



«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 — незаметные 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

---

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



## Оглавление

ПРЕДИСЛОВИЕ . . . . .	11
ВВЕДЕНИЕ . . . . .	12
1. «Я НЕ ЗНАЮ, ЧТО Я ДЕЛАЮ» . . . . .	22
2. МИШЕНЬ . . . . .	26
3. СТРАХ . . . . .	41
4. СПАСЕНИЕ . . . . .	54
5. СТАВКИ . . . . .	61
6. «Я НЕ ЗНАЮ, ЧЕГО Я ХОЧУ» . . . . .	72
7. ДЕЙСТВИЕ И ПРОТИВОДЕЙСТВИЕ . . . . .	78
8. «Я НЕ ЗНАЮ, КТО Я» . . . . .	88
9. ВИДИМОЕ И НЕВИДИМОЕ . . . . .	97
10. ИДЕНТИЧНОСТЬ, ПЕРСОНА И МАСКА . . . . .	110
11. МАТРИЦА . . . . .	127
12. «Я НЕ ЗНАЮ, ГДЕ Я» . . . . .	135
13. «Я НЕ ЗНАЮ, КАК МНЕ ДВИГАТЬСЯ» . . . . .	148
14. КОНТРОЛЬ . . . . .	161
15. «Я НЕ ЗНАЮ, ЧТО Я ЧУВСТВУЮ» . . . . .	171
16. «Я НЕ ЗНАЮ, ЧТО Я ГОВОРЮ» . . . . .	192
17. УПРАЖНЕНИЯ НА ВООБРАЖАЕМЫЙ ТЕКСТ . . . . .	203
18. «ДАВАЙ ПОНАРОШКУ ПРЕДСТАВИМ...» . . . . .	211
19. «Я НЕ ЗНАЮ, ЧТО Я ИГРАЮ» . . . . .	220
20. ВРЕМЯ . . . . .	229
21. ЕЩЕ ЧЕТЫРЕ НЕЛЕГКИХ ВЫБОРА . . . . .	240
ПОСТСКРИПТУМ . . . . .	253
ПРИЛОЖЕНИЕ: СЦЕНА У БАЛКОНА . . . . .	261



# 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 пришло 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 Эплайту 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.

12

**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 окружающих. 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 многообра-

зию 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 рас-

суждение 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, притворяется. 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, у которого 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 безоблачно прекрасна лишь в воспоминаниях спустя много лет. Нас терзает не только страх того, что нас могут отвергнуть, но и парализующее без-

надежностью 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 лгут. 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 нижеследующие соображения не обязательно правдивы, но могут оказаться полезны.

## Зажим

Вместо утверждения, что актер Х 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,