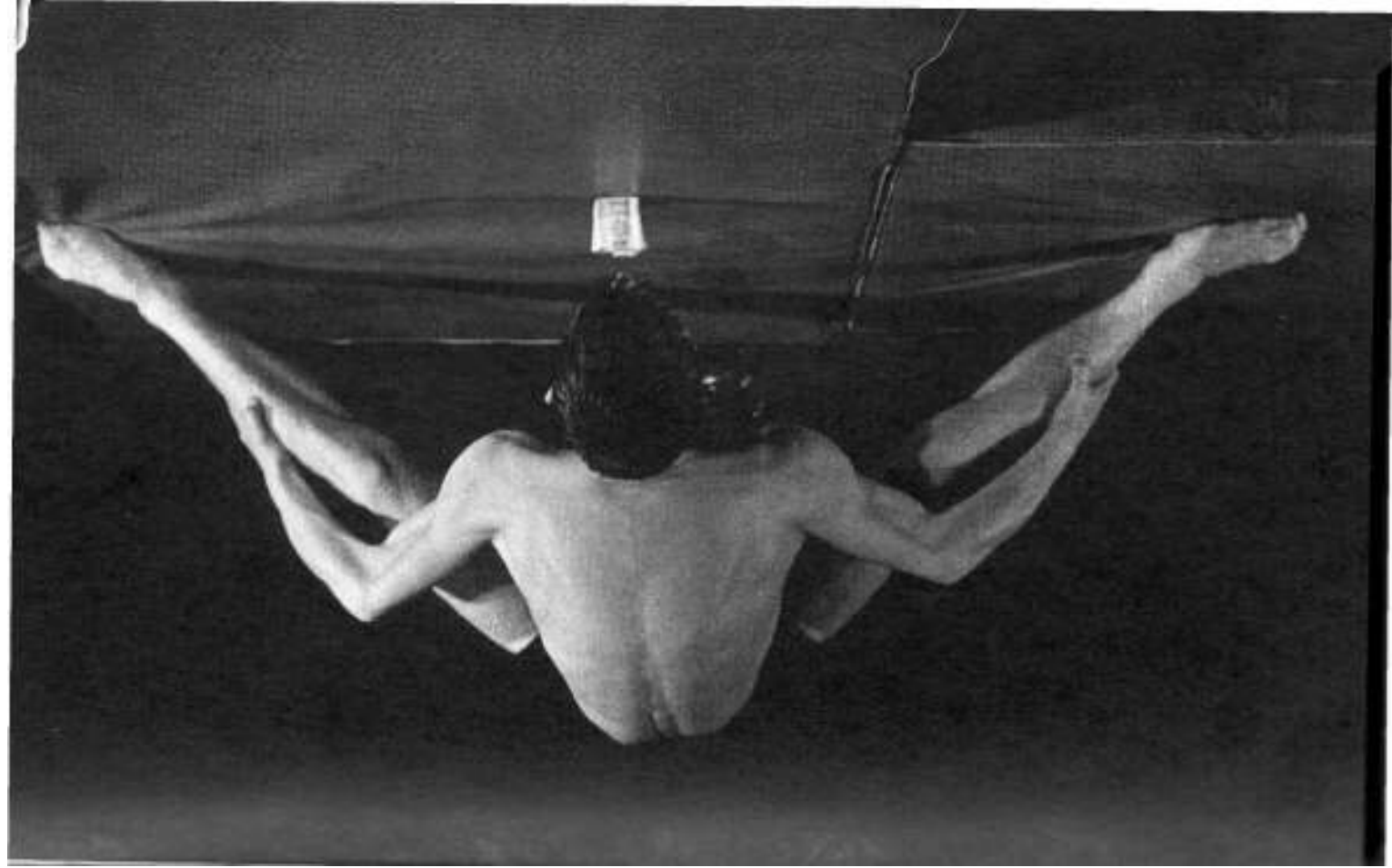


83 | 85



83 | 85

84



86
87
98
59 90



репетиции актер достигнет кульминации, высшей точки, к которой он так стремился. Он сохраняет те же жесты и позы, но может никогда более не достичь такой же внутренней кульминации.

Высшую точку, кульминацию, нельзя отрепетировать. Вы должны подготовить процесс, который приведет к этой точке. Кульминации не достигнешь без практики. Кульминация не может быть воспроизведена.

Что бы вы ни делали, надо помнить: нет правил, нет стереотипов. Главное заключается в том, что все должно происходить из тела и через тело. В первую очередь, на все, что происходит вокруг вас, должна быть физическая реакция. Прежде чем отреагировать голосом, вы должны отреагировать телом. Если вы думаете, то думайте телом. Но лучше не думать, а действовать, рисковать. Когда я говорю, что не надо думать, я имею в виду голову. Конечно, вы должны мыслить, но телом, логично, точно и ответственно. Вы должны думать всем телом, телесными действиями. Думайте не о результате и, конечно, не о том, каким прекрасным он может быть. Если он возникает спонтанно и органично, как живые импульсы, он всегда будет прекрасен, гораздо прекраснее, чем любые рассчитанные результаты.

Моя терминология вышла из моего личного опыта и работы. Каждый должен найти свои выражения, свои формулировки, свой способ для определения собственных чувств».

ТЕХНИКА АКТЕРА

В 1967 г. Театр-Лаборатория Ежи Гротовского показал «Стойкого принца» в Театре Наций в Париже. После гастролей в Дании, Швеции и Норвегии в 1966 г. это представление в Париже позволило многочисленным зрителям самим судить о результатах, достигнутых благодаря методу Гротовского. Именно во время этого приезда в Париж Гротовский дал интервью Дени Бабле, которое было опубликовано в «Les Lettres Franchises» 16 марта 1967 г.

Сначала я бы хотел, чтобы вы определили свое отношение к разным актерским техникам (например, Станиславского, Арто, Брехта) и объяснили, как, опираясь на ваш индивидуальный опыт и размышления, вы дошли до разработки собственной техники актера и сформулировали ее цели и средства.

Думаю, для начала надо точно разграничить метод и эстетику. Например, Брехт говорил много интересных вещей о возможностях игры, включающей дискурсивный контроль актера над своими действиями, об очуждении и т.д. Но здесь не шла речь о методе в точном смысле слова; скорее, это были эстетические требования, предъявляемые к актеру, потому что на самом деле Брехт не задавался вопросом: «Как это делается?» Если он и да-

вал разъяснения, то очень общие... Конечно, Брехт изучал актерскую технику вплоть до мельчайших деталей, но всегда делал это как постановщик, наблюдающий за актерами.

Совсем другой случай — Арто. Он, несомненно, вдохновлялся поиском, касающимся возможностей актера; но то, что он предлагает, всего лишь видения, мечты, своеобразная поэма об актерстве, и никаких практических выводов из его объяснений извлечь нельзя. Арто прекрасно знал — мы знаем это из его статьи «Чувственная атлетика» из книги «Театр и его Двойник», — что существует реальная параллель между усилием человека, действующего физически (например, подъем тяжелого предмета), и психическими процессами (например, получение удара, ответное действие). Арто знал, что в теле есть определенный центр, который управляет реакциями атлета и актера, желающего выразить свое психическое действие с помощью тела. Но если проанализировать его рассуждения с точки зрения практики, станет ясно, что они ведут к стереотипу: постоянный определенный тип движения для выражения определенного рода эмоции. И в конце концов это приводит к штампу.

Конечно, этого не было, когда сам Арто проводил свои исследования, когда он как актер наблюдал за собственными реакциями и искал пути, далекие от простого правдоподобия и холодных конструкций; но рассмотрим его теорию. Арто нашел плодотворную точку для дальнейших исследо-

ваний и создал определенную эстетику. Когда он заставляет актера наблюдать собственное дыхание, вводя различные элементы дыхания в игре на сцене, то предлагает ему шанс расширить свои возможности, используя не только слова, но и то, что неартикулировано (вдох, выдох и т.д.). Это очень плодотворное эстетическое положение, но это не техника.

На самом деле существует не так уж много актерских методов. Наиболее разработанный принадлежит Станиславскому. Станиславский поставил ключевые вопросы и дал на них собственные ответы. На протяжении многих лет исследований его метод развивался, но не развивались ученики. В каждый период своей творческой жизни Станиславский обзаводился учениками, а каждый ученик придерживался собственного периода: отсюда все их дискуссии, можно сказать, теологического свойства. Сам же он неустанно экспериментировал и предлагал актеру не рецепты, а средства нахождения самого себя, предоставляя ему — в каждой конкретной ситуации — возможность получить собственный ответ на вопрос: «Как это делается?» В этом суть дела.

Конечно, он делал это в границах театра своей страны, своей эпохи, театра реализма...

...реализма интерьерного...

...реализма бытового, я думаю, даже — бытового натурализма. Шарль Дюллен тоже разработал несколько удачных упражнений, импровиза-

ций, этюдов с масками на темы «человек и растение», «человек и звери» и т.д. Это очень полезно в подготовительной работе актера. Она не только вдохновляет воображение, но и развивает естественные реакции. Но в сумме, однако, они не складываются в технику воспитания актера в общепринятом смысле слова.

В чем же заключается оригинальность вашего подхода в сравнении с многообразием этих концепций?

Все здоровые системы в области актерства ставят вопрос: «Как это сделать?» И правильно: метод — это осознание этого самого «как». Думаю, один раз в жизни такой вопрос надо себе задать, но когда дело доходит до деталей, этого не нужно, потому что уже в момент формулирования мы создаем стереотипы, штампы. Надо задать другой вопрос: «Чего я не должен делать?»

Технические примеры всегда наиболее понятны. Возьмем дыхание. Если мы поставим вопрос «Как дышать?», то будем вырабатывать идеальный тип дыхания, возможно, брюшной. Несомненно, что дети, звери, люди, близкие природе, имеют дыхание с брюшной доминантой. Но здесь возникает второй вопрос: «Какой из брюшных типов дыхания лучший?», и мы пытаемся среди множества типов дыхания найти типы вдоха, выдоха, особое положение позвоночника. А это уже недопустимая ошибка, потому что нет идеального типа дыхания, который был бы хорош для всех

людей, который подходил бы для любой физической и психологической ситуации. Дыхание — это физиологическая реакция, связанная со специфической природой каждого человека и зависящая от ситуации, вида прилагаемого усилия, действия, выполняемого телом. Большинство людей, которые дышат свободно, естественно тяготеют к брюшному дыханию, но число видов последнего бесконечно. И, конечно, существуют исключения. Я встречал, например, актрис с очень вытянутой грудной клеткой, которые уже по этой причине не могли на сцене воспользоваться брюшным дыханием. Для них надо было найти другой род дыхания, такой, который бы определялся позвоночником. Когда актер пытается искусственно найти объективно лучшую модель брюшного дыхания, он блокирует естественный процесс дыхания, даже если у него от природы диафрагмальное дыхание.

Когда я начинаю работу с актером, то сразу задаю себе вопрос: «Есть ли у этого актера проблемы с дыханием?» Он дышит нормально; когда он говорит и поет, ему хватает воздуха. Стоит ли создавать проблему и навязывать ему другое дыхание? Это было бы неразумно. А может быть, трудности все-таки есть? Почему? Они касаются физической или психической стороны? Если психической, то чего именно?

Представим, что актер напряжен. Почему? Каждый из нас так или иначе напрягается. Нельзя быть целиком расслабленным, как это-

му учат во многих театральных школах, потому что тот, кто полностью расслаблен, похож на тряпку. Жить — не значит быть напряженным и не значит быть расслабленным, это процесс. Однако если актер постоянно пребывает в состоянии напряжения, следует искать причины, как правило, психического или психологического свойства, которые блокируют естественный процесс дыхания. Надо определить его врожденный тип дыхания. Я наблюдаю за актером, выбираю упражнения, которые принудили бы его к полной психофизической мобилизации. Я слежу за ним в состоянии конфликта, в игре, когда он кокетничает, — в те моменты, когда в нем происходит произвольная смена реакций. Зная врожденный тип дыхания актера, можно точнее определить причины, которые мешают его естественным реакциям. Упражнения же ставят своей целью устранение этих причин. Вот в чем основная разница между нашей техникой и другими методами: наша техника не позитивная, а негативная.

Мы не ищем ни рецептов, ни стереотипов, это прерогатива профессионалов. Мы не ищем ответов на вопросы: что сделать, чтобы показать гнев? как ходить? как играть Шекспира? (Потому что именно так в конечном счете формулируются все вопросы.) Надо спросить актера: что тебе мешает, что блокирует движение к тотальному акту? какие психофизические ресурсы, от самых инстинктивных до осознанных, следует мобилизо-

вать? Мы должны выяснить, что препятствует его дыханию, движению или — самое важное — человеческой контактности. Какие это преграды? Как их можно уничтожить? Я хочу изъять, украсть у актера все, что его беспокоит. Что в нем есть творческого, останется при нем. Это своего рода освобождение. Если же ничего не останется, значит, он не творец.

Одна из самых больших опасностей, которая угрожает актеру, это, конечно, отсутствие дисциплины, хаос. Через анархию невозможно выразить себя. Я уверен, что подлинный творческий процесс невозможен при отсутствии у актера дисциплины и органичности. Мейерхольд сделал основой своей работы дисциплину, внешнюю форму. Станиславский — естественность повседневной жизни. А, по сути, это два дополняющих друг друга аспекта творческого процесса.

Но что вы имеете в виду под тотальным актом актера?

Это не только мобилизация всех ресурсов, о которых я говорил. Это еще и нечто большее, с трудом поддающееся определению, хотя с точки зрения работы вполне осязаемое. Это акт саморазоблачения, самораскрытия, срывания повседневной маски, акт воплощения себя. Не для того, чтобы рисоваться, выставляться — это был бы эксгибиционизм. Это священный акт откровения. Актер должен быть готов к абсолютной искренности. Что-то вроде шага к пределу, к верши-

не, и в этом шаге сознание актера и его инстинкты сольются воедино.

Таким образом, на практике воспитание актера требует индивидуального подхода?

Да, я не верю в готовые рецепты.

Итак, не существует такой дисциплины, как воспитание актеров вообще, возможно только воспитание каждого конкретного актера. А как вы поступаете? Наблюдаете? Спрашиваете? А потом?

Есть упражнения. Мы очень мало разговариваем. Во время тренинга мы просим каждого актера искать собственные ассоциации (воскрешая воспоминания, пробуждая несбыточные мечты, все, что он не был способен воплотить).

Тренинг проходит коллективно?

Начало одинаково для всех. Однако возьмем, к примеру, физические упражнения: их элементы одинаковы для всех, но каждый должен выполнять их в соответствии со своей индивидуальностью. Даже посторонний наблюдатель легко увидит различия. Главное — обеспечить актеру возможность работать в «безопасности». Работа актера постоянно в опасности, ее контролируют, за ней следят. Необходима такая атмосфера, такая система работы, в которой актер почувствует: что бы он ни сделал, он будет понят и принят. Часто именно в тот момент, когда актер осознает это, он открывается.

Следовательно, существует абсолютное доверие между актерами и между ними и вами.

Дело не в том, что актер обязан делать все, что ему предлагает режиссер. Он должен понять, что может делать все, что хочет. И даже если в конце концов его предложениями не воспользуются, он может быть уверен, что они не обратятся против него.

Осужден, но не приговорен...

Его следует воспринимать как человеческое существо, каков он есть.

Говоря об актере в спектакле, вы охотнее пользуетесь термином «партитура», чем «роль»: это различие весьма существенно для вашей работы. Не могли бы вы более точно определить то, что надо понимать под партитурой актера?

Что такое роль? В конце концов над всем доминирует текст персонажа, распечатанный на машинке и розданный актерам. Это уже определенная концепция образа, а это — стереотип. Гамлет — безвольный интеллектуал или революционер, который хочет все изменить. У актера есть его текст, столкновение необходимо. Нельзя говорить, что роль — это повод для актера или что актер — это повод для роли. Это инструмент для вскрытия, для самоанализа, позволяющего восстановить контакт с другими. Если актер удовлетворен разъяснением роли, он будет знать, что здесь ему надо сесть, а там крикнуть. В начале ре-

петиций ассоциации будут возникать нормально, но после 20 спектаклей уже ничего не останется в полностью механической игре.

Чтобы избежать этого, актер, как и музыкант, должен иметь свою партитуру. Партитура музыканта состоит из нот. Театр — это встреча. Партитура актера — это элементы межлического контакта: «давать и брать». Возьми другого, противопоставь его себе, своему опыту и мыслям, и дай ответ, прореагируй. В человеческих встречах всегда есть что-то от «давать и брать». Процесс повторяется, но всегда — *hie et nunc**. Это значит, что он никогда не будет одним и тем же.

А эти партитуры спектакля фиксируются постепенно в вашей работе с актером?

Да, это результат своего рода сотрудничества.

То есть актер свободен. Как ему удастся (и это одна из важнейших проблем, поставленных Станиславским) находить для каждого выступления творческое состояние, которое позволило бы придерживаться партитуры, но не слишком жестко (иначе возобладает механическая дисциплина)? Как одновременно сохранить живое существование партитуры и творческую свободу актера?

В нескольких словах на это ответить трудно, но, если вы позволите упростить, я скажу так: если актер во время репетиций сделал партитуру есте-

* здесь и сейчас (лат.).

ственной, органичной для себя (модель реакций, «давать и брать»), если перед спектаклем он подготовился к откровению, тогда каждый спектакль достигает полноты.

«Давать и брать»... Это относится и к зрителям?

Во время игры нельзя думать о зрителе. Это, конечно, очень тонкое дело. Первый этап: актер структурирует свою роль; второй этап: партитура. В этот момент он ищет чистоту (избавление от всего лишнего) и знаки, необходимые для выразительности. Он думает: «А понятно ли то, что я делаю?» А этот вопрос предполагает присутствие зрителя. И я становлюсь им, руководя работой, и говорю актерам: «Не понимаю», «Понимаю» или «Понимаю, но не верю»... Психологи охотно спрашивают: «Какова твоя религия?» — их интересуют не твой символ веры или философия, а твои ориентиры, точки отсчета. Если актер берет за точку отсчета зрителя, он в известном смысле продается.

Это будет эксгибиционизм...

Что-то вроде проституции, плохого вкуса... Это неизбежно. Великий польский предвоенный актер называл это публикотропизмом. Однако я не думаю, что актер должен отрицать факт присутствия публики, он не должен говорить себе: «Здесь никого нет». Это была бы ложь. Одним словом, актер не должен ориентироваться на зрителя, но и не должен пренебрегать самим фактом его существования. Как вы знаете, в наших спектак-

лях мы устанавливали самые разные отношения между актерами и публикой: в «Фаусте» зрители — гости, в «Стойком принце» они — наблюдатели, зеваки. Но самое важное вот что: актер не должен играть для зрителей, он должен играть на очной ставке со зрителем, в его присутствии. Он должен совершать подлинный акт вместо зрителей, акт предельной, хотя и дисциплинированной, искренности и подлинности. Отдаваться, не утаивая, открываться, не приближаясь к себе, иначе это кончится нарциссизмом.

Считаете ли вы, что актер должен подолгу готовиться к каждому выступлению, чтобы достичь, как говорят некоторые, состояния «благодати»?

У актера должно быть достаточно времени, чтобы освободиться от проблем и возбуждения повседневной жизни. У нас в театре обязательны 30 минут тишины, в течение которых актер готовит костюмы, возможно, вспоминает некоторые сцены. Это все вполне естественно. Летчик перед первым полетом на новом самолете тоже старается немного побыть один.

Считаете ли вы, что вашу технику могут использовать другие режиссеры, что ее можно приспособить к иным, чем ваши, художественным целям?

И в моей работе надо отделить эстетику от метода. Очевидно, что во Вроцлавском Театре-Лаборатории есть элементы определенной эстетики.

Она принадлежит только нам и не может быть скопирована другими, потому что результат был бы и неподлинным, и неестественным. Но ведь мы являемся также Институтом исследований актерского мастерства. Благодаря нашей технике актер может говорить и петь в очень широком регистре, а это уже объективный результат. При разговоре у него нет проблем с дыханием — это тоже объективный результат. Он может использовать разные типы физических и голосовых реакций, что обычно чрезвычайно трудно для многих людей театра, — и это снова объективность.

В настоящее время в вашей работе два аспекта: с одной стороны, сознательная эстетика творца, с другой — исследования в сфере актерской техники. Какой из аспектов для вас главный?

Сейчас для меня важнее открывать элементы актерского ремесла. Я ведь по первому образованию актер и только по второму режиссер. В моих первых постановках в Кракове и Познани я отвергал конформизм и театральный консерватизм. Постепенно, развиваясь, я понял, что воплощаться самому гораздо менее плодотворно, чем помогать воплотиться другим. Это не альтруизм. Наоборот, это еще больший риск.

В конечном счете режиссер рискует немногим, а встречи, столкновения с другими человеческими существами становятся все труднее, плодотворнее и более вдохновляющими. Если бы я смог добиться от актера — в сотрудничестве с ним —

тотального самораскрытия, как у Ришарда Чесляка в «Стойком принце», это было бы значительно для меня, чем поставить еще один спектакль или, другими словами, сделать что-то под своим именем. Поэтому я понемногу стал заниматься паранаучными исследованиями в области актерского творчества. Это результат личной эволюции, а не изначально задуманный план.

ВЫСТУПЛЕНИЕ в СКАРЕ

Текст представляет собой запись выступления Гротовского на закрытии десятидневного семинара в Драматической школе Скары (Швеция), проходившего в январе 1966 г. под его руководством и при участии Ришарда Чесляка, Рены Мирецкой и Антония Яхолковского. Психологические, пластические и голосовые упражнения, на которые ссылается Гротовский, описаны в предыдущих статьях.

Нельзя научить чему-то готовому. Вы не должны пытаться понять, как сыграть некую роль, как придать голосу ту или иную высоту, как говорить или ходить. Все это, по меньшей мере, клише, и вам нечего с ними делать. Не ищите готовых рецептов на любой случай, потому что они ведут только к стереотипам. Изучайте собственные границы и внутренние препятствия, чтобы понять, как их обойти. И еще — что бы вы ни делали, всегда и все делайте от чистого сердца. Выкиньте из каждого типа упражнений чисто гимнастические элементы. Если захотите заняться чем-то вроде этого — гимнастикой или даже акробатикой — пусть это будет спонтанным, естественным дейст-

вием, связанным с внешним миром, другими людьми или предметами. Что-то возбуждает вас, и вы реагируете — вот и весь секрет. Стимулы, импульсы и реакции.

Я много говорил о личностных ассоциациях, но не о мыслях. Они не могут быть просчитаны. Сейчас я делаю движение рукой, а потом ищу ассоциации. Какие? Возможно, я касаюсь кого-то, но это — мысль. Что же такое ассоциация в нашей профессии? Это что-то, что исходит не только из головы, но из всего тела. Это возвращение к точной памяти. Не анализируйте ее головой. Воспоминания — это всегда осязаемые реакции. Это наша кожа, которая не забыла, наши глаза, которые помнят. То, что мы когда-то слышали, может вновь прозвучать внутри, нас. Это означает конкретное действие, например, не просто приласкать, а погладить кошку. И не абстрактную кошку, а ту именно, которую я видел прежде. Кошку с необычным именем — ну, например, Наполеон. Вот теперь это та самая кошка, которую вы сейчас гладите. Это и есть ассоциация.

Выполняйте действия конкретно, сверяя их с памятью. Если вы доверяете тому, что делаете, не анализируйте память в деталях; просто работайте конкретно, и этого вполне достаточно. Говоря об импульсах и реакциях, я все время подчеркивал, что они невозможны без контактов. Недавно мы говорили о проблемах контакта с вооб-

ражаемым партнером. Но и этот воображаемый партнер должен быть зафиксирован в пространстве этой конкретной комнаты. Если вы этого не сделаете, реакции останутся внутри вас. Это значит, что вы контролируете себя, в вас доминирует разум и вы — на пути к эмоциональному нарциссизму, напряжению и замкнутости.

Контакт — одна из важнейших вещей. Часто, говоря и думая о нем, актер верит, что контакт — это пристальный взгляд в упор. Но это не так. Это всего лишь поза, ситуация. Контакттировать — не значит глядеть глаза в глаза, это значит видеть. Сейчас я в контакте с вами, вижу каждого из вас. Я вижу, кто настроен против меня. Я вижу одного равнодушного, другого — заинтересованного и нескольких улыбающихся. Все это меняет мои действия; это контакт, и он заставляет меня менять мои действия. Модель взаимоотношений задана. В данном случае она заключается в том, что я даю вам последний совет. Мне есть что сказать, но то, как я произнесу свой совет, зависит от контакта. Если, например, я услышу шепот, то стану говорить громче и более строго. И произойдет это бесосознательно, только из-за контакта.

Таким образом, в спектакле, партитура которого — четко определенные текст и действие — уже зафиксирована, вы должны постоянно быть в контакте с партнерами. Ваш партнер, если он хороший актер, должен следовать той же партиту-

ре действий. Ничего нельзя оставлять на волю случая или вдруг менять детали. Однако бывают мельчайшие изменения в пределах установленной партитуры, и вы должны следить за партнером, слушать и наблюдать, чтобы отвечать на его реакции. Каждый день он говорит «доброе утро» — с одними и теми же интонациями, как ваш сосед. Порой он в хорошем настроении, порой торопится, порой выглядит уставшим. И вы должны видеть это, не головой, но — просто видеть и слышать. В жизни вы всегда одинаково отвечаете — «доброе утро», но если вы действительно слушаете, то всякий раз эти слова звучат чуть иначе. Действие и интонации одинаковы, но контакт настолько эпизодичен, что его невозможно рационально проанализировать, хотя он меняет все отношения. В этом и заключается секрет гармонии человеческих отношений. Когда один говорит «доброе утро», а другой отвечает, возникает еще и голосовая гармония между говорящими. На сцене мы часто испытываем дисгармонию, потому что актеры не слушают друг друга. Проблема не в том, чтобы слушать и спрашивать себя: «А что это была за интонация?» — а в том, чтобы всего лишь услышать и ответить.

Я должен сейчас говорить с особой интонацией, подсознательно стремясь к гармонии с интонацией переводчика. Это концерт для двух голосов с моментально возникающей композицией, которая порождается необходимостью существо-

ющего контакта. Чтобы достичь этого, есть разные упражнения. Например, когда постановка уже готова, один из актеров может получить задание исполнить роль совершенно иначе, в то время как другим надо следовать фиксированной партитуре и при этом в ее рамках реагировать на изменившуюся игру партнера. Вот другое упражнение: оба партнера придерживаются партитуры, но меняют мотивации. Например, разговор двух друзей. В какой-то день один из них действует, как обычно, но оказывается неискренним. Появляются такие мелкие изменения, что они едва уловимы; но если партнер слушает внимательно, не меняя партитуры, он будет в состоянии реагировать соответственно. Такие упражнения помогают научиться контакту. В чем их опасность? В том, что актер сможет поменять свою партитуру изменением ситуаций и действий. Но это будет фальшиво, это слишком легко. Надо сохранять партитуру и ежедневно обновлять контакт.

Первые роли могут сознательно строиться на голосовых резонаторах, в дальнейшем этот процесс станет бессознательным.

Все наше тело — это система резонаторов, и все упражнения всего лишь помогают расширить возможности голоса. Сложность этой системы поразительна. Мы говорим об импульсе, о контакте с кем-то. Различное положение руки меняет резонанс голоса. Движения позвоночника

тоже его меняют. И все это невозможно осознанно проконтролировать. Наши упражнения с резонаторами — только начало, открывающее голосовые возможности; позднее, когда вы усовершенствуетесь, вам надо будет жить и действовать, не прибегая к расчетам. Вы должны прогрессировать и без усилия находить новые резонаторы. Во время упражнений не кричите. Начать можно — и этот метод подходит очень многим — с того, что называется искусственными голосами; по мере освоения этих упражнений можно поискать другой, естественный голос и, пользуясь телесными импульсами, открыть его. Далеко не все знают свой подлинный голос и пользуются им. Говорите естественно и этими естественными голосовыми действиями приведите в движение различные возможности телесных резонаторов. И тогда придет день, когда ваше тело зазвучит без подсказок. Это будет поворотный день, как день рождения другого голоса. И прийти к нему можно только через естественные голосовые действия.

Как вы должны работать над голосом?

Не контролируйте себя. Не следите за точками телесных вибраций. Вы только должны — и это лучшее базовое упражнение — говорить разными частями тела. Представьте, например, что ваш рот — на голове и вы разговариваете с потолком. Но я действительно должен сделать это; мне надо импровизировать: «Мистер Потолок, вы меня слы-

шите?.. Нет?.. Но почему вы не слушаете меня?» Вслушайтесь: он говорит? Отвечает вам? Не вслушивайтесь в свой голос — это всегда ошибка. Таков закон физиологии. Если вы слушаете самого себя, то блокируете гортань и процессы резонанции. Всегда действуйте, говорите, спорьте и контактируйте с конкретными вещами. Если у вас ощущение, что ваш рот — в груди и вы обращаетесь к стене, то и ответ вы услышите от стены. Таким образом вы пускаете в ход всю систему резонаторов. Вы можете играть роль животного, но упражнения должны быть отработаны так, чтобы вам не приходилось изображать некое абстрактное или далекое от вашего характера животное. Другими словами, не играйте собаку как настоящая собака, потому что вы не собака! Старайтесь найти в себе собакоподобные черты. Теперь я реагирую: сохраняю свой естественный голос и начинаю использовать зубы, не имитируя голос собаки. В этом — разница. Вы можете начать с имитации собачьего голоса, чтобы исследовать возможности своего голосового воображения, но позднее надо найти собственный голос. Контакт столь же важен в физических упражнениях. Контакт, который мы наблюдаем — с землей, с полом, — это всегда подлинный диалог: «Будь добра ко мне, земля, люби меня, я верю тебе. Ты слышишь меня?» И наши руки ищут именно такой настоящий контакт.

Теперь рассмотрим диалог между различными частями тела. Когда рука прикасается к колену

или одна нога к другой, это поиск безопасности, как если бы нога говорила: «Сейчас немножко больно, но надо потерпеть». Такова суть этого диалога, который всегда должен быть конкретным, но не рациональным. Не просчитывайте заранее слова. Если мы все делаем искренне, то почувствуем правду — сейчас я прикасаюсь к бедру и не думаю, о чем наш диалог, но это конкретное прикосновение.

Через руку я говорю со своим бедром. Каждый должен делать это по-своему. Если кому-то это не нужно, он может этого не делать. Здесь нет твердых правил. Сегодня, разговаривая с одной из участниц нашего семинара, я сказал, что ей надо обратить внимание на другие элементы. Но сейчас я говорю вообще, потому что у большинства наблюдаются одни и те же внутренние препятствия.

Теперь рассмотрим пластические упражнения. Так как они, в конце концов, лишь набор знакомых элементов, то каждый раз необходимо отыскивать свою конкретную реакцию, приближать себя к конкретному действию. Например, ласкайте женщину и постарайтесь избежать в этом банальности. Очевидно, что каждый сделает это на свой лад. Но надо отдавать себе отчет, что если делать это умозрительно, то успеха не видать. Например, вы берете лист бумаги и начинаете писать: «Каким должен быть диалог между моей пра-

вой и левой стопой?» Это глупо. И не даст результата до тех пор, пока разговаривает ваш разум, а не стопа, у которой есть свой собственный язык.

Теперь я хочу дать вам совет: не особенно задумывайтесь над проблемами, касающимися во многих театрах режиссеров, но не актеров. В некоторых отдельных театрах, которые хотят пренебречь барьерами, эти проблемы касаются и актеров. Но вам, возможно, придется работать не в них.

Прошу не думать, что грим вообще плох и потому его надо отвергнуть. Однако думать надо о том, как вы можете трансформироваться без него. Если же вам нужен грим, пользуйтесь им. Если вы действительно научились меняться без грима, то с ним станете во много раз выразительнее и сможете переиграть любые технические трюки.

С помощью фиксированных импульсов, реакций и деталей партитуры ищите личностное. Здесь опасность может заключаться в том, что вы не сумеете действовать созвучно с остальными. Если вы сосредоточитесь на себе, как на драгоценности, если будете искать богатство собственных эмоций, то придете к нарциссизму. Если хотите быть чувственным, хотите иметь «богатую» душу, то есть если будете искусственно нагнетать внутренние процессы, то в итоге будете просто имитировать все это. Отсюда ложь — и по отношению к другим, и по отношению к себе.

Как все это начинается?

Все начинается с эмоций или психических реакций, которые вам неизвестны. Например, герой пьесы должен убить свою мать. Приходилось ли вам делать это в жизни? Нет. Может быть, вы кого-то все же убили. Если да, то вы можете попробовать воспользоваться этим опытом, если же вы не убивали, вы не должны искать в себе подобные чувства или спрашивать себя: каково психическое состояние матереубийцы? Ответить вы не можете, потому что опыта подобного действия у вас нет. Но, может быть, вы когда-нибудь убили животное. Возможно, это произвело на вас сильное впечатление. Как животное смотрело? Как вели себя тогда ваши руки? Были вы сосредоточены или нет? Вы сделали это добровольно или вынужденно? Например, это было необязательно, но весело. Наконец, в пьесе, где вы должны убить мать, вы можете справиться с этим, вернувшись к чувствам, которые испытали, убив кошку. Это будет жестокий анализ ситуации, потому что действие само по себе отнюдь не грандиозно и не трагично, но всего лишь отразит мелкую личную одержимость. Кроме того, воспоминание об убийстве животного в момент убийства матери — совсем не банальность.

Но если вы заняты в сцене, где должны убить животное, конкретного воспоминания недостаточно — следует найти реальность, более трудную

для вас. Вам нетрудно показать собственную жестокость, поэтому это не будет самопожертвовани-ем. Найдите что-нибудь более интимное. Например, считаете ли вы, что, убивая в этой сцене животное, вы испытаете сильный психологический подъем? Возможно, вы скажете «да», и если вы хотите сказать «да», поищите в памяти моменты крайнего психологического возбуждения, которые будут слишком конкретны, чтобы ими можно было поделиться с другими. Вот на этом воспоминании вы должны сосредоточиться, убивая животное на сцене; оно, такое интимное, так мало значащее для других, для вас будет очень трудным. Но если вы убивали в реальности и обратитесь к этому воспоминанию на сцене, то не сможете стать по-настоящему драматичным. Шок искренности будет слишком силен. И вы окажетесь разоружены и расслаблены перед лицом слишком крупной для вас задачи, которая может сокрушить вас. Но если вам это удастся, это будет великий миг, и вы поймете, что я имел в виду, говоря, что с помощью конкретных деталей можно достичь индивидуального. Когда вы достигнете этого, то станете чисты и безгрешны. Если память — один из грехов, то вы избавитесь от него. Это своего рода искупление.

Далее я хотел бы посоветовать вам никогда не искать в спектакле спонтанности без партитуры. Это будет только имитация, поскольку хаос разрушит всю вашу спонтанность. В упражнении парти-

тура состоит из фиксированных деталей, и я бы посоветовал импровизировать (за исключением особых импровизаций, предложенных педагогом или режиссером) только в рамках этих деталей. Короче, вы должны знать детали упражнений. Сегодня мне нужно то-то и то-то. Я их придумаю, а вы можете попытаться найти их вариации. Это и приведет вас к подлинной импровизации. Играя роль, помните, что партитура теперь состоит не из деталей, а из системы знаков.

Мне бы не хотелось пускаться в объяснения того, что такое знак. По большому счету, это человеческая реакция, очищенная от фрагментов и деталей, не обладающих значением. Знак — это чистый импульс. Действия актеров являются для нас знаками. Если угодно, вот точное определение: если я не воспринимаю, значит, знаков нет. Я сказал «не воспринимаю», а не «не понимаю», потому что понимание — это рациональная функция. Часто в спектакле мы видим вещи, которые не понимаем, но воспринимаем и чувствуем. Другими словами, я знаю, что это, если чувствую. Я не могу определить это словами, но знаю, что это такое. Разум здесь ни при чем, знак действует по-другому. Но если я это воспринимаю, значит, это знак. Проверка импульса на подлинность заключается в том, верю я в него или нет.

Если вы хотите заниматься искусством, избегайте клише. Не идите по легкой дорожке ассоциа-

ций. Говоря «Какой прекрасный день», не обязательно произносить эти слова радостно. Когда вы говорите: «Мне сегодня взгрустнулось», не всегда нужно произносить это печально. Это клише, банальность, общее место. Человек гораздо более сложен. Мы часто не верим в то, что говорим. О чем думает женщина, говоря: «Мне грустно сегодня»? Может быть, она хочет сказать «Уходи» или «Я одинока». Надо быть предельно внимательным к тому, что стоит за словами. Например, произнося «прекрасный», мой голос звенит от радости. Но почти всегда более глубокие смыслы вашей реакции скрыты. Вы должны знать, что подлинная реакция, вызванная словами, реальна и не иллюстративна.

Когда человек произносит слова молитвы, его реакции, импульсы и мотивы различны. Возможно, он ждет помощи или выражает благодарность; хочет забыть что-то неприятное. Слова всегда являются предлогом, и они не должны иллюстрироваться. То же касается действий. Вы, например, знаете, что в определенной сцене реалистической пьесы (я сознательно привожу именно такой пример, приложимый к реалистическому репертуару) есть моменты, когда персонажу должно быть скучно. Что делает в этом случае плохой актер? Он иллюстрирует действие, его жесты и движения имитируют его представление о скучающем человеке. Но скучать в жизни означает искать что-то, способное вас заинтересовать. И человек в этой

ситуации очень активен. Он может начать читать книгу, но она ему неинтересна. Захочет что-нибудь съесть, но все в этот день кажется невкусным. Потом он решит пойти в сад, но сад сегодня непривлекателен, воздух нечист, а атмосфера — гнетущая. Тогда он попытается уснуть. Однако и сон ему не дается. Одним словом, человек все время действует, и ему некогда изображать скуку. Это пример из Станиславского, и он согласуется с реалистическим театром до тех пор, пока человек делает что-то конкретное, для других, пока внутри этих действий есть личностные реакции, не связанные с тем, что он делает.

Другой пример: актер должен записать упражнение. На самом деле через писание каждый реализует разные намерения. Один торопится закончить, чтобы успеть сделать еще что-то, более важное; другому это вообще не нравится: не нравится карандаш или бумага; короче, все неладно. Третий хочет быть примерным учеником и показать, как хорошо он справляется с упражнением: «У всех тупые карандаши, а у меня острый. У всех грязная бумага, а у меня чистая. Все пишут бездумно, а я работаю». Такова реальность.

Итак, избегайте банальности, то есть иллюстраций авторских слов и ремарок. *Если вы хотите создать настоящее произведение искусства, избегайте красивой лжи: правды, записанной в календаре, где под каждой датой можно найти по-*

словицу или изречение вроде: «Кто добр с другими, будет счастлив». Это ложь. Зритель, возможно, останется доволен. Зритель любит легкие истины. Но мы не собираемся убажывать его. Мы здесь для того, чтобы сказать правду.

Возьмем, например, Богоматерь. Я говорил с одной участницей нашего семинара из Финляндии, которая привела показательный пример. Она сказала, что когда исполняют роль Богоматери — в религиозной или светской пьесе — имеют ли в виду Деву Марию или материнство, это благословенное материнство всегда изображается так: любящая мать склоняется над своим ребенком. «Я мать, — сказала она, — и знаю, что в материнстве есть что-то от Девы Марии, но что-то и от коровы. Это и есть правда». Это не метафора, а истина. Мать кормит ребенка молоком, и ее физиологические реакции не отличаются от коровьих. Другое дело, что в материнстве есть и подлинная святость. Правда сложна. Поэтому избегайте красивой лжи. *Всегда старайтесь показывать зрителю неизвестную сторону вещей.* Зритель протестует, но потом он вас никогда не забудет. Через несколько лет он скажет: «Он был единственный, кто сказал правду. Это великий актер».

Всегда ищите правду, а не ее популярную концепцию. Используйте свой опыт. Это значит, что довольно часто вы будете производить впечатление бестактного человека. Стремитесь к подлинности.

В начале наших занятий мы говорили о том, как играть смерть. Вы не сможете сыграть смерть как смерть, потому что не знаете, что это такое. Можете вы сыграть только свой интимный опыт. Например, опыт любви или страха перед смертью, перед болью. Или другие физиологические реакции, например, которые охватывают вас при виде мертвеца; опыт сравнения себя с умершим. Это аналитический процесс. Почему человек умер? Я сейчас неподвижен, но жив. Почему? Потому что мыслю. Короче говоря, всегда делайте то, что наиболее близко связано с вашим опытом.

Я уже говорил, что актер должен раскрываться, обнажать самое личное, и всегда делать это достоверно. Для зрителя это что-то вроде эксцесса, перехода некоего предела. Но домогаться этого не следует. Только действуйте с полной самоотдачей. В решающий момент роли оживите наиболее интимный, самый потаенный опыт. В другие моменты пользуйтесь знаками и только оправданными. Этого достаточно. Не нужно пытаться выполнить все это сразу, с самого начала. Следуйте шаг за шагом, но без фальши, без имитации действий, всем собой, всем своим телом. И тогда наступит день, когда ваше тело будет реагировать целиком и вы как будто перестанете существовать. Соппротивление исчезнет, и ваши импульсы будут свободны.

И наконец нечто очень важное, самая сущность нашей работы, — мораль. Я не имею в виду

мораль в общепринятом смысле, например если вы убили кого-то, то это ваша этическая проблема. Это меня не касается, также не касается и вашего партнера и режиссера. Я говорю о морали, которая требует, чтобы вы в своей работе выражали всю правду. Это трудно, но возможно. Только так в искусстве создаются великие произведения. Конечно, гораздо легче говорить об убийствах, потому что в этом есть определенный пафос. Но существует много других человеческих проблем, в которых отсутствует столь грандиозный криминальный пафос, и иметь смелость говорить о них — и значит создавать великое искусство.

Я уже неоднократно повторял, что вы должны быть точны, организованы и дисциплинированы в своей работе, изнурительность которой — необходимое условие. Часто вы должны будете полностью изнурить себя, чтобы сломить сопротивление вашего рациона и начать действовать правдиво. Однако я не имею в виду, что надо быть мазохистами. Когда это необходимо, когда режиссер дает вам задание в разгар репетиции, вы не должны думать о времени и усталости. Правила работы жестоки. И у нас нет места хрупкой мимозе-недотроге. Но не надо всегда искать мрачные ассоциации, воспоминания о страданиях и жестокости. Ищите и светлые, и прекрасные. Часто мы открываемся благодаря воспоминаниям об утраченном рае, о прекрасных днях, о мгновениях полного доверия и счастья. Это нередко дается

труднее, чем проникновение в мрачные воспоминания, поскольку не хочется делиться такими сокровищами. Но часто это дает возможность довериться работе и вызвать расслабление, не механическое, а рожденное верным импульсом.

Когда я говорю о необходимости тишины во время работы, то понимаю, что требую с практической точки зрения трудно исполнимого, но — абсолютно необходимого. Без тишины снаружи невозможна тишина внутри, невозможно молчание разума. Если вы хотите обнаружить свое сокровище, свои жизненные источники, значит, вы должны работать в тишине. Отбросьте все подробности вашей частной жизни, сиюминутных контактов, все перешептывания и разговоры. Вы начнете наслаждаться, но внутри того, что делаете, а не как частный человек. Иначе нельзя достичь результата.

А теперь я скажу, что вы никогда ничего не достигнете, если будете ориентироваться на публику. Я имею в виду не прямой контакт, но род работы — желание одобрения, аплодисментов и уважения. Работая так, невозможно достичь великого. Шедевры всегда становятся источниками конфликта. У настоящих художников нелегкая жизнь, их никто не носит на руках. С самого начала и долгое время это тяжкая борьба. Художник говорит правду, которая отличается от расхожих истин. Публика не любит, когда ее напрягают проблема-

ми. Ей легче находить в пьесе что-то знакомое. Вот вам и конфликт. Но тот же самый зритель начинает постепенно понимать, что именно этих артистов он не может забыть. Наконец, вы становитесь знамениты и зарабатываете право говорить непопулярную правду. Здесь открываются две возможности: вы считаете занятую социальную позицию важной для себя и перестаете развиваться. Вам страшно потерять добытое, и вы говорите только то, что говорят другие. Если же по-прежнему чувствуете себя свободным как художник, то есть независимым от публики, то ищете самую глубокую, скрытую правду. Тогда вы идете дальше и становитесь великим.

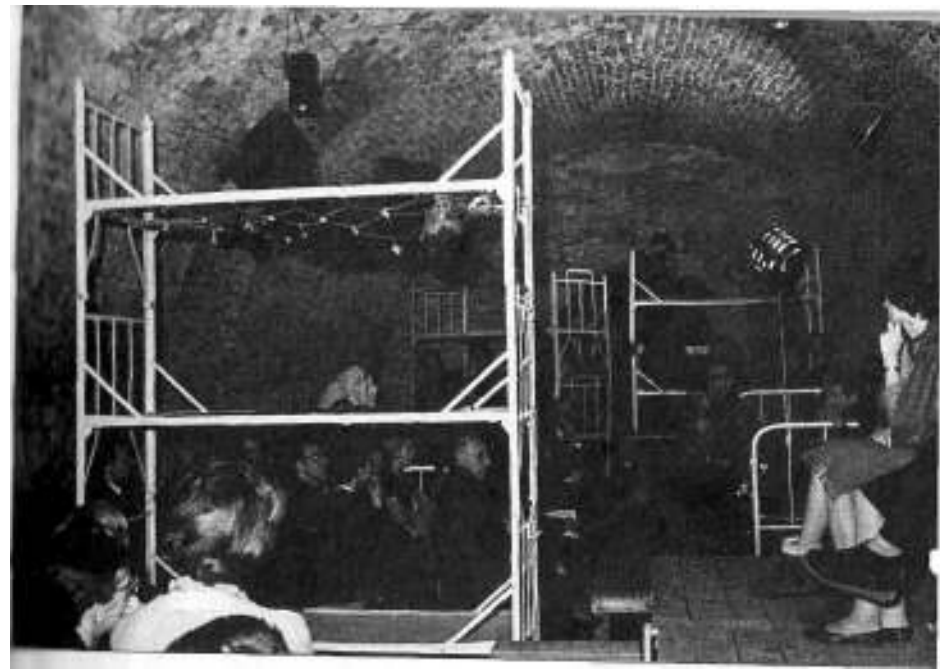
В Польше до войны был замечательный актер, который нашел замечательное определение этой ориентированности на публику. Растения тянутся к солнцу, и это явление называется тропизм. По аналогии с этим Остэрва говорил о публикотропизме. И это — худший враг актера.



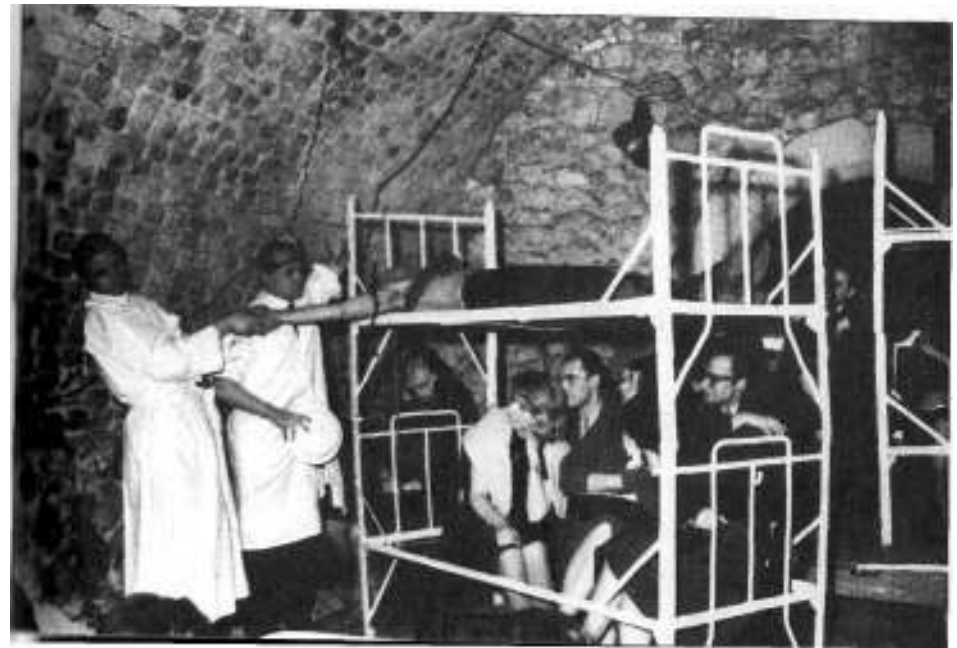
92. «Дядь». Актеры вызывают призраков среди зрителей во время деревенского ритуала



93. «Дзяды». Призрак юной девушки вступает в контакт с живыми (со зрителями)



94-95. «Кордиан». Оформление сценического пространства. Действие происходит в психиатрической больнице, со зрителями обращаются как с пациентами. Действия Кордиана восприняты как симптомы сумасшествия. Ему кажется, что он на вершине Монблана торжественно предлагает собственную кровь своей стране, а в реальности ему пускают кровь и тем самым излечивают от безумных грез. Збигнев Цинкутис, Зигмунт Молик, Антоний Яхолковский





АМЕРИКАНСКАЯ ВСТРЕЧА

Это интервью является фрагментом более обширной записи, сделанной 1 декабря 1967 г. в Нью-Йорке. Гротовский вместе с Чесляком провел четырехнедельный курс для студентов Школы искусств Нью-Йоркского университета. На встрече присутствовали Теодор Хоффман, Ричард Шехнер, Мари Тернье и Жак Хват, бывший переводчиком Гротовского. Полностью текст опубликован в «The Drama Review» (1968).

ШЕХНЕР: Вы часто говорите о художественной этике, о том, что значит быть артистом.

Я не употреблял слово «этика» во время занятий, но во всем, что говорил, именно она составляла суть. Почему я обходился без этого слова? Потому что те, кто часто говорит о ней, обычно навязывают другим лицемерие — систему поведения, заменяющую этику. Иисус Христос проповедовал этический долг, но, хоть и располагал возможностью творить чудеса, не преуспел в исправлении человечества. Зачем же заниматься этим еще раз?

Может быть, следует спросить самих себя, какие действия лежат на пути творческой деятельности. Если, например, во время творческого акта мы утаиваем какую-то значимую вещь из своей

жизни, нас ждет провал. Мы создаем неверный образ самих себя; мы не выражаем себя; это своеобразное интеллектуальное или философское кокетство, мы пользуемся трюками и исключаем возможность творчества.

Мы не можем скрывать свою суть, даже если она греховна. С другой стороны, если наши грехи глубоко укоренены (даже не грехи, а искушения), то надо открыть путь к ассоциациям. Творческий процесс состоит не только из самораскрытия, но и из структурирования того, что раскрыто. Если мы открываем себя с помощью искушений, то преодолеваем их, справляемся с ними сознательно.

Вот суть этической проблемы: не скрывать главного, независимо от того, морально оно или аморально; наш первый долг в искусстве — выразить самих себя через наиболее личные мотивы.

Другая часть творческой этики — умение рисковать. Надо каждый раз быть готовым к провалу. Это значит, что для нас закрыты старые или знакомые пути. Первый путь, которым мы идем, — проникновение в неизвестное; это священный процесс поиска, изучения и противостояния, который вызывает своего рода «радиацию», исходящую из противоречий. Противоречие состоит из преодоления неизвестного — а это не что иное, как недостаточное знание себя — и нахождения технических средств для формирования, структурирования

и опознавания его. Процесс самопознания придаст работе силу.

Если мы во второй раз встретимся с тем же материалом, если пойдем уже пройденной дорогой, то внутри нас уже не будет того непознанного, что направляет и ведет нас; останутся приемы — стереотипы, все равно, философские, моральные или технические. Видите: это не этический вопрос. Я не говорю о «вечных ценностях». Самопознание — право нашей профессии, наш первейший долг. Вы можете считать его этическим, но лично я считаю его чистой техникой, потому что в этом случае пропадает нужда быть сентиментальным или лицемерным.

Третье, что можно считать этикой, -- это проблема процесса и результата. Когда я работаю — преподаю или ставлю — то, что я говорю, не является объективной правдой. То, что я говорю, лишь стимул, дающий актеру шанс для творчества. Я говорю: «сконцентрируйтесь на этом», нащупывайте этот священный и узнаваемый процесс. Вы не должны думать о результате. Но в финале вы не можете его игнорировать, потому что с объективной точки зрения решающим фактором в искусстве является результат. И прав тот, у кого он есть. Таково реальное положение вещей: искусство — вне морали. Но — и в этом весь парадокс — чтобы добиться результата, к нему нельзя стремиться. Если вы будете упорно добиваться его, то бло-

кируете естественный творческий процесс. В таком стремлении занят только мозг, он навязывает очевидные решения, и вы начинаете выдавать знакомые трюки. Вот почему не следует фиксировать внимание на результате. Что мы ищем? Какие у меня главные воспоминания? — ищите их не головой, а с помощью телесных импульсов. Их необходимо осознать, подчинить и организовать, а также убедиться, что они стали сильнее, чем прежде, когда были бесформенными и неосознанными. Много или мало эти ассоциации и воспоминания открывают в нас? Если мало, значит, они недостаточно структурированы.

Не думайте о результате, и он придет. Наступит момент, когда борьба за результат станет осознанной и неизбежной, задействует всю психику целиком. Весь вопрос в том, когда именно.

И вот наступает момент, когда наш живой творческий материал готов. Тогда можно рационально отструктурировать его и заняться исследованием взаимоотношений с публикой, то есть тем, что прежде было запрещено. Бывает, что кому-то легче начать с рационального, но и в этом случае не надо думать о результате.

И еще одну проблему называют этикой. С моей же точки зрения, эта проблема объективна и носит технический характер. Актер, чтобы реализоваться, не должен работать для себя. Изучая отно-

шения с другими, элементы контакта, он раскрывает в себе то, чего раньше не знал. И отдаваться этому надо целиком.

И вот здесь действительно возникает проблема. У актера есть две возможности. Во-первых, играть для публики. Это вполне естественно, если иметь в виду традиционные функции театра. Это ведет к своеобразному кокетству, которое означает, что актер играет для себя, для самоудовлетворения, чтобы быть любимым публикой. В результате — нарциссизм. Вторая возможность — актер работает только для себя. Это значит, что он наблюдает за своими эмоциями, ищет более богатые психические состояния, и это кратчайший путь к лицемерию и истерии. Почему к лицемерию? Потому что отслеженное и обдуманное психическое состояние уже не является психическим состоянием, просчитанная эмоция — не эмоция. И тут возникает соблазн преувеличить, «надуть» необыкновенную эмоцию внутри себя. Но эмоции не зависят от нашей воли. Их приходится имитировать, а это уже чистое лицемерие. Актер ступает на самый легкий путь и оказывается на пороге истерии; возникают истерические ассоциации, бесформенные импровизации, дикая жестикуляция и крик. Это тоже нарциссизм. Но если актер не должен играть ни для публики, ни для себя, что же ему остается?

Ответить на это трудно. Можно начать со сцен, которые дают актеру шанс для исследования от-

ношений с другими. Он насыщает тело элементами контакта, ищет конкретные воспоминания и ассоциации, которые являются решающими в определении формы контакта. Он должен полностью отдаваться тому, что делает. Его акт должен походить на любовь. Но ответа на вопрос «любовь к кому» нет. Ни к Богу, которого нет для нашего поколения, ни к природе. Здесь все полно тайн. Человеку всегда нужен другой человек, который бы понял его. Это похоже на любовь к Абсолюту или идеалу, любовь к кому-то, кто вас понимает и кого вы еще не встретили.

Одним словом, к кому-то, кого вы ищете. На это нет простого ответа. Ясно одно: актер должен отдать себя и не играть ни для зрителей, ни для себя. Его поиск должен быть направлен изнутри к внешнему миру, но не для внешнего мира.

Перерождение актера происходит тогда, когда он вступает в контакт, в отношения с кем-то в жизни, когда начинает проникать в импульсы своего тела, в процесс обмена. А дальше другие актеры становятся для него экранами, на которых отражаются его жизненные партнеры, и он начинает проецировать найденное на героев пьесы. И это — его второе перерождение.

Наконец актер обретает того, кого я называю надежным партнером — особенное существо, рядом с которым он делает все, перед которым он

играет других героев и кому может доверить самый сокровенный опыт и проблемы. Этому человеческому существу — надежному партнеру — не дать точной дефиниции. Но в момент, когда актер находит его, происходит третье, самое сильное перерождение. Оно ощутимо меняет поведение актера. Именно в этот момент можно найти решение самых сложных задач: как творить, если оказываешься во власти других людей; как работать в безопасности; как обрести уверенность, которая необходима, если хочешь *выразить себя*, несмотря на то, что театр — это *коллективное* творчество, когда мы находимся под контролем многих людей и обязаны работать часами.

Нет необходимости объяснять актеру, что такое «надежный партнер». Сказать только: «Вы должны отдавать себя полностью», и многие актеры вас поймут. У каждого актера есть шанс обретения, и у каждого этот шанс — другой. Третье перерождение — как ни парадоксально — не предназначено никому. Оно раскрывает перед актером величайшую гамму возможностей. Можно считать, что это этическая проблема, но, полагаю, она носит технический характер, несмотря на всю свою таинственность.

ШЕХНЕР: Два связанных вопроса. По ходу пластических упражнений вы говорили студентам: «Преодолевайте себя», «Будьте смелее» и т.д. Вы также говорили, что надо отказаться от «неделания». Поэтому вопрос первый: какая связь между

преодолением в одном случае и отказом во втором? Второй вопрос, задаю его вместе с первым, потому что чувствую их внутреннюю связь. Несколько раз, когда вы работали над сценами из Шекспира, я слышал, как вы говорили: «Не играйте текст, вы не Джульетта и текст тоже не вы написали». Что вы имели в виду?

Несомненно, ваши вопросы связаны, ваши импульсы очень точны. Но то, о чем пойдет речь, трудно объяснить. Я знаю, в чем дело, но мне трудно объяснить это логически. Традиционная логика не всегда работает. У меня было время, когда я всему хотел дать логическое объяснение. Я выдумывал формулы настолько двойственные, что они подходили для совершенно противоположных процессов. Но эти абстрактные формулы не были реальны, хотя внешне они казались очень логичными. Это было своего рода плутовство, и я решил никогда больше этим не заниматься. Если у меня нет ответа, то я не отделяюсь формулами. Но иногда все дело — в разных логических системах. В жизни у нас две логики — формальная и парадоксальная. Последняя несколько нехарактерна для нашей цивилизации, но совершенно естественна для восточной или средневековой мысли. Мне трудно объяснить связь между вашими вопросами, но я могу прояснить последствия этого родства.

Когда я говорил «преодолейте себя», то просил совершить почти невыполнимое усилие. Порой че-

ловек обязан не останавливаться, несмотря на усталость, и делать то, чего, он точно знает, он сделать не сможет. Это значит, надо быть смелым. Куда это может завести? В определенный момент усталость, возникающая в тяжелой работе, снимает рациональный контроль, блокирующий нас. Когда мы находим смелость сделать невозможное, мы открываем, что наше тело нас не сдерживает. Мы делаем невозможное, и деление на то, чего требует сознание, и то, что может тело, пропадает. Этот пример — попытка ответа на вопрос о преодолении наших границ. Границ не нашей природы, но нашего дискомфорта. Это обманчивые границы, которыми мы блокируем творческий процесс, потому что творчество никогда не бывает удобным. Если мы действительно начинаем работать ассоциативно, выполняя *пластические упражнения*, превращая телесные движения в серию личных импульсов, — в такой момент мы не должны искать чего-то легкого. Мы можем «сделать это» в плохом смысле, рассчитывая движение, взгляд и мысль. Но это всего лишь «надувательство».

Что может разблокировать естественные и неотъемлемые возможности актера? Действовать — значит реагировать, но не руководить процессом, а использовать собственный опыт и быть ведомым. Процесс должен захватить нас. В такие мгновения надо быть внутренне пассивным, но внешне активным. Формула отказа «не делать» стимулирует, но если актер говорит: «Сейчас я должен обра-

тяться к своему опыту и самым интимным ассоциациям; я должен найти своего надежного партнера», — он будет очень активным, но бесплодным. Он доверяется, но ничего не происходит. Но если он отказывается «не делать» эту трудную вещь и обращается к своей правде и выводит ее наружу, он может найти сложную истину. Такая внутренняя пассивность дает актеру шанс быть вовлеченным в процесс. Если начать слишком рано руководить процессом, он будет заблокирован.

ШЕХНЕР: Так вот почему вы сказали: «Не играйте текст». Время не подошло.

Да. Если актер хочет играть текст, он делает самое простое. Текст написан; актер произносит его с выражением и освобождает себя от необходимости делать что-то самому. Но если, как это было у нас в последние дни, он работает с внесловесной партитурой — произнося текст лишь мысленно, — он показывает это отсутствие личного действия и реакции. И тогда актер вынужден обратиться к самому себе и искать собственные импульсы. Кто-то при этом будет молчать, кто-то начнет цитировать свою роль, находя мысли, оживляющие слова. Здесь много возможностей. В сцене убийства Дездемоны мы работали над текстом героини как над эротической любовной игрой. Здесь сами слова становятся актрисами... Проблема же остается прежней: прекратить обман и найти подлинные импульсы. Цель — искать точку встречи текста и актера.

ХОФФМАН: Когда студенты занимались каждый своей работой, вы требовали от них полной тишины. Это было тяжело, потому что шло против нашей традиции, по которой все мы — симпатизирующие друг другу сотрудники, с любовью относящиеся к коллегам. Несколько слов по этому поводу.

Отсутствие такта — моя специфика. В вашей стране я вижу внешнее дружелюбие, которое является частью вашей повседневной маски. Здесь люди очень дружелюбны, но им чудовищно трудно установить подлинный контакт. По существу, они очень одиноки. Если мы так легко братаемся — без этикета и церемоний, — то естественный контакт оказывается невозможным. Если вы с кем-то искренни, то другой воспринимает это как часть повседневной маски.

Мне кажется, что люди здесь функционируют и ведут себя как инструменты или объекты. Например (и это происходит часто), меня приглашают куда-нибудь люди, которые совсем не являются моими друзьями. Спустя несколько рюмок они начинают истерично поверять свои тайны и ставят меня в положение судьи. Мне навязывают эту роль, как если бы я был стулом, а они хотели посидеть на нем. Я такой же судья, как любой покупатель в магазине. По сути же получается, что не магазин для покупателя, а покупатель для магазина.

В каждой стране есть определенные правила поведения, которые надо преодолеть, если вы со-

бираетесь заниматься творчеством. Творчество не предполагает использования повседневных масок; наоборот, оно создает исключительные ситуации, в которых маски перестают работать. Возьмите актера. Он работает перед кем-то, он должен доверять своим самым глубоким мотивам и выражать то, что скрыто. Он должен делать это осознанно и структурированно, потому что не-сформулированная исповедь — вовсе не исповедь. Что блокирует его больше всего, так это коллеги и режиссер. Если он будет прислушиваться к реакциям других, то замкнется. Его волнует, не смешно ли его признание. Он боится стать предметом закулисных сплетен и потому не может открыться. Каждый актер знает этот страх. Таким образом, на актеров и режиссеров накладывается жесткое обязательство быть сдержанными. Это не моральная проблема, а профессиональный долг — как у врачей или юристов.

О тишине. Актера всегда искушает публикотропизм, который блокирует глубинные процессы и выливается в своего рода кокетство, о котором я уже говорил. Предположим, актер делает что-то такое, что вызывает дружный смех: все веселятся, глядя на него. Тогда он начинает смешить все больше и больше, и первая естественная реакция становится искусственной.

Проблема творческой пассивности. Это трудно объяснить, но актер должен начинать с ничегоне-

делания. Тишина. Полная тишина. Она поглощает и мысли. Внешняя тишина работает как стимул. Если стоит абсолютная тишина и актер ничего не делает, то наступает и тишина внутренняя, только в ней актер и может вернуться к своим истокам.

ШЕХНЕР: Как я понял, в своей труппе вы много занимаетесь пластическими упражнениями. Они носят психофизический характер и вызывают абсолютное единство психического и физического, тела и чувств. Как вы их придумали, развили и как они используются в тренинге и постановках?

Все пластические упражнения, во-первых, разнофункциональны. Их развитие -- результат огромного количества экспериментов. Например, мы начинали с йоги, добиваясь абсолютной концентрации. Мы задавались вопросом: правда ли, что йога может дать актерам мощное средство концентрации? И увидели, что, несмотря на наши надежды, все произошло совсем наоборот. Кое-чего мы, конечно, добились, но это была концентрация, сосредоточенная на самой себе, которая разрушает всякую внешнюю выразительность; это внутренний сон, невыразительное равновесие, великий отдых, убивающий действие. И это естественно, потому что цель йоги — остановка трех процессов: мышления, дыхания и эякуляции. Это значит, что приостанавливаются все жизненные процессы и наступает смерть сознания. Я не критикую, но эта система не для актеров.

С другой стороны, некоторые положения йоги очень помогли с естественными реакциями позвоночника; они дали уверенность телу и способствовали естественной адаптации в пространстве. Зачем же отказываться от такого? Мы просто перенаправили потоки. Мы начали искать различные типы контактов именно в этих упражнениях. Как мы смогли превратить физические элементы в элементы человеческого контакта? Игрой с партнером. Живой диалог с телом, с воображаемым партнером. Например, ладонь говорит с ногой, не используя ни слова, ни мысли. Эти парадоксы вывели нас за рамки натурализма.

Мы попробовали работать по системе Дельсарта. Меня заинтересовал его тезис, что все реакции при человеческом контакте делятся на интра- и экстравертные. Тогда мне это показалось банальным, а тренинг актера по Дельсарту и вовсе смешным. Но было там кое-что еще, привлекающее внимание. Мы попытались найти в программе Дельсарта небанальные элементы. В конце концов нам пришлось найти собственные элементы, чтобы достичь своих целей. Очень способствовали поиску актеры, выступавшие в роли инструкторов: наши физические упражнения развивались актерами. Я только задавал вопросы. Одна актриса предложила упражнения, с которыми у нее были проблемы. Именно поэтому я сделал ее педагогом. Она была амбициозна и блестяще овладела этими упражнениями — но искали мы вместе.

Позже мы поняли, что если воспринимать пластические упражнения как физические, то развиваются эмоциональное лицемерие, красивые жесты и балетно-танцевальные движения. Поэтому мы отказались от них и стали искать оправдания малейшим деталям. Мы стали играть друг с другом, используя эффект неожиданности — а настоящее оправдание всегда неожиданно — как бороться, как сделать враждебный жест, как спародировать кого-то и т.д. Так ожили наши упражнения.

С помощью этих упражнений мы искали связи между структурой элемента и теми ассоциациями, которые превращают его в личный способ, метод работы актера. Как можно сохранить объективные элементы, преодолеть их и выйти к чисто субъективной работе? В этом заключается противоречие актерского действия. В этом же — суть тренинга.

Существуют различные виды упражнений. Программа же всегда остается открытой. Мы не используем упражнения в спектаклях. Если бы это произошло, мы пришли бы к стереотипу. Но для некоторых пьес или отдельных сцен мы придумывали специальные упражнения. Из них кое-что иногда попадало в базовую программу.

Бывали периоды — месяцев по восемь, — когда мы вообще не делали никаких упражнений.

Мы обнаруживали, что стали делать упражнения просто ради упражнений, и отказывались от них вовсе. Актеры становились все более совершенными и делали просто невозможное. Тигр начал пожирать собственный хвост. Вот тогда-то мы и останавливались. Когда же мы возвращались к ним, все менялось. В теле возникали новые очаги сопротивления, люди были все теми же, но все-таки другими. И, снова принимаясь за упражнения, мы все большее внимание уделяли персонализации.

ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ

Текст написан Гротовским для внутреннего пользования в Театре-Лаборатории, и прежде всего, чтобы ознакомить с базовыми принципами работы тех, кто проходил испытательный срок перед вступлением в труппу.

I

Ритм жизни современной цивилизации характеризуется скоростью, напряжением, предчувствием конца, желанием скрыть свои истинные мотивы и спрятаться за множеством жизненных масок и ролей (разных для семьи и работы, для друзей и социальных обязанностей). Мы хотим казаться людьми «научной» эпохи, понимая под этим нечто логически оправданное, идущее от головы, диктуемое ходом цивилизации. Но еще мы хотим платить дань своей биологии, тому, что можно назвать физиологическим удовольствием. И вот здесь нам бы не хотелось никаких ограничений. Поэтому мы играем в двойную игру интеллекта и инстинкта, мыслей и эмоций. Мы пытаемся искусственно разделить себя на тело и душу. А желая освободиться

от всего, начинаем кричать и топать, бьемся в конвульсиях под музыку. В своих поисках свободы мы пришли к биологическому хаосу. И страдаем большей частью из-за отсутствия собственной целостности, растрачиваясь и разбрасываясь впустую.

Театр благодаря актерской игре — искусству, в котором живой организм стремится к высоким мотивам, — дает возможность того, что можно назвать интеграцией, избавлением от масок, раскрытием реальной субстанции, одним словом — целостностью физической и умственной реакции. Эта возможность должна пониматься как четкий метод, с полным сознанием налагаемой им ответственности. Здесь мы видим терапевтическую функцию театра для людей сегодняшней цивилизации. Это правда, что актер выполняет заверченный, целостный акт; но сделать он это может только на встрече со зрителем — откровенно, не скрываясь, не прячась за оператора, костюмершу, сценографа или гримершу — то есть в прямом противостоянии с ним и в чем-то «вместо» него. Актерский акт — отказ от полумер, откровенность, отказ от закрытости — является приглашением зрителю. Его можно сравнить с актом глубокой настоящей любви двух людей — это всего лишь сравнение, потому что понять подобный «выход за пределы самого себя» можно по аналогии. Этот акт, парадоксальный и экстремальный, мы на-

286

звали тотальным. По нашему мнению, в нем заключается суть актерского призвания.

II

Почему мы жертвуем нашему искусству так много энергии? Не для того, чтобы научить других, но для того, чтобы научиться вместе с ними тому, что могут дать наша жизнь, организм, наш неповторимый личный опыт; научиться ломать окружающие нас барьеры и освобождаться от того, что тащит назад; освобождаться от лжи себе и другим, которую мы порожаем ежедневно; разрушать ограничения, вызванные незнанием и отсутствием смелости; одним словом, чтобы заполнить нашу внутреннюю пустоту, чтобы совершенствоваться. Искусство — это не состояние души (в смысле необыкновенных, непредсказуемых моментов вдохновения) и не состояние человека (в смысле профессии или социальной функции). Искусство — это взросление, эволюция, взлет, который помогает вырваться из тьмы на свет.

Мы боремся за то, чтобы открыть и познать правду о себе; чтобы отбросить маски, за которыми ежедневно прячемся. Мы видим театр — особенно в том, что касается его осязаемого, плотского аспекта, — как место провокации, как вызов, который актер бросает себе и — косвенно — другим людям. Театр имеет смысл, только если позволяет переступить наши стереотипные пред-

ставления, условные чувства и привычки, нормы оценок и суждений — но не просто так, а ради того, чтобы мы наконец смогли выяснить, что же подлинное, отказались от ежедневного бегства от жизни и от притворства, — и в состоянии полной незащитности отдали бы, раскрыли самих себя. Только таким путем — через шок и содрогание, которые заставляют нас сбросить наши повседневные маски и изощренность, — мы способны, ничего не утаивая, ввернуть себя чему-то, что не можем назвать, но в чем живут Эрос и Каритас.

Искусство не может быть ограничено нормами общепринятой морали или какими-либо догмами. Актер, хотя бы отчасти, — творец, модель и произведение, скрученные вместе. Он не должен быть бесстыдным, ибо это ведет к эксгибиционизму. Он должен обладать смелостью, не для того, чтобы выставить себя, а, так сказать, пассивной смелостью: незащитностью, смелостью быть откровенным. Ни прикосновение к внутренней сфере, ни глубинное обнажение не могут считаться злом, если в процессе подготовки или в готовой работе они породят творческий акт. Если все это дается тяжело и рождено не моментным взрывом, а мастерством, то, значит, носит творческий характер: открывает и очищает нас в тот *момент, когда мы преодолеваем себя*. И вот тогда мы действительно совершенствуемся.

Вот почему каждый аспект актерской работы, связанный с откровенностью, надо защищать от случайных замечаний, бестактности, безразличия, пустых комментариев и шуток. Персональная сфера — и духовная, и физическая — не должна быть «заболочена» тривиальностью, убожеством и отсутствием такта по отношению к себе и другим; по меньшей мере, так должно быть там, где происходит подобная работа, и в любом месте, с нею связанном. Эти требования напоминают абстрактный моральный приказ. Но это не так. Работа вовлекает актера целиком и воплощается телесно. Актер должен не *иллюстрировать*, но воплощать «душевный акт» средствами собственного организма. И, таким образом, он оказывается перед альтернативой: продать, обесчестить свою подлинную сущность, сделавшись объектом художественной проституции, или отдать себя, освятить свою сущность.

IV

Актера может вести и вдохновлять только тот, кто целиком и полностью погружен в его творческий процесс. Режиссер, будучи ведущим и вдохновителем актера, должен в то же время позволять себе быть ведомым и вдохновляться актером. Это вопрос свободы, партнерства, который подразумевает не отсутствие дисциплины, но уважение независимости других. Уважение чужой независимости не означает беззакония, отсутствия требований, бесконечных дискуссий

и подмены действия потоком слов. Напротив, уважение самостоятельности означает высочайшие требования, ожидания максимального творческого усилия и личной откровенности. Понятая так, забота об актерской свободе может быть порождена полнотой, с которой актером руководят, а не отсутствием этой полноты. Такое отсутствие включает в себе обман, диктаторство и внешнюю дрессуру.

Акт творчества не имеет ничего общего ни с внешним удобством, ни с традиционной вежливостью; то есть это — рабочие условия, которые позволяют каждому быть счастливым. Они требуют максимума тишины и минимума слов. В такого рода творчестве мы дискутируем с помощью предположений, действий, живых организмов, а не словесных объяснений. Когда же мы в конце концов нападаем на след чего-то сложного, часто почти неосязаемого, то не имеем права потерять его по легкомыслию и беззаботности. Поэтому даже во время перерывов, после которых продолжается творческий процесс, надо соблюдать определенную сдержанность в поведении и в личной жизни. Это требует большой работы и от нас, и от наших партнеров. Мы не должны прерывать и нарушать работу только потому, что спешим куда-то по своим делам; мы не должны относиться к ней пренебрежительно, комментировать и вышучивать ее. В лю-

бом случае мыслям о развлечении нет места в актерском призвании. В нашем подходе к творческим задачам, даже если это игра, мы всегда находимся в состоянии готовности, можно даже сказать, «торжественности». Наша рабочая терминология, которая служит стимулом, не должна использоваться в частной жизни. Рабочая терминология может быть связана только с тем, чему она служит.

Творческий акт такого рода выполняется в группе, и поэтому в определенных рамках мы должны сдерживать свой творческий эгоизм. Актер не имеет права использовать своего партнера, чтобы расширить возможности собственного выступления. Он также не имеет права поправлять своего партнера, пока ему не разрешит сделать это руководитель работы. Интимные или вызывающие моменты в работе других неприкосновенны и не могут быть обсуждаемы даже в их отсутствие. Частные конфликты, ссоры, настроения и злобность неизбежны в жизни человеческого сообщества. Наш долг перед творчеством — держать их под контролем, поскольку они деформируют и разрушают рабочий процесс. Мы должны быть открыты даже навстречу врагу.

VI

Об этом уже говорилось, но мы обязаны постоянно напоминать, что никогда не должны в частной жизни пользоваться тем, что связано с творческим

актом; например, помещениями, костюмом, реквизитом, элементами актерской игры, мелодией или строчками текста. Это правило распространяется на все без исключения. Мы установили такой порядок вовсе не для того, чтобы дать почувствовать особую значимость артиста. Нас не интересуют высокие и благородные слова, но знание и опыт говорят нам, что даже малейшее несоблюдение этих правил приводит к утрате актером психических мотивов действия и особого «излучения».

VII

Порядок и гармония в работе каждого актера являются решающими условиями, без которых не может свершиться творческий акт. Нам необходимы последовательность и постоянство. Мы требуем их от актеров, которые сознательно пришли в наш театр, чтобы подвергнуть себя экстремальному испытанию, вызову, ведущему к полной ответственности каждого из нас. Они приходят, чтобы испытать себя в чем-то очень определенном, лежащем за пределами значения слова «театр» и напоминающем акт жизни и путь существования. Это все звучит достаточно туманно. Если мы попытаемся объяснить это теоретически, то можем сказать, что театр и игра на сцене для нас — средство выйти из себя, чтобы реализоваться. И это долгий путь. Однако каждый, кто остается здесь после испытательного периода, прекрасно осознает, что то, о чем мы говорим, достигается

не красивыми словами, а деталями, требованиями и точностью работы во всем. Человек, нарушающий базовые правила, не уважающий свою или чужую партитуру, разрушающий ее структуру фальшью или формальным копированием, уничтожает высокие мотивы общей работы. Именно мелкие детали создают основу, на фоне которой решаются основополагающие вопросы. Как, например, обязанность записывать открытия, которые происходят по ходу работы. Не стоит полагаться на память, если это не ставит под угрозу спонтанность. Но даже тогда надо частично записывать. Это такое же основное правило, как и требование пунктуальности. Как и полное запоминание текста и т.д. Абсолютно недопустима любая форма притворства, мошенничества в работе. Порой актеру надо пройти сцену, и в общих чертах проверить ее организацию и элементы действия партнера, но и тогда он должен быть предельно осторожен и точен, так, чтобы мотивы его действий были ясны. Вот в чем заключается разница между наброском и притворством.

Актер всегда должен быть готов включиться в творческий акт в тот момент, когда это требуется группе. Поэтому ему необходимо держать под контролем здоровье, физическое состояние и все частные дела. Творческий акт такого рода расцветает только тогда, когда питается живым организмом. Поэтому мы обязаны ежедневно следить за своим телом и быть готовыми выполнять наши за-

дачи. Не следует мало спать, проводя время в личных удовольствиях, и приходить на работу усталыми или с похмелья. Это правило означает не принудительное присутствие на рабочем месте, а физическую готовность творить.

VIII

Творчество, и в особенности актерское, не ограничивается искренностью, оно требует дисциплины, то есть артикулирования знаками. Поэтому творец не должен ощущать свой материал как барьер. А поскольку актерский материал — это его собственное тело, оно должно быть натренировано до полного повиновения, мягкости, чтобы пассивно отвечать на психические импульсы и как бы не существовать в момент творчества. Одним словом, не оказывать сопротивления. Спонтанность и дисциплина — это базовые моменты актерской работы, требующие методического подхода.

Прежде чем решиться сделать что-то, актеру надо выбрать точку ориентации и затем действовать в согласии с ней и последовательно. Эта точка должна быть для него очевидна, являться результатом предварительных наблюдений и предшествующего жизненного опыта. Основа этого метода стала для нашей группы точкой ориентации, и наша задача — проверить последствия этого. Поэтому никто из тех, кто пришел сюда, не скажет, что ему была неизвестна методическая про-

грамма группы. Если кто-то после работы у нас захочет сохранить дистанцию, он просто продемонстрирует ложную заботу о своей индивидуальности. Этимологически «индивидуальность» означает «неразделенность». То есть полное осуществление в чем-либо: индивидуальность прямо противоположна половинчатости. Мы считаем, что те, кто пришел и остался, чтобы найти в нашем методе что-то родственное им самим, подготовлены к этому шагу предыдущей жизнью и опытом. Если это принято сознательно, значит, каждый участник обязан работать творчески и придумывать свой вариант, неотделимый от него самого, его собственной переориентации, открытой риску и поиску. Поэтому то, что мы называем методом, прямо противоположно любому роду известных предписаний.

IX

Самое главное — актер не должен получать никаких рецептов или создавать «ящик трюков». У нас не коллекционируют все виды средств выразительности. Сила тяжести нашей работы отбросит актера прямо к его внутренней зрелости, которая сама выразится через волю к ломке барьеров и поиску целостности.

Первый долг актера заключается в необходимости понять: здесь никто ничего не хочет дать ему; вместо этого у него хотят *отобрать* то, к чему он так привык: сопротивление, стремление пря-

таться за масками, половинчатость, препятствия, встающие на пути его тела в творческом акте, его привычки и даже обычные «хорошие манеры».

Прежде чем актер сможет достичь тотального акта, ему придется выполнить некоторые требования, настолько тонкие и неуловимые, что их нельзя выразить словом. Их можно понять только через практику. Однако легче определить условия, при которых тотальный акт недостижим, и актерские действия, которые делают его невозможным.

Акт невозможен, если актер более сосредоточен на том, чтобы произвести впечатление, достичь успеха, заработать аплодисменты и деньги, чем на том, что понимается под творчеством в высшем смысле. Акт невозможен, если актер пытается приспособить его к себе частично или к какому-то месту в спектакле, к какому-либо дню или к публике. Акт невозможен, если актер даже вне театра растрчивает свои творческие импульсы и, как мы говорили, блокирует их, особенно в случайных, сомнительных спектаклях, или преднамеренно использует творческий акт как средство для своей дальнейшей карьеры.

Содержание

<i>Предисловие Питера Брука</i>	3
К Бедному театру	7
Театральный Новый завет	24
Театр — это столкновение	56
«Акрополь»: парафраза текста	62
"Доктор Фауст": монтаж текста	82
«Стойкий принц»	101
Он не был полностью самим собой	120
Методическое исследование	132
Актерский тренинг (1959—1962)	138
Актерский тренинг (1966)	186

СОДЕРЖАНИЕ

Техника актера	232
Выступление в Скаре . .	246
Американская встреча	269
Основные принципы . .	285

Гротовский, Ежи

Г 89 К Бедному театру: / Пер. с англ./ — М.: Артист. Режиссер. Театр, 2009.— 304 с.: ил.

ISBN 978-5-87334-121-4

Сборник «К Бедному театру» был составлен учеником Е.Гротовского Эудженио Барбой и впервые опубликован в 1968 г. в Дании. В книгу вошли тексты, разносторонне освещающие творчество великого польского режиссера: программный манифест «К Бедному театру», интервью с Гротовским, описание спектаклей Театра-Лаборатории «Акрополь», «Доктор Фауст», «Стойкий принц», а главное — записи актерских тренингов 1959-1962 и 1966 гг. с подробным, комментированным описанием физических и вокальных упражнений, упражнений на дыхание, на композицию. Завершает книгу текст, написанный для внутреннего пользования Театра-Лаборатории Ежи Гротовского и формулирующий основные принципы работы театра.

Книга содержит иллюстрации и рисунки. Предназначена для практиков театра — актеров, режиссеров, студентов. На русском языке публикуется впервые.

ББК 85.334.3(3)

УДК 792(4)