

Ришард ЧЕСЛЯК

СКОЛЬКО ЛЮДЕЙ – СТОЛЬКО И МЕТОДОВ

Беседа Ришарда Чесляка с Анджеем Кетлинским, писавшим работу о голосовых упражнениях, состоялась 10 ноября 1983 года, а впервые была опубликована в альманахе «Театральные записки» («Notatnik Teatralny») только восемь лет спустя.

Ришард Чесляк (1937–1990), ведущий актер Театра-Лаборатории, незабываемый Стойкий принц и Темный в спектаклях Гротовского, не только проводил мастер-классы и стажировки для актеров, но и сам ставил спектакли – к примеру, «Thanatos Polski» («Польская Смерть») во вроцлавском Театре-Лаборатории.

В 1980-е годы особенно активно работал за рубежом как режиссер-постановщик и педагог, осуществив за десятилетие несколько спектаклей: «Алеф», «Время волка», «Искорененные», «Мой бедный Федя» (спектакль был посвящен одному предсмертному часу жизни А.Г. Достоевской). Его последним спектаклем была «Пепельная среда» («Popielec») по пьесе М. Горького «На дне» с текстами В. Шекспира и Т. Элиота. В планах – «Прометей», «Мастер и Маргарита», «Св. Франциск Ассизский», «Идиот». В 1985 году Чесляк сыграл в «Махабхарате» П. Брука роль слепого царя Дритараштры, получившую широкий резонанс у публики и критики.

Однако в памяти поколений Чесляк остался, прежде всего, как актер-«кудесник» Театра-Лаборатории Гротовского, «актер-эмблема 1960-х годов» (так писал о нем Жорж Баню), актер, достигавший поистине невообразимого состояния и уровня «лучеизлучения»/«светоизлучения». Поэтому его наблюдения над актерской техникой (которая, на самом деле, есть нечто большее, чем просто «техника») до сих пор не могут не вызывать интереса.

Скончался Ришард Чесляк в июне 1990 года в Нью-Йорке. Своему последнему интервью он дал название «Беги, чтобы коснуться горизонта». По содержанию оно близко его беседе с Анджеем Кетлинским, которая публикуется на русском языке впервые.

– Итак, методы работы над голосом...

– То, что я скажу, будет, разумеется, субъективно. Если человек способен говорить и органической болезни голоса у него нет, то одно это уже означает, что он способен и «подавать» голос, и, следовательно, остается только один вопрос: надо ли продолжать обрабатывать, «вырабатывать» голос? Попробую свою мысль пояснить. Существует метод работы над голосом, предназначенным для пения, скажем, в опере, тогда, разумеется, прибегают к помощи фортепиано, дабы расширить так называемый голосовой диапазон. Голос, звучащий в оперных спектаклях (тут я, вероятно, особенно субъективен), почти всегда звучит искусственно, то есть оперный певец в жизни говорит одним голосом, а поет другим. Меня всегда удивляло, как им удается, выйдя на сцену, тут же совершить

такой фокус. Похожая искусственность голоса встречается и в некоторых любительских (в отрицательном смысле) театрах, но без достоинств оперного голоса. Я лично знаю одного тенора, говорящего в жизни голосом тусклым и хриплым, но стоит ему выйти на сцену, как голос звучит красиво и чисто. Такова оперная техника. Проблема голоса и его использования в драматическом театре, в моем понимании, опирается на совершенно иные принципы. Абсолютно иные. Поэтому я всегда бунтовал против певческих упражнений под фортепиано: та-та-та...

– Тех, что практикуются в театральных школах и институтах?

– К сожалению, да. В процессе обучения, особенно театрального, совершается, на мой взгляд, ошибка. Тут должен признаться, что в театральном институте я всегда считался безголосым.

Ей-богу. Вам это кажется шуткой и парадоксом? Но так было на самом деле. А почему? А потому, что мне старались полностью «переставить» мое дыхание. Я не знаю, как я дышу, а мне старались внушить, что я должен дышать вот тут, боками, или диафрагмой и т.п. Я с такой силой сосредотачивался на этих упражнениях, что именно из-за них мой голос звучал как-то загробно, не по-людски. То есть все мои мысли были сосредоточены на том, как надо дышать, а не на том, как бы извлечь голос. А в этой точке и кроется важнейшая для меня проблема, а именно нераздельность: нельзя разделить голос и тело, нельзя отделить их друг от друга. К примеру, если педагог говорит мне, что голос находится тут, и указывает на гортань, а там – резонатор, то для меня это полнейшая неправда, не в гортани только дело. Я наблюдал за простыми людьми и знаю: они, чтобы подать голос, пускают в ход все свое тело, включая и ноги, и ступни ног. Поверьте, все приходит в движение. Если такой «простак», рыбак или пастух, хочет крикнуть, то сначала он подымает крик всем своим телом, а голос – это последнее, что приходит в движение, как, скажем, вот эта вытянутая рука...

– То есть сначала возникает движение тела, а потом только голос, так?

– Видимо, так, хотя трудно утверждать, потому что снова как бы идет разделение, а это, как я уже сказал, ошибочно. Я не настолько психолог и не настолько анатом, чтобы суметь все объяснить досконально, но, по-моему, дело обстоит так: кора головного мозга, затем – импульс в теле и – голос. Но все это очень слитно, интегрально. Все, о чем я говорил, существует в сумме, в целом, пронизывая всего человека. Мой рассказ может показаться лишенным системы, но это неизбежно, потому что рецептов нет и быть не может. Как-то, будучи в Италии, я вел работу с группой на острове, отдаленном от материка на многие километры. Я наблюдал за рыбаками: они плавали на лодках, оснащенных примитивными моторами, тархтевшими ужасающим образом. И вот с огромного расстояния без всякого усилия рыбаки общались между

собой, перекрикивая и рокот мотора, и шум моря, и плеск волн, и крики чаек, и все это разом, и превосходно понимали друг друга. Вот и возникает вопрос: отчего же так получается, что проблемы с голосом мучают только актеров? Почему уличные подростки или деревенские парни могут кричать, сколько им вздумается, и на голос не жалуются? Видимо, все дело в психическом зажиме.

– Вторичное, благоприобретенное невежество?

– Скорее всего, так. То есть, если уже укоренился навык думать таким образом: «Вот сейчас я должен крикнуть!», – то за этим следует внутренний зажим, все захлопывается, вы пытаетесь «извлечь», «добыть» из себя голос, дать его «на горá» – но безуспешно.

А вот еще какой вопрос для меня очень важен: если кто-то мне говорит, что все, что находится в шее, и есть местонахождение голоса, то для меня это полная ерунда, потому что там у нас только и есть, что две невзрачные струнки, да-да, не смейтесь, так оно и есть. А теперь представьте себе, что у вас две струны, и извольте сыграть на них – без гитарного корпуса. Невозможно! Немыслимо играть на одних только струнах. Если достроить гитарный корпус, появится резонатор, тогда появится и звук. Тело и есть вот такой резонаторный корпус. Когда-то я долго думал над одним вопросом: как кричит младенец? Представьте себе маленького ребенка, совсем кроху, новорожденного, – ведь, если он голоден или болен, он способен кричать всю ночь напролет, и кричит он без передыха, по несколько часов и – не теряет голоса. Почему же он не теряет голоса? Можно заметить, если взглядеться, что младенец, крича, непрерывно двигается всем своим тельцем, именно всем, включая и спинку, и ноги, и ступни ног – происходит движение всего тела. Может, я не скажу ничего оригинального, но дело в том, что когда актер стоит на сцене и ему предстоит закричать, то задумывается он не над тем, что ему этим криком надо дотянуться до партнера, надо со-общиться с ним, а над тем, как бы половчее этот крик произвести. А ведь младенец всем своим телом сообщает

матери – именно сообщает (здесь происходит акт коммуникации!) – что он голоден, и, крича, вереща все сильнее, он все больше использует свое тело. И вот мы подходим к моменту коммуникативности, способности сообщаться: если я что-то говорю (посылаю голос) только для того, чтобы говорить, то я в таком случае говорю в себя. Иначе сказать, это процесс интравертный. Если же я хочу общаться с кем-то, то посылаю ему не звуковые волны и «сотрясения», а большой объем воздуха. Во всяком случае, для меня это равносильно в эту минуту желанию прикоснуться к вам голосом. А это уже материально. И к вам, например, я прикасаюсь голосом, ищу общения, хочу общения. Прикосновение равносильно сигналу: «Эй, я говорю с тобой!» Практически в этих нескольких примерах и заключается весь метод.

В Театре-Лаборатории у нас бывала в спектаклях такая ситуация: люди сидели вокруг нас, взяв нас в кольцо. В таком случае одна сила напряжения голоса необходима для общения с близко расположенным партнером (могу не кричать), другая – с отдаленным. Это элементарно. Но бывает и по-другому, тогда само тело чувствует ситуацию. Для меня это всегда загадочно. Если, к примеру, между нами кто-то стоит, то я вынужден обойти, обогнуть его голосом, чтобы прийти до моего партнера. Звучит парадоксально, но, тем не менее, это правда: я должен либо «разминуться» голосом с этим человеком, стоящим между нами, обогнуть его, либо пронзить или пробить его голосом. Последний вариант кажется своего рода кошмаром, тем не менее, это, к сожалению, так и есть.

– Нередко случается наблюдать, как в кафе или на приемах, на раутах какие-то люди парами или даже целыми группами параллельно и одновременно разговаривают между собой.

– Да-да, голоса перекрещиваются, но собеседники могут превосходно слышать друг друга.

– Значит, в таких случаях речь идет – назовем это так – о посыле и приеме?

– Вот именно, абсолютно верно. То есть, по моему мнению, когда я общаюсь, голос может

звучать сильно и может превосходно восприниматься независимо от того, что творится вокруг, пусть даже творится невероятный шум и гам. Разумеется, в шуме я должен употребить побольше голоса, в моем случае это значит, что я должен послать тебе побольше воздуха, то есть в определенном смысле струны должны сильнее вибрировать. А «больше воздуха» означает движение всего тела, потому что в этом процессе принимает участие все тело. То, что я говорю, возможно, звучит мистически, но, тем не менее, это правда.

– Чему Вы научились в театре?

– Я уже говорил, что когда я пришел в театр после четырех лет обучения в театральном институте, то обнаружилось, что у меня нет голоса. То есть, нет так называемого театрального, сценического голоса. Стоило мне начать что-то произносить, как моментально наступал сильнейший внутренний зажим, меня охватывала дрожь, и ничего не получалось. Первое, что сделал Гротовский (а он сразу это заметил), это объявил, что меня в институте научили слишком правильно дышать. Что это значит? А то, что присущее мне естественное, органичное дыхание – совсем другое, нежели то, которому я выучился в институте, то есть которое приобрел. Сейчас я уже не сумею показать, каким было то мое, выученное, дыхание. Вы, вероятно, знаете (а некоторые преподаватели театральных вузов не знают), что женщины, к примеру, дышат иначе, чем мужчины (первые – выше, вторые – ниже), а к тому же есть еще случаи индивидуальные.

Тогда, в самом начале моей работы, Гротовский, помню, сказал мне: «Попробуйте лечь на пол в позиции эмбриона и забудьте начисто, кто вы такой, дышите нормально и попробуйте в таком положении заснуть». Потом, спустя какое-то время, он деликатно повел меня к тому, чтобы я попробовал ощутить, как я дышу, где это дыхание находится и полное ли оно. И вдруг я обнаружил, что мое дыхание циркулирует во мне повсюду, интегрально, то есть по всему туловищу, а вот то, что является так называемой «полнотой дыхания», находится у меня немного выше того места,

которое я «выучил» в институте. Тогда он сказал: «А теперь попробуйте в этой позиции что-нибудь потихоньку напеть». Я стал напевать и обнаружил, что могу напевать совершенно спокойно, без одышки и тому подобных неприятностей. Я стал посылать постепенно все больше и больше голоса, пока он наконец не сказал: «Послушайте сами себя – у вас громадный голос». Так я получил урок, один из первых моих уроков, когда я поверил в себя, и это было самое важное, потому что до этого я в себя не верил. Так крепко меня в институте заблокировали, все мне закрыли, что мне оставалось думать только одно: «Слушай, Чесляк, дело плохо – не быть тебе актером». И вот я поверил, а как только поверил, то обнаружил, что и на самом деле все очень просто, и существует на деле только одна проблема: сколько мне нужно воздуха и сколько я его посылаю. Из института я вынес воспоминание о таком милом и весьма распространенном упражнении: кто сумеет дольше всех проговорить на одном дыхании. Настоящая морока для студентов, ведь каждому хочется быть в этом соревновании первым и лучшим (конкурс!), и в результате этого упражнения-конкурса все они издадут звуки на совершенно закрытой гортани. А разве такой уж большой грех, если кому-то нужно вдохнуть воздуха чаще, но зато говорить он сможет полным голосом?

Расскажу такую историю; я сам в нее долго не мог поверить, но факт остается фактом. У меня была ангина, то есть полная внутренняя опухоль горла. Она бывает у меня редко, но протекает крайне тяжело, это наследственное в нашей семье. А надо было играть: должен был идти «Апокалипсис». Там у меня была последняя, финальная песня. Я говорю Гротовскому: «Что делать, совершенно не могу даже слова сказать, страшно подумать, что будет». Гротовский на это мне отвечает: «Будешь петь так, как будет петься, не важно, хрипло или совсем без голоса, не имеет значения. Попробуй совсем об этом забыть. Будь до конца таким, как всегда, вот и все». Не сказал, что мне надо делать, сказал только: «Забудь». Чем ближе был финальный момент спектакля, тем больше во мне все сжималось,



Ришард Чесляк, 1971

я был в отчаянии: «Конец, – думаю, – нет такой силы, чтоб вывезла». Я начал свою песню и действительно сильно хрипел. И вдруг – не мысль мелькнула, сработал инстинкт – я сделал вещь, которой вообще не было в партитуре: я с размаху грохнулся на землю, со всей силы. Боль меня огрела, и в ту же минуту голос хлынул, как лава вулкана. До сих пор не могу понять, как он «пошел», рационально я не могу этого объяснить. Думаю, что я сломал барьер той внутренней опухоли, что сидела у меня в горле, и голос пошел, вероятно, над гортанью. Не знаю. Мне трудно ответить на этот вопрос. Я закончил свою финальную песню, наступил и финал спектакля, оставалось уже только выйти из зала в полной темноте, и вот я стою в актерской уборной и пытаюсь понять: то ли я совсем выздоровел, то ли дошел вконец, то ли еще что-то... И вот так, стоя, едва я успел подумать о своем больном горле, как снова засипел, захрипел. Пример, может, не совсем обычный, но для меня он служит фактом, подтверждающим предположение, что телесная боль сидит не в теле, а в мозгу.

– Так происходит и в гипнозе, не правда ли?

– Кстати, да. Возможно, и тут произошло что-то подобное: говоря «по-ученому», я, бросаясь с размаху всем телом на пол, преступил, вероятно, иммунный болевой барьер и «выдал» полный голос. В психологическом же аспекте я попросту «учинил» себе *другую* боль в теле.

– Тут напрашивается вывод достаточно парадоксальный: желая работать над голосом, надо о нем забыть. Так?

– О! Со мной все было не так-то просто, поскольку, начав разрабатывать голос в Театре-Лаборатории, как первоклашка, я разрабатывал его всегда «фракционно», то есть как бы исходя из неверия. Однако оно не было тотальным. Я, например, верил в резонаторы. То, что мы, актеры Театра-Лаборатории, умеем, посылая голос, говорить грудной клеткой, или затылком (теменем), или брюшиной, – факт. Факт также и то, что голос в таких случаях сильно меняется, но придавать этому особому умению слишком большое значение было бы ошибочно, потому что в нем есть немалая доля голосовых «штучек». Нельзя же все базировать на серии приемов, даже если они – открытия. Примеров много. Можно издавать «коровий» голос – в таком случае голос идет от брюшины вниз. В нормальном же положении мы говорим грудью, а в театрах нередко принято говорить, посылая голос «в маску» (не знаю, учат ли этому студентов сейчас). Можно достичь большого совершенства в этих занятиях, направляя голос точно в какую-то одну и только одну точку тела изнутри, то есть голос должен выйти, скажем, из брюшины или из затылка – буквально – однако это только «штучки», не более.

Одно меня убеждало в этом так называемом методе еще в самый первый период работы с Гротовским – и в это я верю до сих пор – то, как мы пробовали слушать собственный голос, отражающийся от стены. То есть не себя слушать, – в этом как раз и заключена суть дела: как, мол, мой голос звучит, красив ли он, есть ли в нем «металл», столь любимый в театрах. Нет, совсем другое: послать голос и слушать эхо своего голоса. Это было, пожалуй, самое важное открытие, – таково мое мнение, – когда вся наша концентрация была направлена вовне, наружу, на партнера, а нашим партнером в этом случае становилась стена. Не в себя направлять вектор слуха, вслушиваясь в то, как я звучу, а совсем другое: послать голос и вслушаться в него. В это я верил с самого начала и до конца. И, действительно, когда

у меня случались затруднения с голосом (а они бывали), то возникали и такие минуты-проблески, – у меня, вероятно, совершенно подсознательные, – когда я слышал, как эхо отвечало мне, и этот ответ эха несся ко мне с разных сторон. Добавлю, что в нашем зале звучание эха было вполне достижимо: зал обладает такой акустикой, что можно оглохнуть.

Верил я и в одно из упражнений, описанных Гротовским. Оно очень странное, но очень помогает: вы становитесь спиной к стене и посылаете голос на противоположную стену, но суть в том, что посылать его надо сзади, со спины, прикосновением разных точек спины к стене. Голос посылается именно из той точки, которой вы прикасаетесь к стене. Мало-помалу вы продвигаетесь таким образом снизу вверх, к шее, касаясь стены как бы каждой частичкой позвоночника. И тут мы приходим к пониманию того, что позвоночник – особо важный элемент тела человека в процессе работы, в том числе и работы над голосом.

Мы пробовали проделывать голосом множество разных удивительных вещей. Я, например, так никогда и не дошел до так называемого «затылочного» (или «теменного») голоса. Может, разок мне это удалось, и я сам удивился своему голосу. Тут мы приближаемся к проблеме стремления к совершенству: стоит ли быть совершенным? Стоило ли мне, полностью сконцентрировавшись и посвятив этому год или два, продолжать борьбу за то, чтобы извлечь этот странный голос, или стоило попросту забыть о нем? Я предпочел последнее и не жалею об этом, тем более, что этот тип голоса нигде, ни в одном театре, кроме китайского, не применим.

– Вернемся к моему вопросу. Какие же методы...

– Вернемся. Однажды я был свидетелем чуда, хотя оно и напоминало, если хотите, своего рода трюк. То, что я расскажу, лишь подтверждает то, что я об этом думаю: метода нет. Так вот. Давным-давно, за семью морями, за семью горами (я же сказал, что все будет происходить, как в чудесной сказке) мы вдвоем с Гротовским были в Бельгии.

Я тогда еще вел мастер-класс вместе с ним, как ассистент по движению. Дело происходило в актерской школе. Была там девушка, которая не в силах была извлечь из себя голос. То, что из нее исходило, было, скорее, похоже на клекот. Это был голос из преисподней. И вот преподаватели школы в отчаянии взмолились, обращаясь к Гротовскому: «Вы мастер; может быть, вам удастся что-нибудь с ней сделать?» Хорошо зная Гротовского, вижу за очками его улыбку, такую своеобразную, когда его что-то заинтересует по-настоящему. Он говорит: «Хорошо, попробую». И в самом деле стал пробовать. Сначала спросил, была ли она у врача и нет ли у нее органической болезни голоса. Оказалось, что была у ларинголога, и он утверждает, что все в полном порядке. Гротовский работал с ней не менее часа, а она – ни в какую: все тот же хриплый клекот. Вдруг он спрашивает, умеет ли она стоять на голове. Она отвечает, что не умеет, не пробовала. «Ну, так попробуйте», – был его ответ. Долго она пыталась эту стойку сделать, но каждый раз валилась на пол, как мешок. Однако она была по-настоящему сосредоточена на этом своем усилии, ей очень хотелось выполнить задание Гротовского. Тогда Гротовский велел мне помочь девушке. Я придержал ее за ноги, и она наконец встала на свою бедную голову. И внезапно Гротовский крикнул ей: «А ну, петь!» И тогда она вдруг полным голосом... Чудо! Повторяю, это было чудо. Каким образом? Так вот: она была так глубоко поглощена мыслью, как бы ей встать на голову, что совершенно отвлеклась от своего голоса, – он изошел из нее спонтанно, самопроизвольно. При возгласе «Петь!» она не успела переключить мысленное внимание, не успела подумать, что вот теперь ей надо петь, а просто сделала это и автоматически начала петь прекрасным, нормальным голосом – вот и чудо. Конечно, это был почти «трюк», потому что девушка уже через десять минут, увы, снова подумала о своем голосе и снова перестала говорить нормально, вернулась все тот же клекот... Поэтому, повторяю,

это не был метод. Не очень помогло и то, что у нее уже было сознание своей способности хоть только десять минут, но все же петь своим нормальным голосом. Минуты прошли, и вернулась болезнь, я бы сказал, психическая, вернулось закодированное в ней предубеждение, что голоса у нее нет. Поэтому лечение этой девушки должно основываться на абсолютном, полном исключении мысли о том, что ей в некую данную минуту надлежит говорить, петь, кричать, звать и т.п.

– Давайте обсудим взаимоотношения – пластический тренинг и голос.

– Я уже говорил, что никогда не разделяю эти две вещи. Начнем, тем не менее, с движения. Движение может быть спонтанным, а может быть и так называемым жестом – то есть чем-то очень театральным, заранее продуманным и искусственным. До сих пор существует стереотипный реестр жестов: «думаю» – одна рука подпирает голову, «люблю» – рука ложится на сердце, «ненавижу» – стискиваю кулаки и зубы, строя в то же время соответствующую гримасу. То есть посылается сигнал...

– Такой, какой встречается в восточном театре, в японском Театре Но или в индийском Катхакали?

– Сравнение уместное. «Сигналы», действительно, свойственны и японскому, и китайскому, и другим восточным театрам. Помоему, голос, как и движение, также может быть «жестовым», то есть автоматическим стереотипом. Например, «ненавижу» – говорю сквозь стиснутые зубы, намеренно замедленно, с соответствующей эмоциональной окраской; «люблю» – говорю или шепчу на выдохе. Все это жесты. Если же обратиться к правде, по-настоящему «правдивой», то слова «люблю тебя» становятся чем-то невероятно простым и недосказанным, возникают с таким заиканием, что «перерастают» все возможные жесты. Ведь можно сказать «ненавижу» и вовсе без голоса, не обнаруживая его; то есть голос есть, голос звучит, но служит только для передачи информации, но мы видим и чувствуем, что же творится в человеке

на самом деле и что этот голос на самом деле означает. Весь этот путь основан на извечном поиске чего-то своего, собственного, нового. То же касается и движения. Тело в равной степени ощущает сигнал. Тот же пример – «люблю тебя». Сначала что-то ощущается в подбрюшной области, потом, как уверяют поэты, в сердце. Я же предпочитаю сказать: дыхание становится таким, что не можешь вдохнуть воздух, в ногах слабость, ноги становятся «ватными». После таких сигналов тела или же одновременно с ними появляется голос. Вот в этот момент все соединяется в некоем тотальном акте. В каком-то одном полуслове, в каком-то одном малом движении. В каждом из них заключается «малый» тотальный акт. И если он действительно тотальный, если пронизывает весь организм, то он и полностью, абсолютно, до конца правдив: и в голосе-звучке, и в движении – не в жесте, а в движении как в реакции. Для меня это и есть настоящее: я реагирую на тебя звуком, реагирую на тебя телом, но обязательно реагирую. Для меня в этой работе важна была бесконечность исканий реальной реакции без партнера. Это не было заранее продумано (имея в виду стереотип), напротив, я реагировал так, как на самом деле чувствовал. Ведь можно быть полностью «освобожденным» и в то же время ненавидеть кого-то до такой степени, что готов убить.

Вот мы и подошли к чему-то в высшей степени субъективному, индивидуальному. Я против любых рецептов и сейчас тоже не собираюсь их давать, так как считаю, что в этой сфере рецепты – лишь путь к тиражированию «приемчиков». Ведь если сэр Лоренс Оливье-Гамлет реагировал тем или иным образом на свою Офелию, то упасы бог пана Ковальского реагировать так же на пани Ковальскую – свою Офелию. Будет полнейшая фальшь.

Скажу еще об одном, очень важном элементе человеческого организма – о позвоночнике. Я считаю, что он тесно связан с тем, о чем мы уже говорили. Позвоночник, согласно старой индусской теории, связан и с областью секса, и с областью мозга – с этими двумя моторами человеческого существования. Правда, эта теория выходит за пределы

человеческого организма и утверждает, что дальше – от мозга идет нить связи с Богом. Лично я считаю, что уже и первая часть этой нити, относящаяся к человеку, очень важна, и суть ее истинна. Наблюдал ли вы за стариками? Что происходит с людьми в старости? Их позвоночник сгибается, костенеет, а что касается голоса, то, поскольку отмирает ткань секса, голос теряет многие свои качества, становится тусклым, дрожащим, старческим, потому что тот «нижний мотор» уже отказал, уже не реагирует.

– А как лично Вам помогал голос в создании роли?

– Был такой период в нашем театре (период «Акрополя»), когда мы проводили множество изысканий в области голоса. Мы называли это «голосовой маской», или «голосовым жестом». В «Акрополе» мы искали нечеловеческое. Мы

«Стойкий принц»

П. Кальдерона.

Театр-Лаборатория 13 Рядов. Вроцлав, 1965



искали «маску тела»: как ходит, как двигается все тело – тело узника в нечеловеческих условиях. Искали мы тогда и «голосовые маски», а поэтому наши голоса в том спектакле были порой тоже нечеловеческими, даже искусственными. Помню, что у меня почти во всей роли был хрипящий голос. Но один момент был иным. Была такая сцена в спектакле, когда я, узник, пытавшийся бежать из лагеря, повисал, подстреленный, на колючей проволоке ограды, и тут вдруг мой голос становился ясным, чистым, высоким – вот это было продумано заранее. Тогда у нас была другая техника работы, и я задумал в своей внутренней программе, поскольку текст был о лесной охоте на зверя, что у меня, прибитого пулей или электротоком к проволоке, «маска тела» должна быть полна боли, а вот голос мой (иначе – «маска голоса») должен быть полон счастья и радости. И это вело меня в роли.

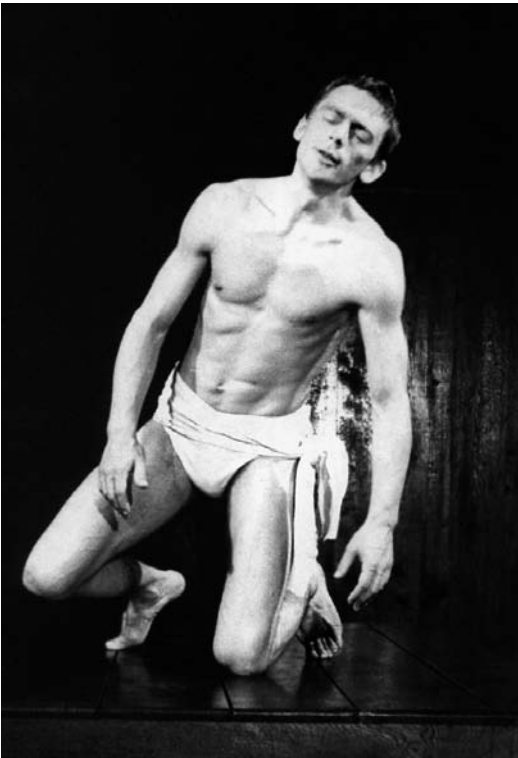
В Театре-Лаборатории это был период работы над резонаторами, поиска их самыми

разными путями, подобными тем, какие я описал. Тогда в нас еще сохранялось что-то от театральности (а значит, и некоторой искусственности), позже мы перешли к полной интегральности в работе.

– Как проходили репетиции в Театре-Лаборатории?

– К каждому спектаклю мы подходили, примеривались совершенно по-разному, а потому и репетиции были совершенно разные. В свое время Гротовский выявил среди нас лидеров по той или иной части; они менялись. (Голосом с самого начала и до конца занимался Зигмунт Молик.) Во всяком случае, самым важным было то, что я рассказал выше: фактическим открытием стало открытие общения, направленного вовне – к партнеру, к стене, – а не вовнутрь. Это легче проверить именно на ком-нибудь, потому что самому и не услышать, и не почувствовать.

Например, уложите кого-нибудь на пол и предложите петь «вниз», «вглубь», как можно



глубже, представляя себе, что там, в полу, огромное отверстие, ведущее вглубь, и он оттуда кого-то зовет. И если этот зов будет подлинным, то тогда, положив руку на пол (и даже в метре над полом), вы почувствуете, как вибрирует пол. Самым настоящим образом вибрирует, то есть дрожит – только от самого голоса. Мы проводили такие занятия. Аналогичным образом надо было посылать голос в сторону потолка, потом – пола, потом – в стену сзади, стену спереди, стену с одного бока, с другого бока и, наконец, заполнить голосом весь зал, весь объем, как в пространстве собора. В общих чертах в этом направлении пролегал один из главных путей поиска методов работы над голосом.

Существует определенная техника дыхания (впрочем, не знаю, можно ли ее назвать «техникой»), когда тело, казалось бы, доведе-

«Стойкий принц»

П. Кальдерона.

Театр-Лаборатория 13 Рядов. Вроцлав, 1965

но до полного изнеможения, а дыхание в то же время абсолютно нормально, правильно, без одышки. Это – второе дыхание. Что значит «второе дыхание»? Оно значит буквально вот что: измученный бегун на пределе сил вдруг обнаруживает, что его легкие снова полны воздуха. Если же они не будут полны, то он и не добежит до финиша, попросту свалится от перегрузки. В каждом человеке без исключения существует нечто вроде барьера усталости. Человек в такую минуту задыхается, будучи, казалось бы, на полном пределе сил, но перестать в этот момент бежать, плыть, грести и т.п. значит сдаться. Если же в такую минуту вместо того, чтобы сдаться, человек продолжит свои действия и усилила дальше в том же самом ритме, не меняя его, если успокоит тело и попытается отрегулировать дыхание, то вдруг обнаруживается поистине поразительная вещь: пустота, которая стихийно начинает всасывать воздух, накачивая



им полные легкие, – и вот вы снова вдохнули свежего ветра полной грудью.

Есть еще и другая техника, я ее опробовал как раз благодаря голосу. В Тибете существует обычай, называемый инициацией бега – бега вслед за звездой. Тибет, как известно, плоскогорье. Так вот, адепты и ученики Ламы получают задание: глядя безотрывно в одну точку, одну звезду над горизонтом, бежать безостановочно всю ночь. И что же оказывается? Концентрация внимания на одной точке, к которой бежишь, до которой силишься добежать, вызывает любопытное явление: неожиданно наступает координация ритма сердца, дыхания и самого бега, и тогда кажется, что бежишь, не касаясь земли, как бы несясь над нею. Удивительно, что никакой усталости после этого не ощущается. После такого часового и даже двухчасового бега (мы это пробовали) люди дышали совершенно нормально и говорили: «Мы могли бы бежать еще целую ночь

напролет и не чувствовали бы никакой усталости». Таков факт. Это значит, что наше тело является невероятной тайной и обладает неправдоподобными возможностями, о которых мы сами порой ничего не знаем.

– Общий вопрос: какой же была роль голоса в Театре-Лаборатории?

– Точно такой же, как и тела, – очень важной. Тут я не лукавлю и не уклоняюсь от ответа, говорю чистую правду. И даже хочу это подчеркнуть, потому что о нас ведь всякое писали. Многократно писали, например, что мы – «телесный театр», даже больше, что мы – «театр тела», только «тела». А ведь это не полная правда, так как голосу, как я уже говорил, в нашем театре придавалось огромное значение. Всегда. И для меня во всем, что я когда-либо сделал, голос всегда был поистине наиважнейшим; так всегда было, есть и будет. И снова повторяюсь: голос неотделим от тела.



Про настоящее

ЭМ





– Вернемся к методам работы над голосом в Театре-Лаборатории. Какими источниками вы пользовались?

– Самыми разными. Что-то было вычитано, что-то подсмотрено. Мы использовали и упражнения йоги, и тибетские техники; но наша работа опиралась на принцип элиминации: мы элиминировали, то есть исключали все то, что нам не подходило; а то, что подходило и было полезно, оставалось. И, конечно, чудодейственная теория резонаторов Гротовского, – он привез ее из Китая. Мы упражнялись с этими резонаторами до упаду, пробовали их и тут, и там, и повсюду, доходя до физического изнеможения. В конце концов, мы превращали это чуть ли не в игру: «Скажи мне вон тем резонатором, а я тебе отвечу вот этим...». Мы готовы были забавляться ими бесконечно, пока не насытились и не «отпали». И все эти разнообразнейшие методы, все эти разные техники со всех концов мира свелись к одной, простой, как «колумбово яйцо», вещи: тело, голос, контакт. И в конце концов после долгого отбора все свелось к одному: все основывается на какой-то гармонии – несмотря на видимый хаос. Потому что, если я тебя слышу, а затем хочу тебе что-то передать, то я тебя и вижу, и касаюсь тебя голосом: я посылаю тебе свой голос, подобно материи.

– А как Вы определите то, что Молик называет «трубой»?

– Не имеет значения, как бы ни называть, «трубой» ли или как-то еще, а дело сводится вот к чему – к связи между положением тела и воображением. Молик порой дает такие парадоксальные задания, что выполняющий не понимает их, и уже только поэтому его внимание отвлечено от голоса. Вот как все просто. Если я вам скажу: представьте внутри себя такую узенькую-преузенькую трубочку, через которую выходит ваш голос, то он и будет у вас высокий и тоненький, не так ли?

– Трудное положение тела и извлечение голоса – это только переключение внимания или что-то большее?

«Акрополь», III версия.
Театр-Лаборатория 13 Рядов.
Ополе, 1964

– Попробую проанализировать. По-моему, все основывается на том, что и при очень неудобной позиции тела, надо, тем не менее, найти внутри себя то, что Молик называет «трубой» – то есть раскрывшееся отверстие. Найти внутренне, потому что внешне можно быть «завязанным в узел», а эту «внутреннюю трубу» все же найти в себе. Цель и ценность подобных упражнений для меня заключается в том, чтобы там, внутри, в нашей сердцевине, все открылось. Помогают ли такие упражнения? Конечно, помогают, потому что уж если вы обрели открытый голос в трудной позиции, то в нормальной он у вас тем более будет открыт, абсолютно открыт. Под «открытым голосом» я имею в виду открытый, высвобожденный поток голоса. Однако вся проблема заключается в определенной внутренней концентрации. Здесь заключено самое главное, что абсолютно не зависит от физических данных актера или от степени его тренированности. Каждый может в меру своих данных и возможностей найти для себя достаточно сложную позицию и, находясь в таком состоянии, попробовать высвободить голос, извлечь его.

– А как это выглядит в движении?

– Вот тут совершенно иная проблема. Мне не раз приходилось такие вещи делать. Самое трудное, должен сказать, одновременно и петь, и танцевать, – тем более, если танец весьма интенсивный. Возникает вопрос: как соотносить во времени дыхание с ритмом таким образом, чтобы одно другому не мешало? Если это удастся, все открывается само собой – «автоматически». Все мы не раз поражались негритянским певцом: находясь в непрерывном и интенсивном движении, они поют – и как поют-то! – и не испытывают никаких затруднений с голосом. И ведь это не фокус, не трюк и не чудо. Но если могут они, то отчего же мы не можем? Похоже, что они обладают неправдоподобным инстинктом ритма и определенной целостностью тела, то есть обладают дыханием, настолько скоординированным с движением, что, по сути, они составляют одно целое. Есть, однако, определенная разница между пением в движении и говорением в движении – второе,

несомненно, легче. В случае говорения у вас есть возможность набирать воздух чаще, а во время пения, если идет какая-то музыкальная фраза, ее нельзя перебить.

– Что бы Вы сказали в завершение нашей беседы? Если бы вам пришлось писать вместо меня мою работу, то что бы Вы в ней написали?

– Обнаружилось, и не в одном пункте, что многие из уже признанных теорий разработки голоса вообще не оправдывают себя. Так какой вывод? Может, то, что я скажу, прозвучит как нечто самоочевидное, как своего рода трюизм, но зато это чистая правда: проблема невероятно индивидуальна для каждого человека. Примером может служить феномен Шаляпина: он ведь не нуждался в учителях, в каком-либо реестре проверенных упражнений. Примером может служить также Има Сумак: она со своим феноменальным голосом вообще появилась неожиданно. Наиболее же известный пример – Луи Армстронг. Здесь все настолько индивидуально, что, если бы взяться «исправлять» Армстронгу голос, все кончилось бы полнейшей катастрофой. Он и состоялся-то потому лишь, что имел, не говоря об исключительной музыкальности, именно свой неповторимый голос. А ведь он себе этот голос не придумывал, не вырабатывал путем специальных упражнений. Но тут следует иметь в виду, что он был одним из тех самых необъяснимых негров. А написал бы я в Вашей работе о голосе вот что: «Не существует метода, способного научить, как стать гением, как стать Шаляпиным, стать Шопеном... Нет такого рецепта. А там, где значилось бы, по Вашему плану, «методы работы над голосом», я бы написал: «Нет никакого метода, потому что сколько людей, столько и методов»».

Перевод и комментарии Натэллы Башинджагян