



# АКТЕРИ МИШЕНЬ

Деклан  
Доннеллан

как раскрыть свой  
талант на сцене

# **Деклан Доннеллан**

# **Актёр и мишень. Как**

# **раскрыть свой талант на сцене**

## **Серия «Мастер сцены»**

*Текст предоставлен правообладателем*

*[http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=68623941](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=68623941)*

*Актёр и мишень: как раскрыть свой талант на сцене / Деклан Доннеллан ; [перевод с английского Н. Веришиной]. : Эксмо; Москва;*

*2023*

*ISBN 978-5-04-178170-5*

### **Аннотация**

Деклан Доннеллан — выдающийся английский театральный режиссер, сооснователь знаменитого лондонского театра Cheek by Jowl, лауреат 4-х премий Лоуренса Оливье, международной премии Станиславского, обладатель специальной премии «Золотая маска» и премии «Золотой лев», а также офицер Ордена Британской империи.

В этой книге режиссер делится своим пониманием сути актерской игры. Он рассматривает проблемы, с которыми сталкивается актер во время работы над ролью, и предлагает свою уникальную систему правил по выходу из трудных актерских ситуаций.

В формате PDF A4 сохранен издательский макет книги.

# Содержание

Предисловие	6
Введение	8
1. «Я не знаю, что я делаю»	21
2. Мишень	25
Конец ознакомительного фрагмента.	37

# Деклан Доннеллан

## Актёр и мишень.

### Как раскрыть свой талант на сцене

*Посвящается Нику*

*«Мы лихорадочно очистили коридор от остатков мусора, и перед нами предстала дверь с печатями. Сделав предварительные записи, мы пробили в верхней левой части двери небольшое отверстие, пытаясь понять, что нас ожидает внутри. Темнота и железный щуп подсказали нам, что за дверью пустое пространство. Может быть, еще одна лестница вниз, как во всех типичных фиванских царских гробницах? Или, возможно, погребальная камера? Принесли свечи – незаменимые индикаторы отравленных газов при распечатывании древних подземных захоронений. Я расширил отверстие и, освещая его свечой, заглянул внутрь. Лорд Карнарвон, леди Эвелин и Каллендер с бригадиром рабочих нетерпеливо и взволнованно ждали. Лишь через некоторое время я смог разглядеть хоть что-то – под воздействием исходящего из гробницы горячего воздуха свеча непрерывно мигала.*

*Естественно, тем, кто просто ждал, эти несколько минут показались вечностью. Лорд*

*Карнарвон спросил меня: «Видите что-нибудь?» Я ответил: "Да, удивительные вещи"»<sup>1</sup>.*

*Говард Картер, 1922, отрывок из личного дневника, Эшмолеанский музей, Оксфорд*

Declan Donnellan

THE ACTOR AND THE TARGET



**Copyright © Declan Donnellan**

**© Додина Д., перевод, 2021**

**© Оформление. ООО «Издательство «Эксмо», 2023**

---

<sup>1</sup> Речь идет об открытии гробницы Тутанхамона.

# Предисловие

Изначально эта книга была издана на русском языке в 2000 году. При этом Ник Херн, мой английский издатель, еще в 1988 году предложил мне написать книгу и с тех пор каждые полгода исправно звонил, интересуясь, не написал ли я ее. Через двенадцать лет мне пришлось в голову, что, переработав текст книги, вышедшей на русском, мне удастся сдержать обещание. И вот она, книга, появившаяся на свет благодаря благословенному упорству Ника Херна.

В 2005-м я добавил несколько упражнений, значительно дополнил и переписал текст для переводов на разные языки, и второе английское издание уже сильно отличалось от первого в результате этих изменений и добавлений.

Для данного уточненного издания 2018 года я что-то изменил, что-то добавил и ввел новые понятия, включая понятие «подвижность».

Список всех, кому я признателен за помощь и советы, бесконечен и в эту книгу не поместится. Но отдельное спасибо я должен сказать Дине Додиной и Джудит Гринвуд, которые не покладая рук трудились над русским и английским вариантами и подбадривали меня из Санкт-Петербурга и Йоркшира; я благодарен Стейси Макнат за неустанную редактуру, а также Мэтту Эплуайту и Фионе Уильямс.

Деклан Доннеллан

# Введение

Актерская игра – загадка, как и театр в целом. Мы собираемся в помещении и разбиваемся на две группы, одни разыгрывают истории для других. Во всех известных нам обществах этот ритуал существовал или существует, из чего можно заключить, что человечеству свойственна глубокая потребность наблюдать разыгранное представление, будь то шаманский обряд или душещипательный телесериал.

Театр – не только реальное помещение, это место, куда мы приходим мечтать вместе; театр не просто здание, но и ментальное пространство для коллективной работы воображения. Театр предоставляет нам безопасную возможность испытывать опасные крайности чувств в уютных рамках фантазии и в успокаивающем присутствии других зрителей. Даже если сравнить с землей все театральные здания мира, театр все равно выживет из-за врожденной жажды каждого из нас играть и следить за игрой. Ведь мы режиссируем, играем и смотрим спектакли каждую ночь – пока человечеству снятся сны, театр будет жить.

## **Я существую, следовательно, я играю**

Новорожденный появляется на свет не только с предчувствием матери и языка, но и с навыком играть, ребенок генетически запрограммирован повторять поведение окружа-



ющих. Первым излюбленным театральным представлением, с которым сталкивается ребенок, становится наблюдение за тем, как мама, дурачась, заслоняется подушкой, а потом снова появляется: «Так ты меня видишь, а так – нет!» Малыш заливается смехом, попутно усваивая, что самое трагическое событие – разлуку с матерью – можно освоить и пережить в комическом, театральном ключе. Ребенок учится смеяться над ужасным расставанием, потому что оно ненастоящее. На этот раз мама вернется – выглянет из-за подушки и засмеется. Со временем ребенок сам примеряет роль актера, и роль зрителей отводится уже родителям (прятки за диваном); по ходу жизни игра приобретает характер более сложных «прятков», актеров становится все больше, и победитель получает все. Есть, ходить, говорить – всему этому ребенок учится с помощью наблюдения, актерской игры и аплодисментов. Мы осознаем, кто мы, репетируя роли, которые играют перед нами наши родители, и развиваем свою идентичность, наблюдая за персонажами, которых играют для нас старшие братья, сестры, друзья, соперники, учителя, враги или герои. Нельзя научить ребенка играть ситуацию, ту или иную, он уже это умеет – иначе он не был бы человеком. На самом деле мы живем, играя роли: роли отца, матери, учительницы, друга. Для человеческого существа актерская игра – рефлекс, механизм развития и выживания. Именно этот примитивный инстинкт игры лежит в основе того, что я в этой книге имею в виду под актерской игрой. Не приобретенный

навык, а природа. Природе не научить, это не химия и не подводное плавание. Но раз актерской игре невозможно научить, как же нам развивать и поддерживать наши актерские способности?

## **Внимание**

Наши актерские способности разовьются сами, стоит лишь уделить им внимание. Если и можно чему-то научиться в области актерской игры, так это отрицаниям. Например, можно научиться не зажимать свой природный инстинкт играть, также как можно научиться не зажимать свой природный инстинкт дышать. Разумеется, мы можем научиться бесконечному стилистическому многообразию выражения природных рефлексов. Артист японского театра не может десятилетиями совершенствовать один жест, также как балерина может годами труда добиваться идеального владения телом. Но вся виртуозность актера театра не будет немногого стоить, если его изощренная техника игры останется всего лишь изощренной техникой игры. Его искусство, всецело зависящее от самоконтроля, должно выглядеть хоть отчасти спонтанным. Ценители этого сугубо специфического жанра способны различить, лежит ли в основе каждого древнего жеста искра живого чувства. Качественная разница между игрой разных актеров тут заключается не только во владении техникой, но и в потоке жизни, скрывающем эту технику от глаз зрителя; годы тренировок должны словно раствориться

в горниле жизни. Истинное техническое совершенство умеет быть невидимым и не требовать похвал.

Предметом любого, даже самого стилизованного, искусства всегда является жизнь, и чем больше в произведении искусства жизни, тем произведение искусства лучше. Жизнь – явление загадочное, выходящее за пределы логики, поэтому живое невозможно досконально проанализировать, живому невозможно научить или научиться. Но вещи, которые душат, скрывают или зажимают живое, совсем не так загадочны, как прикидываются. Эти вещи подчиняются законам логики, их можно проанализировать, изолировать и истребить. Врач часто способен заключить, от чего пациент умер, но он никогда не сможет объяснить, почему пациент жив.

Итак, эта книга не о том, как надо играть; эта книга может помочь вам, когда вы чувствуете, что играть вам что-то мешает.

## **Два условия**

Писать об актерской игре нелегко. Актерская игра – это искусство, то есть нечто, отражающее уникальность вещей. Рассуждать об актерской игре непросто, ибо рассуждение почти всегда ведет нас к обобщению, а любое обобщение скрывает уникальность вещей.

Здесь еще возникает проблема терминологии. Слова «актер» и «играть» обесценены. Например, мы часто говорим, что человек играет, имея в виду, что он лжет, притворяет-

ся. Мы часто используем слово «играть» как синоним слова «лгать». Платон отрицал разницу между актерской игрой и ложью и одним махом осудил театральное искусство в целом. Дидро в своем «Парадоксе об Актере» вопрошает, как мы можем говорить о сценической правде, когда в самой природе актерской игры лежит ложь?

## **Эмоция и правда**

Но мы все равно не можем всецело правдиво высказать то, что чувствуем. Чем более сильные эмоции мы испытываем, тем менее слова способны описать наши переживания. Взять хотя бы вопрос «Как дела?», – чем ближе мои отношения с собеседником, тем более банальны эти слова. Они вполне пригодны, чтобы поприветствовать почтальона, вручающего вам посылку, но прискорбно беспомощны для разговора с близким другом, которому рак.

Между нашими чувствами и нашей способностью эти чувства выразить всегда зияет пропасть. Это само по себе плохо, но, что еще хуже, чем сильнее мы пытаемся сузить эту пропасть, тем шире проклятая пропасть разевает пасть. Иногда чем сильнее наши отчаянные потуги сказать правду, тем вероятнее наши слова оказываются ложью.

В кризисные моменты эта неспособность выразить, что с нами происходит, причиняет нам страшную боль. Подростковый возраст – зачастую настоящее путешествие сквозь ад. Кажется, что нас никто не понимает; первая любовь безоб-

лачно прекрасна лишь в воспоминаниях спустя много лет. Нас терзает не только страх того, что нас могут отвергнуть, но и парализующее безнадежностью осознание: мы никогда не сумеем точно высказать, что чувствуем. Эмоции кипят, ставки невыносимо высоки, и кажется, что «никто не понимает, что со мной происходит. И выразить это я могу только потоком все тех же избитых фраз, которыми пользуются все на свете».

В подростковом возрасте мы понимаем, что чем сильнее мы хотим выразить правду словами, тем больше эти слова гнут. Чтобы войти в мир взрослых, нам приходится покориться и играть спектакль, потому что это все, что мы можем сделать. Актерская игра для нас – максимальное приближение к истине. Мы все время играем не потому, что намеренно притворяемся, а потому что у нас нет выбора. Хорошо жить – значит хорошо играть. Каждый момент нашей жизни – маленькое театральное представление. Даже в самые интимные минуты у нас всегда есть хотя бы один зритель – мы сами.

Мы не знаем, кто мы. Но мы знаем, что можем играть. Мы знаем, какие роли удаются нам лучше или хуже: роли студента, преподавательницы, друга, дочери, отца, возлюбленной. Мы – те, кого мы играем, но играть приходится хорошо, постоянно сомневаясь, правдива ли наша игра. Правдива по отношению к чему? Ко мне внутреннему, настоящему? К окружающим? По отношению к тому, что я чувствую, чего

хочу, кем должен быть? Оставим этот вопрос открытым. Замечу лишь, что все вышеизложенные и нижеследующее соображения не обязательно правдивы, но могут оказаться полезны.

## **Зажим**

Вместо утверждения, что актер X талантливее актера Y, гораздо точнее будет сказать, что X менее зажат, чем Y. Талант работает исправно, как система кровообращения. Нужно только растворить тромб.

Симптомы актерского зажима всегда, вне зависимости от ситуации и страны, удивительно похожи. У этого состояния есть два особо фатальных аспекта: во-первых, чем отчаяннее актер пытается вырваться, вывернуться и выскользнуть из этого тупика, тем больше он усугубляет проблему, словно его лицом вжимают в стекло. Во-вторых, возникает чувство полной изолированности от окружающего мира. Конечно, актер может «перенести» проблему, обвинить текст, партнера, даже обувь. Но два основных симптома неизменны – паралич и чувство изолированности, зажим внутренний и зажим внешний. И как ужасный финал – всепоглощающее чувство одиночества, жуткое ощущение, что ты одновременно виноват и бессилен, бестолков и зол, что ты слишком маленький, слишком большой, слишком робкий, слишком... ты.

Когда актерская игра течет свободно, она полна жизни, а

живое не поддается анализу. Проблемы же в актерской игре напрямую связаны со структурой и контролем, их можно изолировать и обезвредить.

## **Другие причины зажима**

Во время репетиций и спектаклей возникают самые разнообразные проблемы, затрудняющие актерскую игру. Репетиционное помещение может оказаться слишком темным, слишком душным, слишком холодным, с неудачной акустикой. Или, что гораздо серьезнее, между артистами может возникнуть напряженная атмосфера, отношения актеров с режиссером или драматургом складываются не самые лучшие. Все эти внешние проблемы, как правило, неподвластные актеру, могут затруднить кровообращение репетиции; но данная книга не рассматривает ситуационные затруднения.

Когда что-то не ладится, важно провести грань между тем, что мы можем изменить, и тем, что мы изменить не можем. Следует разделить любую проблему на две составляющие: на внешнее, с чем я, скорее всего, ничего не могу поделать, и на внутреннее, что я могу постепенно научиться контролировать. В этой книге мы рассмотрим именно внутренние проблемы.

Все серьезные проблемы в актерской игре взаимосвязаны и взаимообусловлены – они представляются нам единым огромным алмазом с массой сияющих граней, вышедшим

из-под руки некоего демонического ювелира. Невозможно охарактеризовать драгоценный камень, описывая грани по отдельности – каждая грань существенна только в контексте всех остальных. Так, многое из того, что я говорю в начале книги, встанет на свои места, только когда вы дочитаете ее до конца.

## **Карта**

Эта книга похожа на карту. Как и все карты, она лжет, а точнее, лжет потому, что только так может принести пользу. Карта метро ничем не напоминает карту улиц города и собьет с толку любого пешехода, но зато пригодится для пересадки с одной линии на другую. Как и прочие карты, нашу карту придется немного освоить, прежде чем вы научитесь находить по ней дорогу.

Прежде чем двигаться вперед, давайте освежим некоторые основополагающие понятия.

## **Репетиция**

Работу актера, грубо говоря, можно разделить на две части – репетиции и спектакль. Более спорным образом можно разделить человеческий разум на сознательное и бессознательное. У репетиций и бессознательного есть нечто общее. И то, и другое, как правило, невидимо и при этом абсолютно необходимо. Репетиции и бессознательное составляют, так или иначе, те самые скрытые от взгляда четыре пятых айс-



берга. С другой стороны, спектакль и сознательное видимы – это верхушка айсберга. Любой может увидеть верхушку айсберга, но для того чтобы догадаться о существовании остальных четырех пятых, требуется определенная мудрость.

Тем не менее эта книга предлагает чуть иное разграничение: мы разделим актерскую работу на работу видимую и работу невидимую. На самом деле актеры, как правило, и работают в соответствии с этим разделением – речь идет лишь о новой карте, призванной упорядочить древнюю местность. Рассмотрим некоторые свойства этой карты:

1. Все исследования и размышления актера – часть невидимой работы, спектакль – часть видимой работы.
2. Зритель не должен видеть невидимую работу.
3. Репетиция включает в себя всю невидимую и часть видимой работы.
4. Спектакль состоит только из видимой работы.

## **Чувства**

Поток энергии артиста зависит от двух психофизических функций: чувств и воображения.

Мы полностью зависим от наших чувств. Они – первая антенна, считывающая для нас информацию из окружающего мира. Мы видим, осязаем, ощущаем на вкус, обоняем и слышим, что не одни в этом мире. В качестве пытки лишение одного из шести чувств не слишком театрально, но на удивление эффективно. Когда ставки повышаются, наши

чувства обостряются. Этот интерфейс между нами и окружающим миром становится чувствительнее и активнее. Мы всегда точно помним, где слышали поразительные новости, неудивительно, что многие помнят не только когда, но и где они узнали об убийстве Джона Кеннеди.

Три важных замечания: первое – опасно воспринимать работу наших чувств как должное. Размышления о возможной слепоте или другого рода сенсорной депривации носят столь же жизнеутверждающий характер, как и регулярные мысли о смерти. Второе – чувства актера во время спектакля никогда не сравнятся по информативности с чувствами персонажа в ситуации сюжета. Другими словами, актрисе никогда не представить себе гадюку так ясно, как ее видит Клеопатра. К тому же благородное смирение с неизбежностью неудачи в этом вопросе вдохновляющим образом поможет актеру освободиться. Признание, что так нам никогда не сыграть, – это прекрасная отправная точка; стремление к совершенству – не более чем тщеславие. Артист должен смириться с тем, что его чувства ограничены, – это высвободит его воображение. Актер всецело полагается на чувства – это первая стадия нашего общения с миром. Воображение – вторая.

## **Воображение**

Воображение, чувства и тело взаимосвязаны. Воображение – способность создавать образы. Воображение – часть того, что делает нас людьми, оно трудится каждую миллисе-

кунду нашей жизни. Только воображение способно обработать данные, которые чувства посылают телу. Именно воображение позволяет нам воспринимать окружающий мир. В практическом смысле ничто в мире не существует до момента нашего восприятия. Механизм нашего воображения одновременно великолепен и несовершенен. Внимание – единственный способ развить воображение.

Многие снисходительно считают воображение дублером реальности: «У ребенка слишком буйное воображение» или «Это одно твоё воображение». Тем не менее только воображение связывает нас с реальностью. Не обладай мы способностью создавать образы, нам бы не удалось воспринимать окружающий мир. Чувства заполняют мозг ощущениями, воображение трудится изо всех сил – перерабатывает ощущения в образы и ищет в них смысл. Мы составляем картину мира в своем сознании, но нам не дано воспринимать реальный мир – воспринимаем мы всегда и только мир, воссозданный нашим воображением.

Воображение – не хрупкая фарфоровая безделушка, а скорее мышца, которая развивается только в ходе регулярного использования. В восемнадцатом веке бытовало мнение, что воображение – пропасть, готовая поглотить неосторожного путника; недоверие к воображению имеет место и сегодня. Но даже если бы в наших силах было отключить воображение, это значило бы перестать дышать из страха простудиться.

## Темнота

Все, что мы видим вокруг, на самом деле создано нашим мозгом. Воображение невозможно развить насильно, погоняя его амбициозными потугами креативности, воображение можно разработать только с помощью наблюдательности и внимания. Мы тренируем воображение, когда мы предельно внимательны, используя его. Наше воображение развивается, когда мы просто видим вещи такими, какие они есть. Но видеть не так-то просто, особенно в темноте. Как нам осветить темноту? На самом деле, темноты не существует – бывает только отсутствие света. Но что же отбрасывает тень на все, что мы видим? Подсказка: если присмотреться, мы заметим, что темнота имеет конкретную форму. Таковую же форму, как и... мы. Мы сами создаем темноту, заслоняя свет. Другими словами, для подпитки воображения достаточно не мешать самим себе; чем меньше мы затеняем образ внешнего мира, тем яснее мы его видим.

# 1. «Я не знаю, что я делаю»

## Лапы паука

Артисты, когда они зажаты, используют одни и те же слова. Неважно, на каком языке эти слова произносятся – по-французски, по-фински или по-русски, сама проблема носит внеязыковой характер. Эти мольбы о помощи можно классифицировать на восемь подзаголовков, но, как мы рассмотрим ниже, порядок неважен – одна жалоба отличается от другой не более, чем лапы одного и того же паука:

*«Я не знаю, что я делаю».*

*«Я не знаю, чего я хочу».*

*«Я не знаю, кто я».*

*«Я не знаю, где я».*

*«Я не знаю, как мне двигаться».*

*«Я не знаю, что я чувствую».*

*«Я не знаю, что я говорю».*

*«Я не знаю, что я играю».*

Довольно странно обсуждать каждую лапу паука по очереди, как будто каждая передвигается независимо от остальных семи.

Воображение, текст, движения, дыхание, техника и чувства артиста неразделимы. Да, было бы легче, если бы все

эти аспекты существовали отдельно и по порядку, но увы! Восемь вышеперечисленных и, на первый взгляд, таких разных проблем абсолютно взаимосвязаны. Бессмысленно при-творяться, что мы можем аккуратно решить одно затрудне-ние, завершить процесс его решения и затем заняться следу-ющим затруднением. Ущерб, словно лесной пожар, переки-дывается из одной области в другую и не подлежит количе-ственной оценке.

На самом деле, основная причина всех актерских проблем гораздо проще, чем ее многочисленные последствия. Так, бомба проще, чем хаос после взрыва. И хотя рассматривае-мая нами «бомба» проста, ее нелегко описать и изолировать.

Прежде чем мы сможем идентифицировать и обезвредить эту бомбу, нам нужны инструменты. Эти инструменты – се-рия выборов, которые нам предстоит сделать, и набор пра-вил. Правила должны отвечать двум условиям: а) их должно быть немного; б) они должны быть толковыми. Поэтому а) в этой книге я не собираюсь устанавливать массу правил и б) в их толковости вы убедитесь только в том случае, если они окажутся полезны вам на практике. Обычно мы испытываем правила на прочность с точки зрения «верю – не верю», «со-гласен – не согласен». Но эти правила не призваны спасти жизни или управлять государством; они просто помогут нам поверить в воображаемое. Согласны мы с этими правилами или нет, к делу не относится. Наши правила – не аксиомы нравственности. Если сработают – значит, сработают.

## **«Я не знаю, что я делаю»**

Вот оно, типичное заклинание зажатого артиста. Эти слова способны распахнуть бездну, куда ухнет все и сразу.

Вместо того чтобы анализировать состав данной паучьей лапы, разорвем шаблон – рассмотрим ее форму. Важна сама структура фразы. «Я» повторяется дважды. Вся жалоба подразумевает: «Я могу/должен/обязан знать, что я делаю; мои право и обязанность – знать, что я делаю, и в этом праве мне отказано». В этой логично звучащей жалобе нет ни единого намека на огромную важность чего-то еще. Что же такое это «нечто»? Фотография подретуширована, и «нечто» исчезло с нее полностью, как Троцкий с исторических фотодокументов.

Это «нечто» приуменьшено, забыто и уничтожено. Во фразе «Я не знаю, что я делаю» одно слово повторяется дважды: «я». Внимание, положенное проигнорированному «нечто», его личная доля перешли к банкующему «я». Краеугольная важность забытого «нечто» и является основным предметом данной книги, ибо пренебрежение этим «нечто» – главный источник всех актерских горестей.

Принципиально важно осознать, что нам не удастся решить проблемы «знаю» и «я», пока мы в первую очередь не разберемся с нашим неизвестным «нечто». Поэтому мы начнем с «нечто», обойденного вниманием до такой степени, что для него пока даже название не придумали.

Это безымянное «нечто» я окрещу **МИШЕНЬ**.

В отличие от неважности порядковых номеров паучьих лап, здесь последовательность во времени жизненно необходима. С мишенью необходимо разобраться прежде, чем с «я» и «знаю». «Я» жаждет внимания и неизменно требует, чтобы его проблемы были решены в первую очередь. «Я» нахально лезет без очереди, по пятам за ним несется «знаю», а мишень затирают в давке. «Я» и «знаю» безжалостны в своей требовательной уязвимости. Так что придется на время забыть об их криках, иначе нам никогда не удастся им помочь. Придется не оглядываться, как бы мастерски «я» и «знаю» не старались заронить в нас чувство вины. Жена Лота вот оглянулась и превратилась в соляной столб.



## 2. Мишень

### Ирина

Давайте познакомимся с Ириной – она играет Джульетту. Ирина репетирует со своим партнером сцену у балкона и не понимает, что она делает. С ее точки зрения, это нечестно – она подробно изучила роль. Она неглупа, усердна и талантлива. Так почему же она чувствует себя на сцене, как кусок сырой трески? Самое обидное, что чем сильнее Ирина пытается играть естественно, чем сильнее старается выразить глубокое чувство, чем искреннее пробует верить в произносимый ею текст, тем сильнее ее охватывает паралич. Как же Ирине выбраться из этой западни? Ну, раз идти напролом не получается, Ирине, вполне возможно, придется разорвать шаблон, посмотреть на проблему со стороны и подумать вот о чем.

Если вы спросите Ирину: «Что ты делала вчера?» – она ответит: «Вчера я встала, почистила зубы, сварила кофе» и т. д. Скорее всего, она начинает отвечать, глядя прямо на вас. Но затем она оторвет взгляд от вашего лица и попытается представить себе события вчерашнего дня. При этом ее взгляд неизменно сосредоточен на чем-то. Ирина смотрит или на вас, или на что-то еще – к примеру, на кофе, выпитый ею вчера. Ирина смотрит либо на что-то реальное, либо на что-то воображаемое. Но она всегда смотрит на что-нибудь. В этом

«чем-нибудь» и выражается присутствие сознательного разума. Пока она пытается вспомнить: «Пошла на работу, написала письмо», ее взгляд скользит, сосредоточиваясь сначала на одной внешней точке, затем на другой внешней точке. Хотя здравый смысл подсказывает нам, что все воспоминания Ирины помещаются у нее в голове, найти эти воспоминания она может только во внешнем мире. Ее глаза не обращаются зрачками внутрь и не сканируют мозжечок. Ирина также не блуждает взглядом в туманных далях — ее глаза сосредоточиваются сначала на одной конкретной точке, затем на другой конкретной точке, в которых перед мысленным взглядом проходят, повторяясь, события вчерашнего дня:

*«Я читала газету».*

*«Я пила кофе».*

Каждый раз находится конкретная мишень. Может быть, в итоге Ирина сдастся и признается:

*«Я не помню».*

И даже при этом ее взгляд проверяет различные точки, охотясь на неуловимое воспоминание. То, что может показаться общим блуждающим взглядом, есть не что иное, как переключение внимания с одной из множества точек на другую; точка находится, отбрасывается, и вот уже найдена другая точка. Отсюда первое из шести правил мишени:

## **1. Мишень есть всегда**

Невозможно понять, что мы делаем, до тех пор, пока мы

не определили, по отношению к чему мы это делаем. Для актера любое делание происходит *по отношению* к чему-то. Актер не способен ничего сделать без мишени.

Мишень может быть реальной или воображаемой, конкретной или абстрактной, но первое нерушимое правило состоит в том, что мишень есть всегда, без единого исключения.

*«Я предостерегаю Ромео».*

*«Я обманываю леди Капулетти».*

*«Я дразню Кормилицу».*

*«Я открываю окно».*

*«Я выхожу на балкон».*

*«Я ищу взглядом луну».*

*«Я вспоминаю мою семью».*

Мишенью можем быть и мы сами, например:

*«Я успокаиваю себя».*

Актер ничего не способен сделать без мишени. Например, артист не может сыграть «Я умираю», потому что в этом случае нет мишени. В то же время актер может сыграть:

*«Я приветствую смерть».*

*«Я борюсь со смертью».*

*«Я смеюсь над смертью».*

*«Я борюсь за свою жизнь».*

## **Быть**

Некоторые вещи невозможно сыграть. Актер не может

сыграть безобъектный глагол. Важнейший пример: глагол «быть». Артист не может просто «быть». Ирина на сцене не может просто быть счастливой, быть грустной или быть разоренной, это не сыграть.

Все, что актер может сыграть, это глаголы, и, что еще важнее, каждый из этих глаголов должен зависеть от мишени. Мишень – это тот или иной объект, прямой или косвенный, который мы видим, ощущаем, в котором мы в определенной степени нуждаемся. Что именно является мишенью, может меняться бесконечно часто. Тут выбор огромный. Но без мишени актер ни на что не способен, так как именно мишень – источник всего живого в актере. Пока мы в сознании, наше внимание всегда занято чем-то, конкретной мишенью. Когда сознательный разум перестает быть занят чем-либо, в этот самый миг сознание покидает нас. А бессознательность актеру не сыграть.

### **Подстригание хризантем и викарий без штанов**

Разбор почтенной «двойной оценки» прояснит нам природу мишени. «Оценить» на старом театральном жаргоне – значит «увидеть». «Двойная оценка» имеет место, когда вы ради комического эффекта дважды отыгрываете, как видите объект.

Пример: вы подстригаете хризантемы, и тут прибегает викарий.

Первый момент: *«Доброе утро, викарий!»* – вы смотрите

на викария.

Второй момент: вы возвращаете взгляд на хризантемы.

Третий момент: все еще смотря на хризантемы, вы осознаете, что на викарии нет штанов.

Четвертый момент: вы вновь переводите потрясенный взгляд на викария.

В какой момент зрители взрываются смехом? Международное научное сообщество специалистов едино в этом вопросе: первый взрыв зрительского смеха происходит на третьем моменте. Именно на третьем моменте образ викария преломляется в видении актера. Давайте еще раз разберем вышеперечисленные четыре момента.

Первый момент: вы смотрите на викария, но на самом деле не видите его. Вместо этого вы представляете, что викарий, как всегда, респектабелен.

Второй момент: вы считаете, что завершили церемонию приветствия викария, и возвращаетесь к подрезанию хризантем.

Третий момент: перед глазами у вас вместо фальшивого образа всегда скромного викария встает истинный образ викария в полосатых трусах.

Четвертый момент: вы вновь смотрите на викария, желая убедиться, что его дрожащие волосатые коленки вам не померещились.

Вы ожидаете увидеть «обрюченного» викария и видите то, что должно было бы быть. Зрители в радостном предвку-

шении ждут, пока реальность вынудит вас увидеть мишень такой, какая она есть. Прямо на ваших глазах одна мишень трансформируется в другую, и зрители рыдают от хохота. И – самое важное – они смеются не потому, что вы изменили мишень. Они смеются потому, что мишень изменила вас.

## **2. Мишень всегда существует вовне и на измеримом расстоянии**

Как мы уже убедились, глаза должны смотреть на что-нибудь, реальное или воображаемое. И импульс, и стимул, и энергия для того, чтобы сказать:

*«Я ел яйца с беконом»,*

или даже

*«Я вообще не завтракаю»,*

исходит от конкретных внешних образов, существующих вовне, а не внутри мозга. Глаза собеседника переключаются с одной мишени на другую не просто в поисках определенного воспоминания – в поисках конкретного местонахождения этого воспоминания. Место, где именно это воспоминание укрылось, где оно уже существует, так же важно, как и само воспоминание.

Что же происходит, если мишень, на первый взгляд, существует именно внутри мозга, сильная головная боль, например? Как обнаружить подобную мишень вовне?

На самом деле, что бы у нас ни болело, как бы глубоко ни таилась боль, между пациентом и болью всегда существует

дистанция. Люди, страдающие от сильной боли, часто говорят, что ощущают себя совершенно отдельно от боли. Чем сильнее становится мигрень, тем быстрее мир сужается до двух обитателей – боли и страдальца. Боль может заполнить мозг, но существует она вне нашего сознания. Между нами и болью – принципиальное расстояние.

### **3. Мишень существует прежде, чем понадобится вам**

Если вы продолжите беседу и спросите Ирину, как она планирует в следующем году отметить свой день рождения, произойдет нечто интересное. Взгляд Ирины опять-таки начнет скользить в попытке обнаружить нечто, а именно – ее планы на следующий год. В некотором смысле это довольно странно, ведь ее планы на следующий год еще не существуют. И тем не менее ее взгляд охотится на события будущего, словно они уже реальность. Логически рассуждая, Ирина прямо сейчас придумывает, как же она хочет провести свой следующий день рождения – на берегу моря или на шумной вечеринке, но этих событий еще нет в природе. И тем не менее Ирина ищет их взглядом, словно они уже существуют. Как будто ей остается только найти, обнаружить свои предпочтения на следующий год, вместо того чтобы придумывать нечто ранее не существовавшее.

Это очень важно для нас, так как – нам еще неоднократно предстоит в этом убедиться – обнаружить всегда полезнее,

чем придумать.

## **Чувствовать и видеть**

Слова «видеть» и «видение» далее широко используются в этой книге как метафора для всех чувств, из которых мы можем назвать лишь пять. Да, ослепление Глостера ужасает, но есть еще более прискорбная участь, чем принудительное ослепление. Это страшная судьба Эдипа – самоослепление. К сожалению, напасть не столь уж редкая; добровольное самоослепление является очень расхожей причиной зажима.

## **«Место для видения»**

Когда Ирина зажимается, когда Ирина чувствует, что «не знает, что делает», это происходит потому, что она не видит мишень. Опасность этого огромна, так как мишень – единственный источник практической энергии для актера. Без пищи мы погибаем. Чтобы выжить, любое живое существо должно поглощать вовнутрь нечто, идущее извне. Актеры питаются тем, что видят во внешнем мире, оттуда они черпают энергию. Само слово «театр» произошло от греческого слова theatron, что значит «место для видения».

Вы спросите: но мы же «питаемся» как тем, что вовне, так и тем, что внутри? Может быть, это и верно, но это бесполезно. Ирине гораздо полезнее перенести максимум всего внутреннего – своих желаний, чувств, мыслей, мотиваций и так далее – во внешний мир и наделить всеми этими им-



пульсами мишень. И тогда мишень придаст Ирине энергию, как батарея, которая дает нам электроэнергию, когда нужно.

Когда мы испытываем сильное чувство, психология подсказывает нам, что источник этого чувства должен помещаться внутри нас. Но для актера куда полезнее обратный принцип. Другими словами, Ирине полезнее считать, что именно мишень рождает в ней столь сильный отклик. Ирина уступает право контроля тому, что она видит. Актер отрекается от власти в пользу мишени.

Независимых внутренних ресурсов, не связанных с чем-либо внешним, не существует. Нет в нас внутренней динамо-машины, работающей независимо от окружающего мира. Мы не существуем сами по себе, мы существуем только в контексте того, что окружает нас. Актер может играть только в связи с внешним, в связи с мишенью.

#### **4. Мишень всегда конкретна**

Мишень не может быть чем-то обобщенным, она всегда конкретна. Даже если это нечто абстрактное, например будущее в случае «Я стараюсь не думать о будущем». В данном примере будущее хоть и абстрактно, но не обобщенно. Я стараюсь не думать о совершенно конкретных аспектах будущего.

Мы уже рассмотрели, что в примере «Я борюсь за жизнь» мишень – жизнь. Раненый солдат, когда борется за жизнь, видит очень конкретный образ того следующего мгновения

жизни, которое ему так необходимо. Он борется не за обобщение. В его усилиях и борьбе нет ничего обобщенного. Следующий рывок, следующий шаг, следующий хрип рождается из образа следующего мгновения жизни, которое он видит и которое ему необходимо, – стоит ему суметь в этот раз прокашляться, или вдохнуть полные легкие воздуха, или преодолеть еще только один спазм боли, и тогда, возможно, все небезнадежно.

Каждый из нас видит разное, даже смотря на одну и ту же мишень. Розалинда видит совсем другого Орlando, нежели его завистливый брат Оливье. Конкретность мишени разнится для каждого из нас. Мы поговорим об этом поподробнее в главе 5.

Внешний мир всегда конкретен. То, что существует вовне нас – мишень, – неизменно конкретно.

## **5. Мишень все время меняется**

Мы уже поняли, что Розалинде недостаточно просто любить Орlando. Она должна увидеть конкретного Орlando. Притом что этот конкретный Орlando будет все время меняться и становиться другим, не менее конкретным Орlando. Сначала Розалинда видит отчаянного молодого хвастуна, вызвавшего на поединок герцогского борца, затем – романтического Давида, побеждающего Голиафа, затем – потерянного юношу. По ходу пьесы «Как вам это понравится» один конкретный Орlando будет снова и снова преображать-

ся во множество других конкретных Орландо. И работа актрисы, играющей Розалинду, будет практически выполнена, если она попытается взаимодействовать со множеством этих разных Орландо. Как она ведет себя с ним – целует, сопротивляется, издевается, мучает, соблазняет, смущает, исцеляет? И дело не только в Орландо. Розалинде придется иметь дело со всеми бесконечно трансформирующимися мишенями окружающего ее мира. Простые пастухи превращаются в философов-невротиков, аристократы – в людей вне закона, ее собственное тело превращается в таинственный объект желания Орландо. Вселенная Розалинды и все мишени в этой вселенной не остаются неизменными, они все время преобразуются. Увидев, как меняется мишень, актриса сможет раскрепоститься и сыграть Розалинду.

## **6. Мишень всегда активна**

Мишень не только все время меняется, мишень еще и всегда активна. И что бы ни делала мишень, мне как артисту необходимо изменить ее действие. Розалинде, вместо того чтобы хотеть научить Орландо природе любви, полезнее видеть Орландо, который имеет слишком сентиментальное представление о любви, и пытаться изменить это представление. Вместо того чтобы хотеть задушить Дездемону, Отелло полезнее видеть жену, которая разрушает его жизнь, и пытаться помешать этому. Вместо того чтобы бросать вызов Гонерилье, Лиру полезнее видеть дочь, которая старается уни-

зить его, и пытаться не допустить этого.

## **Внешняя мишень**

Активная мишень находит для нас энергию во внешнем мире, от которой мы можем оттолкнуться, мы реагируем на эту энергию и живем ею; мишень становится внешним источником питания.

Вместо того чтобы вечно гадать: «Что я делаю?», полезнее спросить себя: «Что делает мишень?» Или еще лучше: «Что мишень заставляет делать меня?»

Первый вопрос крадет у мишени всю энергию и отдает ее в заложники местоимению «я». Стоит отметить, что «я», как правило, опасное для актера слово, лучше использовать его с осторожностью. Слово «меня» обычно куда более полезное.

# Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.