|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| |  | | --- | |  | | **"Актерские техники.**  **Беседа с Дени Бабле"**  **Ежи Гротовский**  **Дени Бабле:** Хотелось бы, чтобы Вы высказали свое отношение к разным **актерским техникам**, например, **Станиславского, Арто и Брехта**. А также я просил бы Вас объяснить, как Вы, исходя из размышлений над этими техниками, но и, естественно, опираясь на свой индивидуальный опыт, пришли к выработке своей собственной **техники актера**, к определению ее целей и средств.  **Ежи Гротовский:** Думаю, что надо точно разграничить методы и эстетику. Например, Брехт поведал множество интересных вещей о возможностях игры, предполагающей сознательный контроль действий со стороны самого актера, об «эффекте очуждения».  Но здесь речь идет не о методе в точном значении этого слова, а скорее о чем-то вроде понятий из области эстетики актерского искусства, так как Брехт на самом деле не ставил перед собой вопроса «как это делается». Если он и давал пояснения, то они носили общий характер. Безусловно, Брехт следил за **игрой актера** в самых мельчайших деталях, но всегда с позиции постановщика, сопутствующего актеру.  Иной случай с Арто. Он, без сомнения, вдохновляет на искания, касающиеся возможностей актерского искусства, но то, что Арто предлагает, сводится в конечном счете к видениям, к своего рода поэме об актерском призвании. Причем его высказывания до такой степени поэтичны, что из них невозможно извлечь никаких практических выводов.  Арто верно заметил — Вам ведь знакомо его эссе **«Атлетика чувств» из книги «Театр и его двойник»**, — что существует реальный параллелизм между усилием человека, совершающего физическое действие (подъем тяжелого предмета и т.п.), и его психическими процессами (принятие импульса, ответ на него и т.п.).  Арто сделал верное наблюдение, что в теле существует некий центр, управляющий реакциями как атлета, так и актера, стремящегося выразить психическое действие посредством тела.  Но если его исходные положения подвергнуть анализу с точки зрения практики, становится ясно, что ведут они к стереотипу: выработке постоянно очерченного типа движения для выражения определенного рода эмоции. Так можно прийти к штампу.  Конечно, когда Арто проводил свои исследования, когда, будучи сам актером, наблюдал собственные реакции и искал пути, в конечном счете далекие от достоверного подражания человеческому поведению и в равной мере далекие от холодных конструкций, его телесные реакции не были штампом. Но мы обсуждаем его теорию.  В ней можно обнаружить полезные и вдохновляющие моменты; если же, однако, трактовать ее как технику то можно прийти к штампу. Арто предлагает нам некий исходный пункт плодотворный для дальнейших исследований; он также предлагает и некую эстетику.  Когда он склоняет актера к наблюдениям над собственным дыханием, к применению элементов дыхания в игре, он предлагает актеру расширение его возможностей, предлагает вовлекать в действие не только слово, но и то, что словами невыразимо (вдох, выдох и т.п.). Это в высшей степени плодотворное эстетическое предложение, но это не техника.  Не так уж много в конечном счете методов актерского искусства. Наиболее разработанный из них принадлежит Станиславскому. Станиславский поставил существенные вопросы и дал на них собственные ответы. В течение многих лет исследований его метод менялся, но не менялись его последователи. В каждый период своей творческой жизни Станиславский имел учеников, и каждый ученик обычно держался постулатов своего, для него единственного, периода.  Отсюда все их дискуссии, которые носят поистине теологический характер. Сам же Станиславский неустанно экспериментировал и предлагал актеру не рецепты, а средства для обретения им самого себя, средства, делающие для него возможным — в каждой конкретной ситуации — ответ на вопрос: «Как это делается?» Вот в чем суть дела. Разумеется, он экспериментировал в границах театра своей страны, своей эпохи, театра реализма…  **Д.Б.** Внутреннего реализма…  **Е.Г.** Реализма человеческого бытования, как мне кажется… А может быть, скорее натурализма… Шарлю Дюллену также принадлежит немало удачных проектов в области упражнений, импровизаций, этюдов с масками или же этюдов на тему: «человек и растения», «человек и животные» и т.п.  Все это очень полезно в подготовительной работе актера, пробуждает не только его воображение, но и развитие его естественных реакции, однако в целом не складывается в некую технику воспитания актера в собственном значении этого слова.  **Д.Б.** На чем же основывается оригинальность Вашей позиции по сравнению с этими различными концепциями?  **Е.Г.** Все созданные системы в области актерского искусства ставят перед собой вопрос: как это сделать? И они правы: метод и заключается именно в том, чтобы осознать пресловутое «как сделать». Я считаю, что в жизни этот вопрос надо перед собой поставить. Но когда уже углубляешься в детали, ставить его себе и дальше не следует, ибо в тот момент, когда мы его формулируем, мы уже создаем стереотип, штамп.  А посему следует поставить перед собой другой вопрос: как этого не делать? чего не следует делать?  Наиболее внятными в таких случаях оказываются технические примеры.  Возьмем, к примеру, дыхание. Если мы ставим вопрос, «как делать», мы имеем в виду тип некоего наилучшего, наиболее правильного дыхания, по-видимому, брюшного: ведь в жизни мы неоднократно наблюдали, что детям, животным, людям, наиболее близким к природе, присуще дыхание с брюшной, диафрагмальной доминантой.  Но тут возникает второй вопрос: какой вид брюшного дыхания считать наилучшим? В поисках наилучшего мы могли бы совершить выбор какого-нибудь одного типа вдоха, одного типа выдоха, одной позиции участвующего в дыхании позвоночника. А это как раз и есть непростительная ошибка, так как не существует совершенного типа дыхания, обязательного для всех людей во всех психических состояниях и позициях тела.  Дыхание — физиологическая реакция, связанная с особенностями натуры, особенностями природных свойств личности; оно зависит от ситуации, от рода и типа предпринимаемых усилий, от тех действий, которые совершаются телом. Большинство людей, когда они дышат свободно, естественным образом пользуются брюшным дыханием, однако число видов брюшного дыхания не ограничено, а кроме того, существуют и исключения.  Я, например, встречал актрис с настолько удлиненной грудной клеткой, что в сценическом действии они не могли естественным образом использовать брюшное дыхание. Надо было поэтому искать для них другой тип дыхания — дыхание, направляемое через позвоночник.  Если актер силится искусственным образом изобрести некую наилучшую и объективную модель брюшного дыхания, он блокирует свой естественный дыхательный процесс даже тогда, когда его природное дыхание относится к диафрагмальному типу.  Когда я начинаю работу с актером, первые вопросы, которые я себе задаю, звучат так: а может быть, у этого человека нет никаких трудностей с дыханием, и дышит он правильно, и в момент речи или пения ему вполне хватает воздуха, зачем же создавать лишние трудности, зачем навязывать ему другой способ дыхания? В этом нет необходимости, это ни к чему. Но, может быть, он все-таки испытывает какие-то трудности на самом Деле? Какие? Отчего? физические ли здесь причины? Или психические? А если это психические проблемы, то какие?  Допустим, актер «зажимается». Почему? Каждый из нас порой «зажимается». Расслабиться полностью невозможно, хотя этому и учат во множестве театральных школ. Невозможно и не следует, потому что, если вы расслабитесь полностью, вы превратитесь в выжатую тряпку. Жить — не значит, разумеется, быть напряженным, но и не значит тем более быть ослабленным, — это процесс.  Если, однако, актер находится постоянно в состоянии чрезмерного напряжения, надо искать причины, почти всегда психической природы, которые блокируют в нем естественный процесс дыхания. Следует определить врожденный тип дыхания актера и, наблюдая его давать упражнения, которые требовали бы от него полной психофизической мобилизованности. Его надо наблюдать в тот момент, когда он конфликтует с другими: с партнерами или вообще с окружающими; когда он совершает различные действия по отношению к ним, кокетничает с ними-наблюдать и в такие минуты, когда что-то подвергается автоматическим изменениям.  Зная врожденный тип дыхания актера, мы можем точнее определить причины, которые препятствуют его естественным реакциям а упражнения в конечном своем итоге преследуют цель устранения этих препятствий. Вот основное различие между нашей техникой и другими методами: наша техника является не позитивной, а негативной.  Мы не ищем ни рецептов, ни стереотипов — всего того, что составляет арсенал и трофеи рутинеров; не стараемся ответить на вопросы: что надлежит делать, чтобы показать гнев? как надо расхаживать по сцене? как играть Шекспира? (а ведь в конце концов к этому сводится весь набор вопросов, которые обычно ставятся).  Но надо спросить актера: «Каковы препятствия, блокирующие тебя на твоем пути, блокирующие в тебе тот акт самовыявления, который должен включить все твои резервы, от самых что ни на есть инстинктивных до наиболее осознанных?» Надо установить, что же его блокирует в отношении дыхания, движения, а также — что самое важное — способности контактировать с людьми.  Каковы эти препятствия? Как их устранить? Я очень хочу отнять у актера, украсть у него то, что его тяготит; пусть в нем останется то, что есть в нем творческого, пусть произойдет избавление. Если же не останется в нем ничего, то единственно потому, что он не творец.  Одна из самых больших опасностей, ограничивающих актера, — отсутствие дисциплины, хаос. Конечно, можно выразить себя и в формах анархии. Но в таком случае как раз и говорят, что «сказать, видимо, нечего». Думаю, однако, что спонтанность и дисциплина составляют две стороны одного и того же творческого процесса. Думаю, что у актера не может быть истинного творческого процесса как без дисциплины, так и в равной мере без спонтанности. Мейерхольд сделал осью своей работы дисциплину, разработку и тренировку внешних форм; Станиславский же — спонтанность каждодневной, обыденной жизни. По сути же это два взаимодополняющих аспекта творческого процесса.  **Д. Б**. Следовательно, формирование актера на практике должно быть приспособлено к каждому отдельному случаю?  **Е.Г.** Именно так, не может быть и речи ни о каких рецептах.  **ДБ.** А значит, не существует обучения актера вообще, а есть обучение каждого актера в отдельности. Как же Вы поступаете в своей практике? Вы за ними наблюдаете? Расспрашиваете их? А что следует потом?  **Е.Г.** Есть тренирующие упражнения. А вот разговариваем мы очень мало во время тренинга от каждого актера требуется одно — искать собственные варианты упражнений, исследовать границы своих возможностей и стараться их преодолеть. Когда актер технически уже овладел упражнениями и по-своему расширил круг их применения, он стремится к их «обактериванию», то есть к «игре» ими, к ассоциациям, к вариантам неожиданным, необычайным.  **Д.Б. Тренинг проводится коллективно?**  **Е.Г.** Исходный пункт тренинга для всех один и тот же, но… Возьмем пример физических упражнений: элементы упражнений одни и те же для всех, однако каждый должен в себе нащупать, изучить и преодолеть свои точки сопротивления.  Даже сторонний наблюдатель легко замечает индивидуальную разницу в упражнениях, основанных, однако, на тщательно и точно освоенных общеобязательных элементах. Когда уже не существует препятствий на элементарном уровне, главной задачей для актера становится достижение «чувства безопасности» в тот момент, когда он находится в процессе творческого поиска «чернового» варианта.  Работа актера всегда находится под угрозой: ведь он постоянно контролируем, за ним наблюдают. Нужно создать такую систему работы, чтобы актер чувствовал: ничто из того, что он сделает, не станет объектом насмешек, даже если и не будет принято. Повторяю: это необходимо тогда, когда работа происходит уже на высоком уровне, когда сам факт самораскрытия актера не имеет уже ничего общего ни с бегством от технических трудностей, ни с нарциссизмом, ни с упоением собственными переживаниями.  **Д.Б.** Таким образом, должно существовать абсолютное доверие между актерами, между ними и Вами?  **Е.Г.** Не совсем так. Все основывается не на том, что актер должен делать, что ему предложит режиссер, а на том, что он должен знать: он может делать все, что хочет, но быть при этом человеком полностью ответственным, то есть серьезным и точным. Он должен знать и то, что, если даже в итоге его предложения не будут приняты, против него это использовано не будет.  **Д.Б.** Он будет судим, но не приговорен… Говоря об актерах в спектакле, Вы охотно прибегаете к термину «партитура», а не «роль» — по-видимому, этот нюанс очень существен для Вашей работы. Не могли бы Вы точно определить, что Вы понимаете под «партитурой» актера?  **Е.Г.** Что такое роль? В своем конечном виде — почти всегда текст персонажа, тот самый распечатанный на машинке текст, что вручается актеру. А также определенная концепция персонажа, содержащая в себе вдобавок некий стереотип: Гамлет — безвольный интеллектуал или же, напротив, революционер, рвущийся все изменить вокруг себя.  Актер получает свои текст, и в результате должна произойти встреча. Неверно было бы сказать что роль является поводом для актера или что актер — повод для роли. Это скорее вызов, брошенный ему. Я бы сказал, что здесь происходит «засасывание» актера в некое деяние, которое надлежит совершить, серьезное приглашение к испытанию.  Отвечая на него, примеряясь к роли, изучая возникшую возможность пробуя, как бы понять ее организмом, всей своей целостностью, пытаясь совершить то человеческое деяние, которое от нас требует роль, актер доходит до экстериоризации, состояния, когда он должен, по существу, поднять неподъемное, превзойти самого себя.  Если ограничиться объяснением роли, актер будет знать, что в одном ее месте он должен сесть, а в другом вскрикнуть; в начале репетиций нужные ассоциации будут возникать нормально, но после двадцатого представления не останется ничего, кроме совершенно механической игры.  Чтобы так не случилось, актер, как и музыкант, должен обладать своей партитурой. Партитура музыканта — ноты. Театр — это встреча. Партитура актера — элементы межчеловеческих отношений: импульсы и реакции — дисциплинированные, точные.  Во встречах между людьми всегда содержится необходимость воспринимать и реагировать, то есть импульсы от других и импульсы к другим. Процесс повторяется, но всегда hie et nunc, значит, он никогда не может быть в точности тем же самым, хотя все детали партитуры сохраняются.  **Д.Б.** Партитура спектакля постепенно фиксируется в Вашей совместной работе, в сотрудничестве с актерами?  **Е.Г.** Да, это своего рода сотрудничество.  **Д.Б.** Итак, актер свободен. Как он приходит (одна из важных проблем, поставленных Станиславским) к достижению в каждом своем выступлении творческого состояния, позволяющего ему сыграть партитуру, состояния, без которого она станет слишком жесткой, без которого воцарится чисто механическая дисциплина? Как сохранить одновременно обязательное присутствие партитуры и необходимую свободу актера?  **Е.Г.** Очень трудно ответить в нескольких словах, но если позволите, то ценой некоторых упрощений я отвечу. Если актер в процессе репетиций освоил партитуру как нечто естественное, органичное («брать — давать» = игра его импульсов), если перед выступлением он готов к совершению акта самовыявления, к служению (но не самому себе), тогда каждый спектакль достигнет своей полноты.  **Д.Б.** Брать — давать… Это касается и зрителя тоже?  **Е.Г.** Во время игры думать о зрителе не следует. Конечно, это деликатный вопрос. Первый этап: актер строит свою роль; второй этап: партитура-Именно в этот момент он ищет и своего рода чистоту (исключает все чрез- юное), и одновременно знаки, необходимые для актерского высказывания Поэтому он думает: «Понятно ли то, что я делаю?»  А ведь сам вопрос предполагает присутствие зрителя. Я являюсь этим зрителем, руководя работой, и я говорю актеру: «не понимаю» или «понимаю», «мне кажется, что не понимаю» или «понимаю, но не верю»… Есть вопрос, который охотно ставят психологи: в чем твоя религия?  Не твои догматы и не твои философские воззрения, а твой ориентир. Если актер за ориентир примет для себя зрителя, он всегда в какой-то степени будет хуже этого зрителя. Иначе говоря, он захочет себя продать.  **Д.Б.** Это уже эксгибиционизм…  **Е.Г.** Да, что-то вроде проституции, дурного пошиба и тому подобного. Это неизбежно. Юлиуш Остэрва, великий польский актер довоенного театра, назвал такое явление «публикотропностью». Я не считаю, однако, что актер прямо-таки обязан вообще не принимать зрителя во внимание и говорить себе: «Да здесь никого нет», потому что тогда он солжет.  Словом, актер не должен относиться к публике как ориентиру, но и не должен пренебрегать самим фактом существования зрителей. Как Вы знаете, мы в наших спектаклях по-разному устанавливаем отношения между актерами и зрителями: в «фаусте» зрители были гостями, в «Стойком принце» — соглядатаями. Но самое важное, я думаю, вот что: актер не должен играть для зрителей, он должен — сознательно — играть перед лицом зрителя, в присутствии зрителей. Совершать акт истины, предельного самовыявления, но точного и обладающего структурой. Отдавать себя, не щадя себя; выявлять себя, не копаясь в себе (иначе — нарциссизм).    **Д.Б.** Считаете ли Вы, что актер должен долго готовиться к каждому выступлению, чтобы достичь упомянутого, как его называют некоторые, «состояния благодати»?  **Е.Г. Актер** должен располагать достаточным временем, чтобы отдалиться от всех проблем, отрешиться от того рассредоточения, которое несет в себе наша повседневная жизнь. Обязательными у нас являются только полчаса тишины перед спектаклем — и это все; за это время актер может заняться собой, подготовить себе костюм или же припомнить какие-то сцены. Все это совершенно естественные вещи, тут нет ни таинственности, ни мистицизма.  **Д.Б.** Может ли Ваша техника применяться другими режиссерами, можно ли ее приспособить к иным, отличающимся от Ваших, художественным Целям?  **Е.Г.** В моей работе также нужно отделять эстетику от метода. Безусловно, вроцавскому Театру-Лаборатории присуща определенная эстетика, наша собственная эстетика, которая не должна копироваться другими, да и результат такого копирования не был бы ни органичным, ни попросту удачным. Но мы являемся также Институтом изучения актерского метода. Благодаря выработанной нами технике актер может говорить и петь в сильно расширенном диапазоне и регистре, и это объективный результат нашей работы.  Преодоление трудностей с дыханием в процессе сценического поведения — это тоже объективная задача. Умение применять разные типы телесных и голосовых реакций, что, как правило, для множества актеров необычайно трудно, — тоже объективный результат наших исследований.  **Д.Б.** Следовательно, в настоящее время в Вашей работе существуют два аспекта: с одной стороны — осознанная эстетика художника-творца, с другой же — исследования в области техники актера. Какой из двух аспектов для Вас главный?  **Е.Г**. Самое существенное для меня сегодня — постепенное открытие элементов, лежащих в основе актерской профессии, актерского действия. Первоначальное образование я получил как актер, потом как режиссер. В моих первых постановках в театрах Кракова и Познани я отказался от уступок в пользу театрального консерватизма.  Постепенно я сделал открытие, что воплощение самого себя, самореализация менее плодотворны, чем изучение возможностей воплощения других. И, пожалуй, не в альтруизме тут дело, напротив, это мое жизненное приключение.  Но собственные режиссерские приключения в конце концов становятся легко осуществимыми, встречи же с человеческими существами являются труднейшей задачей, намного более плодотворной и вдохновляющей.  Если я сумел завоевать актера, сотрудничая с ним, актера, способного выявиться так, как, например, Ришард Чесляк в «Стойком принце», то для меня этот процесс намного плодотворнее, чем самое изобретательное сочинение и комбинирование очередной постановки, и уж тем более, чем мое собственное личное творчество.  Так постепенно я обратился к паранаучным исследованиям в области актерского мастерства. В исходном замысле их не было — они результат перемен, происшедших во мне самом. 1967 |