

Ежи ГРОТОВСКИЙ

SKARA-SPEECH

В 1966 году Ежи Гротовский проводил вместе с актерами вроцлавского Театра-Лаборатории Ришардом Чесляком, Реной Мирецкой и Антонием Яхолковским Семинар в Швеции, в Драматической школе города Скара. Тогда же состоялась его заключительная беседа с участниками этого семинара – студентами, студийцами, молодыми актерами. Сам Гротовский не дал своему шведскому выступлению никакого заглавия. Но очень скоро оно стало известно среди молодых европейских актеров под рабочим названием «Skara-Speech» («Речь в Скаре»). Многие его положения были восприняты практически, и, как показал дальнейший опыт, во многих случаях с пользой для дела.

В 1970 году Гротовский прислал мне два французских издания: "Exercices. Action culturelle de Sud-Est" и книгу «К Бедному театру» ("Vers un Théâtre Pauvre") с предложением перевести и опубликовать. Из книги он, как автор, предлагал «Беседу в Скара» ("Le discours de Skara"). Однако в то время публикация текстов Гротовского была крайне затруднена. Удалось опубликовать в журнале «Театр» только «Экзерсисы» («Упражнения») под названием «Наши занятия». «Речь в Скаре» без всяких объяснений была отложена на неопределенное время.

Согласно пожеланию Гротовского, текст его выступления в Швеции был переведен мною с французского языка.

Натэлла Башинджяян

Обучать каким-либо методам или способам действия невозможно. Не старайтесь пытаться выяснить, как сыграть ту или иную роль, каким образом «поставить» голос, как следовало бы разговаривать, а как ходить. Такими путями вы только создаете и множите стереотипы и, следовательно, заниматься этим не стоит. Не ищите готовый способ или руководство на каждый случай, они приведут вас только к стереотипам. Изучайте присущие вам помехи, ваши собственные, присущие вам пределы возможностей и то, каким путем их можно преодолеть. Кроме того, что бы вы ни делали, делайте это со всей отдачей, на пределе всего вашего существа. Уберите из всех видов упражнений те движения, в которых преобладает чистая гимнастика. Если вы хотите выполнять что-нибудь подобное – гимнастические или даже акробатические упражнения, – выполняйте их как спонтанное действие, связанное с вашим внутренним миром, или с другими людьми, или с предме-

тами. Что-то вас подтолкнуло к действию, и вы ответили реакцией, – вот и весь секрет. Побуждения, импульсы и реакции.

На семинаре мне пришлось много говорить о личностных ассоциациях. Но не надо путать ассоциации с мыслями. Ассоциации не могут быть вычислены заранее. Вот я делаю жест рукой, затем ищу ассоциации. Какие ассоциации? Может быть, ассоциация в том, что я готов чего-то коснуться? Но это не ассоциация, это уже мысль. Что такое ассоциация в понимании нашей профессии? Это нечто, что зарождается не только в уме, но и в теле. Это возвращение к точной памяти. Не контролируйте это разумом. Память – это всегда реакции физические, телесные. Наша кожа не «забывает», не забывают и наши глаза. То, что мы слышали когда-то, очень давно, может вновь зазвучать внутри нас. Представьте себе конкретное движение-действие, но не какое-то движение «вообще», обозначающее, скажем, ласку, а, к примеру, движение, которым мы гладим кошку. И не

абстрактную кошку, а кошку, которую я видел, с которой общался. Кошку с очень своеобразной кличкой, скажем, Наполеон. Вот именно эту кошку вы теперь и ласкаете, именно ее.

Старайтесь сделать ваши действия конкретными, связав их с воспоминаниями. Если в вас возникла уверенность, что вы именно так и поступаете – не анализируйте, с каким именно воспоминанием связан поступок. Вы сделали что-то конкретное, и этого достаточно. На протяжении всего семинара, говоря о проблеме побуждения и реакций, я подчеркивал, что не существует импульсов или реакций без общения. Несколько минут назад мы говорили о проблемах общения с воображаемым партнером. Но для воображаемого партнера также должно быть определено место в пространстве той комнаты, где мы находимся. Если вы не определите его место точно, ваши реакции останутся внутри вас. Иначе говоря, вы станете контролировать себя, ваше мышление будет доминировать над вами, и вы впадете в своего рода эмоциональный нарциссизм, вызвав в себе излишнее напряжение, что-то вроде внутренней «зажатости», попросту «зажима».

Общение – одна из самых сущностных вещей. Часто, когда актер говорит об общении или думает об общении, он полагает, что это означает пристально вглядываться в одну точку. Но это не общение. Это только некая позиция, некая ситуация. Общение не означает «разглядывать», оно означает «видеть». Вот сейчас, общаясь с вами, я вижу, что кто-то из вас не согласен со мной, а кто-то равнодушен; кто-то слушает с большим интересом, а кто-то иронически улыбается. Все это влияет на мои действия, это и есть общение, и оно заставляет меня изменять мой способ действия. Схема же всегда неподвижна. Но в данном случае от вас зависит мое конечное поведение: о чем мне говорить – я знаю, у меня есть заметки, но то, как я говорю – громче или тише, мягче или строже, – определяется бессознательно мотивами и доводами общения.

Следовательно, во время спектакля, где партитура – то есть точно и ясно определенные текст и действие – уже установлена, вы постоянно должны общаться с партнером.

Ваш партнер, если он хороший актер, всегда придерживается определенной последовательности движений, где от случая ничего не зависит и в деталях ничего не меняется. Но могут произойти мельчайшие изменения внутри этой строгой партитуры, и тогда в каждом таком случае он играет чуточку иным образом, а вы должны пристально следить за ним, слушать и наблюдать его, отвечая на его сиюминутные действия. Казалось бы, он каждый день говорил свое «здравствуйте!» и, казалось бы, с одинаковой интонацией, совсем так же, как ваш сосед при встрече. Но в том-то и дело, что однажды сосед оказался в хорошем настроении, в другой раз – в дурном, а в третий – очень спешил, и каждое свое «здравствуйте!» произносил чуть-чуть иначе, с едва уловимыми отличиями. Вот как раз это вы и должны видеть, должны улавливать в своем партнере, но не разумом, а просто – видеть и слышать. И если вы в самом деле слышите, то ваш ответ будет всякий раз тоже, почти неуловимо, но другим. Действие и даже интонация, казалось бы, все время одни и те же, но общение столь кратко, что невозможно проанализировать его рационально. Однако оно меняет все отношения, и в этом секрет гармонии между людьми. Когда человек говорит «здравствуйте», а другой ему отвечает, здесь сама по себе, неизбежно возникает голосовая гармония между двумя людьми. На сцене мы часто обнаруживаем отсутствие гармонии, потому что актеры не слышат своих партнеров. Проблема не в том, чтобы каким-то особым образом слушать и отвечать другому, не в том, чтобы вслушиваться, что это за интонация, но просто – слушать и отвечать.

Я сам в эту минуту вынужден говорить с теми модуляциями, которые бессознательно находятся в соответствии с модуляциями голоса моего переводчика. Это концерт двух голосов, и это становится некоей композицией с того момента, когда возникает необходимость общения.

Достигнуть общения можно различными упражнениями. Например, спектакль готов, но в какой-то день кому-то, одному из актеров, может быть дана задача сыграть в совершенно иной манере, тогда как остальные актеры



Е. Гротовский

должны оставаться в своей определенной партитуре движений. И внутри нее реагировать каждый на свой лад. Или другое упражнение: двое партнеров должны придерживаться своей партитуры движений, но мотивировка должна меняться. Например, спор двух приятелей. В какой-то момент один из приятелей действует самым обычным образом, но он не искренен. Перемена настолько незаметна, что ее трудно объяснить, но, если партнер слушает внимательно, то, не изменяя своей партитуры, он сможет прореагировать соответственно. Посредством таких упражнений может быть изучено общение. Есть ли опасность в таких упражнениях? Опасность в том, что актер может изменить свою уже установленную партитуру. То есть он может изменить свою партитуру через перемену ситуаций и действий. Это было бы ошибочно. Почему? Потому что это легко. Вы должны сохранять партитуру, а общение обновлять ежедневно.

О РЕЗОНАТОРАХ

Все наше тело – это система резонаторов, или, иначе, вибраторов; и все предлагаемые голосовые упражнения направлены на то, чтобы расширить возможности голоса. Природное совершенство этой системы удивительно. Общаясь с кем-то или с чем-то, мы говорим, опираясь на импульсы. Разные положения руки изменяют резонанс голоса. Движение позвоночника также изменяет резонанс. Все это вполне можно контролировать с помощью мозга. Но упражнения с резонаторами – только начало раскрытия возможностей голоса, и, кроме того, уже владея этими возможностями, вы должны жить и действовать так, как будто вы не пользуетесь расчетливой мыслью.

Вы должны все время продвигаться вперед и находить резонаторы без усилий. Не кричите во время упражнений. Можно начать с того, что называется искусственными голосами (этот метод, кстати, подходит очень многим людям). Но, занимаясь такими упражнениями, вы должны найти другой голос, хотя и ваш собственный, естественный голос; и – через различные импульсы вашего тела – открыть его. В подавляющем большинстве люди не прибегают к

своему подлинному голосу. Старайтесь говорить естественно и через эти естественные голосовые действия определяйте (в движении) и заставляйте действовать различные возможности резонаторов тела. Придет день, когда ваше тело будет знать, как резонировать безошибочно, без всякой вашей диктовки или подсказки. Это поворотный пункт, но, подобно рождению собственного, но другого голоса, он может быть достигнут только посредством совершенно естественных голосовых действий.

КАК СЛЕДУЕТ РАБОТАТЬ С ГОЛОСОМ?

Сознательно контролировать себя не нужно. Не контролируйте точки вибрации вашего тела. Разговаривайте лишь с различными точками своего тела, вот это и есть самые лучшие основные упражнения. Например, представьте себе, что ваши губы, ваш рот находятся на макушке, и вы беседуете с потолком. Но делайте это серьезно, то есть импровизируйте с текстом; скажите вслух: «Потолок, слышишь ли ты меня? Не слышишь? Почему?». Прислушайтесь, говорит ли он с вами, отвечает ли вам (эхо). Никогда не вслушивайтесь в собственный голос, это неверный путь. Физиологический закон: если вы слушаете самое себя, вы блокируете гортань и процессы резонанса. Всегда действуйте, входя в контакт с конкретными предметами, разговаривайте с ними, обсуждайте с ними что-нибудь. Например, вы хотите представить себе, что ваши губы находятся в грудной клетке, и обращаетесь к стене с какими-то словами. Вы должны услышать ответ, исходящий от стены. Именно здесь заключен способ вовлечения в действие целой системы резонаторов нашего тела.

Или вообразите себя животным; однако ваше упражнение должно быть построено так, чтобы избегать изображения выдуманных, несуществующих животных или животных, очень далеких от вас по характеру. Иными словами, не играйте собаку как настоящую, вы ведь не собака. Постарайтесь найти в себе «собачьи» черты. Но, действуя, старайтесь сохранить свой собственный голос, а использовать только зубы, подражая

собачьему лаю. Тут есть небольшое различие. Вы можете начать с имитации собачьего лая, чтобы использовать возможности своего голосового воображения; но позже, чтобы развить образ, вам все-таки будет нужно найти ваше собственное «я».

Общение важно и в физических упражнениях. Общение-контакт с тем, что вы видите вокруг, – с землей, с полом; во время упражнений должен идти подлинный диалог: «Будь добра ко мне, земля, люби меня, я верю тебе. Слышишь ли ты меня?» В этом подлинном общении участвуют и наши руки.

Рассмотрим диалог между различными частями тела. И тогда, когда рука дотрагивается до колена, и тогда, когда нога касается ноги, – все это поиски безопасности. Нога как бы говорит: «Тебе немного трудно, но потерпи». Вот суть диалога, возникающего, когда одна нога касается другой. Этот диалог должен быть всегда конкретным, но идти он должен не от головы. Не вычисляйте слова диалога. Если то, что вы делаете, подлинно, – возникнет и останется ощущение правды. Вот я касаюсь рукой своего бедра; при этом я совершенно не думаю, о чем же идет диалог у бедра с рукой, но очень важно, что это конкретное касание, а не касание «вообще». Так я поговорил посредством руки с моим бедром. Каждый должен делать такие упражнения в своей собственной, присущей ему манере. Если кому-либо такие упражнения не нужны, он может от них отказаться.

У нас, в нашем театре, нет каких-либо строгих, общеобязательных правил. Сегодня, говоря с одной из участниц семинара, я объяснил, что ей могут быть полезны другие элементы упражнений, на которые ей нужно сделать упор. Но сейчас я говорю о трудностях большинства, потому что такой тип «препятствий» возникает именно у большинства людей.

Перейдем к пластическим упражнениям. Поскольку пластические упражнения являются собранием стереотипов, вы всегда должны иметь в виду реакции конкретные, совершать действия конкретные. Например, представьте себе, что вы ласкаете женщину, но при этом уберите все актерские штампы. Ведь в жизни обычно каждый делает это по-своему и

все – по-разному. Совершенно ясно, что мысленно вычисляя действие, вы не придете к желаемому результату. К примеру, взяв бумагу, вы собираетесь на ней записать: «Диалог между моей левой ногой и ногой правой – каким он будет?».

Глупость. Вы не достигнете нужного результата, так как разговариваете со своим интеллектом, со своей головой, а не со своей ногой, – вот в чем дело. А ведь у ноги есть свой собственный язык.

(Хочу дать еще несколько частных советов. Не сосредотачивайтесь излишне на проблемах, которые в большинстве театров являются, в основном, проблемами режиссера, а не актера. В некоторых специфических театрах, где стремятся к преодолению «барьеров», там – да, эти проблемы затрагивают и актеров. Но в большинстве театров, где вам, по преимуществу, придется работать, это, вероятно, будут все же не ваши заботы.

Еще одно: не думайте, что грим «вообще» очень плох и потому его следует избегать. Прежде всего, представьте себе, как изменить себя без его помощи. Но, если вы должны использовать грим, используйте. Научившись по-настоящему изменять себя без грима, вы, и применяя его, будете гораздо выразительнее и сможете преодолеть все технические «трюки», связанные с ним.)

Путем зафиксированных импульсов и реакций, в партитуре зафиксированных деталей, ищите в роли то, что есть в ней индивидуального, глубоко личного, интимного. Здесь таится и одна из самых больших опасностей в достижении правдивости в ваших действиях в согласии с остальными участниками. Однако, если вы сконцентрируетесь на личных элементах как на драгоценной находке, если вы будете культивировать богатство собственных эмоций, получится что-то, очень похожее на нарциссизм. Захотев выразить чувства во что бы то ни стало, захотев проявить богатство «души», лишь искусственно стимулирую «внутренние процессы», вы будете, на самом деле, лишь имитировать чувства. Так в ваших отношениях с партнерами возникнет фальшь.

С ЧЕГО ЖЕ НАЧАТЬ?

Начинайте всегда с эмоций или физических реакций, которые вам не знакомы. Например, герой в пьесе, по ходу сюжета, должен убить свою мать. Но убивали ли вы в реальной жизни свою мать? Нет. Но, может быть, вы все-таки когда-то кого-то убили? Если да, то «прекрасно», потому что тогда вы сможете использовать ваш опыт. Но, если вы никогда никого не убивали, вы не должны искать в себе подобные ощущения или спрашивать себя, каким было душевное состояние человека, который убил свою мать.

Это бессмысленно, потому что у вас нет опыта подобного действия. Однако, может быть, вы однажды убили животное? И, возможно, это произвело на вас сильное впечатление. Как вы смотрели в тот момент на животное? Что было с вашими руками? Дрожали ли у вас руки? Были ли вы сосредоточены или не были? Делали ли вы это «охотно» или с каким-то внутренним сопротивлением? Допустим, вы никак не хотели и не должны были этого делать, но вот, сделали, – ради пари или шутки ради... В конечном итоге, в пьесе, где вы должны убить свою мать, вы сможете это сыграть, обращаясь к вашим ощущениям от убийства кошки, – и это будет истинно жестокий анализ ситуации, потому что ваше действие не будет ни грандиозным, ни трагическим, но зато оно точно покажет маленькую личную тему, маленькую навязчивую идею – вашу одержимость.

Возвращайтесь к воспоминаниям о том, как вы убили кошку, и тот момент, когда вы убиваете мать, не будет сценически банальным.

А вот если вы должны действовать в сцене, где вам нужно убить животное, то конкретного воспоминания о том, как это когда-то в реальности произошло с вами, будет недостаточно; вы должны найти реальность, более трудную для вас. Разумеется, вам не так уж трудно будет проиграть вашу жестокость. Но в этом нет для вас никакой жертвенности. Поэтому ищите что-нибудь более личное, интимное. Например, считаете ли вы, что сам факт убийства животного в этой сцене вызвал бы в вас сильное потрясение, поразил бы вас чем-то вроде шока? Может быть, вы ответите «да», и если вы готовы ответить «да», то поищите в вашей памяти

такие моменты физического напряжения, какие были вам слишком дороги для того, чтобы поделиться ими с другими. Вот на основе какого воспоминания вы должны проработать сцену убийства животного, – конкретного воспоминания, такого личного, такого менее всего предназначенного для чужих глаз, – вот тогда для вас все это проделать на сцене будет совсем не легко. И если вы это действительно сделаете, если вы возвратитесь к своей памяти, то для вас станет невозможным искусственно напрягать себя, чтобы «быть драматичным». Шок искренности будет слишком силен. Вы будете обезоружены и ослаблены перед лицом задачи, слишком огромной для вас, перед лицом задачи, способной вас, на самом деле, чуть ли не «размозжить».

Если вы сделаете так, это будет великий момент, и именно это я имею в виду, когда говорю, что с помощью конкретных деталей возможно достичь чего-то глубоко личного. Когда вы достигнете этого, вы станете чисты, целомудренны, безгрешны. Если в памяти вашей есть хоть один грех, то вы от него избавитесь.

ЭТО ПОДОБНО ИСПОВЕДИ

Хочу еще посоветовать: никогда не ищите в процессе спектакля спонтанности без партитуры. В упражнениях – другое дело.

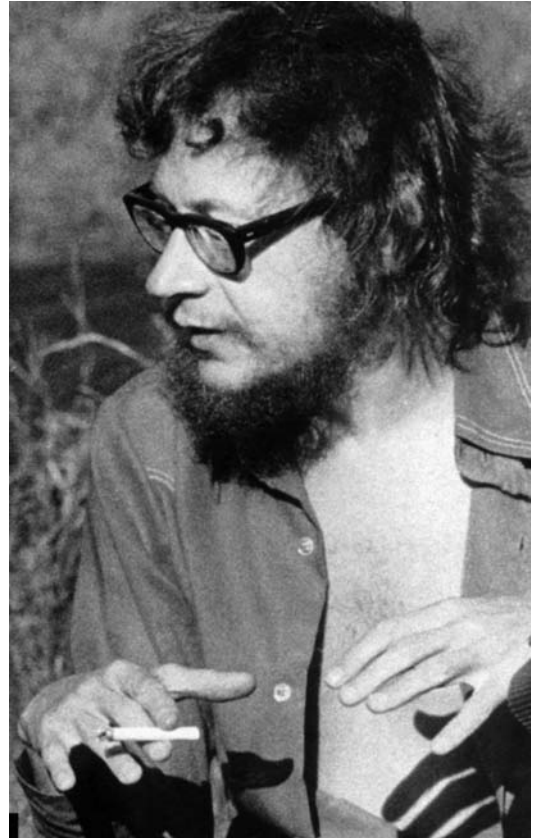
Во время спектакля действительной спонтанности без партитуры не бывает. Получится имитация спонтанности, в которой вы вашу же спонтанность разрушите вашим же хаосом.

Во время упражнений партитура составляется из фиксированных деталей, и я посоветовал бы вам (кроме очень специфических импровизаций, предложенных вашим режиссером или педагогом) импровизировать только на канве деталей. Иначе говоря, вы должны знать детали упражнения. Сегодня я хочу, к примеру, иметь такую-то и такую-то деталь или подробность. Я создаю эти подробности, эти детали, – потом вы можете попытаться найти разные варианты и оправдания этих деталей. Это даст вам возможность подлинной импровизации, в противном случае вы будете заниматься строительством без фундамента. А когда играется роль, партитура состоит уже не

из деталей, а из импульсов. Из знаков, если хотите.

Объяснять, что такое «знак», в этот момент не хотелось бы. Разумеется, это человеческая реакция, очищенная от всех частиц, от всех подробностей, которые не нужны. Знак – это импульс, ясный, чистый. Действия актеров для нас – знаки. Вы хотите более ясного определения? Это то, что я сказал уже раньше: когда я «не воспринимаю», значит, знака нет. Подчеркну: когда я «не воспринимаю», а не «не понимаю», потому что «понимать» – это функция мозга. Часто мы видим во время спектакля нечто такое, чего мы не понимаем, но что воспринимаем и чувствуем. Иными словами, я знаю то, что я чувствую. Я не могу умственно определить это, но я знаю, что это такое. Это не имеет ничего общего с «головой», с интеллектом; это заставляет действовать другие ассоциации, другие части тела. Но если я «воспринимаю», значит, знак есть. Проверка подлинности импульса в том, воспринимаю я его или нет.

Хотел бы также посоветовать: если хотите создать подлинное произведение, избегайте штампов. Не следуйте упрощенным путем – путем ассоциаций. Вот вы говорите: «Какой чудесный день!» Не надо произносить эту фразу с неизменно радостной интонацией. А когда вы говорите: «Сегодня мне немного грустно», – не надо говорить это обязательно с грустью. Иначе получится клише, штамп, общее место. Человек гораздо сложнее. Мы редко верим в то, что говорим. Когда женщина говорит: «Сегодня мне грустно», – о чем она на самом деле думает в эту минуту? Может быть, она хотела сказать: «Убирайся!», или «Я одинока»? Вы должны знать, что стоить за словами. Например, произносить слово «прекрасный» с восхищением в голосе – это штамп. Почти всегда глубокое значение наших реакций скрыто. Вы должны не только иллюстрировать фразу, но знать, какая подлинная реакция спрятана за словами на самом деле. Разные побуждения-импульсы могут быть у человека, когда человек молится, разные реакции и разные мотивы. Быть может, он ищет помощи? Или просит прощения? Или хочет забыть что-то, для него тягостное? У слов всегда есть подтекст. Никогда не нужно слова



иллюстрировать. И то же самое относится к действиям. Вы знаете, например, что в некоторых реалистических пьесах (я сознательно беру пример из реалистической пьесы, все сказанное, в равной мере относится к реалистическому репертуару) встречаются эпизоды, когда вам надо сыграть огорчение или обиду, словом, нечто такое, что заставило вас сильно переживать. Что делает в такой ситуации плохой актер? Он иллюстрирует действие; его жесты и движения представляют нам человека, что-то переживающего. Но переживать на самом деле означает искать что-нибудь отвлекающее, способное тебя хоть на минуту занять. Человек в такой ситуации становится очень активен. Он может схватиться за книгу и начать ее читать, но она, эта книга, не вызовет у него интереса. Потом ему захочется что-нибудь съесть, но все покажется ему сегодня на редкость невкусным. Затем он высунется в окно, попытается

заглянуть в сад, чтобы найти хоть там что-то такое, на что стоило бы обратить внимание, но сегодня и сад покажется ему непривлекательным, воздух – спертым, атмосфера – гнетущей. Он попытается уснуть, и эта попытка – тоже конкретное действие. Но сон бежит от него. Иными словами, в такой ситуации человек всегда активен. У него нет времени играть переживающего человека. Он действует намного больше и активнее, чем в других ситуациях. Вот вам пример, приведенный Станиславским.

Иначе говоря, старайтесь избегать иллюстрации слов и ремарок автора. Если хотите создать подлинное произведение, всегда избегайте красивой лжи и прописных истин, вроде тех, что преподносятся нам в календарях, где каждая дата украшена пословицей или сентенцией в духе: «Будь добр с другими, и будешь счастлив». Зритель, может быть, и будет доволен. Зритель подобную правду любит. Но мы находимся на сцене не для того, чтобы ублажать зрителя и не для того, чтобы сводничать. Не для того, чтобы льстить ему, потворствуя и потакая. Мы находимся там для того, чтобы говорить правду.

Могу привести и другой пример – Святую Мадонну. Мне пришлось побеседовать с одной участницей семинара из Финляндии, она и привела этот пример. Она сказала, что, когда изображают Мадонну, будь то в религиозной пьесе или нет, идет ли речь о непорочном зачатии или просто о материнстве, это благословенное материнство всегда представлено в облике матери, нежно баюкающей свое дитя. «Но – сказала она, – я сама мать, и я знаю, что всякая мать – в одно и то же время и Мадонна, и дойная корова». Вот она, правда.

И это не метафора. Ведь мать отдает свое молоко ребенку. Но в то же самое время мы можем увидеть в материнстве то, что действительно свято. Правда сложна. Избегайте красивой лжи! Всегда старайтесь показать зрителю вещи с неожиданной стороны. Зритель будет внутренне протестовать, но в итоге он не забудет того, что вы сделали. Через несколько лет тот же зритель скажет: «Вот великий актер. Он единственный говорил правду».

Ищите всегда настоящую правду, а не популярную концепцию правды. Включите для

этого и используйте ваш собственный – доподлинный, интимный, своеобразный, – *только ваш* личный опыт. Возможно, вы станете производить впечатление «бестактности» вашей игрой. Но ваша цель – в подлинности.

Я приводил в начале нашего семинара пример актерской интерпретации сцены смерти. Вы не можете играть смерть как смерть, ведь у вас нет опыта смерти.

Играть вы можете только ваш собственный, самый интимный и сокровенный опыт. Например, ваш любовный опыт; или же ваш страх, или ваше страдание перед лицом смерти. Или вашу психологическую реакцию на увиденного мертвеца, либо какую-то вашу попытку сравнить себя с покойником. В этом случае идет аналитический процесс. «Что делает мертвеца мертвым? – спрашиваете вы себя. – Вот и я сейчас беззвучен, я нем, но я жив. Почему? Потому что я мыслю?». Одним словом, делайте всегда то, что теснее всего связано с вашим собственным опытом.

Несколько раз я говорил о том, что актер должен себя обнажать, высвобождая наиболее личное – и всегда делая это искренне, доподлинно. Для зрителя такое «обнажение» – род крайности. Но не насилуйте и не форсируйте себя для этого. Действуйте с полной самоотдачей, всем своим существом. В самый важный момент роли откройте ваш самый интимный, тщательно спрятанный личный опыт. Этого будет достаточно. Нет необходимости приходить ко всему этому с самого начала. Продвигайтесь постепенно, шаг за шагом, но без фальши, без имитации действий, всегда всей вашей индивидуальностью и всей вашей плотью. И тогда в результате вы однажды заметите, что ваше тело начало реагировать тотально, всецело и целостно. Оно больше не ставит вам препон сопротивления. Все ваши импульсы свободны.

И, наконец, о том самом важном, что фактически составляет суть нашего искусства, – о нравственности. Я говорю о нравственности не в общежитейском смысле. Например, если вы преступник, если вы кого-то зарезали, то ко мне это имеет не больше отношения, чем к вашему партнеру или режиссеру. На мой взгляд, быть нравственным означает «разоблачить»,

обнажить в работе всю вашу, постигнутую вами правду. Это трудно, но это возможно. Так создается в искусстве все великое. Конечно, гораздо проще высказывать свои соображения по поводу кровавого убийства: в этом есть пафос. Однако существует и множество иных личных проблем и трудностей; в них нет великого пафоса преступления, но иметь мужество разоблачать их, говорить о них правду – в этом и заключено сотворение великого в искусстве.

Несколько раз, рискуя повториться, я говорю о том, что нахожу очень существенным: вы должны быть строги к вашей работе, хорошо организованы и дисциплинированы. Случается, что работа выматывает вас, но порою вам просто необходимо быть вконец «вымотанными», изнуренными, чтобы сломить сопротивление интеллекта, преодолеть «головное» противодействие, – чтобы начать наконец действовать с полной правдивостью. Тем не менее, я вовсе не хочу сказать, что нужно быть мазохистами. Но в случае необходимости, когда режиссер поставил перед вами задачу, когда репетиции идут успешно, вы должны стать нечувствительными и к продолжительности работы, и к усталости. Законы творчества суровы. В нем, в творчестве, нет места неприкосновенным и хрупким недотрогам-мимозам. Но не ищите только печальных ассоциаций, не ищите страдания, не ищите жестокости. Ищите также яркое и светоносное. Порой мы бываем полностью открыты эмоциональным воспоминаниям о прежних светлых днях, воспоминаниям об утраченном рае, памяти о тех минутах, порой таких быстротечных, когда мы действительно были распахнуты миру, когда мы были полны доверия и были счастливы. Но чаще это бывает сделать труднее, чем проникнуть в воспоминания темные. Как будто бы эти минуты света – сокровище, с которым нам трудно расстаться. Но они помогают найти в своей работе доверие; они создают напряжение не техническое, а основанное на верных импульсах.

Говоря о необходимости молчания во время работы, я говорю о том, что абсолютно необходимо, хотя с практической точки зрения достигается трудно. Без внешнего молчания вы не сможете достигнуть молчания внутреннего, молчания

разума. Если вы хотите явить ваше сокровище, найти ваши истоки, вы должны работать в молчании. Избегайте всех элементов каждодневной «частной» жизни – ненужных контактов, болтовни, шушуканья и тому подобных вещей. Вы можете даже наслаждаться своей работой, но в ее пределах и в ее условиях, а не на манер частной жизни. Иначе достойных плодов вам не добиться.

И последнее, что хотелось бы вам сказать: вы не достигнете высот, если будете ориентироваться на публику. Я говорю не о непосредственном общении, а об особом рода зависимости, даже «неволе» – о жажде прославиться, сорвать аплодисменты, вызвать слова восхищения. Работая так, невозможно создать что-либо значительное и, тем более, великое. У настоящих артистов – непростая, нелегкая жизнь, и поначалу они вовсе не вознесены на «пьедестал» и уж тем более не прославлены. В течение долгого времени идет нелегкая, суровая борьба. Артист говорит правду. Эта правда почти всегда отличается от популярных концепций правды. Зрителю гораздо проще отыскать в пьесе то, что он уже знает. Но потом, постепенно, шаг за шагом та же публика начинает понимать, что вот именно этих актеров, и в особенности этих актеров, она не может забыть.

Перед войной в Польше жил знаменитый артист, нашедший превосходное слово для обозначения состояния особого рода актерской зависимости. Планеты вращаются вокруг солнца. Планеты зависят от солнца: планеты – гелиотропны. В этом смысле в науке говорится о зависимости, о «тропности». Так вот этот артист, Юлиуш Остэрва, говорил о «публико-тропности». Нет худшего врага у актера.

Перевод и комментарии Натэллы Башинджаган