

Ивана Чаббак
Мастерство актера: Техника Чаббак

АМЕРИКАНСКИЙ БЕСТСЕЛЛЕР

«ЭТА КНИГА ПОМОЖЕТ ВАМ ОТКРЫТЬ
В СЕБЕ ГЕНИАЛЬНОГО АКТЕРА».

— The Los Angeles Times

ТЕХНИКА ЧАББАК
**МАСТЕРСТВО
АКТЕРА**

12 ШАГОВ К ГОЛЛИВУДУ

*«Мастерство актера : Техника Чаббак / Ивана Чаббак ; [пер. с англ. И. Э. Лиска, Н. А. Еришова].»: Эксмо;
Москва; 2013
ISBN 978-5-699-63505-4*

Аннотация

Книга «Мастерство актера. Техника Чаббак» представляет уникальную технику Ивана Чаббак – знаменитого преподавателя актерского мастерства. Школа Чаббак открыла путь к вершинам Голливуда таким актерам как Бред Питт, Хэлли Берри, Йен Соммерхолдер, Шарлиз Терон, Лив Тайлер, Джим Керри и многим другим. Подробное изложение техники Чаббак в этом издании даст вам возможность побывать в классе легендарного преподавателя и приобщиться к секретам глубокого мощного исполнения роли.

Ивана Чаббак Мастерство актера: Техника Чаббак

Ivana Chubbuck

THE POWER OF THE ACTOR

Copyright © 2004 by Ivana Chubbuck. All rights reserved

Фотографии на 4-ой стороне обложки:

John Barrett, Barry Talesnick, Henry McGee / Globe Photos /
ZUMAPRESS.com / Legion-Media

Nancy Kaszerman / ZUMAPRESS.com / Legion-Media

Dennis Van Tine / Future-Image / ZUMAPRESS.com / Legion-Media

Scott Kirkland / Globe Photos / ZUMAPRESS.com / Legion-Media

Введение

Актерская игра – сложное искусство, сущность которого ускользает от определения. Вместе с тем почти каждый человек способен отличить хорошую игру от плохой или блестящую от хорошей. Почему один актер может своей игрой полностью захватить наше внимание, а другой, играя ту же роль, произнося те же самые слова, будет вызывать лишь зевоту? Если бы дело было только в тексте роли, в красоте языка, в искусном построении фраз, нам было бы достаточно прочитать ее вслух. Но слова не просто читаются с листа. Они исполняются актерами, которые и дают им подлинную жизнь.

Каждый актер знает, что исследование и понимание своих личных переживаний – неотъемлемая часть процесса актерской игры. Это стало общепризнанной истиной благодаря Станиславскому. Разница между моей техникой – техникой Чаббак – и методиками прошлого состоит в том, что я учу актеров рассматривать свои эмоции не как конечный результат, а как способ достижения цели. Моя техника учит актеров побеждать.

Если вдуматься, единственным постоянным элементом практически во всех драмах и комедиях – а по сути, во всей литературе – является воля к победе. Любой персонаж имеет свою цель, нуждается в чем-то или жаждет чего-то добиться: любви, власти, признания, славы, – и история демонстрирует нам, как именно он пытается преуспеть в достижении этой конкретной цели. Это стремление к победе составляет суть любого конфликта.

Я учу актеров побеждать, поскольку именно это определяет поведение человека в реальной жизни. Люди всегда стараются получить то, чего они хотят. Яркие и энергичные люди стремятся к исполнению своих желаний столь же ярко и энергично, вкладывая в это много сил и эмоций. Они делают это подсознательно, в то время как актер обязан полностью понимать себя и иметь в своем распоряжении инструмент для анализа своей роли, чтобы

демонстрировать яркое и динамичное поведение, которое бы при этом выглядело органичным. Техника Чаббак учит подобному поведению, позволяя реализоваться мощным естественным человеческим порывам.

Техника Чаббак выросла из моего стремления понять и преодолеть мои собственные психологические травмы и, в частности, осознать, каким образом они влияют на мое актерское мастерство и мою жизнь. Я и не представляла, насколько мощной и глубокой окажется эта идея.

Меня воспитывали отстраненный и эмоционально сдержанный отец-трудоголик и мать, склонная к физическому и эмоциональному насилию. Из-за этого в глубине моей души родилось ощущение ненужности, и я чувствовала себя недостойной любви. Когда я выросла и стала актрисой, все ужасы моего детства и подросткового возраста остались со мной, и я никак не могла выбраться из этого кошмара. Я была на «ты» со своей эмоциональной болью – собственно, любой актер должен стремиться именно к этому.

Но я начала спрашивать себя: «До каких пор я буду продолжать это чувствовать? Как переживания и эмоции из моего прошлого влияют на мою актерскую работу? Как могут эти беспорядочные, разрозненные и подчас противоречивые эмоции помочь мне в работе над ролью?»

Будучи актрисой, я наблюдала многих своих коллег, которые выпускали свои подлинные глубокие и болезненные эмоции наружу, но в результате казалось, что своей игрой они потакают собственным слабостям. Я увидела, что, пестуя свою боль и тем самым пытаюсь унять ее (в жизни или на сцене), мы почти всегда достигаем противоположного эффекта. Судя по всему, эгоизм, жалость к себе и слабость – это основные характеристики жертвы. Не лучший вариант для актера.

Я стала искать другой путь, который помог бы мне более эффективно использовать мой эмоциональный багаж в актерской работе. Изучая биографии успешных людей, я заметила, что для них эмоциональные травмы являются не поводом упиваться своими страданиями, а дополнительным стимулом, вдохновляющим их на великие свершения.

Я предположила, что та же формула может быть использована и в работе актера. Я стала наблюдать за великими актерами нашего времени и увидела в их игре то же страстное желание преодолеть трудности и в итоге сделать их средством, помогающим приблизиться к цели.

Я почувствовала необходимость создать систему, которая позволила бы осмыслить этот процесс и научиться управлять им. Систему, благодаря которой актер сможет использовать собственную боль для достижения целей своего персонажа. Систему, которая научит делать рискованный выбор, нарушать правила и вместо них устанавливать свои собственные, создавая вдохновляющие и необычные характеры. Систему, которая создаст героя, а не жертву.

Я поняла, что актеру необходимо ясно осознавать основную потребность, устремление или ЦЕЛЬ своего персонажа. Затем актер должен найти в себе внутреннюю боль, которая сможет привести его к этой цели. Поработав с этой идеей некоторое время, я установила, что боль должна быть достаточно сильной для того, чтобы наделить актера решимостью во что бы то ни стало ДОСТИЧЬ ЦЕЛИ. Если эмоции недостаточно сильны, они не смогут помочь актеру выстоять до победного конца. Но если внутренняя боль входит в резонанс с целью, то это связывает актера с ситуацией его персонажа, помогая достичь цели, имеющей принципиальную значимость для него как для личности, а не только как для актера, исполняющего свою роль. Именно из этого нового понимания и родилась моя методика.

Я приступила к работе, стараясь довести до совершенства эту теорию о преодолении внутренней боли, благодаря которому актерская работа может стать более яркой и техничной. Мне надо было понять, как помочь актерам найти способ примерить на себя и прочувствовать стремление своих персонажей к победе, которая станет и их собственной победой.

Когда я начала воплощать свою идею, это в буквальном смысле перевернуло мою жизнь. Я стала преподавать семь дней в неделю, по много часов в день. Поскольку я и до этого преподавала актерское мастерство, слава обо мне распространилась по актерскому сообществу достаточно быстро. Я открыла актерскую студию. Вскоре на обучение в этой студии выстроилась довольно длинная очередь. Я никогда не рекламировала ее, отказывалась от любого промоушена или упоминания моей школы в специализированных изданиях, не

создавала странички в Интернете. Если честно, в течение нескольких лет мой телефонный номер даже не был внесен в справочники. Я решила, что если актер действительно хочет меня найти, то он это сделает. Некоторые актеры проделывали большой путь, чтобы попасть в мой класс, иногда им требовались месяцы только для того, чтобы получить телефонный номер школы. В результате ко мне пришли только те, кто был по-настоящему предан искусству, будь то драматург, режиссер или актер.

В течение последних двадцати лет я тренировала сотни актеров, сыгравших сотни ролей в сотнях фильмов, телешоу и театральных постановок. Эти актеры являются живой (и действующей) исследовательской лабораторией для моей методики. Бывало, что я тренировала нескольких актеров, которые проходили прослушивание на одну и ту же роль в одном и том же фильме. Я могла сразу оценить, что работает, а что – нет. Со временем мне удалось вычленивать то общее, что обеспечивало наилучший результат. Видя, как некоторые методы снова и снова приводят людей к успеху, я прорабатывала, исследовала и совершенствовала их, пока они не становились легко воспроизводимыми. Глядя на то, как мои актеры получают роли и серьезные премии, я обнаружила, что это часто происходит благодаря использованию практически одних и тех же фундаментальных приемов, уходящих корнями в психологию и науку о поведении.

С течением времени я заметила еще одну закономерность: моя методика имеет тенденцию распространяться и на личную жизнь актера. Использование препятствия как возможности преодолеть его и прийти к победе – настолько захватывающий и эффективный метод, что многие актеры бессознательно сделали этот метод частью своей жизни, и он помог им самореализоваться и стать более уверенными в себе.

Что вам важно знать как актеру, режиссеру, сценаристу или даже человеку, который не имеет отношения к театру, но хочет научиться использовать свою боль для достижения целей, – так это то, что у меня есть техника, способная сделать вашу игру более глубокой и изменить вашу жизнь.

Эта книга даст вам точную инструкцию по использованию техники Чаббак, которая представляет собой исключительно строгую, разбитую на этапы, предельно понятную систему анализа роли. Систему, которая даст вам возможность не просто переживать эмоции, но и в полной мере их задействовать.

За свою преподавательскую карьеру я получила множество открыток, записок и писем от моих студентов, выражавших свою признательность за технику, которая очевидно способна изменить жизнь и карьеру актера, писателя и режиссера. Пусть эта книга станет моим способом сказать «спасибо» в ответ. Ибо я научилась столь же многому, если не большему, у моих студентов – благодаря их личностным качествам и разностороннему жизненному опыту, – как они научились у меня.

Часть I

Техника актерского мастерства чаббак: двенадцать шагов

Актер, занятый преимущественно собственными переживаниями, обращает свою энергию внутрь и не способен вдохновить или зарядить ею ни самого себя, ни публику. В то же время человек, делающий все, чтобы превозмочь свою боль и достичь цели, заставляет зрителей смотреть, затаив дыхание, поскольку его поведение является живым и непредсказуемым. Любое творческое решение подразумевает риск и, как следствие, путь в неизвестность. Для актера недостаточно быть честным. Работа актера в том и состоит, чтобы периодически совершать определенный выбор, который приводит к удивительным результатам. Вы можете раскрасить холст масляными красками, но, если в результате не получится восхитительная картина, никто не захочет на него смотреть.

Эта методика научит вас использовать ваши травмы, эмоциональную боль, навязчивые состояния, потребности, желания и мечты как топливо, благодаря которому ваш персонаж сможет достичь цели. Вы узнаете, что препятствия, стоящие на пути вашего персонажа, существуют не для того, чтобы мириться с ними, а для того, чтобы их героически преодолевать. Другими словами, моя методика учит актеров побеждать.

Более двух тысяч лет назад Аристотель определил стремление человека к победе как сущность любой драмы. Преодоление преград и победы в жизненных конфликтах – это именно то, что формирует сильную личность. Мартин Лютер Кинг, Стивен Хокинг, Сьюзен Энтони, Вирджиния Вульф, Альберт Эйнштейн, Бетховен, мать Тереза и Нельсон Мандела – все они смогли справиться с, казалось бы, непреодолимыми жизненными трудностями на пути к достижению цели. И чем серьезнее были преграды, чем больше сил эти люди вкладывали в борьбу с ними, тем более глубокий вклад они внесли в преобразование мира. Они стали уникальными личностями не вопреки всем сложностям, а благодаря им. Именно эти качества мы хотим воспроизвести при создании характера персонажа. Гораздо увлекательнее наблюдать за тем, кто пытается решить проблему, чем за тем, кто в трудной ситуации опускает руки. На самом деле победитель – вовсе не тот, кто обязательно должен победить: победитель старается дойти до победы, неудачник же принимает поражение.

Чем глубже вы знаете себя, тем лучшим актером вы можете стать. Вы должны очень хорошо понимать, что придает вам силы. Следующие двенадцать инструментов помогут вам исследовать глубины своей психики и позволят вывести на свет и использовать в своих интересах всех тех удивительных демонов, которые есть у каждого из нас. Ваша темная сторона, ваши травмы, ваши убеждения, ваши приоритеты, ваши страхи, то, что управляет вашим эго, то, что заставляет вас чувствовать стыд, и то, что наполняет вас гордостью, – это и есть те краски, которыми вы рисуете свое произведение, будучи актером.

ДВЕНАДЦАТЬ ИНСТРУМЕНТОВ

1. СВЕРХЗАДАЧА. Чего ваш персонаж хочет от жизни больше всего? Определение желаний, которые сопровождают вашего персонажа на протяжении всего действия.

2. СЦЕНИЧЕСКАЯ ЗАДАЧА. То, чего ваш персонаж хочет, пока длится конкретная сцена. Эта задача помогает в решении сверхзадачи персонажа.

3. ПРЕПЯТСТВИЯ. Затруднения физического, эмоционального или ментального характера, которые мешают персонажу в выполнении его сверхзадачи и достижении сценической задачи.

4. ЗАМЕНА. Отождествление в ходе разыгрываемой сцены другого актера с человеком из вашей реальной жизни, который важен для ваших сверхзадачи и сценической задачи. Например, если сценическую задачу вашего персонажа можно сформулировать как «сделать так, чтобы ты меня любил(а)», вы должны найти кого-то из вашей жизни, кто действительно заставляет вас испытывать эту потребность – стремиться к любви жадно, отчаянно, всем своим существом. Потребность, связанная с реальным человеком, дает вам сложное и многоплановое переживание.

5. ВНУТРЕННИЕ ОБЪЕКТЫ. Образы, возникающие в вашем воображении, когда вы говорите или слышите о каком-то человеке, месте, вещи или событии.

6. ТАКТЫ И ДЕЙСТВИЯ. ТАКТ – это намерение. Каждый раз, когда меняется намерение, происходит смена такта. ДЕЙСТВИЯ – это мини-цели, порождаемые каждый раз тактом и способствующие достижению сценической задачи и, как следствие, сверхзадачи.

7. ПРЕДЫСТОРИЯ. Событие, которое произошло до начала сцены (или до крика «Мотор!») и которое служит для вас отправной точкой, как в физическом, так и в эмоциональном смысле.

8. МЕСТО ДЕЙСТВИЯ И ЧЕТВЕРТАЯ СТЕНА. Принцип МЕСТА ДЕЙСТВИЯ и ЧЕТВЕРТОЙ СТЕНЫ подразумевает, что вы наделяете физическое пространство своего персонажа – которое в большинстве случаев реализуется на сцене, в учебном классе или на съемочной площадке – свойствами реального места. Прием места и четвертой стены создает ощущение уединенности, интимности, истории, смысла, защищенности и достоверности. Место и четвертая стена должны служить фоном и придавать смысл тем творческим решениям, которые вы создали при помощи остальных инструментов.

9. МАНИПУЛЯЦИИ. Обращаясь с реквизитом, вы создаете определенную манеру поведения. То, как вы расчесываете волосы во время разговора, завязываете шнурки, пьете, едите, орудуете ножом, чтобы что-то отрезать, и т. д., – это примеры МАНИПУЛЯЦИЙ.

10. ВНУТРЕННИЙ МОНОЛОГ. Диалог, который вы произносите мысленно, не

озвучивая его вслух.

11. ЖИЗНЕННЫЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВА. История вашего персонажа. Совокупность прошлых переживаний, которые определяют, почему и каким образом он действует в мире. Вам нужно соотнести ЖИЗНЕННЫЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВА персонажа с вашими собственными – это поможет вам по-настоящему понять и прочувствовать поведение вашего персонажа, перевоплотиться в него и прожить эту роль.

12. «БУДЬ ЧТО БУДЕТ». Хотя техника Чаббак и обращается к интеллекту актера, это не сборник интеллектуальных упражнений. Суть этой техники – воссоздать поведение человека настолько достоверно, чтобы добиться искренности и непосредственности, возможной только в случае подлинного проживания роли. Чтобы воспроизвести естественное течение жизни и вести себя спонтанно, вы должны отключить свою голову. Для этого вы должны положиться на ту работу, которую проделали с помощью предыдущих одиннадцати инструментов, и БУДЬ ЧТО БУДЕТ.

Эти двенадцать инструментов актера создают мощный фундамент, который помогает вам оставаться «здесь и сейчас» и способствует непосредственной, глубокой, динамичной и мощной актерской игре.

Моя работа с Хэлли Берри в фильме «Бал монстров» – хороший пример того, как на практике применяется эта техника. На примере одной ключевой сцены я познакомлю вас с использованием некоторых элементов моей методики. Имейте в виду, что в финальной работе над ролью мы прошли все двенадцать шагов, но разбору каждой сцены с использованием всех двенадцати инструментов посвящены дальнейшие главы этой книги. Здесь же с помощью нескольких инструментов дается представление о том, насколько эффективной может быть эта методика.

«Бал монстров» – по-настоящему душераздирающая история, и Хэлли Берри играет в этом фильме трагическую роль. Мы должны были придумать, как помешать Хэлли в роли Летиции стать жертвой обстоятельств и не дать ей сломаться под грузом множества трагических событий, пережитых ее персонажем. В фильме несчастья Летиции начинаются, когда она приводит своего страдающего ожирением сына на последнее свидание к отцу (ее мужу), который находится в камере смертников в ожидании казни. Вскоре после смерти мужа ее сын гибнет под колесами автомобиля, а затем Летицию увольняют с работы и выселяют из дома. По мере развития истории Летиция обнаруживает, что отец ее нового друга – ее единственной надежды – является жутким расистом. И, как если бы этого было недостаточно, в конце фильма она узнает, что ее возлюбленный принимал участие в казни ее мужа и никогда не говорил ей об этом. Летиция ошеломлена и испытывает приступ ярости.

Как Хэлли сможет пережить эти события и не сдаться? Что из ее личного опыта можно соотнести с судьбой ее персонажа? Как нам сделать так, чтобы эта тягостная история пробудила в зрителях надежду, и позволить персонажу Хэлли в конце концов выйти из нее победителем? Если герой сдается в трудной ситуации, история заканчивается, а публика остается разочарованной. Мы использовали двенадцать инструментов, начав с определения сверхзадачи ее персонажа. Затем мы выявили личную боль Хэлли, которая эмоционально повторяла боль Летиции, и позволили ей выйти наружу, чтобы во время ее игры перед камерой достичь поставленных нами задач.

СЦЕНА ПРЕДАТЕЛЬСТВА

Иллюстрация использования СВЕРХЗАДАЧИ (инструмент № 1), СЦЕНИЧЕСКОЙ ЗАДАЧИ (инструмент № 2) и ВНУТРЕННЕГО МОНОЛОГА

- **Сцена** : предательство обнаружилось, когда Летиция выяснила, что Хэнк был палачом, приведшим в исполнение приговор ее мужа, и не сказал ей об этом.

- **СВЕРХЗАДАЧА Летиции** : «быть любимой и ощущать заботу по отношению к себе».

Учитывая опыт прошлой и теперешней жизни Летиции, ее главная потребность – это ощущение защищенности и поддержки, которое происходит от осознания того, что ее любят и о ней заботятся. Сценическая задача призвана помочь в достижении сверхзадачи, чтобы

завершить общий сюжет и тот путь, который прошли вместе актер, персонаж и зрители. Это последняя сцена фильма, так что Летиция должна закончить свое путешествие, преодолев все препятствия и выполнив свою сверхзадачу. Чтобы это стало возможным, ее сценическая задача должна касаться не предательства, а того, как ей получить желаемое, то есть любовь. Таким образом...

• **СЦЕНИЧЕСКАЯ ЗАДАЧА Летиции** : «сделать так, чтобы ты меня любил».

Последняя сцена «Бала монстров» начинается, когда Летиция обнаруживает в личных вещах ее друга Хэнка его портрет, сделанный ее умершим мужем. Рисунок означает, что Хэнк был знаком с ее мужем, возможно, в то время, когда тот находился в камере смертников, но Хэнк никогда не говорил ей об этом.

Марк Форестер намеревался оставить финал открытым, не сообщая зрителю ничего слишком определенного. Заставить аудиторию гадать, собирается ли Летиция убить Хэнка, себя или обоих. И хотя фильмы, относящиеся к категории «высокого искусства», часто заканчиваются довольно мрачно, я верю в то, что каждый человек, даже относящий себя к артхаусной тусовке, хочет испытывать в конце фильма надежду (ощущение победы над обстоятельствами). Другими словами, я поставила задачу подарить любителям кино переживание, которое позволило бы им поверить в возможность счастливого разрешения их собственных жизненных драм, показав им пример Летиции. Мы не могли изменить сценарий, который не предполагал хэппи-энда, так что вселить в зрителей надежду могла только актерская игра самой Хэлли.

Молчание Хэнка – это огромное предательство, еще один удар судьбы в длинном списке бедствий, выпавших на долю Летиции. Для нее это становится последней каплей. Ее охватывает ярость. Мы задаемся вопросом, собирается ли она убить его, себя или обоих (в полном соответствии с режиссерской задумкой). Используя ВНУТРЕННИЙ МОНОЛОГ, подкрепляющий сценическую задачу «сделать так, чтобы он меня любил» (а не «я хочу чувствовать гнев и отчаяние» – какой человек в здравом уме этого хочет?), мы изменили концовку, не меняя задумку режиссера.

Для того чтобы создать внутренний монолог, нам надо было сценически воплотить болезненное осознание Летицией того факта, что ее предали. Хэлли пробудила в себе гнев. В фильме гнев на ее лице говорит: «Как он мог так со мной поступить?» Чтобы во время внутреннего монолога мог возникнуть переход от гнева к надежде, мы с Хэлли в процессе обсуждения сцены подняли тему инстинкта самосохранения Летиции. В этой сцене она должна доказать себе, что Хэнк на самом деле ее любит, или умереть. Судя по всему, Летиция рассматривает свое открытие как злое предательство, которое означает, что ее жизнь кончена (возможно, в самом прямом смысле слова). Но она нуждается в любви Хэнка, и поэтому ей необходимо найти способ взглянуть на его ложь как-то иначе. Возможно, ложь Хэнка была не злонамеренным обманом, а актом, выражающим предельную самозабвенную любовь. Летиция могла бы объяснить поведение Хэнка следующим образом: «Быть может, он любит меня настолько сильно, что побоялся сказать мне об этом из страха меня потерять. Он даже был готов жить с постоянным чувством вины, настолько глубоки его чувства ко мне. Он не представляет свою жизнь без меня, и поэтому он пошел на обман. Он обманул меня только из-за своей огромной любви ко мне».

Таким образом, без всяких слов, исключительно за счет внутреннего монолога зрители смогли увидеть именно то, что она думает и чувствует. Последовательность переживаний, созданная ее внутренним монологом, выглядит так...

- Изумление от своего открытия...
- Которое превращается в лютую ярость...
- Которая сменяется болью и замешательством...
- За которыми следует вопрос жизненной необходимости – как справиться с ужасом от своего открытия...
- В результате чего она наконец находит решение, взглянув на произошедшее в позитивном ключе... что позволяет ей ощутить безусловную любовь другого человека (чувство,

которое до этого было ей незнакомо).

Все эти переживания были переданы выражением лица Хэлли и ее поведением. В фильме она проходит через все стадии еще до возвращения Хэнка. Так что, когда Хэнк возвращается и кормит ее с ложечки мороженым на веранде, она уже может посмотреть на него с любовью и сказать в своем внутреннем монологе: «После всего, что мне пришлось пережить, мне очень тяжело, но твоя любовь все исправит. Со мной скоро все будет в порядке».

Я надеюсь, что этот рассказ о нашей с Хэлли совместной работе над «Балом монстров» даст вам более ясное понимание техники. За многие годы моей преподавательской практики я обнаружила, что истории о моем сотрудничестве с различными актерами являются самым лучшим наглядным пособием, оказывающим неоценимую помощь в понимании конкретных инструментов или аспектов методики. Далее в ходе подробного объяснения двенадцати инструментов я буду делать то же самое, приводя в качестве примеров мою работу с самыми разными актерами, от лауреатов премии «Оскар», театральных актеров и звезд сериалов до подающих надежды начинающих актеров из числа моих учеников.

Глава 1

Инструмент № 1. Сверхзадача

ТО, ЧЕГО ХОЧЕТ ВАШ ПЕРСОНАЖ НА ПРОТЯЖЕНИИ ВСЕГО ДЕЙСТВИЯ

СВЕРХЗАДАЧА – это инструмент, благодаря которому в сценарии появляется завязка, кульминация и развязка. Она определяет тот путь, который проделывает актер вместе со своими зрителями. Все остальные инструменты должны быть подчинены этой сверхзадаче.

Если вы хотите стать ярким и запоминающимся актером, вы должны копировать поведение сильных и независимых людей. Неординарные личности всегда, так или иначе, ориентированы на достижение цели. Часто актеры попадают в ловушку, полагая, что актерское искусство состоит лишь в том, чтобы быть искренним и испытывать настоящие чувства, – но это не так. Слишком многие актеры считают, что если они добились в своей работе настоящих слез, то хорошо вошли в образ. Только то, как вы используете эти эмоции для достижения цели, делает вашу игру увлекательной и захватывающей как для вас самих, так и для зрителей. Без цели, без стремления к победе, обращаясь исключительно к эмоциям, актер превращается в жертву обстоятельств, прописанных в сценарии, а никто не хочет наблюдать за тем, как жертва изображает жертву. Мы хотим видеть, как человек меняет свою жизнь, а не принимает несправедливость как должное.

Актер должен рассматривать эмоции не как конечный результат, а как инструмент для преодоления препятствий и разрешения конфликтов в произведении.

Сверхзадача не только поддерживает актера и зрителей в их совместном путешествии, но и подгоняет действие. Как вам известно, время течет быстрее, когда вы изо всех сил пытаетесь чего-то достичь. Поскольку актер стремится к своей цели в состоянии величайшего эмоционального напряжения, это сжимает время как для самого актера, так и для его аудитории, заставляя минуты бежать быстрее, а зрителей – трепетать в ожидании того, как же будут развиваться события. Чем лучше актер умеет обращаться к своему жизненному опыту, чтобы ускорять течение времени ради целей, которые предполагает сценарий, тем выше его искусство.

Спросите себя: «Чего мой персонаж хочет от жизни?»

«К чему он стремится всей душой?»

Это и есть СВЕРХЗАДАЧА.

Появилась ли она только что или существовала уже на протяжении двадцати лет,

сверхзадача – это основная потребность, которая движет вашим персонажем. Ваша конечная цель обязательно должна соответствовать какой-то базовой человеческой потребности и представлять собой простую формулировку вроде: «Я хочу найти настоящую любовь», «Я стремлюсь к власти» или «Мне необходимо признание».

Все остальные инструменты в нашем списке существуют только ради облегчения путешествия к выполнению вашей сверхзадачи, а также для того, чтобы сделать его более впечатляющим, проработанным, глубоким, значительным и искренним. Человеческий инстинкт самосохранения делает нас ориентированными на достижение цели. Наша эмоциональная жизнь зависит исключительно от того, достигли мы своих целей или нет. Например, ваша сверхзадача – «быть любимым». Если вы решаете вашу сверхзадачу, вы счастливы; если вам не удастся выполнить ее, вы грустите и злитесь.

Эмоции – это реакция на действие, но никак не наоборот.

Поиск сверхзадачи избавит вас от необходимости нагнетать эмоции еще до того, как начать играть, что позволяет эмоциональному накалу возражать более естественно. Это намного проще, чем тратить целый час перед выходом на сцену или на съемочную площадку, вспоминая какое-то ужасное событие из прошлого и пытаясь удержать это ощущение. Если вы будете эмоционально накручивать себя, то в итоге вы начнете просто извергать из себя эмоции, как будто вас тошнит ими. Не забывайте, что рвота никогда не приносит удовольствия ни тому, с кем она происходит, ни тем, кто ее наблюдает. Этот эмоциональный взрыв ни к чему не приводит.

Гораздо важнее то, что непрерывная работа ради выполнения сверхзадачи, переходящая из одной сцены в другую, делает ваше поведение в каждой сцене более реалистичным. Если вы от лица своего персонажа сражаетесь с возникающими у вас на пути трудностями, то правдоподобное и ни на что не похожее поведение само собой станет частью вашего пути к достижению цели. Ваша полная концентрация на сверхзадаче заставляет вас забыть о том, как вы выглядите со стороны, и позволяет проявиться вашим отличительным чертам и вашей уникальной манере игры. Подобное поведение создает ощущение реальности происходящего, держит зрителей, наблюдающих за вашим персонажем, в постоянном напряжении и заставляет их аплодировать вашей игре. Зрители получают возможность воочию убедиться, как нереализованное стремление к цели реализуется прямо на их глазах, и пережить это как свою собственную победу. Люди склонны поддерживать другого человека, если чувствуют, что он переживает те же трудности, что и они.

Несколько лет назад у меня проходила обучение Кэтрин Кинер. У нее была невероятно богатая эмоциональная жизнь, которую она могла задействовать в своей работе, но в то же время она применяла ее без всякой пользы и без стремления к цели. В классе неделя за неделей, сцена за сценой она демонстрировала эмоционально выверенную актерскую игру. Но, хотя мы с ее однокурсниками видели ее боль, мы не могли пережить эту боль вместе с ней. Мы, будучи ее зрителями, не могли понять ее переживания, поскольку все ее эмоции, удивительно глубокие и открыто демонстрируемые, были бессмысленны – они не были связаны с потребностью достичь цели.

Кэтрин полагала, что если она будет безоглядно идти к цели, то это превратит ее персонажей в отвратительных манипуляторов. Но я рассматриваю манипуляцию как мощное средство осознанно добиваться того, что ты хочешь. Использование манипуляции как способа достижения важной цели делает персонажа по-настоящему успешным, а успешные люди всегда очень обаятельны. Просто представьте себе Элизабет Тейлор в фильме «Кто боится Вирджинии Вульф?» или Кевина Спейси в «Подозрительных лицах». Я сказала ей: «Ты должна понять, что манипулирование в нашей работе – это совершенно нормально; это именно то, с помощью чего ты сможешь добиться признания как актриса». На тот момент у Кэтрин за плечами уже была солидная актерская карьера, но она пока так и не была по-настоящему признана публикой.

Вскоре стало известно, что ей досталась роль восхитительно манипулирующей другими людьми секс-бомбы Максин, и это заставило публику и критиков заметить ее. Персонаж Кэтрин настолько излучал волю к победе, что она была вынуждена принять сверхзадачу своего

персонажа и ее отношение к жизни, когда ничто, кроме победы, не имеет значения. И переживания Кэтрин по поводу того, что ее неумолимое движение к цели заставит аудиторию ее ненавидеть, оказались абсолютно беспочвенными. В действительности эффект был полностью противоположным. Зрители не обращали внимания на то, что Максин – стерва, поскольку у нее были веские основания безжалостно идти к цели, вызывающей у них сочувствие: снова наполнить свою жизнь силой.

Зрители узнавали в ее страстном стремлении себя и восхищались ее решимостью сделать все возможное, пойти на любые унижения, рвать зубами, но вернуть себе силу – поскольку ее потребность в силе была вызвана ощущением бессилия, которое она была вынуждена испытывать в прошлом. Приняв решение достичь цели Максин, Кэтрин смогла воплотить перед камерой ее характер. В результате впервые за свою карьеру Кэтрин была номинирована на «Оскар», «Золотой глобус» и получила премию «Независимый дух» за лучшую женскую роль. Но помимо премий она приобрела опыт того, насколько захватывающим может быть процесс решения сверхзадачи персонажа, и это стало поворотным моментом в ее карьере.

Для актера сверхзадача служит источником дополнительной информации о сюжете и является потрясающе эффективным способом вжиться в роль. В сущности, сверхзадача – это то, что организует совместное путешествие актера и зрителей. В начале пьесы или фильма персонаж (а вместе с ним и актер) начинают с буквы А, с некой отправной точки. Именно в этой точке необходимо определить сверхзадачу, которую персонаж во что бы то ни стало должен решить. В остальной части пьесы или фильма показывается, как именно этот конкретный персонаж идет к достижению цели, чтобы в конце концов завоевать право достичь буквы Я.

Сценарий дает нам сырой материал, проанализировав который мы получим информацию о том, что заставляет персонажа поступать именно так. Она включает социально-экономическое положение персонажа; историю травматических событий; место, где персонаж родился и вырос; время действия; историю личных и профессиональных успехов и неудач персонажа; мечты персонажа; *modus operandi* – поведенческую модель персонажа; то, как персонаж видит себя, и то, как другие персонажи видят его. Затем актер вживается в роль, находя соответствие всему вышеназванному в своей собственной жизни. Это органично создает характерные особенности речи и поведения.

СВЕРХЗАДАЧА вашего персонажа должна быть сформулирована таким образом, чтобы указывать на изменения в его жизни, необходимые для его физического и/или нравственного выживания.

Существуют некие универсальные человеческие стремления, которые могут задавать направление путешествию персонажа на протяжении всего действия, охватывает ли оно события одного дня или включает в себя всю его жизнь. Вот подходящие сверхзадачи, касающиеся базовых человеческих потребностей:

- найти любовь;
- обрести силу;
- чувствовать безусловную любовь другого человека;
- иметь детей;
- выйти замуж/жениться;
- чувствовать любовь матери или отца;
- заставить вернуться спутника жизни;
- сделать великолепную карьеру;
- получить признание;
- остаться в живых;
- защитить любимого человека.

Сверхзадача не имеет отношения к сюжету. Джордж Бернард Шоу сказал, что не существует новых сюжетов, только новые способы договариваться и устанавливать отношения. И поскольку каждая личность уникальна, то, как человек договаривается или устанавливает

отношения, тоже будет ни на что не похоже. То, каким образом ваш персонаж стремится к решению своей сверхзадачи, в основе которой лежат базовые человеческие потребности, и есть его путь.

***Нам не нужна актерская интерпретация, чтобы понять сюжет.
Для этого у нас есть сценарий.***

Вы должны всегда помнить, что зрители идут в театр, в кино или смотрят телевизор для того, чтобы посмотреть на человеческие взаимоотношения. Не имеет значения, что при этом мы переносимся на несуществующую планету Небулоса или в гущу сражения времен Второй мировой войны или становимся свидетелями того, как гигантские тараканы сеют повсюду смерть и разрушение, – зрители всегда могут сравнить свою жизнь с тем, как герои пытаются устанавливать, выстраивать или выяснять отношения. Это справедливо независимо от того, где и когда все это происходит.

В фильме «Вне времени» Ева Мендес играла женщину из полицейского управления по имени Алекс Уитлок, работающую над расследованием убийства рука об руку со своим бывшим мужем (тоже полицейским), Мэттом Уитлоком, которого играет Дензел Вашингтон. По мере того как она ведет расследование, у нее все больше складывается впечатление, что это персонаж Дензела виновен в убийстве. История заканчивается, когда выясняется, что его подставили, и герои воссоединяются.

Ева могла бы работать, имея в голове сверхзадачу, прописанную в сценарии: «раскрыть преступление». Это было бы слишком пресно и скучно. И потом, в этом не было бы того, что всегда интересует зрителя больше всего, – отношений между людьми. Отсутствовала бы возможность самоотождествления. Поэтому мы с Евой придумали ее персонажу другую сверхзадачу: «сделать так, чтобы Мэтт (персонаж Дензела) вернулся и снова меня полюбил». Это означает, что она расследует это дело по двум причинам. Во-первых, ей необходимо произвести на него впечатление, продемонстрировав свое профессиональное мастерство. А во-вторых, несмотря на свои подозрения, она чувствует необходимость помочь ему оправдаться. Эта сверхзадача делает персонажа Евы сильным и независимым – как в работе, так и в личной жизни. Благодаря этому она имеет полное право вернуть его в свою жизнь; она не просто хочет, чтобы он вернулся, а предпринимает реальные, ощутимые действия, чтобы он вернулся. Это к тому же делает ее реакции более эмоциональными, поскольку каждый сюжетный поворот усложняет внутренний конфликт, который она должна разрешить, чтобы прийти к цели (вернуть своего мужа). Именно так запутанность сюжета становится частью актерской игры. Ева должна пройти все сюжетные перипетии и после этого все равно решить свою сверхзадачу. Сложность образа будет только увеличиваться, если к цели человека ведет простая базовая человеческая потребность. Это позволит актеру отвлечься от умственных процессов и позволить своим переживаниям проявиться на телесном уровне.

СВЕРХЗАДАЧА должна быть простой, соответствовать базовым потребностям и предполагать реальное действие

Если сверхзадача остается простой и естественной для человека, она создает пространство, где актер может прекратить играть и начать по-настоящему жить на сцене. Самая распространенная ошибка, которую обычно допускают люди, – это выбор слишком запутанной (и, как следствие, слишком сложной для исполнения) сверхзадачи.

Когда я тренировала Джессику Бил для ее звездной роли в римейке «Техасской резни бензопилой», мы столкнулись именно с этой проблемой. Сформулировать ее сверхзадачу было легко, поскольку она прописана в сценарии: «убежать от психа, выжить самой и помочь выжить друзьям, поскольку убийца совсем спятил и жаждет крови, а мы всего лишь простые молодые ребята, кроме того, я беременна, а мой парень не знает...» Сложно было ее сыграть. Упростив ее, мы пришли к сверхзадаче «защитить моего неродившегося ребенка». Это дало ей стремление выжить во что бы то ни стало, поскольку в случае ее смерти ребенок умер бы вместе с ней. Она действовала исходя из отчаянной подсознательной первичной потребности

(не существует потребности естественнее, чем защита нерожденного ребенка). Кроме того, эта сверхзадача придала большую напряженность и реалистичность тому, что касалось ее отношений с другими людьми, особенно с ее парнем. Она чувствовала, что не должна никому рассказывать о своей беременности, особенно своему парню, пока не почувствует, что будущий ребенок снова оказался под эмоциональной защитой ее друзей и своего отца. Простая сверхзадача позволила ей добавить глубины фильму, который иначе так бы и остался примитивным ужасиком.

При окончательном монтаже ремейка «Техасской резни бензопилой» из фильма были вырезаны все упоминания о беременности Джессики. Но, даже не будучи беременной в той версии, которая стала известна зрителям, Джессика, преследуя цель защитить своего нерожденного ребенка, придала действию невероятную остроту. Не имеет значения, что аудитория не была осведомлена о ее беременности, поскольку мы рассматриваем ее поведение как продиктованное острой необходимостью защитить своих друзей и самой остаться в живых. В результате ее актерская игра в картине, которую можно было бы рассматривать как обычный хоррор, была высоко оценена, и Джессика стала получать столько предложений о съемках (и такие высокие гонорары), сколько она никогда не получала до этого.

Не руководствуйтесь в выборе СВЕРХЗАДАЧИ доводами рассудка

Вместо этого выберите три или четыре цели, определенные жизненными обстоятельствами вашего персонажа, и попробуйте поэкспериментировать с ними во время репетиции. К концу второй страницы диалога вам будет очевидно, какая из целей является наиболее удачной.

Гедда Габлер – один из самых сложных театральных персонажей. Ее часто играют как злую, расчетливую, несимпатичную женщину. Джудит Лайт пришла ко мне, поскольку хотела избежать этой распространенной интерпретации образа. Она готовилась к постановке в Кеннеди-центре в Вашингтоне. Мы с Джудит сделали шаг назад и попытались рассмотреть обстоятельства жизни Гедды. Отец Гедды был генерал-майором, который хотел сына, чтобы продолжить военную династию. Разумеется, в то время для женщины было невозможным каким-то образом связать свою жизнь с армией. Поэтому факт рождения дочери не имел для него решительно никакого смысла.

Логично предположить, что, когда Гедда была ребенком, она устала слушать, как ее отец с важностью рассуждает о военной стратегии и тактике, и наблюдать, как он занимается проведением военных учений, не обращая при этом на нее никакого внимания. Любой ребенок, игнорируемый своими родителями, обязательно будет одержим тем, чтобы изменить их отношение к себе, заслужив их гордость за свои достижения, признание и, что самое важное, любовь. Ее сверхзадачей было «добиться любви моего отца». Это та сверхзадача, что дает рациональное объяснение жесткому и расчетливому поведению Гедды и заставляет сочувствовать ей. Она пыталась даже после смерти своего отца стать тем человеком, которого он мог бы любить: генерал-майором.

Для воплощения подобной трактовки роли я порекомендовала Джудит вести себя как домашний генерал-майор. В своих отношениях с каждым человеком из ее окружения, в каждом разговоре, в каждом проявлении она вела себя как на войне, осуществляя передислокацию войск, вводя противника в заблуждение, идя в разведку и т. д. Это поведение может показаться жестоким, но, поскольку Джудит продемонстрировала в своей работе праведную цель – заслужить любовь отца, – зрители и критики узнали Гедду как искреннего и ранимого человека, делающего то, что необходимо для победы, а не как расчетливую женщину, неспособную любить. Мы нашли ее сверхзадачу, ставшую движущей силой ее неблагоприятных поступков. Даже у самых жестоких преступников есть достойная сочувствия причина, объясняющая их поведение. Задача актера – отыскать ее.

СВЕРХЗАДАЧА должна представлять собой простую, однозначную, естественную потребность, которая будет придавать смысл поступкам героя на протяжении всего действия.

Занимает ли сценарий две страницы или двести, охватывает ли действие пять минут или целую жизнь, ваша сверхзадача должна выступать в качестве ясного и отчетливого лейтмотива. То, с чего ваш персонаж начинает и чем он заканчивает, дает нам ключ к пониманию вашей цели. Несколько лет назад Роб Шнайдер пришел ко мне со сценарием комедии «Мужчина по вызову» – истории о человеке по имени Дьюс Бигалоу, ставшем профессиональным жиголо. Поговорив о возможных ловушках, связанных с этой ролью, я сказала, что теперь мы подошли к сверхзадаче, которая не только придаст смысл всей истории, но и заставит зрителей воспринимать Дьюса как героя, а не как скользкого типа, ищущего легкий способ с кем-нибудь переспать. Перебрав несколько идей, мы пришли к выводу, что наилучшая сверхзадача – это «быть любимым». К несчастью для него, потому что он должен быть готов пойти на все, чтобы получить эту любовь.

Мы также поговорили о том, что могло бы объяснить такую сверхзадачу. Что может заставить мужчину настолько изголодаться по любви, чтобы он решил стать жиголо? Пришел ответ: его персонажа постоянно и непрерывно отвергали девушки, даже в совсем юном возрасте. Эта потребность иметь успех у женщин так и осталась неудовлетворенной, даже по ходу действия фильма. Поскольку социальные навыки Дьюса – на уровне ребенка, практически во всех ситуациях он ведет себя совершенно по-детски.

То, что мы увязали сверхзадачу персонажа с его детской непосредственностью, придало Робу невинность, без которой Дьюс не смог бы вызывать симпатию. Вспомните, что дети обычно делают все, чтобы победить. Например, если ребенок хочет фрисби¹, он будет трогательно просить, стучать ногами, торговаться, рыдать, обвинять, давить на жалость и делать все назло. Мы разучились вести себя подобным образом, когда утратили непосредственность и духовную чистоту. Если во взрослом возрасте человек сохраняет детские потребности и детское поведение, мы легко его прощаем. Посмотрите на Джека Николсона в фильме «Лучше не бывает». Он тоже создал персонажа, взяв за основу образа детскую непосредственность. Персонажа, который мог бы показаться жестоким, если бы он вел себя как взрослый.

Этой сверхзадаче, связанной с детскими переживаниями самого Робера Шнайдера, фильм обязан двумя важными вещами. Во-первых, сверхзадача изменила форму картины. Поскольку Дьюс вел себя как ребенок, причина его превращения в жиголо не могла заключаться в поисках секса как такового. Хотя женщины приходили к нему именно за сексом, желание любви, испытываемое Дьюсом, оказывалось сильнее. Дьюс заслужил любовь, заставив женщин почувствовать себя достаточно уверенными, чтобы справиться с некоторыми своими достаточно серьезными проблемами: нарколепсией, ожирением и синдромом Туретта. Зрители тоже полюбили его – за то, что он помог этим женщинам. Роб сделал Дьюса героем, тем самым превратив пошлый анекдот в высокую комедию, ставшую к тому же настоящим хитом. Это второй бонус фильма, который ему обеспечила выбранная нами сверхзадача.

Прочитайте весь сценарий несколько раз

Чтобы обнаружить сверхзадачу вашего персонажа в сценарии, недостаточно прочитать сценарий один раз. Перечитывая его, вы сможете узнать больше деталей о характере и жизни вашего персонажа и начать думать о том, каким образом другие персонажи связаны с вами и что они о вас говорят за вашей спиной.

Не перечитав несколько раз сценарий «Молчания ягнят», Энтони Хопкинс никогда бы не понял, что сверхзадача Ганнибала Лектера заключалась не в том, чтобы стать опасным серийным убийцей, а в том, чтобы завоевать дружбу агента Клариссы Старлинг (Джоди Фостер). Действие начинается с того, что Лектер проверяет Клариссу, чтобы определить, достойна ли она его советов и его хорошего отношения. Хопкинс использует странное и пугающее поведение своего персонажа как очень эффективный способ проверить ее –

¹ Frisbee – летающий диск (англ.) . – Прим. ред.

интеллектуально, эмоционально и физически. Ганнибал Лектер – это человек с искаленной психикой; подобные душевные травмы почти всегда являются следствием жестокого насилия, перенесенного в детстве. Проверка Клариссы ему необходима как способ удостовериться, что она не причинит ему вреда. Его странная тактика действительно является единственным способом эмоционально защитить себя. Кларисса с успехом проходит его строгую проверку. Каким образом? Дело даже не только в том, что она продемонстрировала свою интеллектуальную и эмоциональную силу. Гораздо важнее, что оба героя пришли к пониманию того, что им приходится бороться с одними и теми же демонами в душе. У обоих в голове есть «кричащие ягнята», но справляются с ними они диаметрально противоположным образом: она – спасая других людей, он – убивая. Общность боли связывает их, и зарождается дружба. Дружба настолько крепкая, что зрители начинают верить, что ни при каких обстоятельствах Ганнибал Лектер не причинит Клариссе вреда. Дружеские узы, созданные актерами, были настолько сильны, что в конце фильма, когда персонаж Хопкинса с издевкой говорит Клариссе: «У меня сегодня на ужин старый друг», зрители смеются, а не ужасаются, хотя они понимают, что он может в прямом смысле съесть свою гостью. Почему? Потому что сверхзадача «найти друга, который по-настоящему понимает меня» делает этот финальный комментарий нормальным и даже забавным; потому что эти слова друг адресует своему другу, а не изголодавшийся по человеческой плоти каннибал – молодому агенту ФБР. Основанная на потребности в дружбе сверхзадача Энтони Хопкинса превращает «Молчание ягнят» из еще одного типичного триллера в картину о дружбе между двумя непохожими людьми. Сверхзадача Хопкинса сделала фильм более трогательным, а также увеличила его значимость и принесла коммерческий успех.

Важно отметить, что Энтони Хопкинс никогда не считал своего персонажа злодеем. Хопкинс не осуждал его. Он рассматривал Лектера как человека, искаленного жизнью, а его серийные убийства – как попытку отплатить миру за свое ужасное прошлое. Отказавшись от моральных оценок, Хопкинс получил возможность исследовать все грани характера этого непростого человека и, таким образом, создать очень сложный и интересный образ.

Никогда не осуждайте своего персонажа за его цели

Ноэл Кауард сказал: «Вы не должны осуждать искусство». Подобным же образом вы не должны осуждать своего персонажа за его цели. Глупый человек никогда не считает себя глупым. Злой человек не думает, что он злой, – у него всегда есть благовидное оправдание тому, что он делает. Проститутка или стриптизерша вовсе не обязательно ненавидит то, чем она зарабатывает на хлеб, или считает это чем-то грязным или недостойным. Вы не должны портить свое произведение искусства моральными терзаниями. Моральные принципы забирают часть вашей энергии и мешают вам сосредоточить свое внимание на вашем персонаже и его целях. Искусству необходимо пространство, в котором оно могло бы свободно развернуться, не будучи скованным никакими ограничениями. В своей работе вы должны использовать полную палитру человеческих качеств. Пусть в этой палитре будет как то, что делает вас хорошим и приятным в общении человеком, так и те темные стороны, которые есть в каждом из нас. Хотите вы этого или нет, но именно наши темные стороны, заставляющие нас испытывать ненависть, страсть и решимость добиться своего во что бы то ни стало, делают наш путь к цели более захватывающим.

Определяя вашу сверхзадачу, не бойтесь покопаться в себе и взять на вооружение свои уродливые, темные стороны. Вы можете играть человека, который, с точки зрения общества, будет негодяем, но этот человек верит в свою правоту. Эти потребности должны быть отражены в вашей сверхзадаче. Например, если персонаж – насильник, то его сверхзадачей будет не «насиловать людей», а «вернуть себе свою силу», забрав ее у того человека, который некогда отобрал ее. Как мы увидим далее в этой книге, насильники и убийцы обычно рассматривают своих жертв как воплощение того человека, который некогда насиловал их или издевался над ними. Поэтому, когда они издеваются над кем-то, насилуют или убивают, они чувствуют, что вершат правосудие и причиняют боль человеку, который некогда жестоко с ними обошелся. Отомстить человеку, олицетворяющему собой мучителя, подчас единственный

способ для насильника или убийцы справиться с ужасной травмой, пережитой в детстве. Для них это возможность перестать чувствовать себя жертвой и ощутить свою силу. Это делает насилие или убийство в актерской игре оправданными.

Это верно и в отношении самоубийства – вы не должны его осуждать. Для кого-то это реальный способ справиться с невыносимой болью. «Покидая Лас-Вегас» – история о Бене (Николас Кейдж), человеке, желающем покончить собой, упившись до смерти, в чью жизнь неожиданно входит Сэра, проститутка (Элизабет Шу). Я работала с Элизабет как во время ее проб для этого фильма, так и непосредственно в процессе съемок.

Сначала мы прошли кинопробы, которые были очень непростыми, поскольку режиссер, Майк Фиггис, категорически не видел Элизабет в этой роли. В общем-то, не без оснований. До этого фильма Элизабет всегда играла обыкновенных «хороших девочек». Но Элизабет по-настоящему хотела эту роль, и Фиггис в конце концов согласился с ней встретиться. Мы знали, что он сделал это в лучшем случае из жалости. Нашей задачей было изменить его мнение и заставить его увидеть в Элизабет великолепную Сэру.

Если основываться на сценарии, то сверхзадачей Сэры было «удержать Бена от самоубийства и пробудить в нем желание жить». Тем не менее эта сверхзадача предполагала осуждение самоубийства как аморального и неправильного, что, как вы уже могли заметить, расходится с моими убеждениями о недопустимости осуждения поступков персонажей. Мы поиграли с несколькими идеями, и затем я спросила Элизабет: «А что если Сэра рассматривала самоубийство как решение для себя и, вместо того чтобы пытаться удержать Бена от этого шага, она ассоциирует себя с ним, поскольку они оба нашли одно и то же решение?» Таким образом, ее сверхзадачей стало «заставить Бена полюбить меня». Речь идет о любви между двумя людьми, имеющими общий ответ на вопрос о том, как прекратить невыносимую эмоциональную агонию.

Это могло бы превратить «Покидая Лас-Вегас» из депрессивной жалостной истории о самоубийстве в великую историю о любви. Это могло бы стать историей о двух людях, которые собираются вскоре умереть, из-за чего им приходится уложить пятьдесят лет любовных отношений в несколько недель. Это придает вопросу, который Сэра задает Бену в одном из диалогов – «Почему ты хочешь убить себя?», – полностью противоположный смысл. Она спрашивает не «Почему ты хочешь совершить такую страшную вещь?», что предполагало бы осуждение, а «У тебя те же причины совершить самоубийство, что и у меня?», то есть, скорее, говорит о том, насколько они похожи, и пытается установить эмоциональную связь. Продолжая удерживаться от осуждения, мы также решили, что ей действительно нравилось быть проституткой – это занятие, помимо всего прочего, могло быть для такого человека, как Сэра, единственным способом ощутить свою власть.

Элизабет пришла на пробы и представила нашу версию сценария Майку Фиггису. Эта интерпретация его удивила и заинтриговала. Он попробовал на эту роль еще нескольких актрис, но все они представляли сверхзадачу Сэры как «спасти Бена», а саму ее – как проститутку с золотым сердцем. Прямым следствием такого выбора сверхзадачи является стремление опекать Бена и унижать его достоинство на протяжении всего действия. Фиггис никак не мог выкинуть это новое видение Сэры из головы. Он не только пригласил Элизабет играть Сэру, несмотря на ее типаж, но даже переписал сценарий, приняв во внимание ее сверхзадачу и превратив фильм в историю о двух людях, которые обрели великую любовь, разгоревшуюся из обоюдного желания совершить самоубийство. Элизабет удалось привнести любовь и надежду в эту безжалостную историю об алкоголизме, проституции и изнасиловании. И действительно, Питер Треверс в рецензии на этот фильм в журнале *Rolling Stone* написал: «Фильм, поставленный Майком Фиггисом по автобиографическому роману Джона О'Брайена, написанному в 1991 году, – это трагедия, демонстрируемая нам с ошеломляющим оптимизмом и остроумием, как если бы влюбленным просто забыли сказать, что их история должна быть депрессивной». В большинстве других рецензий авторы соглашались с мнением этого критика, что фильм представляет собой «удивительно жизнеутверждающую историю о самоубийстве». Элизабет Шу была номинирована на «Оскар», Николас Кейдж получил «Оскар», а Майк Фиггис был номинирован на премию за лучшую режиссуру и лучший сценарий.

Вы должны проанализировать психологию персонажа и найти способ сделать так, чтобы

ваш персонаж чувствовал правоту своего поведения. Для этого вам нужно исследовать основные причины того, почему ваш персонаж на сегодняшний момент ведет себя именно так. Рассмотрев особенности психики персонажа, вы должны выяснить, какие аналогии им есть в вашей эмоциональной жизни, и с помощью этого сделать так, чтобы аморальное, возмутительное поведение вашего персонажа имело положительный смысл.

Персонаж Бланш Дюбуа в пьесе «Трамвай “Желание”» – один из самых знаменитых «антигероев» в американском театре. Ее сверхзадача звучит как «сделать так, чтобы Стелла (сестра Бланш) разошлась со Стэнли (мужем Стеллы) и снова была со мной».

В своем стремлении снова завоевать внимание сестры она вынуждена лгать, воровать, и что хуже всего, у нее был секс со Стэнли, которого она фактически спровоцировала на изнасилование. Зачем заставлять мужа своей сестры заходить так далеко? Бланш делает все возможное, чтобы достичь своей цели; для нее это вопрос жизни и смерти. И это не фигура речи – если она не сможет заставить Стеллу оставить Стэнли и быть с ней, то она останется без средств к существованию, без крыши над головой и совершенно одна.

Персонализируйте СВЕРХЗАДАЧУ своего героя

Барри Пеппер пришел ко мне, чтобы подготовиться к роли Дэниела Джексона в «Спаси рядового Райана» Стивена Спилберга. Казалось бы, сверхзадача Дэниела – это «победа в войне». У такой сверхзадачи есть ряд преимуществ: она простая и побуждает к действиям, не слишком рассудочная, соответствует всем задачам сценария и не предполагает ничего предосудительного для персонажа. Тем не менее был забыт еще один важный момент: эта цель не связана ни с какой базовой человеческой потребностью. Победа в войне ничего не значит для Барри, и поскольку в основе любой актерской игры так или иначе лежат отношения между людьми, нам было необходимо обнаружить, каким образом это может быть применимо конкретно к его роли.

Барри – парень из канадского захолустья, в жизни которого никогда не было ничего хотя бы отдаленно напоминающего войну. Как он может стремиться к цели, о которой не имеет представления? Он, конечно, мог бы заставить себя поверить в то, что он воюет во Второй мировой войне, и привнести в свою игру ряд исторических деталей, но... Когда вы придумываете запутанную ложь, вам сложно держать в голове все детали, и однажды вы будете изобличены. Если у вас слишком много информации, которая связана исключительно с воображением, она рано или поздно вылетит из головы.

Вместо этого я дала ему понять, что война бывает разная. Существуют эмоциональные конфликты между людьми, которые заставляют чувствовать себя как на поле боя, и война, являющаяся неотъемлемой частью жизни каждого человека. Это как нельзя лучше касалось Барри, который на тот момент как раз должен был жениться. Неминуемый день свадьбы всегда пугает, внушает ужас, а у многих (включая меня) заставляet кровь стынуть в жилах. Факт остается фактом: большинство пар незадолго до свадьбы устраивают самые жестокие битвы в своей жизни. В день накануне моей свадьбы я так повздорила с мужем, что пригрозила ему выпрыгнуть из машины, едущей полным ходом по скоростному шоссе. Я даже открыла дверь и, сильно рискуя, подставила ветру одну ногу в невротическом стремлении победить любой ценой, в то время как наша ссора не стоила и выеденного яйца.

Перед лицом грядущего «в болезни и здравии», «пока смерть не разлучит нас», спутник жизни может вас злить, ужасать, а в некоторых случаях (в том числе и в моем) даже представлять угрозу для вашей жизни. Это как столкнуться с врагом на поле боя лицом к лицу. И если женитьба – это своего рода война, то можно предположить, что вы захотите выйти из этой войны победителем. Что вам будет необходимо героически преодолеть любую проблему, которая может возникнуть у вас с вашим супругом. Я знала, что ссоры с невестой будут для Барри естественной реакцией на неумолимо приближающийся день свадьбы, и поэтому заставила его задействовать в своей актерской игре беспокойство, конфликты, страхи и опасности, которые были частью его личной войны. Таким образом, сверхзадача Барри в картине «Спаси рядового Райана» стала звучать как «добиться счастья в браке».

В результате Барри воплощал перед камерой вовсе не свои фантазии о войне. Он шел к

своей цели в «Спаси рядового Райана» со свирепой решимостью человека, у которого на кон поставлено нечто очень важное: выиграть войну против своих страхов и страхов невесты, чтобы его брак уже ничто не омрачало. В фильме ему принадлежит буквально несколько реплик, но зрители всегда воспринимали Барри как исполнителя одной из главных ролей, стоящего в одном ряду с такими тяжеловесами, как Том Хэнкс и Мэтт Дэймон. Все потому, что его воля к решению сверхзадачи была настолько тверда, а в основе поставленной цели лежало нечто настолько важное лично для него, что зрители, критики и будущие работодатели (режиссеры и продюсеры) не могли не заметить его, и это стало поворотным пунктом в его карьере.

Сверхзадача и СЦЕНИЧЕСКАЯ ЗАДАЧА – это движущие силы моей методики анализа роли. Без сверхзадачи и сценической задачи нет потребности, нет отправной точки, нет развития, нет маршрута и, что самое важное, нет пути.

Глава 2

Инструмент № 2. Сценическая задача

ТО, ЧЕГО ХОЧЕТ ВАШ ПЕРСОНАЖ НА ПРОТЯЖЕНИИ ВСЕЙ СЦЕНЫ

СЦЕНИЧЕСКАЯ ЗАДАЧА должна поддерживать сверхзадачу. Ни одна сценическая задача не должна противоречить сверхзадаче, касающейся всего действия. Ведь каждая сцена представляет собой одно из звеньев единой цепи, следующих друг за другом и образующих единство сценария. Если сверхзадача вашего персонажа – «быть любимым», то каждая последующая сцена будет формировать маршрут вашего персонажа в поисках этой любви. Это означает, что, если ваш персонаж в одной сцене предложит другому персонажу руку и сердце, а в другой сцене потребует от того же персонажа развода, сверхзадача все равно будет сохранена. Почему? Потому что сценическая задача второй сцены определяется сверхзадачей вашего персонажа. Ваш персонаж не обрел любви в этом браке, и поэтому обстоятельства заставили его искать любовь где-то еще. Таким образом, развод не противоречит сверхзадаче персонажа, а напротив, полностью соответствует ей. Сценическая задача – это своеобразный двигатель взаимодействия между вами и другими персонажами во время отдельной сцены, в то время как сверхзадача описывает то, к чему ваш персонаж стремится на протяжении всего фильма или спектакля. Сценическая задача – это конкретный путь, который вы выбираете, чтобы достичь конечной цели, и он реализуется за счет диалогов и действий в разбираемой сцене. В фильме «Паттон» у Джорджа К. Скотта, который играл главного героя – генерала Паттона, одну из ключевых фигур Второй мировой войны, – была сверхзадача «получить власть» (над кем угодно, будь то неприятель или его собственные солдаты). Во время своего ставшего знаменитым монолога Скотт стоит перед американским флагом и использует сценическую задачу «придать вам сил и вдохновить вас (солдат)». Эта речь пробуждает в солдатах Паттона готовность сделать все, о чем он попросит, в том числе умереть за него. Подобная преданность не могла не сделать Скотта, играющего Паттона, более могущественным человеком, и, таким образом, та энергия, которую он передал своим подчиненным, вернулась к нему с процентами. Благодаря использованию сценической задачи формируются симбиотические отношения, из которых все извлекают пользу. Скотт мог бы просто выступить перед солдатами на показ, но вместо этого он посвятил свой монолог взаимодействию и формированию человеческих взаимоотношений. Вот почему эта сцена остается одной из самых запоминающихся среди фильмов о войне.

Ваша СЦЕНИЧЕСКАЯ ЗАДАЧА должна быть сформулирована таким образом, чтобы предполагать ответ

Например, «сделать так, чтобы ты стал моим другом». Другими словами, нечто, что вы можете получить от другого персонажа в этой сцене. Сценическая задача должна включать в себя другого человека; это гарантирует, что вы будете говорить не в адрес другого актера, а

обращаться непосредственно к нему. Таким образом, вам необходимо получить отклик, а не просто прозвучать. Вы должны ответить на вопрос: «Предполагает ли моя сценическая задача ответ?» Вам нужно сосредоточиться на том, в чем вы нуждаетесь больше всего, отключить разум и сформулировать сценическую задачу таким образом, чтобы она касалась ваших первичных потребностей. Это позволит действовать вашему телу, а не вашему разуму. Когда вы поступаете рационально, вы держите себя в руках. Но когда ставки высоки – например, когда вы ужасно голодны или испытываете невыносимое сексуальное влечение, – от вашей рациональности не остается и следа, ваши тело и эмоции одерживают верх, и в конце концов ваше поведение изумляет вас самих. «Откуда это во мне? Я ведь обычно совсем не такой», – вот мысли, возникающие, когда у вас есть хорошая сценическая задача, в основе которой лежит острая необходимость удовлетворения первичных потребностей.

Вот два примера рассудочных формулировок для сценической задачи:

- «Я хочу знать, что у тебя в голове, и таким образом понять, достаточно ли у нас общего для того, чтобы влюбиться друг в друга».

Или:

- «Мне нужно, чтобы ты понял, почему я так поступаю, ведь в детстве я подвергался жестокому обращению, и мне интересно, сможешь ли ты увязать это между собой».

Избегайте мистических или излишне сложных идей. Не имеет значения, насколько ваш персонаж умен или глуп, первичные потребности у всех людей одни и те же – на то они и первичные. Альберт Эйнштейн или умственно отсталый Ленни из фильма «О мышах и людях» имеют одни и те же врожденные импульсы, например потребность быть любимым. Просто они проявляют их по-разному.

Вы можете избежать излишней интеллектуализации вашей сценической задачи, попробовав три или четыре возможных варианта в диалоге. Когда во время произнесения текста подключатся ваше тело и эмоции, это будет означать, что вы нашли то, что вам нужно.

СЦЕНИЧЕСКАЯ ЗАДАЧА никогда не меняется посреди сцены

Если сценическая задача меняется в середине сцены или возникает такое впечатление, вы выбрали неправильную сценическую задачу. Она должна иметь одинаковый смысл в начале и в конце сцены.

Сценическая задача должна представлять собой простой процесс, который не сможет изменить направление, как это было бы в случае использования нескольких сценических задач. Особенности вашей игры будут зависеть от того, как данный конкретный персонаж привык реализовывать свои потребности. Другими словами, актерская игра будет радикальным образом меняться, исходя из уникальных условий, опыта, особенностей личности и приоритетов персонажа, а также актера, который его играет. Именно сочетание особенностей роли и того, кем являетесь вы как личность, привносит нюансы в поведение персонажа и делает его индивидуальным.

Нужно, чтобы сценическая задача затрагивала ваш разум, сердце, силу воли или сексуальность и представляла собой простую человеческую потребность, например:

- «Сделать так, чтобы ты меня полюбил»;
- «Заставить тебя дать мне работу»;
- «Добиться твоего признания»;
- «Сделать тебя моим союзником»;
- «Забрать у тебя силу, которую ты у меня отнял»;
- «Переспать с тобой»;
- «Заставить тебя признать свою ошибку»;
- «Добиться того, чтобы ты дал мне надежду»;
- «Заставить тебя помочь мне почувствовать себя лучше»;
- «Сделать так, чтобы ты меня боготворил».

Неправильно сформулированная сценическая задача будет выглядеть следующим

образом:

- «Я нуждаюсь в любви»;
- «Мне нужна работа»;
- «Мне нужно признание»;
- «Я нуждаюсь в союзнике»;
- «Я хочу стать сильнее»;
- «Мне хочется секса»;
- «Я хочу оказаться правым»;
- «Я хочу надеяться»;
- «Я хочу почувствовать себя лучше»;
- «Мне хочется, чтобы меня боготворили».

Эти формулировки не подходят, поскольку подобная структура предложения не требует ответа. Вы эмоционально не затрагиваете другого актера.

Актерское искусство – это взаимодействие между людьми.

Существует огромная разница между человеком, говорящим «Я хочу любви», и человеком, который говорит вам: «Я собираюсь добиться того, чтобы ты полюбил меня». На первое утверждение вы можете пожалть плечами и сказать: «Прекрасно, здорово, удачи, как и всем нам». Вторая же фраза меняет человека, которому адресована. Он вынужден реагировать. Это может обрадовать его, обескуражить, испугать, но в любом случае пробудит в нем реальный отклик. Вам будет легче, если вы будете думать о сценической задаче как об эмоциональном воздействии, которое вам необходимо оказать, чтобы установить тот или иной вид человеческих взаимоотношений.

Вам необходимо изменить другого человека, чтобы добиться от него того, чего вы хотите.

Ваша сценическая задача должна быть сформулирована так, чтобы не ответить на нее было невозможно – в этом случае у другого актера возникнет необходимость отреагировать. Поочередное взаимодействие двух актеров, пытающихся получить друг от друга то, что им нужно, – это захватывающее зрелище, которое смотрится как хороший боксерский матч. Чем более мощную сценическую задачу вы выбираете, тем более мощным будет ответ, а вместе с тем и вся сцена. Преследование сценической задачи, требующей реагирования, всегда будет держать вас в тонусе, поскольку вы понятия не имеете, что другой актер сделает в ответ. А будучи не в состоянии предсказать его реакцию, вы не знаете, как на нее ответить. Это делает вашу актерскую игру настоящим опытом пребывания «здесь и сейчас».

ЦЕЛЬ (СВЕРХЗАДАЧА, СЦЕНИЧЕСКАЯ ЗАДАЧА) – это ваш самый важный актерский инструмент.

Да, ваша эмоциональная жизнь очень важна. Но без ощущения движения, которое дает вам цель, и без подпитки этой цели ваши эмоции так и останутся вибрирующим комком бесполезных переживаний. Когда актер просто проявляет эмоции, публика воспринимает это как демонстрацию жалости к себе. Внутренняя работа, лишенная цели, создает на сцене статичное эмоциональное пространство, поскольку эмоции сами по себе не способны сдвинуть человека с места. Но эмоции могут быть как реакциями на события, так и стимулами. Ваша работа с эмоциями для достижения сценической задачи – это и есть то, что создает неповторимое зрелище. Пусть эмоции станут для вас толчком в направлении сценической задачи, а не конечным итогом.

Когда Эрик Ла Саль впервые пришел в мою студию, он был интроспективным актером – глубоким и содержательным, но склонным держать всю свою содержательность при себе. Ему потребовалась всего пара месяцев для того, чтобы сделать стремление к победе частью своей актерской игры. Воля к победе настолько пронизывает всю нашу сущность, что, однажды

поймав это ощущение, вы вряд ли уже будете прежним. Он начал рассматривать свою работу и свои роли не как шанс продемонстрировать свою богатую эмоциональную жизнь, а как возможность чего-то добиться или что-то совершить. Это позволило ему сделать частью своей работы врожденный инстинкт самосохранения (самосохранения как в физическом смысле, так и в эмоциональном). Вскоре после того, как с ним произошла эта перемена, его пригласили пройти кастинг на роль доктора Питера Бентона в телесериале «Скорая помощь». В сценарии доктор Бентон был прописан как задумчивый врач, подверженный перепадам настроения. Ошибкой конкурентов Эрика во время проб было то, что они старались изобразить угрюмого парня, поскольку таким этого персонажа создал сценарист. Большинство актеров стараются соответствовать тому, что написано в сценарии, вместо того чтобы немного поразмышлять над тем, какие у персонажа могут быть стремления и потребности. Эрик поступил более разумно. В то время как все актеры играли доктора Бентона в минуту типичных «врачебных» размышлений о жизни и смерти, Эрик сыграл предложенную сцену иначе. Он работал со сценической задачей – человеческой потребностью, имеющей корни в его собственном личном опыте: «сделать все, чтобы ты выжил». Кроме того, Эрик придал умирающему черты одного реального человека, который был для него очень важен, что увеличило эмоциональную значимость сценической задачи. Это привнесло в его игру направленность, динамику, желание во что бы то ни стало добиться своего и страх возможной неудачи, заставивший Эрика (так же как и его зрителей) с нетерпением ожидать развязки событий – поскольку произойти могло действительно все что угодно. Работа со сценической задачей создавала один драматический момент за другим. Когда я поговорила с одним из продюсеров сериала после кастинга, он признался мне, что Эрик был вне конкуренции. Он оказался единственным, кого канал NBC захотел пригласить для съемок, поскольку среди всех актеров только он к чему-то стремился.

Всегда создавайте себе СЦЕНИЧЕСКУЮ ЗАДАЧУ, связанную с отношениями, – не играйте по сценарию

Если бы все, что интересует зрительскую аудиторию, было сосредоточено в сюжете, то в актерах не было бы никакой необходимости. Можно было бы просто спроецировать текст на экран, чтобы люди сами его читали. Актеры существуют для того, чтобы интерпретировать прописанные в сценарии роли, внося в них свои человеческие качества. Это можно свести к созданию отношений того или иного рода. Даже когда кто-то держит пистолет у вашего виска, вы должны создать некие отношения с этим человеком, иначе он выстрелит, как только вы сделаете попытку вырваться. Эту мысль иллюстрирует фильм «Мизери». Джеймс Каан был накачан наркотиками и связан сумасшедшей, одержимой и, несомненно, способной на убийство поклонницей в исполнении Кэти Бейтс. Когда он пытается сопротивляться или кричит на нее, это ее только злит и заставляет причинять ему дальнейший физический вред. Персонаж Джеймса понимает, что единственный способ выжить – это заставить психопатку поверить, что они с ней похожи, что он понимает ее и доверяет ей. Выстраивая с ней отношения, он спасает свою жизнь.

В сериале «Западное крыло» актриса Джанель Молони изначально была приглашена на одну серию (с возможностью продолжения), чтобы сыграть персонажа по имени Донателла Мосс, ассистентку Джоша Лаймана. Диалог, прописанный в сценарии, касался лишь рабочих вопросов, никак не затрагивал отношения между персонажами и был нужен исключительно для развития общего сюжета. Тем не менее Джанель не видела себя в сценах со своим «боссом» девушкой, которая просто стремится хорошо выполнять свою работу в Белом доме (согласно сценарию), и вместо этого выбрала завязанную на отношениях сценическую задачу «заставить тебя влюбиться в меня и испытывать ко мне сексуальное влечение». Джанель привнесла в сцену мотив сексуальности, поскольку это первичная потребность, понятная каждому. Именно это она отрабатывала снова и снова, занимаясь в моем классе. Включить в сценическую задачу мотив секса и любви значило разворошить муравейник. Речь идет о развитии отношений между начальником и подчиненным, которые всегда представляют опасность друг для друга, поскольку для одного существует риск потерять работу, а для другого – сесть по статье о сексуальном домогательстве; когда он женат, а она не замужем, это усугубляет ситуацию,

поскольку в таком случае жена становится могущественным врагом; и к тому же существует необходимость просто хорошо выполнять свою работу, которая становится непосильной задачей, когда ваши мысли заняты совсем другим. Сценическая задача дала Джанель возможность взять простого, ничем не примечательного персонажа и превратить его в глубокую и многогранную личность, на чье место мы все могли бы себя поставить. В результате благодаря этой эпизодической роли она получила приглашение сниматься в этом популярном сериале на постоянной основе и была дважды номинирована на «Эмми».

СЦЕНИЧЕСКАЯ ЗАДАЧА создает в сцене начало, середину и конец.

Сценическая задача образует в сцене четкий лейтмотив и структуру: начало, середину и конец. Она также придает сцене смысл, отвечая на вопрос: «Зачем нужна эта сцена?» Сценическая задача делает исходный сюжет более осмысленным и напряженным, поскольку дает каждому персонажу направление для реализации своих эмоций и идей в рамках конкретной сцены. Чистые эмоции сами по себе не являются частью человеческой души; они возникают из нашей потребности чего-то достичь или реализовать.

Когда Джимон Хонсу, снимавшийся в «Амистаде» и «Гладиаторе» и номинировавшийся на «Оскар» за свою роль в фильме «В Америке», пришел ко мне вскоре после своего переезда в США из Африки (он родился в Бенине на западе континента), он умел говорить по-английски, но этот язык не был для него родным. Во время сценических занятий в моем классе его никто не понимал из-за чудовищного африканского акцента. Я знала, что он талантливый актер с богатой эмоциональной жизнью, но кому до этого есть дело, если его зрительская аудитория – его класс и я – не понимает, что он, черт возьми, пытается сказать. Прорыв произошел, когда он работал над сценой из спектакля «Женщина из Манхэттена». В этой сцене происходит свидание вслепую между персонажем Дюка – афроамериканцем – и белой женщиной, которая не знает о том, что Дюк – черный. Первый прогон сцены получился сумбурным, поскольку речь Джимона была опять совершенно непонятна из-за акцента. С тем же успехом он мог бы говорить по-китайски.

Вероятно, Джимон пытался прочувствовать и сыграть дискомфорт от очевидно расистского отношения со стороны женщины, пришедшей к нему на свидание. Он совершал эту внутреннюю работу в одиночестве, не прибегая к сценической задаче. Я сказала, что ему необходимо найти сценическую задачу, чтобы эта история имела смысл. Сценическая задача была простой и естественной: «сделать так, чтобы я тебе понравился», что могло бы стать первым шагом к тому, чтобы преодолеть нетерпимость его новой знакомой, чтобы завоевать право на секс в конце вечера. Он проиграл эту сцену еще раз, но теперь – вооружившись всем арсеналом средств, которые люди используют, стараясь понравиться другому человеку. Он демонстрировал обаяние, чувство юмора, сексуальность, открытость и боевой задор. Каким-то образом акцент перестал быть препятствием, мы с классом все прекрасно понимали, и наградой ему стал дружный смех (пьеса была комедией), в то время как до этого он не получал ничего, кроме недоуменных взглядов. Суть в том, что вы можете говорить на иностранном языке, но, если у вас есть сценическая задача, к которой вы изо всех сил стремитесь, другие актеры и зрительская аудитория вас поймут.

Определите, какое место данная сцена занимает в сценарии

Сценическая задача должна поддерживать сверхзадачу, чтобы позволить вашему персонажу совершить путешествие, которое начинается в точке А и логически заканчивается в точке Я. Этот путь должен быть прямым и легким как для актеров, играющих свои роли, так и для зрителей, которые за этим наблюдают. Это требует от вас четкого понимания того, какое место данная конкретная сцена занимает в общем сценарии. Происходит ли она в начале, в середине или же в конце? По мере развития действия драматизм и ставки растут в геометрической прогрессии. Лучший способ понять структуру фильма или спектакля – подумать о том, каким именно образом отношения развиваются от одной сцены к другой. Давайте посмотрим, как первое свидание в конечном итоге заканчивается свадьбой.

Допустим, первая сцена – это первое свидание. В этой сцене нет достаточного напряжения, поскольку между персонажами еще нет никакой истории. На первом свидании высота ставок зависит от предыдущих болезненных отношений, а не от того, что произошло между двумя людьми на самом свидании. На первом свидании персонажи смотрят друг на друга, спрашивая: «Насколько ты похож на моего бывшего, который причинил мне боль?» Другая сцена происходит шесть месяцев спустя. Персонажи решают съехаться и жить вместе. Теперь у них есть общая история. Присутствует страх перед обязательствами, страх причинить боль и напряжение, созданное конфликтами, которые произошли за эти шесть месяцев. Ставки возросли, поскольку каждая сторона способна причинить другой эмоциональную боль, потенциально намного более сильную, чем они могли бы причинить в первый месяц отношений. Следующая сцена происходит после того, как они уже какое-то время живут вместе. Женщина обнаруживает, что мужчина ей изменил, но она все еще хочет продолжать отношения. Теперь ставки стали еще выше, поскольку перед каждым из них стоит невообразимое количество препятствий, которые необходимо преодолеть для продолжения отношений. Каким-то образом это происходит. Следующая сцена – ночь перед свадьбой. Ставки возросли уже до невероятных пределов. Брак – это огромная ответственность. Это навсегда. Многочисленные «что если» неумолимо преследуют героев и не дают уснуть. Что если он снова меня обманет? Что если у нас не будет денег? Что если я найду кого-нибудь лучше? Что если он станет другим человеком? Что если она станет похожа на свою мать?! Как видите, четкое представление о том, где на временно́й шкале располагается конкретная сцена, поможет вам более грамотно анализировать ее, учитывая своеобразие данного момента.

Кэрри-Энн Мосс научилась рассматривать сцену в контексте всего произведения, занимаясь сценической работой в моем классе, и нашла применение этому навыку во время кинопроб для фильма «Матрица». Ей надо было прочесть только одну сцену, которая происходит в самом начале, сцену, где ее персонаж вербует Нео, персонажа Киану Ривза, в ночном клубе. Сначала она прочитала весь сценарий и определила свою сверхзадачу как «любить и быть любимой» (исходя из которой она должна была спасти мир, чтобы в безопасности иметь возможность любить и быть любимой, а также создать семью). Затем она обратилась к сцене. Хотя речь в диалоге шла исключительно о вербовке, а в ее репликах было огромное количество малопонятных технических терминов из области научной фантастики, она сделала сценическую задачу простой и естественной: «понравиться тебе». Это позволило Кэрри-Энн положить начало своему пути, который в итоге должен был привести ее к выполнению своей сверхзадачи. Поскольку сцена происходит в начале фильма, когда у Тринити и Нео еще нет никакой общей истории, ее сценическая задача проявилась в том, что она вела себя сексуально, соблазнительно и игриво (как это всегда бывает в начале отношений). Она сделала свою сценическую задачу человеческой потребностью, ожидающей ответа и запускающей взаимодействие между людьми. Из множества проходивших кастинг актрис только она в этой сцене не просто следовала научно-фантастическому сценарию, а закладывала начало мощных отношений. Она получила роль, оставив позади сотни претендентов.

Заслужите право достичь конца истории

Актер также должен держать в голове, чем заканчивается сценарий, и стараться заслужить право – сцена за сценой – прийти к этому финалу. Если сценарий кончается тем, что вы обретаете счастье с другим человеком, каждая сцена в той или иной форме должна быть посвящена стремлению к любви. Если в конце сценария вас ждет расставание, значит, вы должны заслужить свое право разойтись. В фильме «Встреча двух сердец» («Какими мы были») персонажи Барбары Стрейзанд и Роберта Редфорда в конечном итоге расстаются. Таким образом, даже в ранних сценах, где они вместе, должны проявляться непреодолимые различия между ними. В фильме мы наблюдаем за тем, как они пытаются разрешить эти противоречия, чтобы создать нормальные отношения. Он – протестант англосаксонского происхождения, утонченный, красивый, перед ним открыты все пути. Она – еврейка, вульгарная, самоуверенная, грубая, и должна очень упорно трудиться, чтобы чего-то добиться в жизни. В своем стремлении быть вместе они обнаруживают, что им приходится слишком от многого

отказываться, и это входит в противоречие с их внутренней потребностью в личностном росте и развитии. Другими словами, они друг другу не подходят. Они оба обнаруживают, что обманывают сами себя и пытаются сделать невозможное: смешать масло с водой.

В одной из сцен персонаж Редфорда идет в дом персонажа Стрейзанд для того, чтобы порвать с ней. Тем не менее героиня Стрейзанд делает все, чтобы он остался в ее жизни. Она предлагает изменить свой внешний облик, научиться готовить «гойскую» еду, переехать в Лос-Анджелес, об отвращении к которому она кричала на каждом углу, и стать частью киноиндустрии, что всегда значило для нее продать себя. Если рассматривать эту сцену саму по себе, вне контекста общего сценария, то может показаться, что сценическая задача упрямого персонажа Барбары – это «сделать так, чтобы ты меня любил». Но поскольку вместе им быть не суждено и она должна заслужить право расстаться с ним в конце фильма, сценическая задача становится такой: «любой ценой заставить тебя остаться со мной». Эта сценическая задача уже дает право на расставание, поскольку она предполагает, что через какое-то время она в нем разочаруется и останется на него в обиде (как и он на нее), поскольку им необходимо слишком многое изменить в себе и слишком многим пожертвовать, чтобы быть вместе. Наличие в формулировке сценической задачи компонента «любой ценой» означает, что рано или поздно эта цена обязательно окажется слишком высокой, и единственная возможность для них обоих сохранить свою личность будет заключаться в том, чтобы разойтись.

Даже если ваш персонаж умирает, вы должны заслужить право на смерть.

Зная о смерти, которая суждена вашему персонажу, вы должны воспользоваться этим знанием при выборе сценической задачи. Когда я работала с Элизабет Шу в «Святом», в сценарии было написано, что она должна умереть в конце второй трети фильма от проблем с сердцем. В каждой сцене мы принимали решение, что сценическая задача должна включать необходимость жить на пределе возможностей, чтобы, когда придет время умирать, в жизни не осталось бы ничего незавершенного. Сценические задачи наподобие «заставить тебя полюбить меня перед тем, как я умру» придавали каждой сцене дополнительную напряженность. В результате ее творческие решения и игра оказались настолько мощными, что никто не хотел, чтобы она умирала. Когда первая версия «Святого» была показана на предварительном закрытом просмотре, зрители сказали, что фильм закончился, когда она умерла. В ответ на это студия потратила еще несколько миллионов, чтобы переписать сценарий и переснять последнюю треть фильма. Так персонажа Элизабет оставили в живых. Кинокритик сайта Salon.com Чарльз Тейлор заявил: «“Святой” был переписан и переснят после предварительного просмотра из-за того, что героиня Шу погибает. Как бы меня ни тошнило от закрытых показов, я не могу не согласиться с этими зрителями. Без душевной теплоты Шу, без ее мягкой харизмы в “Святом” не осталось бы ничего, что могло бы зацепить». Критик *New York Times*

Джанет Маслин добавила, что «мисс Шу умудрилась стать лучше, чем сам фильм». Высокая похвала, заслуженная благодаря верной постановке сценических задач.

Возможно, вы спросите: «Хорошо, а если у моего персонажа нет смертельной болезни и ничто не предвещает его смерть? Как мой персонаж может знать об ожидающей его смерти?» Чтобы достоверно воссоздать человеческое поведение, актеры, помимо использования своих пяти органов чувств, должны также полагаться на шестое чувство, верный и действенный инструмент. Каким-то образом мы всегда заранее знаем о грозящей нам опасности или о трагедии, которая вот-вот должна произойти. Актер должен развивать и использовать свое шестое чувство наряду с остальными органами чувств для наиболее полного вживания в роль. Если вашего персонажа ожидает какая-то ужасная трагедия, включите шестое чувство, подсказывающее, что что-то вот-вот должно произойти, и внесите уточнения в свою сценическую задачу. В «Крестном отце II» Фредо, брат Майкла Корлеоне, был убит по приказу Майкла. Пока Фредо был жив, он постоянно осознавал, что Майкл способен убить даже родного брата. Если непрерывно думать о чем-то, то можно вконец расшатать себе нервы, что и произошло в случае Фредо. Если бы сценическая задача этого персонажа представляла собой нечто вроде «сделать так, чтобы ты меня простил», это могло бы удержать Майкла от того, чтобы обусть своего брата в цементные башмаки. Однако актер, игравший роль Фредо, должен

был постоянно держать в голове мысль, что его могут убить в любой момент. Эта сценическая задача создает усиливающееся ощущение страха и паники, которое, в свою очередь, делает актерскую игру более драматичной.

Если вы кого-то убиваете, вы тоже должны заслужить это.

Пьеса «Эдмунд» – материал, который я часто использую в классе, поскольку это хорошая иллюстрация того, как играть серийного убийцу (тип персонажа, который так часто встречается в фильмах и телесериалах). В одной из сцен Эдмунд занимается сексом с девушкой, с которой только что познакомился. После секса Эдмунд пытается отыскать ее болевые точки, желая спровоцировать ее, чтобы она разозлилась, сказала бы что-то ужасное, агрессивно бы себя повела и тем самым заслужила быть убитой. Его сценическая задача – «сделать так, чтобы ты заслужила смерть». Он демонстрирует нетерпимость, пробует темы насилия, секса, пытается заставить ее почувствовать себя дурой. Ничего из этого не работает. Наконец, он ее унижает, говоря, что она никогда не работала актрисой, несмотря на то что так себя называет.

Делая вид, что он пытается помочь своей жертве признать правду, Эдмунд говорит: «Просто согласись со мной: ты официантка, просто официантка». Но настоящее его намерение заключается в том, чтобы ее взбесить. И неожиданно это срабатывает – она буквально взрывается.

С его точки зрения, теперь она заслуживает быть убитой, а он – как раз тот парень, который может это осуществить.

Не осуждайте свою СЦЕНИЧЕСКУЮ ЗАДАЧУ

Не смешивайте ваше творчество и ваши общественные взгляды, моральные принципы и личные убеждения. Суждения с точки зрения морали становятся чем-то вроде цензуры. А цензура и искусство – вещи несовместные. Иногда на то, что кажется ужасным, можно взглянуть и в позитивном ключе. Если вашего персонажа в конце сцены избивают, то есть немалая доля вероятности, что он сам этого хотел. В «Бешеном быке» есть сцена, где Джейк Ла Мотта спрашивает свою жену Вики, где она была весь вечер. Она лжет. Ее ложь очевидна, и это означает, что она ему изменяла. Вики не следовало лгать. Она не изменяла мужу, и у нее была возможность это доказать. Но она лжет, хотя знает, что это приведет Джейка в ярость. Почему? Она хочет, чтобы он ее побил, поскольку после этого у них будет секс, жесткий секс – именно такой, как ей нравится. Все это игра, в которую они играют, их личная игра, благодаря которой у них сохраняются благополучные отношения. Благополучные с их точки зрения. И поскольку насилие может помочь ей получить то, что она хочет, оно становится позитивным действием. Ее сценическая задача – «заставить тебя побить меня, чтобы у нас был великолепный секс».

Не осуждая вашу сценическую задачу, вы должны также найти причины, которые ее объясняют, даже когда складывается впечатление, что ваш персонаж участвует в какой-то мерзости. Именно так я работала с Джеймсом Марсденом и Кейт Хадсон в фильме «Сплетня» режиссера Дэвиса Гуггенхайма. Деррик (Марсден) и Наоми (Хадсон) учатся в средней школе и встречаются. Близится выпускной, и между ними возникает негласная договоренность о том, что этой ночью у них будет секс. Они оба стремятся к сексу до тех пор, пока не доходит до дела. Наоми пугается и отказывается. Она говорит Деррику, что больше этого не хочет. Но Деррик не останавливается. Наоми во всеуслышание объявляет, что он насильник. Весь город начинает избегать Деррика. Даже его собственные родители больше не хотят его знать. Деррик отправляется в Нью-Йорк и пытается начать все заново, поступив в Нью-Йоркский университет. Со второго семестра туда же по странному стечению обстоятельств поступает Наоми. Распуская сплетни, Деррик заставляет Наоми поверить, что другой студент изнасиловал ее, когда она напилась и отрубилась во время вечеринки. Если почитать сценарий, то персонаж Джеймса выглядит как преступник и насильник, а персонаж Кейт – как невинная жертва. Но в реальности все обычно далеко не так просто. Очень редко бывает так, что один человек в ситуации оказывается воплощением порока, а другой остается как бы ни при чем и весь в белом. Я посоветовала следующее: вместо того чтобы подать это зрителям как историю о добре

и зле (о хорошей Кейт и плохом Джеймсе), поиграть с оттенками серого. Мы приняли во внимание, что оба персонажа – всего лишь люди, которые действовали в достаточно спорной ситуации. Подобный способ подачи должен был заставить зрителей задаться вопросами: «А было ли это изнасилованием? Они встречались, были влюблены друг в друга, и предварительные ласки прошли по обоюдному согласию. Почему Наоми разрушила жизнь человека, которого предположительно любила? Почему она первым делом не поговорила с Дерриком? И почему из сотен высших учебных заведений страны она выбрало именно тот университет, где учился Деррик? Такое впечатление, что она его преследовала. Где настоящая правда?»

В одной из сцен Деррик агрессивно спрашивает Наоми, зачем она разрушила его жизнь и почему она решила поступить в тот же вуз, если он ее действительно изнасиловал. Наоми пропускает это мимо ушей, говорит ужасные вещи, которые, как она знает, причинят ему боль и, возможно, приведут в бешенство.

Мы с Кейт рассматривали возможность того, что ее героиня не права. Что если это не было изнасилованием? Если это так, то она должна испытывать некоторое чувство вины за разрушенную жизнь Деррика. Если же изнасилование действительно имело место, то Наоми, как и большинство жертв изнасилования, возможно, чувствует себя в некоторой степени ответственной за случившееся. Таким образом, ее сценическая задача в этой сцене – не «заставить тебя исчезнуть и больше не причинять мне боль», а «сделать тебя виноватым (жестоким насильником), чтобы я могла почувствовать свою правоту (не чувствовать ответственность за разрушение твоей жизни)». Чем больший гнев она у него вызовет, тем легче ей будет доказать, что он склонен к жестокости и способен быть насильником. Это помогает ей уменьшить чувство вины. И действительно, она его задевает настолько сильно, что он в конце сцены нападает на нее. Именно в этом и заключался смысл ее поступления в Нью-Йоркский университет. Он со своей стороны противостоит ей, отстаивая линию «я любил тебя и думал, что ты любишь меня!», то есть ставя под сомнение, действительно ли изнасилование имело место, по крайней мере с его точки зрения. Таким образом, его сценическая задача оказывается такой же, как и у Наоми: «сделать тебя виноватой, чтобы я мог почувствовать свою правоту».

Наблюдая, как эти два персонажа пытаются справиться со своим чувством вины, можно сделать вывод, что их потребность оправдаться, заставив другого человека чувствовать себя виноватым, очень естественна. Именно так мы все себя ведем. Никому не нравится брать на себя ответственность и чувствовать себя плохим человеком. Обвинение, стремление сделать другого человека виноватым – это прекрасный способ избежать ответственности. Когда человек совершает выбор, на его поступок можно взглянуть с самых разных сторон. В конце «Сплетни» зрители имеют возможность самостоятельно решить, кто прав, кто виноват. Попытка уравнивать позиции персонажей при выборе сценической задачи делает черно-белую историю намного более интересной, поскольку теперь этот фильм заставляет зрителя задаваться вопросами, помогает ему стать более внимательным и разрушает условности. Точно так же, как Кейт и Джеймс, вы должны читать между строк, чтобы сделать самый интересный выбор.

Даже когда вы играете человека, который кажется очень робким, нерешительным и безынициативным, вы все равно должны использовать СЦЕНИЧЕСКУЮ ЗАДАЧУ.

Прекрасной иллюстрацией этого утверждения может послужить Лора, персонаж классической пьесы «Стеклянный зверинец». На первый взгляд Лора выглядит нерешительной и апатичной женщиной, которая ничего в жизни не хочет. Но если вы прочитаете пьесу более внимательно, то увидите, что у Лоры есть сильные желания и свою пассивность она использует для того, чтобы получить то, чего хочет. На протяжении пьесы ее робость позволяет ей решать очень важные задачи: она бросает курсы машинисток; заставляет своего брата жить с ней в одной квартире; делает так, что мать продолжает ее поддерживать; идет на свидание с парнем, который ей всегда очень нравился. Всего этого Лора добивается, используя свою слабость, свой страх и свою хромоту, заставляя людей заботиться о ней и любить ее. В сцене с приходом визитера она с блеском достигает своей сценической задачи «понравиться тебе». Он говорит с ней, оказывает ей знаки внимания, открывается ей, говорит, что она ему нравится, танцует с

ней, целует ее. Она получает то, что большинство женщин назвали бы удачным свиданием. Лора достигает успеха благодаря способности использовать свою мнимую слабость для получения желаемого.

Когда вы с кем-то разговариваете или взаимодействуете, у вас всегда есть СЦЕНИЧЕСКАЯ ЗАДАЧА. Всегда.

Ваша сценическая задача никогда не должна иметь вид: «сделать так, чтобы ты оставил меня в покое» или «заставить другого человека уйти». Подумайте о том, как вы себя ведете в жизни. Если вы по-настоящему хотите уйти, вы уходите. Если вы хотите с кем-то разойтись и приняли такое решение, самым простым решением будет послать электронное письмо, факс или СМС – что-то, что избавит вас от необходимости физически или эмоционально находиться в этот момент рядом с человеком. Именно так я рассталась со своим первым мужем (я выходила замуж только два раза; мой второй брак можно назвать образцовым): я оставила письмо на его письменном столике, пока он был с одной из своих многочисленных любовниц.

Если вы решились на длинный, трудный разговор, то очевидно, что есть нечто большее, чем необходимость сообщить о своем решении. Возможно, в глубине души вы не хотите расставаться (сценическая задача: «сделать так, чтобы ты захотел меня вернуть»); возможно, вы хотите подвести итог или высказать то, что думаете об этом человеке (сценическая задача: «заставить тебя почувствовать себя виноватым» или «заставить тебя вернуть силу, которую ты у меня забрал»); или, возможно, вы хотите, чтобы этот человек страдал, – хотите отомстить ему (сценическая задача: «заставить тебя почувствовать мою боль»), чтобы этому человеку было так же плохо, как и вам сейчас. В любом из этих случаев есть причина, по которой вы остаетесь в комнате или удерживаете в ней другого человека.

Всегда делайте выбор, исходя из собственных потребностей

Мы прилагаем для достижения цели максимум усилий, когда дело касается нас самих, а не кого-то еще. Бескорыстная помощь другому человеку может заставить вас почувствовать себя лучше, но вы не будете вкладывать в это свою душу, поскольку вы ничем не рискуете. Вы можете помогать другу решить его проблему, используя

сценическую задачу «заставить тебя почувствовать себя лучше». Но что получите от этого лично вы? В то же время сценическая задача «заставить тебя почувствовать себя лучше, чтобы тебе понравиться» предполагает нечто, что вы получаете взамен затраченных вами усилий. Также подобная формулировка предполагает возможность неудачи. Если у вас не получится заставить другого человека чувствовать себя лучше, есть большая вероятность, что ваше общество будет ему неприятно. Опасение, что ваша попытка достичь сценической задачи может и не увенчаться успехом, заставляет вас ожидать худшего и, как следствие, прикладывать все больше и больше усилий. Это помогает превратить привычную реальность в нечто совершенно необыкновенное. Жанна д'Арк – исторический персонаж, жизнь которого снова и снова вдохновляет писателей, драматургов и сценаристов на создание своих произведений. Суть истории об этой женщине заключается в том, что она слышит божественные голоса и верит в то, что ее призвание – передать людям божественную волю... Представьте, что вы смотрите двухчасовое представление, где Жанна д'Арк показана как женщина, которая полностью доверяет своим голосам и убеждена, что она здесь для того, чтобы помочь людям и зажечь веру в их сердцах. Такая Жанна д'Арк производила бы впечатление высокомерной и снисходительной. Это потому, что в подобном лишенном слабостей персонаже не было бы ничего человеческого. Ничего, что позволило бы нам увидеть ее историю. И наоборот, представьте себе ту же самую женщину, которая, пройдя через множество испытаний, настолько отчаялась добиться от людей любви, что ей стало необходимо поверить в эти голоса, чтобы люди следовали за ней и боготворили ее. Эта потребность в ней настолько сильна, что она даже согласна на страшную смерть на костре, только чтобы реализовать свою сценическую задачу «заставить вас (всех и каждого) любить меня». Это означает, что она может ставить под сомнение реальность своих голосов, но не может себе

позволить перестать в них верить, поскольку если она не является Божьей избранницей, то у людей нет решительно никаких причин ее любить. Вот теперь это по-настоящему драматично!

СЦЕНИЧЕСКАЯ ЗАДАЧА работает в рекламе, скетчах² и при озвучке мультфильмов.

Если вы играете, используя сценическую задачу, вы создаете отношения. Жанр может быть любым – от драмы до скетчей, рекламы или даже мультфильмов. Сценическая задача должна сделать скетчи смешнее, рекламу эффективнее, а голоса мультипликационных героев более реалистичными, поскольку дает зрителям возможность отождествления и этим вызывает эмоции у всех без исключения.

Когда Роб Шнайдер участвовал в передаче «Субботним вечером в прямом эфире», у него был очень популярный персонаж – Рич, «мальчик на ксероксе». Обычно Рич сидел рядом с ксероксом в ожидании своих коллег, чтобы при их появлении начать безостановочно нести чушь. Если, скажем, его сослуживицу звали Сэнди, Рич приветствовал ее словами: «Сэнди! Сэндстер... копировать документы... Сэндарама... Сэндана... нужен ксерокс...» и так далее, пока Сэнди это не надоест и она не уйдет. Когда я обсуждала этого персонажа с Робом, мы сделали вывод, что это поведение не персонажа из комедии абсурда, а человека, которому очень страшно и одиноко. Мы решили, что Рич – это парень, который уходит домой в одиночестве, живет один и каждый вечер заказывает еду на дом – не ради самой еды, а ради компании. Можно себе представить, как Рич открывает дверь и кричит: «Пиццамэн, доставка пиццы! Пиццамант! Пиццарама!» – пока у курьера не заболят барабанные перепонки и он не сбежит. Теперь Рич снова один. Я сказала Робу, что Рич так себя ведет из-за своего невыносимого одиночества. Общение с другими людьми у Рича происходит только тогда, когда кто-то заходит к нему, чтобы сделать копию, так что он пытается выжать максимум из каждого короткого визита. Комизм этого скетча объясняется его отчаянием и его готовностью сделать все (в том числе вести себя настолько по-дурацки), чтобы добиться своей сценической задачи «сделать так, чтобы ты стал моим другом».

СЦЕНИЧЕСКАЯ ЗАДАЧА есть в каждой сцене – ИСКЛЮЧЕНИЙ НЕ БЫВАЕТ!

Иногда режиссер может давать вам указания вроде: «Ваш персонаж просто думает вслух, ему ничего не нужно от другого персонажа» или: «Ваш персонаж – это вещь в себе, ему вообще ни от кого ничего не нужно». Ваша задача как актера мысленно превратить подобные указания в сценическую задачу. Иначе в вашей игре не будет никакого движения вперед, никакого путешествия; она покажется плоской и неинтересной.

Даже когда режиссер давит на вас, не теряйтесь. Вам не нужно спорить с ним, просто определите для себя свою сценическую задачу – это пойдет на пользу вашей игре, и в итоге ваш режиссер тоже останется доволен. В фильме «Космические ковбои» Клинт Иствуд был режиссером и одновременно исполнителем главной роли. Я работала с Лореном Дином, который играл в фильме молодого астронавта, и его сверхзадачей было доказать, что он лучше подготовлен к космической миссии, чем пожилые астронавты (в том числе Иствуд). В одной из сцен Дин должен был сесть за пилотажный тренажер, соревнуясь с Иствудом. Я посоветовала Дину, удерживая в голове сценическую задачу «сделать так, чтобы ты проиграл, а я стал победителем!», перед съемками поиграть с этим тренажером, чтобы почувствовать себя экспертом, чтобы действительно быть лучше Иствуда. Когда он как раз знакомился с кнопками, рычагами и приборами симулятора, к нему подошел Иствуд и сказал, что не надо готовиться. Что и так сойдет. «Тебе не нужно вникать во все детали, чтобы это выглядело правдоподобно», – добавил Иствуд. Однако он не сказал Лорену, что сам попросил своего технического эксперта научить его как можно более грамотно и технично обращаться с

² Скетч (от англ. *sketch* – набросок) – короткая (в одном действии) остросюжетная, как правило, комедийная пьеса с 2–3 персонажами. – *Прим. ред.*

тренажером. Разумеется, в этой сцене Иствуд выглядел намного лучше, поскольку он стремился к достижению своей собственной сценической задачи «сделать так, чтобы ты проиграл, а я стал победителем!», и уверенно одержал победу как в кадре, так и в реальной жизни. Не зря Клинт Иствуд так долго проработал актером и режиссером. Он всегда понимал, как много в его работе значит умение побеждать.

Работа со СЦЕНИЧЕСКОЙ ЗАДАЧЕЙ в сценах с тремя и более участниками
требует особого подхода

Если в сцене участвует больше двух людей, вы не можете хотеть чего-то от каждого и от каждого же требовать ответа. Вы только запутаетесь сами и запутаете ваших зрителей. Обычно в каждой сцене есть один важный для вас человек, ради которого вы совершаете все свои действия. Все остальные персонажи, таким образом, волей-неволей являются вашими союзниками в решении вашей сценической задачи. Так же происходит и в жизни – в группе есть один человек, от которого вы чего-то хотите, а все остальные вольно или невольно помогают вам получить то, что вам нужно от этого важного для вас человека.

ПРИМЕРЫ ИЗ ЖИЗНИ

• **НЕВОЛЬНЫЙ СОЮЗНИК.** На вечеринке всегда есть красивый парень или девушка, а может быть, знаменитый продюсер или режиссер в окружении толпы. Вы можете так и не заговорить с этим человеком, но вы делаете все ради того, чтобы он заметил вас и оценил (сценическая задача). Невольный союзник – это тот гость на вечеринке, с которым вы общаетесь, демонстрируя, какой вы сексуальный, интересный, умный и вообще замечательный – не для того, чтобы впечатлить того, с кем вы реально разговариваете, а чтобы тот важный для вас человек заметил вас из другого угла комнаты.

• **НЕВОЛЬНЫЙ СОЮЗНИК.** Участвовали ли вы когда-нибудь в двойном свидании (сцена с четырьмя участниками)? Кто в этом случае будет важным для вас человеком? Девушка вашего друга (или парень вашей подруги), разумеется! Сценическая цель: «сделать так, чтобы ты меня захотела». Использовать в этом качестве вашу собственную девушку не получится, поскольку вы и так уверены, что можете получить этого человека, так что она не будет обладать для вас достаточной значимостью. Заставить девушку вашего друга вас захотеть довольно сложно. Но оно того стоит. Во-первых, вы докажете себе и своему другу, что можете заставить захотеть вас не только вашу собственную девушку, а привлекательны еще и для девушки вашего друга. Во-вторых, с девушкой вашего друга связана определенная опасность. Из-за подобного флирта вы можете потерять как друга, так и свою девушку. Это не означает, что вы собираетесь перейти к чему-то большему, нежели просто флирт. Вы всего лишь поднимаете ставки, делаете вечер более интересным для вас (особенно если ваша собственная девушка – зануда) и раздуваете свое эго. Ваша девушка и ваш друг становятся вашими невольными союзниками в достижении вашей цели. Вспомните те двойные свидания, в которых вы когда-то участвовали. Вы поймете, насколько это все близко к истине.

• **СОЗНАТЕЛЬНЫЙ СОЮЗНИК.** Допустим, в этой сцене вы – жулик. Важным для вас человеком в данном случае будет ваша потенциальная жертва, то есть человек, которого вы намереваетесь обмануть. Ваша сценическая задача в этом случае будет звучать как «заставить тебя доверять мне», чтобы он проиграл вам кучу денег. Также у вас есть сообщник («подсадная утка»), помогающий вам завоевать доверие жертвы, притворяясь случайным прохожим, который с легкостью выигрывает у вас деньги.

В фильме «Послезавтра» есть сложная сцена с четырьмя участниками, над которой мы работали совместно с Джейком Джилленхолом. Сцена происходит в Нью-Йоркском музее естественной истории. В этой сцене персонаж Джейка по имени Сэм говорит со своим другом и союзником у одного из стендов, но в противоположном конце зала находится девушка по имени Лора, которая ему очень нравится (важный для него человек). Со своей стороны, Лора всю флиртует с его заклятым врагом и соперником – умным и симпатичным «мальчиком-мажором». Кажется, что Лора немного слишком увлеченно слушает то, что говорит тот парень, и Сэму это решительно не нравится. Хотя Сэм и не заговаривает с Лорой в

этой сцене, его сценическая задача состоит в том, чтобы «заставить тебя (Лору) переключить внимание с того парня на меня». Мы добились этого, превратив его замечания о чучеле медведя в плохо завуалированные шутки по поводу внешности «мажора». Джейк позаботился о том, чтобы это прозвучало достаточно громко, так что девушка не могла его не услышать. Хотя друг Сэма и не знал, что Сэм издевается над «мальчиком-мажором», он был его невольным соучастником, помогая Сэму морально уничтожить соперника, поскольку охотно участвовал в этом издевательском диалоге. Сам же соперник был невольным союзником, поскольку его явно задел подколлки Сэма, что позволило Сэму выглядеть более крутым в глазах Лоры. Разумеется, добровольно Джейк не стал бы ему помогать. Эта схема сработала – в конце фильма Сэм завоевывает девушку и помогает тому парню, превращая его из невольного союзника в осознанного. Я не устану повторять снова и снова...

ЦЕЛИ – это самые важные инструменты!

Все инструменты, о которых мы с вами поговорим далее, существуют исключительно для того, чтобы сделать ваши цели более реальными и более значимыми. Вы должны определить свою сверхзадачу и сценическую задачу, прежде чем продумывать более конкретные детали. Таким образом, при помощи цели вы придаете сцене движение, делая происходящее активным и согласованным. По большому счету, вы создаете коммуникацию.

НЕ ПЫТАЙТЕСЬ сначала проделать внутреннюю работу, а затем наложить на нее ваши ЦЕЛИ – Если вы это сделаете, то СЦЕНИЧЕСКАЯ ЗАДАЧА не сможет придавать сцене движение.

Когда вы сформулировали лучшую, наиболее эффективную сценическую задачу, найти все остальные творческие решения, связанные с использованием оставшихся актерских инструментов, не составит для вас никакого труда – они логично и естественно займут свое место.

Глава 3

Инструмент № 3. Препятствия

ПРЕПЯТСТВИЯ – ЭТО ЗАТРУДНЕНИЯ ФИЗИЧЕСКОГО, ЭМОЦИОНАЛЬНОГО ИЛИ МЕНТАЛЬНОГО ХАРАКТЕРА, КОТОРЫЕ МЕШАЮТ ПЕРСОНАЖУ В ДОСТИЖЕНИИ ЕГО ЦЕЛЕЙ

Препятствия делают ваше стремление к цели более мощным и напряженным, так как сами цели становятся труднодостижимыми. Если ваши цели связаны с риском, это рождает физическую и эмоциональную неопределенность, а также пьянящее ощущение опасности. Восхождение на Эверест – намного более захватывающий сюжет, чем покорение низкого холмика. Сюжет, намного более интересный как для актеров, так и для зрителей. Эверест таит в себе опасность из-за лавин, разреженного воздуха, и во время восхождения один неверный шаг может стоить вам жизни. Холмик же не связан ни с каким риском. Хотя восхождение в обоих случаях может являться целью, покорение высочайшей горы мира связано с гораздо более серьезными препятствиями.

Победа приносит удовлетворение только там, где есть возможность поражения. Возможность поражения возникает из-за ПРЕПЯТСТВИЙ.

Прежде всего, вы должны определить, какие препятствия будут иметь смысл для персонажа по ходу развития сюжета и мешать решению его СВЕРХЗАДАЧИ и достижению СЦЕНИЧЕСКОЙ ЗАДАЧИ. Затем вам следует вернуться к сцене и персонализировать эти препятствия, сделав так, чтобы они имели смысл лично для вас. Например, если вы работаете

над сценой соблазнения, препятствиями на пути вашего персонажа могут стать отказ, ощущение своей сексуальной несостоятельности, заниженная самооценка, проблемы со здоровьем или старые психологические травмы, полученные от прежних любовников. Определив препятствия на пути вашего персонажа, вы должны найти те препятствия, которые соотносятся с вашим уникальным личным опытом. Ими могут стать отторжение, связанные с сексом страхи, ваше тело (часть тела, которую вы ненавидите больше всего, – грудь, ноги, руки, что угодно. Выделите что-нибудь. Что-нибудь наименее привлекательное). Вы скромны, властны или склонны подчиняться? Как это мешает вам в жизни? Быть может, у вас маленький пенис, хроническое воспаление мочевого пузыря или ваши ноги всегда неприятно пахнут? Препятствия бывают как внутренними, так и внешними. Всегда есть что-нибудь, что встает между вами и вашими целями.

Стремление к преодолению препятствий, больших и малых, чтобы в конце концов решить вашу сценическую задачу и сверхзадачу, – это то, что создает должный накал и делает ставки достаточно высокими, когда вы играете роль.

ПРЕПЯТСТВИЯ бросают вам вызов.

Чем труднее становится достижение вашей цели, тем более захватывающее путешествие ждет вас как актера, а вместе с вами и ваших зрителей. Чем больше препятствий вы обнаружите в сцене, тем более напряженной будет ваша работа, направленная на решение вашей сценической задачи. Сцена начинается. Ваш персонаж встречает неизбежные препятствия на пути к сценической задаче и пытается преодолеть их. Сцена продолжается. Ваш персонаж не прекращает борьбу с многочисленными препятствиями, которые постепенно становятся все более серьезными. Чем больше ваш персонаж старается преодолеть препятствия по ходу развития сцены и чем более неприступными они кажутся, тем с большим рвением он продолжает свои попытки. Вся сцена держится благодаря этим усилиям. Работа с препятствиями позволяет напряжению непрерывно возрастать, придавая сцене смысл, что в конечном итоге приводит к разрешению, которое должно присутствовать во всех сценах без исключения. Правда и то, что чем труднее достичь цели, тем большее удовлетворение человек получает, когда наконец достигает ее или же просто наблюдает за этим процессом.

ПРЕПЯТСТВИЯ создают трудности, необходимые для большего драматизма.

Вспомните сцену со змеями в фильме «Индиана Джонс: В поисках утраченного ковчега». Персонаж Индиана Джонс смертельно боится змей, но при этом должен пересечь пространство, кишашее огромными, чешуйчатыми, извивающимися змеями. Если бы аудитория не знала об ужасной фобии Джонса (его физическом и эмоциональном препятствии), происходящее никого бы не впечатлило. Только его ужас перед этими отвратительными и зачастую непредсказуемыми созданиями сделал сцену по-настоящему страшной, а самого Индиану – героем.

Абсолютно все, что мешает или создает конфликт, является препятствием. Тем не менее бо́льшую часть препятствий можно отнести к одной из трех категорий: физическим, ментальным или эмоциональным препятствиям.

ФИЗИЧЕСКИЕ ПРЕПЯТСТВИЯ

• **ИНВАЛИДНОСТЬ** . В том числе переломы конечностей, хромота («Полуночный ковбой»), тяжелое ранение («Рожденный четвертого июля»), паралич («Моя левая нога»), нервный тик («Код Тик»), слепота («Сотворившая чудо») или плохое зрение, глухота («Дети меньшего бога»), импотенция («Секс, ложь и видео»).

• **РАСА И РЕЛИГИЯ** . Расизм («Амистад»), религиозные проблемы («Агнесса Божья»), религиозные конфликты («Мария – королева Шотландии»).

• **ФИЗИЧЕСКИЕ РАЗМЕРЫ** . Маленький рост (любой фильм Вуди Аллена) или же слишком высокий, излишний вес («Любовь зла»), слишком большой член («Ночи в стиле буги») или слишком маленький, слишком большая грудь (любой фильм с Памелой Андерсон)

или слишком маленький, длинный нос («Сирано де Бержерак»).

- **ВНЕШНОСТЬ** . Последствия ожогов («Призрак Оперы»), уродство («Красавица и чудовище») или излишняя красота, производящая впечатление неприступности, старость («Все о Еве») или слишком юный возраст («Бумажная луна»), наряд трансвестита, который вам вовсе не по нраву («В джазе только девушки»), разница в возрасте («Выпускник» или же любой фильм Вуди Аллена).

- **ФИНАНСОВОЕ ПОЛОЖЕНИЕ** . Слишком много денег («Безжалостные люди») или слишком мало («Титаник»).

- **ИЗМЕНЕННЫЕ СОСТОЯНИЯ СОЗНАНИЯ** . Вы обкурены, пьяны или под кайфом? Возможно, у вас есть зависимость, которую вам нужно преодолеть, такая как героин («Аптечный ковбой»), кокаин («Переполюх») или алкоголь («Дни вина и роз»)?

- **ВОПРОСЫ ЖИЗНИ И СМЕРТИ** . Умирание («Язык нежности») или смерть человека, которого вы любите («История любви»). Не является ли для вас самоубийство единственным выходом («Смерть коммивояжера»)? Смогли ли вы психологически справиться со смертью любимого человека («Смертельное оружие»)? А с абортом («Свободные концы»), беременностью («Поворотный пункт»)?

- **ПРОФЕССИЯ** . Опасные профессии, такие как полицейский («Крепкий орешек»), проститутка («Клют»), секретный агент (фильмы про Джеймса Бонда), военный («Взвод»), наркоторговец («Лицо со шрамом»), грабитель банков («Бонни и Клайд»). Или деятельность, связанная с высоким уровнем стресса, например биржевая торговля («Уолл-стрит»), политика («Ангелы в Америке»), большой бизнес («Квартира»). Или же герой – актер («Пули над Бродвеем»), юрист («Убить пересмешника»), спортсмен («Дархэмские быки»), школьник («Феррис Бьюллер берет выходной»), коммивояжер («Гленгарри Гленн Росс»), врач («Доктор»), преподаватель («Олеанна»), журналист («Вся президентская рать»), психиатр («История Антуана Фишера»).

- **СОЦИАЛЬНЫЙ СТАТУС** . Положение иммигранта («Враги», «История любви»), классовые различия («Пигмалион»), гомосексуальность («Вдали от рая»), сексуальные извращения («9 1/2 недель»), судьба жертвы сплетен («Женщины»).

- **МЕСТО** . Дом с привидениями («Сияние»), темный переулок, концентрационный лагерь («Список Шиндлера»), место, где находится убийца («Хэллоуин» и др.), место, изобилующее ловушками («Один дома»), место, напоминающее вам о болезненном событии («Выбор Софи»), далекое и неведомое место («Африканская королева»).

- **СОБЫТИЕ** . Война («Апокалипсис сегодня»), рождение ребенка («В это же время, в следующем году»), окончание высшего учебного заведения («Общество мертвых поэтов»), встреча выпускников («Роми и Мишель на встрече выпускников»), последний срок отдачи долга ростовщику или наркодилеру («Шляпа, полная дождя»), гангстерские войны («Ромео + Джульетта»), поминки («О Шмидте»), похищение ребенка («Выкуп»), непреднамеренное убийство («Тельма и Луиза»), изнасилование («Обвиняемые»), месть («Мыс страха»), день рождения («Кошка на раскаленной крыше»), музыкальное соревнование («Состязание»), нежелательная беременность («Крестный отец Гринвич Виллидж»), свадьба («Медовый месяц в Лас-Вегасе»), развод («Крамер против Крамера»), измена («Неверная»), Великая депрессия («В жидании Лефти»), казнь («Мертвец идет»).

МЕНТАЛЬНЫЕ ПРЕПЯТСТВИЯ

- **УМСТВЕННЫЕ СПОСОБНОСТИ** . Слишком высокие («Гении»), слишком низкие («Тупой и еще тупее»), отставание в развитии («Что гложет Гилберта Грейпа»), привычка слишком много думать («Истинное»), наивность («Форрест Гамп»).

- **ПОЛИТИЧЕСКИЕ УБЕЖДЕНИЯ И ПРИНЦИПЫ** . Борьба с системой («Эрин Брокович»), верность идеалам, выход за пределы возможного («Норма Рэй»), отстаивание своих идеалов с риском потерять работу и общественное положение («Свой человек»), отстаивание идеалов с риском для жизни («Силквуд»).

- **ДУШЕВНЫЕ БОЛЕЗНИ** . Фобии («Арахнофобия»), раздвоение личности («Сибилла»), шизофрения («Игры разума»), депрессия («Прерванная жизнь»), здоровый человек в психиатрической лечебнице («Пролетая над гнездом кукушки»).

- **СЕКРЕТЫ И ЛОЖЬ** . Личная тайна («Нет выхода»), последовательная ложь («Трамвай „Желание“»).

- **ФОРМАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ ИЛИ ОТСУТСТВИЕ ТАКОВОГО** . Один персонаж образован, а другой – нет («После падения»).

ЭМОЦИОНАЛЬНЫЕ ПРЕПЯТСТВИЯ

- **ВОПРОСЫ ОТНОШЕНИЙ** . Вопросы близости («По поводу того, что случилось вчера ночью»), несостоявшаяся история любви («Эпоха невинности»), история семейных проблем («Гамлет»), история проблем в браке («Кто боится Вирджинии Вульф?»), затаенный гнев («Война роз»), соперничество между братьями («Настоящий Запад»), проблемы с бывшим супругом («Неугомонный дух»), одержимость («Роковое влечение»), расовый вопрос в любовных отношениях («Клочок синевы»), ревность («Мизантроп»), история родительских проблем («Траур к лицу Электре»), личностная несовместимость («Странная парочка»), история о супружеской измене («Шампунь»), не взаимная любовь («Лето и дым»), отчаянное соперничество с человеком своего пола («Смертельное влечение»).

- **ЛИЧНОСТНЫЕ ПРОБЛЕМЫ** . Жадность и непомерные амбиции («Макбет»), робость («Стеклянный зверинец»), отвращение к себе («Фрэнки и Джонни»), властность и стремление все контролировать («Иван Грозный»), ощущение себя неудачником («Мошенник»), состояние брошенности («Незамужняя женщина»), история промискуитета («Познание плоти»), чувство вины («Отелло»), обуревающий гнев («Последнее танго в Париже»), девственность в пожилом возрасте («Дикарь в заточении»), асоциальность («Калифорния»), одиночество («Марти»), история о саморазрушительном поведении («Американский пирог»), паранойя («Коллекционер»), страх перед осуждением общества.

- **ОТКЛОНЕНИЯ** . Желание убивать («Американский психопат»), инцест («Почему дураки влюбляются»), склонность к насилию («Бешеный бык»), навязчивые мысли об инцесте («Царь Эдип»), проблемы, связанные с жестоким обращением, приставаниями и сексуальным насилием в прошлом («Дэнни и глубокое синее море»), познание сексуальных извращений других людей («Секретарша»).

Все, что создает затруднения, конфликты или становится камнем преткновения на пути к цели, можно считать препятствием.

В фильме «Выпускник» как перед миссис Робинсон, так и перед Бенджамин стоит множество препятствий разных видов. Моя давняя студентка, Линда Грей, перенесла театральную версию этого фильма на лондонский Вест-Энд (английский аналог Бродвея) и получила множество хвалебных отзывов благодаря тонкому пониманию того, какие препятствия стояли перед ее персонажем – миссис Робинсон. Благодаря ей миссис Робинсон стала живой, многогранной, ранимой и обворожительной женщиной.

ПРЕПЯТСТВИЯ миссис Робинсон

- Бенджамин может ее отвергнуть (вероятность неудачи, вероятность того, что вы не сможете получить желаемое, всегда будет препятствием для любого персонажа, чью роль вы анализируете).

- Она намного старше, чем Бенджамин, и это означает, что она должна испытывать дискомфорт от своего тела. Она не может не сравнивать себя с его ровесницами – обладательницами гладких, крепких, стройных тел, – разглядывая свою морщинистую обвисшую кожу и целлюлит.

- Ее муж давно к ней не прикасался, и потому она остро нуждается в мужском внимании. В сочетании с ее возрастными проблемами это заставляет ее по-настоящему бояться достичь того бесполого возраста, когда женщина из красивой превращается в «представительную».

- Бенджамин – ее сосед и сын ее лучшей подруги. Если что-то пойдет не так, Бенджамин может всем рассказать. В результате она потеряет мужа, социальное положение и вообще станет посмешищем.

- Бенджамин влюбляется в ее дочь Элейн. Возрастает риск того, что Элейн узнает об их

связи. Это разрушит отношения миссис Робинсон с дочерью.

- Их связь могут обнаружить друзья, соседи или любопытный персонал отеля, где они проводят свои любовные свидания.

- Она все больше к нему привязывается. Возможно, даже влюбляется в него, и поэтому ей чрезвычайно сложно оставить его и смириться с тем, что он любит ее дочь.

- Любовь к Бенджамину заставляет миссис Робинсон ревновать его к своей дочери. Ревность вообще нередко становится частью отношений матери и дочери.

ПРЕПЯТСТВИЯ Бенджамина (по отношению к миссис Робинсон)

- Возможность быть отвергнутым.

- Он намного моложе, чем миссис Робинсон. Его пугает ее сексуальный опыт, существенно более богатый, чем его собственный. Что если он слишком быстро кончит? Что если у него не будет эрекции? Что если его прикосновения покажутся ей неумелыми, а поведение – глупым?

- Недостаток знаний. О чем им говорить? Не покажется ли он ей слишком глупым или наивным?

- Она – лучшая подруга его матери, что делает секс с миссис Робинсон чем-то вроде инцеста.

- Она наблюдала за тем, как он растет. Она знает о нем слишком много. Она в курсе всех неловких моментов, которые с ним случались, и вообще всего, что с ним происходило: если бы он мочился в постель, или подвергался бы издевательствам со стороны сверстников, или все детство непрерывно ел бы бургеры, она бы знала.

- Его страх, что об их связи станет известно его родителям, мужу миссис Робинсон и ее дочери Элейн.

- Когда он влюбляется в Элейн, миссис Робинсон начинает против него полномасштабную войну.

Препятствия Бенджамина соотносятся с препятствиями миссис Робинсон, но при этом он смотрит на ситуацию с другой стороны. Когда вы разбираете сценарий и определяете препятствия, постарайтесь найти их как можно больше – физических, эмоциональных и ментальных, ведь чем больше препятствий необходимо преодолеть, тем сложнее и интереснее будет актерская игра.

ПРЕПЯТСТВИЯ, которые вы используете в своей работе, должны быть как можно более серьезными и требовать максимального напряжения сил.

Препятствия дают вам возможность преодолевать трудности и бороться. Вы добьетесь большего, если видите перед собой нагромождение препятствий, которые делают ваше путешествие к выполнению вашей сверхзадачи через череду сценических задач не приятной прогулкой, а чем-то гораздо более значительным.

ПРЕПЯТСТВИЯ приводят в отчаяние; из отчаяния рождается комедия.

Ради того чего мы хотим достичь во что бы то ни стало, мы часто начинаем вести себя как идиоты. Вспомните, как проходит свидание, когда человек, которого вы пригласили, вам очень-очень нравится и вам просто необходимо произвести на него впечатление. Разумеется, чем более стильным и клевым вы пытаетесь казаться, тем более глупым и неуклюжим становитесь: вы спотыкаетесь, врзаетесь в стены, пытаетесь войти не в ту дверь, отпускаете бессмысленные комментарии, проливаете что-то на себя и/или на того человека, что-то ломаете и т. д. и т. п.

Даже нечто настолько банальное, как испускание газов, в неудачных обстоятельствах может привести к разрушительным последствиям – стать мощным препятствием. Крамер, персонаж Майкла Ричардса в сериале «Сайнфелд», демонстрирует самое разнообразное

комическое поведение. Но в мотивах его поведения нет ничего забавного. Он ведет себя так исключительно из жгучего и отчаянного желания достичь часто повторяющейся сценической задачи его персонажа: «понравиться тебе (Джерри)». Во время съемок одного из эпизодов Ричардс (играющий в тот момент роль Крамера) решил испустить газы. Джерри был в противоположной стороне комнаты, когда это произошло, так что Ричардс считал, что ситуация под контролем. К несчастью, Джерри решил подойти к Крамеру как раз тогда, когда произошел этот взрыв. Зная, что эта «бесшумная, но смертоносная» бомба вызовет у Джерри отвращение, Ричардс, не выходя из роли Крамера, начал неистово и лихорадочно разгонять воздух рядом со своей задницей. Каждый раз, когда Джерри пытался оказаться рядом с Крамером, тот отскакивал в сторону, продолжая махать руками за своей спиной. Комическая ситуация была создана благодаря отчаянной потребности Крамера преодолеть зловонное препятствие, чтобы достигнуть своей сценической задачи.

Когда я работала с рэпером и актером Редманом в фильме «Торчки», он должен был играть гарвардского студента родом из гетто, который постоянно обкурен. Чтобы сюжет фильма был более связным, персонаж Редмана курил не только марихуану, а еще и прах мертвеца. Этот прах делал его умнее, что позволило ему сдать все экзамены и поступить. Его персонаж непременно бы зачах в атмосфере такого учебного заведения, как Гарвард, с его строгими порядками и жесткими академическими требованиями, если бы не курил. Он курил траву не просто для удовольствия. Ему было необходимо употреблять ее, чтобы выжить. Потребность означает зависимость, которая сама по себе уже является серьезным препятствием. Поэтому, когда его персонаж столкнулся с необходимостью участвовать в совершенно чуждом ему как выходцу из гетто мероприятии – соревнованиях по гребле, да еще в одной команде с белыми «мажорами», которые к тому же «не в теме», он почувствовал, что ему необходимо немного покурить. Но как можно грести и накуриваться одновременно? Поразмыслив о том, как преодолеть эти препятствия, мы нашли наконец решение. Мы поняли, что он может сначала навалиться на весла («Ыых!»), а затем затянуться косячком («Пых!»). Это превратилось в мантру, которую он стал напевать: («Ыых-пых, ыхых-пых, ыхых-пых...»). Так из наших усилий по преодолению препятствий на пути его персонажа родилась комическая сценка.

Просто вспомните роль Джима Керри в высокой комедии «Тупой и еще тупее». Для Ллойда все на свете становится препятствием, поскольку любое действие представляет для него огромную сложность. Главное препятствие, стоящее перед ним, заключается в том, что он тупой (или даже еще тупее).

Препятствия помогают вам лучше понять мотивацию вашего персонажа

В свое время я работала с Джой Брайант над фильмом «Тройная подстава». В этом фильме Рита, ее героиня, была влюблена в человека старше себя, с мерзким характером, слишком скрытного и оттого ненадежного. Кроме того, возлюбленный Риты обвинялся в смерти двух человек, был без гроша, жил в развалюхе, все еще любил свою бывшую жену и желал привлечь любовницу к похищению детей. Просто мечта каждой женщины, не так ли? Мы с Джой должны были придумать причину, по которой кто-то (и особенно такая привлекательная девушка, как Джой) мог бы захотеть быть с подобным парнем. Сценарий не дал нам объяснений, так что следовало копать глубже.

Сценарий не содержал никакой информации о друзьях или родственниках Риты. Мы предположили, что, судя по всему, ее семья мертва. Персонаж Джой в прямом смысле один в этом мире. Одиночество – это препятствие, которое может подталкивать нас к отношениям, далеко не всегда имеющим какой-то смысл. И поскольку большинство людей в любовных отношениях ищут двойника своего отца или матери, мы сделали допущение, что Рита запала на этого мужчину, поскольку он обладал качествами ее отца, который, как мы уже предположили, мертв или пропал без вести. У Риты нет человека, который был с ней в детстве, и суррогатный отец мог бы дать Рите возможность справиться с ее детскими травмами, связанными с ее настоящим отцом. Рассмотрев препятствия, которые предположительно имеют место в отношениях с этим мужчиной, мы с Джой смогли придать смысл поведению Риты и раскрыть

ее характер. Теперь мы знали реальную и вескую причину того, что для всего остального мира казалось всего лишь ошибкой в выборе спутника жизни. Этот процесс осознания препятствий дал Джой возможность правдоподобно сыграть эту роль. Поскольку ее персонажу было необходимо найти хотя бы какое-то разрешение ее проблем, связанных с отцом, препятствия сделали ее сверхзадачу «добиться того, чтобы ты любил меня и всегда был со мной» осмысленной. Это позволяет нам по-новому взглянуть на то, что казалось глупым и саморазрушительным стремлением вступить в отношения с плохим парнем, и объясняет, почему он смог стать для нее Тем Самым.

Не все ПРЕПЯТСТВИЯ вашего персонажа будут прописаны в сценарии

Когда вы определяете препятствия на пути вашего персонажа, некоторые из них будут очевидны – они черным по белому указаны на страницах сценария. Остальные вы сможете обнаружить, делая догадки и предположения на основе фактов сценария. Но даже если кажется, будто у вашего персонажа нет никаких препятствий, вы должны их найти. Без препятствий и конфликта путешествие вашего персонажа к его сверхзадаче и сценической задаче будет слишком простым и потому никому не нужным.

Когда я работала с Пегги Липтон над ее ролью в «Твин Пиксе» Дэвида Линча, ее персонаж напоминал скалу посреди бушующего океана. Все остальные персонажи были настолько странными и чужаковатыми, насколько это возможно, а ее Норма Дженнингс – абсолютно нормальной. Сначала скала может притягивать взгляд, но уже через некоторое время – совсем скоро – смотреть на нее становится невыносимо скучно. Взяв факты, указанные в сценарии, мы обнаружили подходящие препятствия; нечто, что персонаж Пегги должен преодолеть для создания драматического напряжения.

• **ФАКТ** : Ее персонаж, Норма Дженнингс – официантка. **ПРЕДПОЛАГАЕМОЕ ПРЕПЯТСТВИЕ** : Финансовые затруднения. Большинство официанток много не зарабатывает. Более того, большинство людей отнюдь не мечтает стать официантками. Мы предположили, что она не удовлетворена своей жизнью и разочарована в ней.

• **ФАКТ** : Норма Дженнингс не замужем. **ПРЕДПОЛАГАЕМОЕ ПРЕПЯТСТВИЕ** : Она одинока.

• **ФАКТ** : Она живет в маленьком городе. **ПРЕДПОЛАГАЕМОЕ ПРЕПЯТСТВИЕ** : Ее возможности что-то изменить в отношении социального положения, работы и личной жизни весьма призрачны.

• **ФАКТ** : Где-то неподалеку притаился убийца. **ПРЕДПОЛАГАЕМОЕ ПРЕПЯТСТВИЕ** : Страх, что она может оказаться следующей жертвой.

• **ФАКТ** : В городке Твин Пикс происходят странные вещи и обитают странные личности. **ПРЕДПОЛАГАЕМОЕ ПРЕПЯТСТВИЕ** : Будучи нормальным человеком, она чувствует себя крайне неуютно. Она просто не вписывается в свое окружение.

Эти препятствия добавили ее образу нюансов и сделали его более близким и понятным для аудитории.

Когда вы определили самые сложные ПРЕПЯТСТВИЯ, ни в коем случае не отказывайтесь от своей СЦЕНИЧЕСКОЙ ЗАДАЧИ, даже если препятствия кажутся непреодолимыми.

Никогда не признавайте поражения. Всегда есть возможность преодолеть препятствие. Даже если шансы малы, знайте, что всегда есть надежда. Человек, который слишком легко сдается, часто воспринимается зрителями как неудачник. В вас от природы заложено стремление действовать как победитель, как человек, который может все. Сцена заканчивается тогда, когда прекращается ваша борьба по преодолению препятствий на пути к сценической задаче. Если сцена не завершена, а вы прекратили борьбу, действие замирает, и зрители теряют к происходящему интерес. Поэтому всегда держите в уме, что это еще не конец, если только это действительно не конец. Продолжайте биться над преодолением препятствий даже тогда, когда

режиссер сказал: «Снято!» или занавес опустился.

ПРЕПЯТСТВИЯ: ПРАКТИЧЕСКОЕ РУКОВОДСТВО

Это может показаться очевидным, но при определении препятствий в конкретной сцене первым делом вы должны прочитать всю сцену с карандашом в руках и отметить их, прежде чем идти дальше. Потом вы можете вернуться к этим записям и внести еще один уровень дополнений и исправлений и еще. Препятствия нужно записывать карандашом (это даст вам возможность стереть их, если вы передумаете) прямо на полях сценария.

Когда ищете ПРЕПЯТСТВИЯ, обращайтесь внимание

не только на сцены с вашим участием

и ваши собственные реплики.

Многие ваши ПРЕПЯТСТВИЯ будут результатом действий и слов других персонажей.

В этой главе мы учились распознавать препятствия на пути вашего персонажа, которые вы можете найти в сценарии или домыслить самостоятельно. На следующем этапе вы должны понять, как это связано с вами и с вашей жизнью. Сценическая реализация ваших препятствий может быть очень разной в зависимости от того, как вы используете ЗАМЕНУ (следующая глава – инструмент № 4). А ваш выбор замены должен определить творческие решения при персонализации препятствий.

Начальный порядок действий при анализе роли выглядит так.

1. Найдите свою СВЕРХЗАДАЧУ.

2. Найдите свою СЦЕНИЧЕСКУЮ ЗАДАЧУ.

3. Найдите ПРЕПЯТСТВИЯ, которые придадут смысл поступкам вашего персонажа, прописанным в сценарии.

Далее вы должны посмотреть, как это соотносится с вашей собственной жизнью, чтобы сделать вашу игру более прочувствованной. Это приводит нас к нашему четвертому инструменту – ЗАМЕНЕ.

Глава 4 Инструмент № 4. Замена

ОТОЖДЕСТВЛЕНИЕ В ДАННОЙ СЦЕНЕ ДРУГОГО АКТЕРА С ЧЕЛОВЕКОМ ИЗ ВАШЕЙ РЕАЛЬНОЙ ЖИЗНИ, КОТОРЫЙ ЛУЧШЕ ВСЕГО ВОПЛОЩАЕТ ПОТРЕБНОСТЬ, ВЫРАЖЕННУЮ ПОСРЕДСТВОМ ВАШЕЙ СЦЕНИЧЕСКОЙ ЗАДАЧИ

Теперь мы рассмотрим, как выбрать наилучший вариант замены. Когда вы найдете подходящую замену, я покажу вам, как использовать этот инструмент для того, чтобы ваши ПРЕПЯТСТВИЯ получили связь с вашими переживаниями и жизненным опытом. Другими словами, первым делом вы должны найти наиболее подходящую вам замену. Затем вы должны пропустить через себя, то есть персонализировать, те препятствия, которые вы уже определили, изучив сценарий (инструмент № 3). Это сделает ваш выбор замены оправданным и осмысленным.

ПРИМЕНЕНИЕ И ОПРЕДЕЛЕНИЕ ЗАМЕНЫ

Замена предоставляет в ваше распоряжение конкретную историю, связанную с другим персонажем или проблемой, а также все сложные и противоречивые эмоциональные реакции, которые в вас вызывает эта история. Использование замены позволяет вам направлять эмоции – по-настоящему сложные и глубокие эмоции, которые часто развивались в течение многих лет, – на другого актера. Вы можете знать актера, с которым вы работаете, всего лишь пару дней, но у вашего персонажа есть длительные и запутанные отношения с персонажем другого актера в том же фильме или спектакле. Благодаря замене вы можете спроецировать на актрису, которая

играет, к примеру, мать вашего персонажа, историю, связанную с вашей собственной матерью, – вашу любовь к ней; уверенность или неуверенность в ее любви к вам и воспоминания, как радостные, так и болезненные. Работа с настоящей матерью методом замены сделает ваше взаимодействие с другой актрисой настолько же сложным и полным нюансов, как и отношения с вашей настоящей матерью, – в каждой реплике, каждом взгляде и каждом жесте.

Мы все замечали, что с разными людьми мы ведем себя по-разному. Точно так же и ваша игра может радикальным образом меняться в зависимости от того, о ком вы думаете и кому отвечаете (от вашей замены). Подумайте об этом. Вы проявляете себя совершенно по-разному с вашим ребенком, матерью, любовником или любовницей, мужем или женой, с человеком, в которого вы влюблены, с заклятым врагом, с другом и с боссом. У нас есть свой эмоциональный отклик на каждого человека, с которым мы контактируем. Большинство актеров, полагаясь на собственное воображение, играя, скажем, любовную сцену, просто пытается вызвать в себе чувство любви. В результате игра получается монотонной. Не существует «просто» любви. В реальном мире в любви есть моменты гнева, боли, соперничества, ревности, ненависти и печали, которые неразрывно с ней связаны. Мало что из нюансов и деталей настоящих любовных отношений – существующих благодаря сложности и многослойности нашей эмоциональной жизни – можно воссоздать, когда эти любовные отношения играют исключительно благодаря воображению. Замена работает эффективно, поскольку на каждого человека, с которым мы контактируем, у нас есть некий уникальный способ реагирования. Когда мы имеем дело с разными людьми, на поверхность выходят самые разные аспекты нашей личности. Каждый вариант замены даст вам совершенно уникальные реакции и стимулы.

В вашей актерской работе важно использовать реальных людей, поскольку вы не знаете, как будете вести себя в присутствии другого человека в действительно рискованной ситуации.

Вы думаете, что знаете себя, но это не так.

После первого прочтения сценария у актеров нередко уже есть образ того, как именно должна выглядеть та или иная сцена и что в ней будет происходить. Затем актер пытается воспроизвести этот образ в точном соответствии с тем, что подсказывает воображение. Тем не менее в жизни редко все происходит так, как мы себе представляем. Представьте себе рассерженную жену или обманутого мужа, которые хотят развестись со своей второй половиной.

Вот жена представляет, как она сейчас все скажет этому негодяю. Она думает: «Я сейчас отправлюсь прямо к нему, и на этот раз я буду сильной. И я скажу ему: “Я прекрасная, я особенная, без меня ты загнешься. Так прекрати мне врать, или я от тебя уйду. На этот раз я не шучу!”» В ее фантазиях супруг сметен и раздавлен таким напором, осознаёт всю глубину своего падения, падает перед

ней на колени и со слезами на глазах вымаливает прощение. Но мы прекрасно знаем, что так никогда не бывает. Никогда. Обманутая жена может сколько угодно ссориться с образом в своей голове, но, когда она сталкивается с реальным человеком, в руках которого находится ее будущее, вся ее решимость улетучивается. Она сколько угодно может накручивать себя, но в конце концов ее страх окажется сильнее. Она часто смиряется со столь ненавистным ей поведением мужа, потому что это все-таки лучше, чем быть одной. С фантазиями актера на тему того, как должна выглядеть сцена, все обстоит точно так же. Вместо того чтобы играть, опираясь на эти образы, которые очень редко соответствуют действительности, используйте замену, чтобы ваши действия и реакции исходили из глубины вашей души и из вашего тела.

Замена является прочной базой для работы актера, позволяя ему взаимодействовать с реальными людьми. Это приводит к адекватному, реалистичному и неожиданному поведению, которое даже для вас, актера, часто бывает сюрпризом. Почему? Мы думаем, что знаем, как мы будем реагировать на того или иного человека, но то, как мы действительно себя ведем рядом с ним, всегда отличается от наших представлений. Мы оказываемся слабыми, хотя думали, что будем сильными; мы начинаем кокетничать, хотя думали, что будем демонстрировать

холодность; мы шутим и веселимся, хотя думали, что так и будем сидеть с кислой миной. Использование замены из вашей реальной жизни создает пространство, в котором вы можете быть тем, кем вы являетесь с этим человеком, – со всеми особенностями вашего поведения, проявляющимися естественно.

Прежде чем мы научимся определять наилучший вариант замены, вы должны понять, как замена работает на практике и на физическом уровне.

Этот способ может сначала показаться непривычным, но, попробовав несколько раз, вы обнаружите, что этот процесс стал таким же простым и естественным, как дыхание.

ЗАМЕНА: ПРАКТИЧЕСКОЕ РУКОВОДСТВО

Когда вы делаете замену, вы должны первым делом найти в лице другого актера какую-то черту, напоминающую вам о человеке, которого вы используете в качестве замены. Это может быть все что угодно: глаза, брови, цвет кожи, нос, губы, скулы, лоб и т. д. Очень важно использовать одну специфическую деталь, поскольку нашему мозгу требуется слишком долгое время для того, чтобы сфокусироваться на какой-то абстрактной идее. Когда вы сделаете выбор, начинайте концентрироваться на этой черте лица, пока не появится живое ощущение, что вы смотрите на того самого человека. Нет, вам не нужно пялиться на него, пока вы не увидите замену. Просто подождите, пока не почувствуете присутствие того человека. После этого вспомните ключевые события (как болезненные, так и радостные), связанные с человеком, которого вы используете как замену, продолжая поглядывать на эту особенность внешности. Все это упражнение должно занять всего лишь от пяти до десяти секунд.

Определите человека, которого вы собираетесь использовать в качестве ЗАМЕНЫ

Вы должны найти человека (замену), который может обеспечить вам подходящие эмоциональные и физические реакции. Как вам его выбрать? На этот вопрос должна ответить ваша сценическая задача. Если она – «сделать так, чтобы ты меня любил», то кто тот человек, в чьей любви вы нуждаетесь больше всего? Ваша мать, ваш брат, бывшая жена, бывший парень или друг, с которым вы разошлись? Не беспокойтесь о том, насколько персонаж в сценарии соответствует тому человеку, которого вы выбрали в качестве замены. Работайте исходя из своей сценической задачи. Поскольку наши психические процессы – вещь странная, сложная и зачастую необъяснимая, мы не всегда осознаем, что мы на самом деле чувствуем и чего хотим от людей, которые нас окружают. Поэтому очень важно попробовать в качестве замены каждого человека, относительно которого есть хоть малейшее подозрение, что он может наилучшим образом олицетворять потребность, выраженную в вашей сценической задаче. На репетиции проверьте каждый вариант, проигрывая по полстраницы диалога. Тот вариант замены, который вызывает у вас наиболее яркие и наиболее подходящие для этой сцены эмоции, и, следовательно, тот вариант, который вы, вероятнее всего, захотите использовать, довольно быстро станет для вас очевиден.

Или же, быть может, ваша сценическая задача – это «заставить тебя вернуть мне мою силу». В данном случае подходящей заменой будет требовательный начальник, режиссер, который вставлял вам палки в колеса во время съемок последнего фильма, ваша суровая мать, ваша несчастная любовь, человек, который над вами издевался тем или иным способом, ваш бывший (бывшая), парень, который победил вас в драке, тупой учитель или член вашей команды, который отчаянно соревновался с вами. Источник силы может принимать самые различные формы. Не заикливайтесь на физическом мире – пусть ваш выбор определяют эмоции. Результат будет намного эффективнее.

Не пытайтесь подходить слишком буквально к выбору ЗАМЕНЫ – рассматривайте все с точки зрения эмоций.

То, что в данной сцене вы общаетесь с вашим любовником, вовсе не обязательно означает, что вы должны сделать заменой человека из вашей жизни, который является или когда-то являлся таковым. В качестве замены вы должны найти такого человека, с которым у

вас связаны похожие эмоциональные проблемы.

Допустим, у вас есть сцена, где сценическая задача вашего персонажа – «заставить тебя полюбить меня», и, согласно сценарию, здесь имеется в виду любовник. Совершенно естественно было бы первым делом попытаться использовать в качестве замены вашего бывшего или нынешнего любовника. Но что если в вашей жизни был отец, который оставил вас и вашу мать, когда вам было восемь? Для большинства людей подобное событие представляет собой намного более сильное эмоциональное потрясение, чем все, что когда-либо происходило в их любовных отношениях. Используя своего отца в качестве замены персонажа, который является вашим любовником, в сцене «заставить тебя полюбить меня», вы получаете намного больше возможностей для выражения более богатых, более мощных и более глубоких эмоций в процессе решения своей сценической задачи. Кроме того, нередко мы начинаем встречаться с человеком, который психологически как раз и является заменой одного из наших родителей. Эта простая психологическая концепция заключается в том, что большинство из нас, вероятнее всего, привлечет партнер, воплощающий в себе те же неразрешенные проблемы, которые были у нас с одним или с обоими родителями, – а не какой-нибудь другой человек, не затрагивающий эти эмоциональные кнопки.

Однажды я дала задание одной паре разыграть сцену из фильма «Мошенник». Этот фильм рассказывает историю о Быстром Эдди, дерзком мошеннике-бильярдисте, который бросает вызов лучшему игроку в городе, проигрывает и погружается в пучину жалости к себе на руках у женщины по имени Сара. В сцене, которую я выбрала, Быстрый Эдди говорит Саре, что он ее покидает и не знает насколько, но что он непременно к ней вернется. Сара злится, она не верит, что он вернется, и использует всевозможные уловки, чтобы решить сценическую задачу «удостовериться в том, что ты любишь меня и поэтому остаешься». Шауна, студентка, игравшая Сару, проделала очень хорошую работу, стремясь к своей сценической задаче, но в ее игре чего-то не хватало. Я не чувствовала в ней настоящей тревоги, что Быстрый Эдди может уйти и не вернуться. В качестве замены Шауна использовала своего парня. Мне не казалось, что ставки достаточно высоки. Если она потеряет своего парня, она, будучи красивой и умной женщиной, с легкостью найдет другого. Но я знала, что, когда Шауна была ребенком, ее родители развелись и отец ее покинул. Это уже было намного более драматичным и болезненным событием, имевшим для нее огромную значимость и доставившим ей много страданий. Было бы логично предположить, что из-за этого события у нее до сих пор есть страх быть покинутой. Я посоветовала ей обратиться к изначальному источнику ее страхов и использовать в качестве замены ее собственного отца. Слезы хлынули у нее из глаз, и их было не остановить, как и ее саму. В следующий раз мы с классом в буквальном смысле ощущали потребность Сары сделать так, чтобы Быстрый Эдди остался. Она дико, отчаянно, самозабвенно, яростно, неистово желала «удостовериться в том, что ты любишь меня и поэтому остаешься». Это заставило меня и весь мой класс желать вместе с ней, чтобы она достигла своей цели. Мы болели за нее, поскольку мы действительно чувствовали, что ей это жизненно необходимо.

Члены вашей семьи часто будут выступать в качестве ЗАМЕНЫ.

Когда Джейк Джилленхол играл роль трудного подростка Уоррена в пьесе Кеннета Лонергана «Это наша юность» в лондонском театре Гаррик, изначально он столкнулся с большими трудностями, связанными с необходимостью вжиться в жизненные обстоятельства своего персонажа. В пьесе события начинаются после того, как Уоррен крадет пятнадцать тысяч долларов у своего отца, из-за чего тот выгоняет его из дома. Уоррен буквально за несколько дней пускает эти деньги на ветер вместе со своим другом Дэннисом, которому завидует и на которого смотрит с восхищением. Сверхзадача Джейка, игравшего роль Уоррена, звучала как «добиться признания», и путь к ней пролегал через множество сценических задач, сформулированных более конкретно: «добиться того, чтобы ты (Дэннис) меня оценил», поскольку по сравнению с ним Уоррен чувствовал себя маленьким и никчемным. Отец Дэнниса – знаменитый художник, сам он пользуется успехом у девушек и вообще во всем удачливее Уоррена. Деловое чутье Дэнниса подсказало ему вложить деньги в кокаин – что Уоррену,

постоянно находящемуся под кайфом, показалось просто великолепной идеей. В реальной жизни Джейка его отец был очень успешным режиссером, мать – преуспевающим сценаристом, а сестра – известной актрисой. Он был очень близок со своей семьей. Мы не знали, кого нам использовать. Я подсказала ему попробовать и отца, и мать, и сестру, поскольку полагаться на рассудочный выбор – не самая лучшая идея. Единственный способ понять, что что-то работает, – действительно сделать это. Поэтому мы попробовали каждого из членов его семьи в качестве замены. Когда мы экспериментировали, проигрывая один из диалогов, мы обнаружили, что каждый из вариантов – отец, мать и сестра – заставляет его вести себя по-разному. В конце концов мы решили, что самым лучшим вариантом замены Дэнниса будет отец, поскольку Джейк по-настоящему восхищался своим отцом и всегда стремился к тому, чтобы отец им гордился. Очень сложно не чувствовать себя ни на что не способным, когда перед вами настолько недостижимый пример для подражания. Эта замена заставила Джейка примерить на себя потребности и устремления Уоррена, благодаря чему персонаж стал его частью. За эту роль Джейк получил ряд премий, что особенно удивительно, поскольку это был его первый опыт игры в театре.

Вы не поймете, работает ли это, пока не попробуете.

Лучше всего использовать в качестве замены людей, которые в настоящее время играют важную роль в вашей жизни и с которыми связаны ваши эмоциональные переживания. Это помогает вам пребывать «здесь и сейчас» и удерживает от бессмысленного повторения того, что уже получило разрешение и больше не вызывает у вас особенных эмоций. Это не означает, что вы можете использовать в качестве замены только тех людей, которые присутствуют в вашей жизни в настоящее время. Иногда мы испытываем сильные переживания, связанные с кем-то из нашего прошлого, но эти переживания остаются актуальными, поскольку они не нашли выхода. Здесь есть одна сложность: мы далеко не всегда знаем, какие из наших отношений действительно завершены, а какие – нет. Часто мы чувствуем, что закрыли ту или иную главу в своей жизни, в то время как это совсем не так. Переживания остаются скрытыми на подсознательном уровне. Наше подсознание очень редко готово вести честную игру, поэтому очень редко можно говорить о плодотворном взаимодействии между ним и нашим сознанием. Поскольку истина известна только нашему подсознанию, единственный способ узнать, будет ли замена работать, – проверить это на практике.

Несколько лет назад, когда я работала актрисой, я нуждалась в замене для персонажа, в которого по сюжету была страстно влюблена. В то время я ни с кем не встречалась, так что для меня это оказалась та еще задачка. Я перепробовала множество мужчин, в которых в свое время была влюблена. Ни один из них не подошел. Затем – моего бывшего друга. Безрезультатно. Моего отца. Не то. Я была в настоящем тупике и решила от отчаяния попробовать своего бывшего мужа. Об этом человеке я не вспоминала уже много лет (честно-честно!), и когда я все-таки вызвала в памяти его образ, то все, что пришло мне в голову, – это как здорово было бы сварить его заживо в кипящем масле, предварительно содрав с него кожу, а заодно заставить просить прощения за все то, что мне пришлось в своей жизни претерпеть от этого никчемного, отвратительного, жестокого ублюдка... стоп, мне надо отдышаться. Да, это была довольно дурацкая идея. Мне нужна была замена, чтобы почувствовать любовь, а я попыталась использовать в этом качестве человека, к которому не испытываю ничего кроме жгучей ненависти и сожалений по поводу того, что вообще с ним связалась? Но, к моему величайшему удивлению, это сработало. Выбрав моего бывшего мужа в качестве замены, я осознала, что мои чувства к нему все еще живы. Я также обнаружила, что невозможно настолько ненавидеть человека, если только вы столь же сильно его не любите. Вместе с этим неожиданным открытием я получила в свое распоряжение замену, которую смогла использовать в этой постановке и затем снова и снова в других проектах. Так что вы никогда не узнаете, что сработает в вашем случае, пока не попробуете. Искусство редко бывает рациональным. Выбирайте сердцем, а не умом. Подобно мне, большинство людей не умеют отличать решенные проблемы от нерешенных. Действительно ли ваши проблемы, связанные с данным конкретным человеком, давно разрешены и потому непригодны для использования?

Единственный способ узнать – попробовать. Если вы почувствуете связь, значит, вы сделали правильный выбор; если вы ее не почувствуете – значит, вы ошиблись. Вот и все.

В моей жизни был опыт, который продемонстрировал мне подлинную силу нашего подсознания и стал аргументом в пользу того, почему мы всегда должны пытаться использовать в своей работе замену. Это случилось в ходе моего сотрудничества с Джейн Брук, звездой таких телесериалов, как «Район» или «Надежда Чикаго». Джейн играла женщину, чьим отношениям с мужем угрожала его связь с другой женщиной. В то же время сама Джейн была счастлива в браке. Она даже подумать не могла, что кто-то может каким-то образом угрожать ее отношениям. Она абсолютно доверяла своему мужу, который никогда даже не флиртовал с другими женщинами и ни разу не бросил взгляд на идущую навстречу пышногрудую блондинку. В его жизни даже не было бывшей девушки, которая бы сохраняла с ним некую эмоциональную связь. Наконец я не выдержала и сказала: «Если бы я приставила пистолет к твоей голове и заставила бы тебя предложить кого-то, с кем у твоего мужа мог бы случиться роман, то кто бы это был?» Ни на какие шуры-муры не было тогда и намека, но она назвала женщину, которая жила по соседству. Замена сработала. Но у этой истории есть удивительное продолжение. Несколько месяцев спустя Джейн и ее муж решили разойтись. И с кем же ее муж стал встречаться вскоре после этого? Правильно. С той самой соседкой, чью связь со своим мужем представила Джейн. Эта история доказывает, что нашему подсознанию всегда видно то, о чем мы не подозреваем.

ЗАМЕНА не всегда должна быть напрямую связана с тем, кем по отношению к вам является искомый персонаж.

Например, если ваш персонаж должен ссориться со своей матерью, в качестве замены вам вовсе не обязательно использовать собственную мать. Вам нужно обратиться к сценической задаче вашего персонажа, а затем к конфликту в этой сцене. Чего именно хочет ваш персонаж от своей матери? Одобрения? Возможно, в вашей жизни человеком, одобрения которого вы ищете больше всего, будет ваш преподаватель или лучший друг. Тогда вам нужно использовать именно его.

Когда я работала с Мэри Стейн, снимавшейся в фильме «Бэйб: поросенок в городе», она играла человека, который держит дома множество самых разных животных и относится к каждому как к члену семьи. Мы не стали пытаться воскресить в памяти ее отношения с любимым домашним питомцем (она никогда не относилась к животным слишком эмоционально), а пошли другим путем. Мы выбрали ряд замен, которые заставили ее вести себя с животными так, как если бы они были ее семьей. Таким образом, каждому животному был найден «человеческий эквивалент» из жизни Мэри, и это позволило ей создать особые отношения с каждым из них.

Не все сцены требуют ЗАМЕН.

Замена – это инструмент, который следует использовать по мере необходимости. Иногда человек, с которым вы взаимодействуете в той или иной сцене (включая кастинг-директора), уже может дать вам достаточную мотивацию для решения вашей сценической задачи, и в этом случае вы можете использовать человека, которого вы видите перед собой.

Когда я начала помогать Джессике Кэпшоу готовиться к роли в телесериале «Практика», мы обнаружили, что она не нуждается в замене в своих сценах с Кэмрин Мангейм. Ее персонаж, Джейми Стрингер, относительно новый юрист в команде, очень неуверенно чувствует себя рядом с персонажем Кэмрин Мангейм по имени Элленор Фрутт, опытным юристом с множеством судебных процессов за плечами. Поскольку Джессика всегда очень высоко ценила актерские способности и опыт Кэмрин, ее потребность угодить Кэмрин нашла полное соответствие с потребностью Джейми угодить Элленор. Ей не нужна была замена для того, чтобы испытывать почтение.

ЗАМЕНА – инструмент, который надо использовать, когда вам необходима

эмоциональная история.

Например, для создания сексуального притяжения вам не нужно использовать замену, вам нужно обратиться к актеру, которого вы видите перед собой. Почему? Потому что использование замены уничтожает интимность. Замена существует для того, чтобы создать эмоциональную связь, а не физическую. Сексуальное притяжение – это то, что помогает создать химическое взаимодействие между двумя актерами, важнейшая задача при работе над фильмом, телесериалом или театральной постановкой. Независимо от того, насколько хорошо написан сценарий, если химия не работает, ваши отношения оставят зрителей равнодушными (см. подробную инструкцию по созданию химического притяжения в главе 14).

Эмоциональная связь отличается от сексуальной.

Но, если с тем персонажем, к которому ваш персонаж проявляет сексуальный интерес, связана какая-то эмоциональная потребность, используйте ЗАМЕНУ как обычно.

Но что, если к тому актеру, в персонажа которого вы по сюжету влюблены, вы не испытываете никаких чувств и ничего не можете с этим поделать? Или, хуже того, что, если он просто-напросто вам неприятен, что случается сплошь и рядом? В этом случае выходом будет сделать заменой другого актера, который вам больше нравится или в которого вы влюблены. Но помните: это всегда должно идти в качестве дополнения к упражнению по созданию химического притяжения (см. главу 14). Когда я консультировала актрису-лесбиянку, которой для главной роли в популярном телесериале надо было изобразить безумную влюбленность в парня, она проделала это упражнение с актером, игравшим ее бой-френда. Одновременно с этим она выбрала своей заменой девушку, с которой встречалась, что позволило добавить к химии еще и эмоциональное измерение. За эту роль она получила «Эмми», и никто так ничего и не заподозрил.

Вы обнаружите, что в вашей жизни есть лишь несколько людей, которых вы можете использовать в качестве ЗАМЕНЫ.

Очень немногие люди способны по-настоящему влиять на нашу эмоциональную жизнь. Для большинства из нас это члены нашей семьи – мать, отец, братья и сестры. С течением времени этот круг может расширяться – в него добавляются спутник жизни, дети и работодатель. Поскольку в этих отношениях так много уровней, на каждом из которых существуют проблемы, нуждающиеся в разрешении и понимании, вы можете и должны выбирать этих людей для замены снова и снова. Джек Николсон часто использовал в качестве замены свою мать. Почему? Потому что у них были очень сложные отношения.

Джек рос в убеждении, что женщина по имени Джун была его сестрой, а женщина по имени Этель – матерью. Когда Джун умирала, ему предложили роль в фильме «Состояние» Майка Николса. Он сказал Джун, что не хочет покидать ее и что быть с ней, когда она умирает, для него намного важнее, чем его актерская карьера. Джун убедила его, что с ней все в порядке. Что она еще будет в живых к его возвращению, так что ему нужно просто поехать и сыграть роль. Джек уехал. А через несколько дней Джун умерла. Совершенно опустошенный, Джек вернулся домой. И еще большим шоком для него стало открытие, что Джун не была его сестрой. Она была его матерью. А Этель, женщина, которую он считал своей матерью, была его бабушкой. Этель умерла несколько лет назад, а теперь умерла и Джун. Не осталось никого, с кем Джек мог бы поговорить или спросить: «Почему?» Джек был вынужден распутывать все это самостоятельно – как на ментальном, так и на эмоциональном уровне. Он должен был выяснить, что случилось и почему. И одним из способов стало использование его матери/сестры в качестве замены в своей работе. Его нереализованные переживания, связанные с гневом, любовью, властью и сексуальностью, способствовали созданию мощной замены. Вместо того чтобы испытывать жалость к себе (что является обычной реакцией на подобные травмы), Джек использовал свою боль как топливо в своей работе. Результат – яркие,

харизматичные и невероятно оригинальные персонажи. Личный стиль Джека является настолько николсоновским, что его просто бессмысленно пытаться копировать.

ЗАМЕНА приводит к катарсису.

Актерская игра позволяет нам делать то, на что мы обычно не способны, поскольку правила, существующие в реальности, удерживают нас от попыток осуществить неосуществимое. Иногда речь идет о физически невозможных вещах. Смерть обрывает отношения, но в своем актерском воображении мы можем общаться с человеком как с живым. Для воображения не существует границ. Не имеет значения, фантазируем ли мы о вещах, к которым реально стремимся, или представляем себе то, что нам необходимо для хорошей актерской игры. Поскольку речь не идет о реальности, в своем актерском воображении мы можем убивать людей (тех, кто, по нашему, мнению заслуживает смерти), выходить замуж (даже если мы ни с кем не встречаемся), иметь детей (даже если мы бесплодны), ненавидеть (тех, к кому проявлять подобное отношение неполиткорректно), разводиться (с тем человеком, от которого просто не можем уйти), быть человеком нетрадиционной ориентации или натуралом. Актерское искусство позволяет нашим фантазиям воплотиться. Для Наташи Грегсон Вагнер, дочери покойной (и великой) Натали Вуд, представление, что ее мать с ней, имело очень большое значение, и работа, связанная с заменой, оказала позитивное влияние на ее жизнь.

Наташа была очень близка со своей матерью. Поэтому, когда Натали умерла, Наташа, которой на тот момент исполнилось всего одиннадцать лет, оказалась совершенно раздавлена свалившимся на нее горем. За годы нашей совместной работы мы обнаружили, что мать является для Наташи мощной заменой. Несомненно, в ее мыслях, связанных с матерью, было все, что необходимо для создания замены: покинутость, потеря и огромная любовь. Поскольку Наташа – актриса, у нее есть возможности, которых нет у большинства обычных людей. В своей работе Наташа может воплотить мечты о том, что бы представляла собой ее жизнь, если бы ее мать была все еще жива. Например, если она играла роль, в которой главными мотивами были любовь и потеря, она чаще всего использовала в качестве замены свою мать.

И, в некотором смысле, эта работа с заменой позволила ей общаться со своей матерью, чего она была лишена, поскольку ее мать умерла, когда Наташа была еще ребенком. Кому-то это может показаться нездоровым, но, работая с образом своей матери, она удерживает ее в своем сердце, как бы наивно это ни звучало.

Каждый раз, когда вы используете замену, связанную с чем-то очень важным для вас, вы лучше прорабатываете нереализованные отношения как на осознанном уровне, так и на уровне подсознания. То, что вы хотели бы сказать важному для вас человеку из вашего прошлого и/или настоящего, или то, как вы хотели бы повести себя с ним, – все это, не имея такой возможности в реальной жизни, вы реализуете в своей актерской игре.

Будьте открыты для изменений

Когда в нашей жизни случается очередной кризис, наш разум не может переключиться с только что полученной травмы. Если, пока вы играете в пьесе, фильме или телесериале, в вашей жизни происходит нечто более горестное, более волнующее и более значимое, что каким-то образом подталкивает вас к необходимости выбора другой замены, то сделайте это во что бы то ни стало. Так было, когда я работала с Шарлиз Терон над фильмом «Могучий Джо Янг». Эта картина рассказывает историю о Джилл Янг (персонаж Шарлиз), которая стала заботиться о детеныше гориллы после того, как мать животного и ее собственная мать погибли от рук браконьеров. Джилл должна вырастить детеныша и удостовериться, что с ним все будет хорошо, даже после того, как он из родной Африки попадает в заповедник Калифорнии. Джилл чувствует ответственность за двухтонного самца гориллы по имени Джо и понимает, что обязана защищать его от опасностей современной цивилизации. Мы уже определились с вариантом замены для Джо и проделали весьма значительную работу над ее ролью, когда, буквально через пару дней после начала съемок фильма, брат Шарлиз погиб в автокатастрофе.

Естественно, это новое и очень болезненное событие заслонило для актрисы все остальные переживания. Как и многие другие люди, потерявшие члена семьи, Шарлиз после смерти брата чувствовала себя беспомощной. Она спрашивала себя, что она могла бы сделать, чтобы он тогда остался жив. Возможно, ей надо было сказать ему перед смертью что-то, что теперь навсегда останется невысказанным, что так и осталось незавершенным. Когда Шарлиз вернулась к работе, она взяла в качестве замены для Джо своего брата. Это не только сделало ее актерскую игру более яркой и содержательной, но и сыграло огромную терапевтическую роль. В каждой сцене ей было необходимо вернуть своего брата, и она боролась за то, чтобы он остался жив, что отчасти вывело ее из состояния беспомощности, в котором она пребывала в реальной жизни.

Разумеется, смерть – это не единственное значимое событие, которое может повлиять на ваши творческие решения. Таким событием может стать развод, повестка в суд, аморальный поступок (о котором стало известно), серьезная ссора с любимым человеком, сексуальные домогательства, ложь близкого человека, беременность – вот всего несколько примеров. Однажды меня наняли продюсеры одного знаменитого телесериала для работы с актрисой, играющей главную роль. Режиссер постоянно на нее кричал. Он оскорблял ее, недвусмысленно намекая на ее глупость и бездарность, когда они были на площадке одни и никто не мог их слышать. Режиссер служил великолепной заменой для плохого парня, который был одним из персонажей в ранних сериях. И тут случилось неожиданное. Она забеременела. Отец ребенка, который до этого клялся в любви и преданности, услышав это известие, внезапно куда-то испарился. И режиссер перестал быть главным негодяем в ее жизни. Его место занял человек, ставшей гораздо более яркой и эффективной заменой.

Примите риски, связанные с вашим выбором

Как вы, возможно, заметили, я по-настоящему верю в необходимость рисковать. Если бы я получала по пять центов каждый раз, когда я говорю актеру: «Всегда, всегда рискуйте!» – я бы давно купила огромную свинью-копилку. Для риска нужны серьезные, труднопреодолимые препятствия. Если вы выберете такую замену, которая поможет вам с легкостью решить вашу сценическую задачу, нет никакой реальной необходимости что-то делать, чтобы получить то, чего вы хотите. Давайте посмотрим, как вы ведете себя со своими друзьями. Чаще всего у нас есть два вида друзей. Есть друзья, про которых вы знаете, что они готовы ради вас на все – даже получить пулю, если это необходимо, – и есть такие друзья, для которых вы сами изо всех сил стараетесь быть ужасно умным, полезным или забавным, поскольку вы все еще пытаетесь заслужить их признание или любовь. Как вы сами понимаете, в сцене, где ваш персонаж общается со своим другом, использование в качестве замены того друга, которому вы изо всех сил пытаетесь понравиться, будет намного более интересным вариантом. Как и в случае остальных инструментов.

С вашими ЗАМЕНАМИ должны быть связаны внутренние ПРЕПЯТСТВИЯ

Выбирая подходящую замену, всегда спрашивайте себя:

- От кого мне бы больше всего хотелось получить то, что было сформулировано в моей сценической задаче?

А также подумайте над этим списком:

- А от кого бы я ни в коем случае не хотел это получить?

Это привносит возможность неудачи в уравнение и создает ощущение непредсказуемости для вас, для другого актера и для аудитории. Возможность неудачи также позволяет проявиться вашим изъянам, что создаст особенности поведения, которые будут характерны только для вас.

КАК ПРАВИЛЬНО НАЙТИ ЗАМЕНУ

Если вы начнете со сценической задачи, это поможет вам понять, кто является лучшим и наиболее эффективным вариантом замены, которая добавит реалистичности и глубины вашей актерской игре. Давайте посмотрим, как это работает, на примере персонажа по имени Бонасера в первой сцене «Крестного отца». Фильм начинается со свадьбы дочери дона Корлеоне. По традиции в день свадьбы дочери глава семьи выслушивает просьбы и должен быть готов помочь тем, кто к нему обратится. У Бонасеры, гробовщика, есть просьба к Крестному отцу. Он сидит прямо перед письменным столом дона.

КРЕСТНЫЙ ОТЕЦ

фильм Марио Пьюзо и Френсиса Форда Копполы (с) 1972 Paramount Pictures

БОНАСЕРА

Я верю в Америку. Америка подарила мне удачу.
И я вырастил свою дочь в американских традициях.
Я дал ей свободу, но я учил ее всегда почитать свою семью.
У нее появился молодой человек. Не итальянец.
Она пошла с ним в кино. Она вернулась поздно.
Я не протестовал. Два месяца спустя он пригласил ее
покататься на машине вместе с другим парнем.
Они напоили ее виски и затем пытались
воспользоваться ею. Она сопротивлялась.
Она сохранила свою честь. Поэтому они избили ее,
как животное. Когда я приехал в госпиталь,
ее нос был сломан, ее челюсть была разбита
и держалась на проволоке. Она не могла даже плакать,
потому что постоянно чувствовала боль. Но я плакал.
Почему я плакал? Она была светом моей жизни.
Прекрасная девушка. Теперь она никогда уже
не будет снова красивой.
[Он теряет самообладание.]
Мне очень жаль...
Я пошел в полицию, как порядочный американец.
Этих двух парней привлекли к суду. Судья приговорил их
к трем годам тюрьмы, а потом вынес им
условный приговор. Они гуляли на свободе в этот же день.
Я стоял в зале суда как дурак. И эти два ублюдка,
они улыбались мне. Тогда я сказал своей жене:
«За справедливостью мы должны идти к дону Корлеоне».

Бонасера надеялся на справедливость в отношении своей дочери, которая была изнасилована трижды: дважды – мужчинами и еще один раз – американской системой правосудия, системой, которой он так искренне доверял. Чувствуя себя бессильным что-либо сделать с людьми, виновными в страданиях его нежно любимой дочери, он пришел к Крестному отцу в поисках мести.

• **СЦЕНИЧЕСКАЯ ЗАДАЧА БОНАСЕРЫ:** «сделать так, чтобы вы (дон Корлеоне) убили этих парней ради меня».

Выбирая замену, всегда учитывайте указанные в сценарии препятствия, которыми в данном случае являются следующие.

1. Возможный отказ.

2. Страх перед Крестным отцом. Будучи гробовщиком, Бонасера не понаслышке знает, на что способен Крестный отец.
3. Страх остаться перед Крестным отцом в долгу.
4. Если Крестный отец не выполнит просьбу, Бонасера останется с чудовищным чувством вины и уверенностью в мировой несправедливости.
5. По сюжету Бонасера до этого принципиально не контактировал с доном Корлеоне, что приводит последнего в ярость. Дон Корлеоне чувствует себя особенно оскорбленным потому, что его жена – крестная мать дочери Бонасеры. Таким образом, дон Корлеоне должен быть не слишком расположен выполнять его просьбу.
6. Корлеоне поступит так, как он захочет. Бонасера находится в полной его власти. Бонасера чувствует себя абсолютно слабым и беспомощным.
7. Его отчаянное желание возмездия.
8. Если Корлеоне не выполнит его просьбу, Бонасере больше не к кому обратиться.

Поразмыслив о сценической задаче «сделать так, чтобы вы убили этих парней ради меня» и связанных с ней препятствиях, задумайтесь о том, какие схожие мотивы присутствуют в вашей обычной жизни, спросив себя: «В чьей благосклонности я нуждаюсь и перед кем я одновременно испытываю страх из-за осознания шаткости своего положения?» Или: «Кого мне по-настоящему сложно просить о том, в чем я остро нуждаюсь?»

Имея перед собой список людей, которые пришли вам в голову, когда вы отвечали на эти вопросы, вы должны решить, кто из окружающих вас людей мог бы оказывать на вас наибольшее эмоциональное воздействие в качестве замены. Чаще всего это будет три имени или чуть больше. Поскольку актерская игра – искусство телесное, вы никогда не должны пытаться определить наилучший вариант замены логическим путем. Я повторяю: каждый вариант нужно по-настоящему опробовать, проиграв диалог и задействовав свое тело. Все станет ясно, когда вы попробуете каждый из возможных вариантов замены, воздействие одного из которых будет наиболее сильным. Этот вариант должен:

- эмоционально вас затрагивать;
- придавать вам рвение для успешного решения вашей сценической задачи;
- подразумевать внутренние препятствия;
- иметь смысл в контексте сценария.

Кто-то может прийти в голову сразу же, и тогда вы почувствуете, что у вас есть превосходный вариант. Даже если это так, вы все равно должны вспомнить хотя бы два (или больше) альтернативных варианта замены, поскольку никогда нельзя знать заранее, кто подойдет лучше. Не рассчитывайте на то, что наиболее очевидный вариант замены будет работать – иногда наибольшее рвение для достижения сценической задачи вам может придать человек, на которого вы бы меньше всего могли подумать.

Далее приводятся возможные варианты замены дона Корлеоне.

• **ВАШ ОТЕЦ.** Нередко отношения между отцом и сыном подразумевают, что сын боится своего отца и робеет перед ним. Сын неизбежно ставит своего отца на пьедестал и чувствует, что независимо от того, чего он достиг, он каким-то образом все равно разочаровал отца. Это заставляет его непрерывно стремиться сделать так, чтобы отец им гордился, ощущая при этом, что, несмотря на все усилия, их все равно недостаточно. Если же отец всегда был склонен к жестокому обращению с ним, потребность сына преодолеть это и заслужить отцовскую любовь становится безграничной. Такой очевидный вариант, как использование родителя в качестве замены, помещает вас в ситуацию неравной борьбы, которая является частью отношений между отцом и ребенком.

• **ВАША МАТЬ.** Возможно, в ваших семейных отношениях ведущую роль играла мать. Как и в случае с отцом, ребенок будет возводить такую мать на пьедестал и чувствовать, что независимо от того, чего он достиг, он каким-то образом все равно разочаровал ее. Это заставляет его непрерывно стремиться сделать так, чтобы мать им гордилась, ощущая при этом,

что, несмотря на все усилия, их все равно недостаточно. Если же мать всегда была слишком требовательна или склонна к жестокому обращению с ним, потребность сына преодолеть это и заслужить материнскую любовь становится безграничной. И снова такой очевидный вариант, как использование родителя в качестве замены, помещает вас в ситуацию неравной борьбы, которая является частью отношений между матерью и ребенком.

• **МАЧЕХА ИЛИ ОТЧИМ.** У детей часто возникают проблемы с тем человеком, который имеет над ними власть, но при этом не связан с ними кровными узами. Дети часто обвиняют этого человека в том, что он разрушил их изначальную семью. Отношения с мачехой или отчимом просто пронизаны проблемами, не важно, реальными или воображаемыми (для ребенка здесь нет никакой разницы). Самая распространенная проблема – это борьба за внимание и благосклонность настоящего родителя. Ребенок зачастую проигрывает эту битву, поскольку его кровный родитель принимает сторону того человека, с которым делит супружеское ложе. В результате быть вынужденным просить такого человека о чем-либо – очень тяжелое испытание.

• **УЧИТЕЛЬ.** Нередко человек, которому общество доверило власть над другими людьми, начинает злоупотреблять этой властью. Некоторые учителя успешно заставляют своих учеников чувствовать себя глупыми, бездарными, нелепыми и никому не нужными. Если у вас когда-либо был подобный учитель, он может стать эффективной заменой.

• **ВАШ НАЧАЛЬНИК.** Очень редко бывает так, чтобы наши отношения с работодателями нас полностью удовлетворяли. Ваш начальник держит ваше настоящее и будущее в своих руках, и он очень редко несет ответственность или бывает вынужден отчитываться в своих действиях. Соответствующая проблема, связанная с вопросами власти, в отношениях работник/работодатель практически неизбежна.

• **КАСТИНГ-ДИРЕКТОР, РЕЖИССЕР ФИЛЬМА, ПРОДЮСЕР, АГЕНТ И Т.Д.** Это те люди, в чьей власти сделать мечты актера реальностью. Когда кто-то располагает подобной властью над человеческими надеждами и мечтами, очень сложно не чувствовать искушения ею злоупотребить. Специфика ваших отношений с подобными людьми дает возможность создать идеальную замену. Чем вы должны поступиться, чтобы о чем-то их попросить? Чувством собственного достоинства, своими правилами, своими этическими принципами? Готовы ли вы льстить, унижаться или оказывать сексуальные услуги ради того, чтобы ваша просьба была удовлетворена? Имейте в виду: для того чтобы эта замена работала, у вас должна быть действительно сложная история взаимоотношений с конкретным человеком, занимающим высокое положение в индустрии.

• **ВАША БЫВШАЯ ЖЕНА ИЛИ БЫВШАЯ ДЕВУШКА.** Бывшие являются бывшими не просто так: с ними у нас когда-то были большие проблемы, особенно в том, что касается власти. Кто зарабатывал больше денег? Кто был лучше в постели? Кто сильнее вкладывался в отношения? Страдала ли ваша мужественность из-за ее измен? Подвергались ли вы со стороны бывшей жены оскорблениям или побоям? Смотрела ли она на вас свысока? Просить что-нибудь – что бы это ни было – у своей бывшей всегда унижительно.

• **СТАРШИЙ БРАТ.** Очевидно, что этот вариант касается темы соперничества. Возможно, ваши родители всегда любили вашего брата больше, чем вас. Душевная боль, оттого что все детство ваш брат имел возможность безнаказанно бить вас, ябедничать на вас и издеваться над вами, не может исчезнуть только потому, что вы оба выросли и в данный момент являетесь лучшими друзьями.

• **ДЯДЯ/ТЕТЯ ИЛИ ДЕДУШКА/БАБУШКА.** В некоторых семьях дядя или бабушка принимают весьма активное участие в достаточно сложных отношениях с остальными членами семьи. В таких случаях они играют в жизни ребенка не меньшую роль, чем родители. В результате и проблемы с ними у вас будут аналогичные.

• **ВАША ТЕПЕРЕШНЯЯ СУПРУГА.** Эту замену имеет смысл использовать только в том случае, если у вас есть действительно серьезные проблемы в отношениях. Если все идет хорошо, за исключением внезапных случайных ссор (которые портят жизнь всем парам без исключения), это значит, что у вас нет конфликтов и вам нечего преодолевать на пути к вашей сценической задаче. Но если дело идет к разрыву или же в отношениях существуют большие проблемы (например, у вашей жены есть любовник или вы из-за нее чувствуете себя морально

кастрированным), то вам есть с чем поработать. Поистине лучше съесть дохлую крысу, чем быть вынужденным о чем-то просить свою ненавистную жену.

• **ЖЕСТОКИЙ ДРУГ.** Неважно, насколько гармоничными ваши отношения являются на словах (я очень часто слышала от своих учеников: «О, у меня больше нет таких друзей, я давно от них всех избавился...»), у большинства из вас, скорее всего, есть по крайней мере один друг, который вас периодически унижает. Вы знаете, о ком я. Друг, о котором остальные ваши друзья спрашивают вас: «Почему ты, несмотря ни на что, дружишь с этим человеком?!» Усугубляет ситуацию то, что противостояние с этим человеком проходит под видом дружбы. Кроме того, жестокий друг чаще всего выходит из этого противостояния победителем, что приводит вас в бессильную ярость. Этот человек может стать очень мощной заменой, поскольку такие отношения очень сложны и их характер часто можно объяснить нашими проблемами с родителями.

• **ЧЕЛОВЕК, КОТОРЫЙ К ВАМ ПРИСТАВАЛ (НЯНЯ, ДЯДЯ, СОСЕД И Т.Д.).** Этот человек забрал вашу силу самым гнусным образом, особенно если это произошло, когда вы были ребенком и не имели возможности ни понять, что происходит, ни как-то этому противостоять. Если вы будете искать благосклонности подобного человека, это почти наверняка вас морально опустошит. Но если ваша дочь (или кто-то, кого вы любите) нуждается в защите и тот отвратительный человек – единственный, кто может вам помочь, то у вас нет другого выхода. Благодаря этому можно добиться удивительного драматизма, когда зрители кожей смогут ощутить раздирающий вас внутренний конфликт.

Разумеется, существует и множество других вариантов замен, но этот список должен подсказать вам, как далеко вы можете зайти в поисках подходящей замены, которая будет иметь смысл как для вас лично, так и в контексте сценария, и в дальнейшем поможет вам вжиться в роль такого персонажа, как Бонасера.

После того как вы определили свою замену, вы можете персонализировать сюжетные препятствия. Персонализация препятствий должна зависеть от того, какого человека вы выбрали в качестве замены. С каждым человеком, присутствующим в вашей жизни, связаны совершенно уникальные конфликты и сложности. Ваши потребности, мысли и проблемы, связанные с вашей матерью, совершенно не похожи на те, которые связаны с вашим отцом, а те, в свою очередь, отличаются от проблем с вашими друзьями, учителями, работодателями, детьми и т. д. Таким образом, очень важно понять, кто является вашей заменой, прежде чем вы приступите к внутренней работе, поскольку эта работа будет радикально отличаться в зависимости от того, к кому вы обращаетесь. Итак, мы выбрали замену, и теперь пришло время персонализации сюжетных препятствий.

ПЕРСОНАЛИЗАЦИЯ ПРЕПЯТСТВИЙ: ПРАКТИЧЕСКОЕ РУКОВОДСТВО

Первое, что необходимо сделать для персонализации сюжетных препятствий, – это еще раз изучить препятствия, прописанные в самом сценарии. Затем, удерживая в голове свою замену, вспомните, какие аналогичные препятствия существуют в ваших отношениях с вашей заменой.

Чтобы объяснить, как персонализировать ваши препятствия, давайте представим, что я играю роль Бонасеры в фильме Крестный отец. Я беру в качестве примера саму себя, поскольку этот процесс связан с очень личными моментами. Я также обнаружила, что, когда я говорю актеру (или режиссеру, или сценаристу) о том, как бы поступила я, если бы играла эту роль, это всегда дает ему какие-то новые идеи. Пусть мои творческие решения вдохновят вас на поиск ваших личных препятствий, взятых из вашей собственной жизни.

По сценарию ключевыми препятствиями Бонасеры являются следующие.

1. Возможность отказа.
2. Неравенство сил.
3. Робость и неуверенность.
4. Страх перед человеком, с которым он говорит.
5. Давние проблемы в их отношениях.
6. Невероятная значимость его просьбы.

7. Возможность страшных последствий в том случае, если эта просьба будет расценена как знак неуважения.

Когда я изучала эти препятствия, мне в голову пришли три возможных варианта замены: моя мать, некий руководитель киностудии и преподаватель моей дочери. Теперь давайте рассмотрим более подробно, как эти замены влияют на препятствия.

• **МОЯ МАТЬ.** Она жестоко обращалась со мной, когда я была ребенком. Поэтому в наших отношениях присутствует тема жестокости. И, несмотря на то что я уже давно выросла, зерна страха перед ней все еще живут во мне. Подобные детские переживания вообще очень живучи. Кроме того, моя мать душевно неуравновешенна. Я боюсь, что, если я слишком сильно ее побеспокою (как Бонасера, например, просьбой о такой большой услуге), она может потерять остатки адекватности. И после этого, притом что я и так живу с постоянным чувством вины, к нему добавится ужасное ощущение, что я довела ее до предела. **Страшные последствия.**

Неравенство сил всегда было свойственно нашим отношениям, поскольку она была родителем, а я – ребенком. Такое положение вещей никогда не изменится, независимо от того, чего я добилась в жизни или насколько зависимой от меня она будет становиться с годами.

Если отталкиваться от этой замены, то моя просьба будет следующей: я попрошу свою мать оказывать большую финансовую поддержку моему душевнобольному брату. Она ухаживает за моим братом. На отца я отчаялась надеяться еще до того, как он умер. Моя мать тратит деньги направо и налево, покупая ненужные вещи у коммивояжеров, на беду оказавшихся поблизости и позвонивших в ее дверь. Тем не менее когда речь заходит о расходах на моего умственно отсталого брата, то по сравнению с ней Скрудж³ будет казаться Имельдой Маркос⁴. Если мой брат не получит материальную поддержку, то ему в буквальном смысле будет негде жить и нечего есть. Кроме того, он потеряет возможность получать помощь специалистов, в которой он так отчаянно нуждается. **Значимость просьбы.**

• **НЕКИЙ РУКОВОДИТЕЛЬ КИНОСТУДИИ.** Я уже очень давно работаю в киноиндустрии и знаю, какой властью может обладать руководитель киностудии. Голливуд – очень маленький мир, и эти ребята могут поддержать или зарубить ваш проект, уволить вас, внести вас в черный список других киностудий и вообще разрушить вашу жизнь просто потому, что им вдруг так захотелось. С этим руководителем у меня ассоциируется целый ряд тесно связанных между собой персонифицированных препятствий – неравенство сил, страх перед этим человеком и страшные последствия.

Если отталкиваться от этой замены, то моя просьба будет касаться одного моего ученика, который снимается в телесериале. Я хочу, чтобы этот руководитель изменил одну сентиментальную, банальную, дурацкую фразу, которую мой ученик вынужден повторять эпизод за эпизодом. Разумеется, директор считает эту фразу гениальной. Обращаясь с просьбой, я осознаю возможность того, что карьере моего ученика придет конец, если важную шишку это разозлит. Я также понимаю, что, поскольку этот директор платит мне за работу с учеником, а я питаюсь отнюдь не святым духом, я сама тоже могу попасть под раздачу. **Значимость просьбы.**

• **ПРЕПОДАВАТЕЛЬ МОЕЙ ДОЧЕРИ.** Моей дочери пятнадцать лет, это очень важный возраст, когда оценки начинают всерьез влиять на будущее: поступление в колледж, летнюю практику, будущую работу. Если она поступит в хороший университет, это значительно увеличит ее шансы на блестящую карьеру. И наоборот, если она поступит в менее престижный университет, то она не сможет полностью раскрыться, и на ее будущем можно ставить крест (да, я немного сгущаю краски, но я ее мать, а для матери это естественно). **Неравенство сил.**

Похоже, что один преподаватель английского способен поставить под сомнение

³ Герой рассказа Ч. Диккенса «Рождественская песнь в прозе», скупой и бездушный делец. – Прим. пер.

⁴ Жена президента Филиппин Фердинанда Маркоса, известная своей исключительной расточительностью. – Прим. пер.

блестящее будущее моей дочери, которая по-настоящему талантлива. И я говорю это не только потому, что я мать. Мой ребенок имеет наивысший средний балл по учебным дисциплинам. Но я отклоняюсь от темы. В любом случае, я предполагаю, что он вообще склонен портить жизнь ученикам (иначе зачем ему придираться к моему ангельскому ребенку?). Недавно этот учитель поставил ей незаслуженно низкую оценку.

Моя персонализация просьбы Бонасеры будет заключаться в том, чтобы пойти к этому преподавателю и попросить его изменить ей оценку. Я должна осознавать, что если он посчитает меня своим врагом, то в будущем он может продолжить занижать оценки моей дочери просто из мести. Это повлияет на ее общий средний балл и негативно скажется на возможности поступления в хороший вуз. И как бы я ни ненавидела этого преподавателя за то, что я считаю бессмысленным и злым поступком, мне необходимо найти способ обратиться к нему с просьбой и продолжать поддерживать с ним хорошие отношения, чтобы последующие оценки моей дочери были самыми высокими в классе – как это и должно быть. Робость и неуверенность. Страх перед человеком, с которым я говорю. **Значимость просьбы. Возможность страшных последствий.**

Обратите внимание на то, как каждая из этих замен меняла мои личные препятствия. Но еще более важно то, что эти персонализированные мной препятствия все еще являются отражениями препятствий персонажа фильма. Во всех трех приведенных мной примерах препятствия касаются неравенства сил, страха перед другим человеком, давних проблем и жизненно важной просьбы. Персонализация препятствий позволяет более мощно и глубоко войти в образ и добавляет вашей игре остроты, накала и глубины.

Как и в случае ЗАМЕНЫ, в ходе персонализации сюжетных ПРЕПЯТСТВИЙ далеко не всегда имеет смысл полагаться на формальную логику.

Я помогала певице Мэйси Грей готовиться к ее участию в качестве приглашенной звезды в телесериале «Медики». Она сыграла певицу со злокачественной раковой опухолью, которая затрагивает ее голосовые связки. По сценарию у ее персонажа есть выбор. Если она пойдет на операцию, она, возможно, потеряет голос, но сохранит свою жизнь. Если она откажется от операции, она, скорее всего, умрет. Этот эпизод был посвящен тому, как персонаж Мэйси мучительно пытается принять решение, которое касается жизни и смерти. В конце эпизода она понимает, что ее голос – это и есть ее жизнь и что она оставит все как есть и будет надеяться на чудо. По сценарию персонаж Мэйси не замужем, не имеет детей и находится в самом начале пути к успеху. Сама Мэйси, напротив, исключительно успешная певица и мать троих детей. Мы должны были каким-то образом найти параллели между ее миром и рухнувшим миром ее персонажа. Работая над этим эпизодом, мы говорили о том, какое значение для нее имеют ее дети. Без ее денег и защиты ее дети были бы оставлены на произвол судьбы. Я спросила Мэйси, что бы она делала, если бы столкнулась с подобным препятствием, которое поставило бы перед ней этот выбор: жизнь без голоса или возможность преждевременной смерти. Мэйси сказала, что она бы выбрала жизнь без голоса. И хотя ее карьера на этом бы закончилась, она, по крайней мере, осталась бы жива и имела бы возможность позаботиться о своих маленьких детях. Так что, когда мы занимались персонализацией препятствий в этом эпизоде, личное препятствие Мэйси заключалось в том, что ее дети могут остаться без матери, в то время как препятствием ее героини была возможность потери голоса. В основе конфликта самой Мэйси лежал ее материнский инстинкт и желание остаться, чтобы позаботиться о своих детях; потребностью и величайшим желанием ее персонажа было реализовать свою мечту хотя бы перед смертью. Но их желания были параллельны и отражались друг в друге, как в зеркале.

ПРЕПЯТСТВИЯ, которые необходимо персонализировать, не всегда очевидны или прописаны в сценарии.

В течение многих лет я работала с Эдрианом Полом над его ролью Дункана МакЛауда в телесериале «Горец». Хотя он и играл супергероя, ему было необходимо создавать препятствия,

которые сделали бы его персонажа более человечным, чтобы зрители могли отождествить себя с ним. В одном из эпизодов Дункан МакЛауд пытался помочь другу, который был запойным алкоголиком. Я сказала Эдриану, что страдающие зависимостями люди вряд ли будут слушать того, кто никогда не сталкивался с подобными проблемами. Если его персонажу неизвестно, что такое настоящая зависимость, то его друг-алкоголик будет чувствовать, что Дункан в своем стремлении ему помочь осуждает его и смотрит на него свысока. А как вы знаете, никто не любит снисходительного отношения. И хотя в сценарии ничто не намекало на то, что Дункан когда-то мог иметь какую-либо зависимость, мы создали это препятствие для его персонажа, а затем Эдриан его персонализировал, чтобы он вместе со своим персонажем смог бы по-настоящему проникнуться сочувствием к этому персонажу-алкоголику. Мы придумали Дункану предысторию: когда-то в своей четырехсотлетней жизни он тоже страдал от алкоголизма. Но, когда мы начали персонализировать это препятствие, мы столкнулись с новой проблемой: у Эдриана Пола никогда не было проблем с алкоголем. Нам нужно было найти какой-то другой порок. Вы можете это отрицать, но у каждого из нас есть по крайней мере один порок: секс, наркотики, лень, переедание, компьютерная зависимость и т. д. Людям, которые делают свою карьеру в шоу-бизнесе, обычно есть из чего выбирать. Здесь нет ничего позорного. Это то, что делает вас артистом. Используя собственный порок в процессе вживания в образ Дункана МакЛауда, Эдриан смог примерить на себя неконтролируемое поведение друга своего персонажа. Это позволило Эдриану в роли Дункана по-настоящему понять своего друга-алкоголика, что сделало его игру особенно выразительной.

Копайте глубоко. Загляните в самые темные, извилистые, потаенные закоулки своей души

Когда вы персонализуете сюжетные препятствия, это требует от вас, чтобы вы посмотрели в лицо своим внутренним демонам, особенно тем, существование которых мы обычно склонны отрицать. Поиск подходящей замены и персонализация сюжетных препятствий требуют от вас умения глубоко копать и неукоснительной честности по отношению к себе и тому, что вами управляет. Вас ждут открытия. Когда вы пробуете различные варианты, иногда вас может удивить, какой из них работает, а какой – нет. Люди, которые, как вы думали, больше не имеют над вами никакой власти, все еще владеют вашим сердцем. Самый эффективный инструмент в вашей работе – это подлинное знание о том, что вы чувствуете. Вот почему очень важно попробовать разные варианты, даже если вам кажется, что некоторые из них заведомо не подходят. Просто потому, что где-то в глубине вашего существа все еще могут оставаться нереализованные переживания – как бы ваше сознание ни пыталось их изжить. Подобная работа не только делает вас более ярким актером: она позволяет лучше понять самого себя.

Замена, которую вы выбираете, определенным образом окрашивает и меняет все без исключения творческие решения, которые вы принимаете, совершая внутреннюю работу, включая мысленные образы, которые возникают, когда вы о чем-то говорите или слышите от кого-то. Речь идет о ВНУТРЕННИХ ОБЪЕКТАХ, нашем следующем актерском инструменте.

Глава 5

Инструмент № 5. Внутренние объекты

ОБРАЗЫ, КОТОРЫЕ ВОЗНИКАЮТ В ВАШЕМ СОЗНАНИИ, КОГДА ВЫ ГОВОРите ИЛИ СЛЫШИТЕ О КАКОМ-ТО ЧЕЛОВЕКЕ, МЕСТЕ, ВЕЩИ ИЛИ СОБЫТИИ

В жизни, когда мы говорим или кого-то слушаем, перед нашими глазами идет настоящее кино. Эти сменяющие друг друга образы являются ассоциациями, которые возникают у нас благодаря нашим прошлым и текущим переживаниям. Точно так же у любого персонажа, которого вы играете, в воображении должно идти кино. Но, поскольку реплики и жизнь вашего

персонажа принадлежат не вам, а сценаристу, вы должны использовать собственные подходящие ассоциации, чтобы найти правильные образы. Это необходимо потому, что, когда вы участвуете в диалоге или слушаете, как другие персонажи обмениваются репликами, должно создаваться впечатление, что всплывающие у вас картины и образы связаны с вашей собственной жизнью. Если ваши слова не вызывают у вас четких ассоциаций, они будут казаться бессмыслицей. Ваша работа как актера заключается в том, чтобы персонализировать (наделить личностным смыслом) слова, созданные воображением автора, и сделать так, чтобы всем казалось, будто это ваши собственные слова. В этом вам поможет использование внутренних объектов.

Наши внутренние объекты никогда не бывают случайными. Вспомните, как мы учимся говорить. Сначала ребенок видит образ, а затем формирует слова. Очень часто нашими первыми словами становятся слова «ма-ма» и «па-па». Мы выучиваем эти слова первым делом, потому что связанные с ними образы гарантируют наше выживание и являются первыми важными образами, которые ребенок учится распознавать. Точно так же, когда мы изучаем новый язык, мы нуждаемся в образе, связанном с иностранным словом, чтобы это слово запомнить. Вот почему мы часто сначала запоминаем такие слова, как «ванная», «кровать», а также названия различных принадлежностей для еды.

Кино, состоящее из наших внутренних объектов, проигрывается непрерывно. Наш разум никогда не бывает пустым. Никогда.

Каждый человек, каждое место, каждое событие, о которых вы говорите или о которых слышите от кого-то, должны иметь связанный с ними внутренний объект. Почему? Потому что мы постоянно думаем. Чтобы вызвать у зрителей ощущение реальности происходящего, ваш разум должен непрерывно генерировать образы, которые сделают вашего персонажа более правдоподобным и эмоциональным.

Я хочу привести прекрасную иллюстрацию того, как функционирует наш мозг. Когда кто-то говорит вам: «Я хочу сказать тебе одну вещь», очень редко подобное начало разговора предвещает хорошие новости. Если у вас хорошие новости, вы чаще всего просто сразу же их выпаливаете: «Прикинь, я выиграл в лотерею!» Вы никогда не скажете: «Я хочу сказать тебе одну вещь... Я выиграл в лотерею!» Однако, услышав: «Я хочу сказать тебе одну вещь», большинство актеров ожидают продолжения фразы с ничего не выражающим лицом и без единой мысли в голове. В реальности же, когда кто-то говорит: «Я хочу сказать тебе одну вещь», вы ждете чего-то плохого, и ваш мозг уже пытается понять, что же именно стряслось. Если эти слова произносит ваш спутник жизни, вы можете подумать: «О боже, он мне изменил!», или «Он от меня уходит!», или «Он гей!», или «Он не гей!», или «Она беременна!», или «Он умирает!» и т. д. Приходящие вам в голову образы и мысли, связанные с вашими плохими предчувствиями, могут соответствовать реальности или же быть совершенно беспочвенными, но это не имеет никакого значения до тех пор, пока эти мысли и образы текут сплошным потоком. Ваша работа как актера состоит в том, чтобы образы и мысли приходили вам в голову каждый раз, когда вы говорите или когда ваш партнер по сцене пытается выложить вам то, что у него на уме. Это означает, что для каждого человека, места, вещи или события в сценарии должен существовать свой внутренний объект.

Тот вариант ЗАМЕНЫ, на котором вы остановились, должен определять ваш выбор внутренних объектов. Это означает, что, если вы сделали заменой свою мать, ваши внутренние объекты должны быть для вас каким-то образом связаны с ней. Вы должны работать именно в этом направлении, постепенно дополняя и наполняя новыми деталями внутреннюю историю, которую вы создаете. Используя ту или иную замену, не работайте с внутренними объектами, которые связаны с другим человеком. Вам будет слишком сложно их отслеживать, и ваша игра будет только сбивать зрителей с толку. Если вы поймали себя на том, что спрашиваете сами себя: «Что я об этом сейчас думаю?» – значит, вы выбрали неправильные внутренние объекты. Ваши внутренние объекты должны приходить вам на ум сами собой, естественным образом встраиваясь в общую картину вместе с ЗАМЕНОЙ, ПРЕПЯТСТВИЯМИ, СЦЕНИЧЕСКОЙ ЗАДАЧЕЙ и СВЕРХЗАДАЧЕЙ, как детали хорошего пазла.

В «Унесенных ветром» Скарлетт О'Хара часто говорит о своей усадьбе под названием Тара. Актеры, не работающие с внутренними объектами, будут пытаться вообразить некий

типичный окруженный плантациями особняк вместо того, чтобы представить себе тот дом, который что-то значит лично для них. В результате образ получается слишком обобщенным и размытым. Типичный плантаторский особняк не имеет для вас никакого смысла, не обладает никакой значимостью, и у вас нет с ним никакой эмоциональной связи. Даже если по совпадению вы родом с американского Юга и видели в своей жизни множество плантаторских особняков, картинка в вашей голове никак не связана со всеми теми радостями, эмоциональными травмами и событиями вашей жизни, которые ассоциируются с местами, имеющими для вас свою историю. Вместо этого вы можете использовать внутренние объекты, и каждый сделанный вами выбор будет эмоционально осмыслен. Например, если вы играете сцену с главной соперницей Скарлетт по имени Мелани и в качестве замены для Мелани выбрали свою мать, то внутренним объектом (образом), которым вы можете мысленно заменить Тару, будет тот дом, где вы выросли со своей матерью. Или, возможно, вы делаете сцену с Реттом Батлером, и его заменой является ваш бывший муж. В этом случае внутренний объект, который вы первоначально выбрали для Тары, нужно поменять, поскольку ваши мысли, потребности и воспоминания будут довольно сильно отличаться от тех, которые у вас связаны с вашей матерью. Когда вы удерживаете в голове образ бывшего мужа, Тара предстает для вас в образе дома, в котором вы с ним жили.

Выбор ваших ВНУТРЕННИХ ОБЪЕКТОВ должен осуществляться на уровне эмоций, а не руководствоваться формальной логикой.

Персонаж Бубба в фильме «Форрест Гамп» постоянно упоминает о лодке для ловли креветок. Если бы вы играли Буббу и вам был бы нужен внутренний объект, для него не подошли бы мысли о лучшем корабле, который вы только можете себе вообразить. Бубба воспринимал рыбацкую лодку не просто как лодку, а как нечто, символизирующее для него работу его мечты. Мысли об этой лодке помогали ему выжить во Вьетнаме, этом аду, и придавали решимости исполнить до конца свой гражданский долг. Так что, если бы вы играли Буббу, вы бы могли использовать в качестве внутреннего объекта мысли о получении ведущей роли в фильме с участием вашего любимого актера. Или же вашей лодкой для ловли креветок может стать приобретение дома мечты для вашей матери, пока она еще жива. Здесь нет правильных или неправильных решений, только более и менее эффективные. Разбирая сценарий в поисках возможных внутренних объектов, просто удостоверьтесь, что образы внутренних объектов соотносятся с заменой, которую вы используете, и что выбранный вами объект действительно эмоционально значим для вас.

ВНУТРЕННИЕ ОБЪЕКТЫ нужно связать с соответствующими
ПРЕПЯТСТВИЯМИ

Чем более необычным и драматичным является ваш выбор внутреннего объекта, тем больший эмоциональный отклик этот выбор вызывает у вас, у других актеров и у зрительской аудитории. Высокий эмоциональный накал всегда создается за счет конфликта. Если ваш выбор не связан для вас ни с какой проблемой, наблюдать за вашей игрой будет не слишком интересно. Недостаточно посвятить себя поиску внутреннего объекта, который сделает вашу игру максимально искренней: необходимо найти такие образы, которые были бы по-настоящему связаны с опасностью и риском. Если вы говорите кому-то: «Я себя неважно чувствую», вы должны вспомнить то, что является для вас самым страшным ночным кошмаром. В своем воображении вы должны не просто валяться в постели с температурой. Вы должны лежать без сил с последней стадией рака, от которого умерла ваша бабушка, который диагностировали вашей маме и который вполне может быть и у вас, потому что рак — наследственное заболевание. Когда вы используете нечто вроде рака в качестве вашего внутреннего объекта, в основе вашего выбора лежит реальный страх. Если выбор, который вы делаете, не связан для вас ни с какой давней историей и ставки недостаточно высоки, то этот объект не сможет естественным образом всплыть перед вашим внутренним взором, когда придет время. Чем более острую проблему вы затронули, тем проще вспомнить нужные образы,

не прилагая к этому специальных усилий.

Не только ваши собственные реплики требуют ВНУТРЕННИХ ОБЪЕКТОВ – слова другого актера тоже должны сопровождаться образами, которые что-то для вас значат.

Люди слышат образами. Использование внутренних объектов, когда другой человек говорит, помогает вам реагировать более искренне. Одна из самых частых жалоб режиссеров состоит в том, что актеры не умеют слушать. Они просто ждут своей реплики. Это не означает, что вы не слышите, что говорит другой персонаж, – возможно, вы слышите каждое его слово. Но если его слова ничего для вас не значат и не вызывают в вашей голове никаких образов, то слушать вы не умеете.

Когда мы слушаем, мы не пытаемся представить себе жизнь другого человека, мы соотносим все, что мы слышим, с нашей собственной жизнью.

Когда мы слышим, как говорят другие люди, мы не пытаемся представить себе, на что похожи их мысленные образы, даже если мы случайно знаем человека, место, вещь или событие, о которых идет речь. Мы слушаем, используя свои собственные образы, поскольку они для нас что-то значат. Скажем, ваш друг говорит вам о недавней смерти своей матери. Вы не рисуете в своем воображении, как его мать умирает. Вместо этого вы вспоминаете смерть значимого для вас человека, которую вы пережили, или же вы представляете себе, что бы вы почувствовали, если бы ваша собственная мать умерла. Когда мы слушаем по-настоящему (точно так же, как в жизни), мы непроизвольно пытаемся найти соответствие идеям другого человека в нашей собственной голове. Именно так мы обычно пытаемся понять других людей и установить с ними эмоциональную связь.

Функция ВНУТРЕННИХ ОБЪЕКТОВ заключается не в физическом, а в эмоциональном их использовании для дублирования образов, возникающих в диалоге

В моем классе Майкл Ральф, актер, игравший в фильме «Правила секса» и знаменитом телесериале «Шоу Берни Мака», работал над сценой из пьесы Лероя Джонса «Летучий голландец». Это пьеса о женщине-расистке и черном мужчине, которые вместе едут в метро. В начале пьесы кажется, будто женщина соблазняет мужчину, но по ходу действия ее страсть оборачивается ненавистью: сначала она бросается страшными расистскими оскорблениями, а затем ненависть перерастает в ярость, и она убивает его. Майкл прочитал пьесу, обратил внимание на нетерпимость этой женщины к людям с другим цветом кожи и решил использовать в качестве внутреннего объекта расизм. Каждый чернокожий человек

в Америке испытал на себе, что такое расизм. Это всегда больно и хороший выбор для внутреннего объекта. Но я знала, что у Майкла есть намного более животрепещущая проблема. Из-за неразрешимых юридических проблем он не имел возможности видеться со своим сыном, живущим за три тысячи миль от него. Именно обращение к борьбе за возвращение сына, а не к проблемам расизма сделало актерскую игру Майкла более яркой и глубокой, а его эмоциональные реакции на расистские выпады – более богатыми. Это также придало ему огромную волю к победе над злой белой женщиной, поскольку для него на кону стояла безопасность его ребенка (сильная первичная потребность). Работа Майкла, результатом которой стал новый внутренний объект, была страстной и активной, потому что любой нормальный отец пойдет на все, чтобы защитить своего ребенка.

Сделайте так, чтобы ВНУТРЕННИЕ ОБЪЕКТЫ были значимы лично для вас

Брат моего мужа – имеющий международную известность адвокат в суде первой инстанции. Он выигрывает практически каждый процесс, за который берется. Его клиентами обычно бывают крупные корпорации. Участвовать в судебном процессе, представляя интересы крупного бизнеса, – дело, требующее огромного напряжения сил и немалой изобретательности.

Это тяжелая битва, поскольку большинство людей – особенно присяжные – всегда склонны поддерживать конкретного человека, а не огромную бездушную корпоративную машину. Так как же ему удастся побеждать? Он делает так, чтобы каждое судебное дело каким-то образом касалось, его, его жены или его детей. Он ищет способ персонализировать каждый случай, чтобы он касался защиты его семьи и его ценностей. Благодаря этому он сражается уже не за безликую корпорацию, а за то, что его действительно волнует. Он жестко полемизирует со своими оппонентами и фанатично отстаивает свою точку зрения. Просто он знает, что независимо от степени альтруизма любой человек готов сделать намного больше ради того, что имеет значение лично для него (то есть ради своей семьи), чем ради каких-то посторонних людей и их идеалов.

Я работала с одной актрисой над многими эпизодами популярного телесериала про юристов. (Нет, я не собираюсь открывать, кто она, поскольку в этой истории речь пойдет об очень личных проблемах, и это было бы нечестно по отношению к ней. Я имею такое право.) Ее персонаж должен был отстаивать в суде интересы клиентки, пережившей изнасилование. Согласно сценарию, ее персонажу эта тема очень близка, потому что она тоже однажды была изнасилована, хотя и не стала писать заявление в полицию. Главной сложностью для этой актрисы было найти для изнасилования внутренний объект. К счастью, сама она никогда не переживала ничего подобного. Я объяснила ей, что изнасилование – это не обязательно только физический акт, оно может происходить и на эмоциональном уровне. Я спросила ее, были ли в ее жизни моменты, когда она чувствовала себя эмоционально изнасилованной. Она поведала мне, что в детстве у нее были проблемы с избыточным весом и что ее отец постоянно критиковал и унижал ее за это. Даже несмотря на то что она давным-давно похудела и сейчас у нее вполне стройная фигура, насмешки отца все еще звучат в ее ушах. Она смотрится в зеркало и видит чудовищно расплывшуюся и толстую женщину. Она пришла к выводу, что действительно была изнасилована словами отца и его поведением, и, подобно жертвам сексуального насилия, она уже никогда не будет прежней. Она решила попробовать использовать это в качестве внутреннего объекта. В своей игре каждый раз, когда она говорила об изнасиловании своей клиентки и о своем собственном, она представляла себе все самое худшее и самое унижительное, что было связано с ее лишним весом и ее отцом. Благодаря этому внутреннему объекту эмоции на ее лице были настолько живыми и непредсказуемыми, что складывалось впечатление, будто она действительно в свое время подверглась сексуальному насилию.

Выбор ВНУТРЕННЕГО ОБЪЕКТА не всегда очевиден.

Адам Болдуин, снимавшийся в таких фильмах, как «Цельнометаллическая оболочка» и «Мой телохранитель», играл в одной пьесе персонажа, недавно завязавшего с алкоголем, который проходит процедуру «признания» (момент, когда алкоголик рассказывает свою историю) во время собрания анонимных алкоголиков. Персонаж Адама рассказывает о том, как жизнь несправедлива, в частности о том, что он завязал для того, чтобы прекратить издеваться над своей преданной и терпеливой женой, а она вскоре после этого умерла. Персонаж Адама морально опустошен и находится в тупике. Мы с Адамом искали подходящие внутренние объекты, что стало для нас настоящей проблемой. Адам – не алкоголик, и жена у него жива и здорова. Необходимо было предложить нечто, что могло бы опустошить его точно так же, как неожиданная смерть любимого человека.

Адам принимал участие в съемках сериала под названием «Светлячок», который создал Джосс Уидон, известный благодаря сериалу «Баффи – истребительница вампиров». На этот сериал многие возлагали большие надежды. Его сценарий был просто великолепен, а Адам получил возможность сыграть самого интересного персонажа за всю свою карьеру. Также обращал на себя внимание тот факт, что сериалом занимался Джосс Уидон, у которого за плечами было много успешных проектов. Казалось, эта роль позволит Адаму в течение долгого времени не думать о том, как прокормить свою жену и троих детей. Адам также чувствовал, что он наконец-то получил роль, которая может стать пищей для души. Любой актер вам подтвердит, что это редкостная удача. Кроме того, он любил других членов команды сериала

как свою семью. Сериал закрыли после первого сезона. Адам был опустошен. Это была огромная потеря, сопоставимая с потерей члена семьи. В качестве внутреннего объекта «Светлячок» обеспечивал Адаму то же, что дает мужчине хорошая жена, – чувство защищенности, любовь, вдохновение и пищу. Выяснилось, что смерть сериала, повергшая его в состояние уныния и апатии, оказалась прекрасным неочевидным внутренним объектом. Играя свою роль, Адам пребывал «здесь и сейчас», испытывая при этом мучительные переживания, пронизывающие все его существо.

ВНУТРЕННИЙ ОБЪЕКТ может преобразовать ваши негативные жизненные переживания в позитивные.

Когда-то я работала с некой известной актрисой (вы поймете, почему я не стану называть ее имени) над триллером, в котором ее нерожденный ребенок оказывается бесчеловечным образом вырезан из ее чрева. Ей был нужен внутренний объект, который бы мог повторить тяжелейшую травму матери, насильственно лишившейся ребенка. Мы работали вместе в течение многих лет, и я знала, что у нее был аборт. Это привело ее к острым душевным страданиям. Рассказывая об этом, она тряслась, плакала и ничего не могла с собой поделать. Я посоветовала ей использовать аборт в качестве внутреннего объекта для этой сцены. Сделав это, она дала волю всему своему гневу, горечи, ужасу и немыслимому чувству вины, которое испытывают большинство женщин, когда вынуждены избавиться от своего нерожденного ребенка. Будучи иногда необходимой мерой, аборт может стать причиной чудовищного внутреннего разлада. И, независимо от того, считаете ли вы аборт неотъемлемым правом каждого, из-за него большинство женщин и мужчин чувствуют себя убийцами. Если вы когда-либо страдали от того, что сделали аборт (или, будучи мужчиной, подтолкнули кого-то к аборту), найдите способ использовать это в своей внутренней работе. Вы обнаружите, что благодаря этому вы сможете высвободить свои эмоции.

ВНУТРЕННИЕ ОБЪЕКТЫ становятся эффективны, когда вы работаете с материалом, в котором много профессионального жаргона (политического, экономического, психологического или научно-технического).

Продюсеры сериала «Звездный путь: Глубокий Космос девять» наняли меня для того, чтобы я помогла в разработке образа Дакс, персонажа Терри Фаррел, и сделала этот образ более реалистичным. Продюсеры описали то, что они хотели бы видеть, так: «Дакс – это трехсотлетний червь, который привык быть мужчиной, а сейчас является красивой женщиной. Она мудра (в силу своего возраста) и не испытывает сексуального влечения (в силу него же). На самом деле, она даже слишком мудра, чтобы обладать чувством юмора».

Я сказала им: «О'кей, нет проблем... я, в общем-то, поняла». Я не настолько увлекаюсь научной фантастикой, как многие из тех, кто считает себя фанатами этого сериала, но я все же знаю: для того чтобы персонаж нравился зрителям, они должны иметь возможность каким-то образом отождествить себя с ним. В действительности продюсеры хотели, чтобы Дакс пользовалась любовью публики и вместе с тем сохраняла свою научно-фантастическую сущность. Этого сочетания можно было достичь, только очеловечив Дакс. Каждому ее инопланетному качеству нужно было отыскать земное соответствие, чтобы те из нас, кто до сих пор населяет планету Земля, могли ее понять и ощутить с ней внутреннее родство. Благодаря использованию внутренних объектов у меня появилась возможность наделить Дакс сексуальностью (это естественное влечение, которое понятно каждому), чувством юмора (почти все люди так или иначе им обладают) и персонализировать весь научно-фантастический бред, который она несет (сделав так, чтобы такие термины, как «пространственно-временной туннель» или «кварки», воспринимались как самые обыкновенные слова).

Продюсеры увидели съемочный материал буквально через несколько дней после начала нашей с Терри работы и были потрясены. Несомненно, благодаря очеловечиванию инопланетянина они получили «именно то, что нужно». Было бы неверным полагать, что мы намеренно игнорировали распоряжения продюсеров. Они, со своей стороны, тоже хотят

великолепной актерской игры, которая точно передала бы их видение персонажа и позволила бы аудитории сразу ухватить суть. Однако, не будучи профессиональными актерами, продюсеры зачастую не могут адекватно выразить, чего они хотят. Это ваша задача – перевести их слова на язык актерской игры, включив в нее человеческий фактор (вас самих), сделав ее захватывающей и близкой каждому: продюсерам, режиссеру и зрительской аудитории.

Выбирайте наиболее актуальные ВНУТРЕННИЕ ОБЪЕКТЫ

Обращение к недавним неприятным событиям из вашей жизни помогает вам быть по-настоящему искренним, поскольку вы продолжаете оставаться в неуверенности относительно того, к чему это все приведет и во что выльется. Ваша задача – не просто добиться, чтобы внутренние объекты делали вашу игру естественной и непритворной, но и найти образы, связанные с шаткостью вашего положения и риском.

Попробуйте разные варианты ВНУТРЕННИХ ОБЪЕКТОВ

Как и в случае с другими инструментами, не стоит определять логически, что будет работать, а что нет. Попробовав различные внутренние объекты, вы поймете, какие из них наиболее эффективны. Как выбрать наилучший внутренний объект? Когда вы репетируете или играете, самые слабые варианты уйдут сами собой – они не смогут засесть у вас в голове. При этом хороший внутренний объект засядет там непременно. Вам необязательно об этом думать – образы будут возникать легко и естественно. Вы увидите, что правильный внутренний объект обострит ваши ощущения.

Жизненный опыт каждого из нас – неисчерпаемая сокровищница, которая всегда к вашим услугам, и каждое ваше воспоминание несет в себе целый ворох образов, которые могут подойти к любой ситуации. Когда вы ищете подходящий внутренний объект, просто загляните в ваш персональный ящик Пандоры, и вы обнаружите множество прекрасных вариантов.

КАК ЗАПИСЫВАТЬ ВОЗМОЖНЫЕ ВАРИАНТЫ ВНУТРЕННИХ ОБЪЕКТОВ НА БУМАГЕ: ПРАКТИЧЕСКОЕ РУКОВОДСТВО

Определяясь с возможными вариантами внутренних объектов, пишите карандашом, чтобы иметь возможность стереть, если вы измените свое решение (скорее всего, так и будет). От руки запишите каждый возможный внутренний объект непосредственно под той репликой или репликами, с которыми он у вас ассоциируется.

Чтобы наглядно продемонстрировать этот процесс, давайте посмотрим, как один из моих учеников, Майкл, использовал внутренние объекты, играя Джека в пьесе Оскара Уайльда «Как важно быть серьезным». В центре сюжета два персонажа: добропорядочный сэр Джек Уординг и аристократ-повеса Алджернон Монкриф. Погрязшие в праздности. Джек и Алджернон чувствуют, что их жизнь слишком однообразна, и придумывают воображаемого брата по имени Эрнест, чтобы уйти от скуки повседневной жизни и наполнить свою жизнь романтическими приключениями. Джек под видом Эрнеста покидает наскучивший ему загородный дом, что позволяет ему предаваться городским развлечениям и проводить время со своей возлюбленной Гвендолен. Но, поскольку обман имеет свойство рано или поздно оборачивается против обманщика, Джек и Алджернон начинают противоречить друг другу, и это ставит под угрозу отношения Джека с Гвендолен.

КАК ВАЖНО БЫТЬ СЕРЬЕЗНЫМ

Оскар Уайльд

(Акт I, сцена I)

(Гостиная в квартире Алджернона на Хаф-Мун-стрит. Комната обставлена роскошно и со вкусом. Из соседней комнаты раздаются звуки фортепиано.)

(Входит Алджернон.)

АЛДЖЕРНОН

Как дела, дорогой Эрнест? Что привело тебя в город?

ДЖЕК

Развлечения, развлечения! Что же еще? Ты, как всегда, жуешь, Алджи?

АЛДЖЕРНОН

(сухо)

Насколько мне известно, в приличном обществе в пять часов принято слегка подкрепляться. Где ты пропадал с самого четверга?

ДЖЕК

За городом.

АЛДЖЕРНОН

А что ты делал за городом?

ДЖЕК

В городе развлекаешься сам. За городом – развлекаешь других. Такая скука!

АЛДЖЕРНОН

А кого именно ты развлекаешь?

ДЖЕК

(небрежно)

А! Соседей, соседей.

АЛДЖЕРНОН

И симпатичные у вас там соседи, в Шропшире?

ДЖЕК

Невыносимые. Я никогда с ними не разговариваю.

АЛДЖЕРНОН

Да, это, конечно, для них большое развлечение. Кстати, я не ошибся, это действительно Шропшир?

(Алджернон берет сэндвич.)

ДЖЕК

Что? Шропшир? Да, именно. Но послушай! К чему этот сервиз? К чему сэндвичи с огурцами? Откуда такая расточительность у столь молодого человека? Кого ты ждешь к чаю?

АЛДЖЕРНОН

Никого, кроме тети Августы и Гвендолен.

ДЖЕК

Отлично!

АЛДЖЕРНОН

Да, все это очень мило, но, боюсь, тетя Августа не очень-то одобрит твое присутствие.

ДЖЕК

А, собственно, почему?

АЛДЖЕРНОН

Милый Джек, твоя манера флиртовать с Гвендолен совершенно неприлична. Не меньше, чем манера Гвендолен флиртовать с тобой.

ДЖЕК

Я люблю Гвендолен. Я и в город вернулся, чтобы сделать ей предложение.

АЛДЖЕРНОН

Ты же говорил – чтобы развлечься... А ведь это дело серьезное.

ДЖЕК

В тебе нет ни капли романтики.

(Сцена продолжается дальше.)

Сверхзадачей Майкла, игравшего роль Джека, было «добиться любви Гвендолен».

Его сценической целью было «заставить тебя (Алджернона) помочь мне добиться любви Гвендолен». Майкл использовал в качестве замены Алджернона своего друга Тома, который в свое время познакомил Майкла с его внутренним объектом (Самантой, девушкой, в которую тот был безответно влюблен). Теперь давайте возьмем эту сцену и запишем личные внутренние объекты Майкла под теми словами, которые требуют внутренних объектов. Эти слова будут подчеркнуты. Объекты будут написаны от руки именно так и именно в тех местах, где вы должны вписать свои собственные варианты внутренних объектов. Помните: внутренние объекты – это ментальные образы человека, места, вещи или события, о которых вы говорите или о которых слышите от других людей.

КАК ВАЖНО БЫТЬ СЕРЬЕЗНЫМ

Оскар Уайльд

(Акт I, сцена I)

(Гостиная в квартире Алджернона на Хаф-Мун-стрит. Комната обставлена роскошно и со вкусом. Из соседней комнаты раздаются звуки фортепиано.)

(Входит Алджернон.)

АЛДЖЕРНОН

Как дела, дорогой Эрнест? Что привело тебя в город?

Microstick (Никнейм Майкла, Голливуд о котором он не рассказывает никому, кроме своих друзей)

ДЖЕК

Развлечения, развлечения! Что же еще?

Секс, наркотики и рок-н-ролл

Ты, как всегда, жуешь, Алджи?

пьешь виски

АЛДЖЕРНОН

(сухо)

Насколько мне известно, в хорошем обществе

в гостях у хороших друзей

в пять часов принято слегка подкрепляться.

чего-нибудь выпить

Где ты пропадал с самого четверга?

ДЖЕК

За городом.

В долине Ван Наис

АЛДЖЕРНОН

А что ты делал за городом?

В долине Ван Наис

ДЖЕК

В городе развлекаешься сам.

В Голливуде

За городом – развлекаешь других. Такая скука!

жителей Боулинг пригорода и ужин у Дэнни

АЛДЖЕРНОН

А кого именно ты развлекаешь?

жителей пригорода

ДЖЕК

(небрежно)

А! Соседей, соседей.

Скучные семьи, все заняты

АЛДЖЕРНОН

И симпатичные у вас там соседи, в Шропшире?

семьи в долине

ДЖЕК *Невыносимые.*

Я никогда с ними не разговариваю.

АЛДЖЕРНОН *Да, это, конечно, для них большое развлечение. Кстати, я не ошибся, это действительно Шропшир?*

долина

(Алджернон берет сэндвич.)

ДЖЕК

Что? Шропшир? Да, именно. Но послушай!

долина

К чему этот сервиз? К чему сэндвичи с огурцами?

пластиковые стаканчики

Откуда такая расточительность у столь молодого человека? Кого ты ждешь к чаю?

С кем ты собираешься пить?

АЛДЖЕРНОН

Никого, кроме тети Августы и Гвендолен.

Ким (лучшая подруга Саманты) Саманта

ДЖЕК

Отлично!

АЛДЖЕРНОН

Да, все это очень мило, но боюсь, тетя Августа

Ким (которая ненавидит Майкла)

не очень-то одобрит твое присутствие.

ДЖЕК

А, собственно, почему?

АЛДЖЕРНОН

Милый Джек, твоя манера флиртовать с Гвендолен

с Самантой

совершенно неприлична. Не меньше чем манера Гвендолен флиртовать с тобой.

ДЖЕК

Я люблю Гвендолен. Я и в город вернулся,

Саманту в Голливуд, где она живет

чтобы сделать ей предложение.

предложить встречаться

АЛДЖЕРНОН

Ты же говорил – чтобы развлечься...

про случайный секс

А ведь это дело серьезное.

это глупо

ДЖЕК

В тебе нет ни капли романтики.

(Сцена продолжается дальше.)

Работая над этой сценой перед классом, Майкл обнаружил, что одни внутренние объекты более эффективны, чем другие. После каждой репетиции со своим партнером он заменял наименее эффективные из них, чтобы найти более подходящие. Ваша работа не окончена, пока фильм снимается или пока спектакль еще идет в вашем театре. Всегда есть что-то, что вы можете попробовать, чтобы сделать свою работу лучше. Актерская игра дарит вам бесконечное разнообразие переживаний, вам всегда есть чему поучиться и с чем поэкспериментировать. Цыплят по осени считают, а в искусстве осень не наступает никогда.

Глава 6

Инструмент № 6. Такты и действия

ТАКТ – ЭТО СМЕНА МЫСЛИ. ДЕЙСТВИЯ СЛУЖАТ ДОСТИЖЕНИЮ СИЮМИНУТНЫХ ЦЕЛЕЙ, ПРИВЯЗАННЫХ К КАЖДОМУ КОНКРЕТНОМУ ТАКТУ. ТАКТЫ И ДЕЙСТВИЯ – ЭТО РАЗЛИЧНЫЕ ПОДХОДЫ К РЕШЕНИЮ СЦЕНИЧЕСКОЙ ЗАДАЧИ

Каждый раз, когда в сценарии происходит смена намерения, происходит и смена такта

Поместите в квадратные скобки каждый такт, чтобы обозначить, где заканчивается один такт и начинается другой. Сколько тактов вы можете насчитать в этом монологе?

«Почему ты так со мной поступаешь? Нет, не отвечай... Я знаю. Потому что тебе все равно, тебе всегда было все равно. И знаешь что? Мне тоже все равно. Мне в два раза всравнее, чем тебе! Вот!»

В нем три такта:

[«Почему ты так со мной поступаешь?»] [Нет, не отвечай... Я знаю. Потому что тебе все равно, тебе всегда было все равно.] [И знаешь что? Мне тоже все равно. Мне в два раза всеравнее, чем тебе! Вот!«]

Такт может занимать одно слово, одну реплику или больше страницы диалога. Критерием смены такта является появление в диалоге новой мысли или нового намерения. Но, как и с другими актерскими инструментами, здесь все субъективно. То, что казалось сменой такта (намерения) при первой попытке анализа сценария, может вовсе не оказаться таковой, когда вы будете произносить реплики вслух. Кроме того, такты могут сменять друг друга по-разному в зависимости от того, как другой актер или другие актеры вам отвечают. Всегда будьте готовы к возможной смене такта. Открытость и готовность к новым творческим решениям позволят вам оставаться неподдельным и искренним. Думайте о членении на такты как о приблизительной схеме, как о некой основе, подразумевающей возможность вносить естественные и своевременные исправления прямо в разгар сценического действия.

Действия связаны с сиюминутными целями и представляют собой различные подходы, которые вы рассматриваете, чтобы наиболее эффективным образом решить свою СЦЕНИЧЕСКУЮ ЗАДАЧУ.

Такты и действия позволяют различать между собой различные подходы, направленные на решение сценической задачи. Другими словами, речь идет о сиюминутных целях, которые сформулированы более точно, чем сценическая задача, и поддерживают наше движение на пути к ней.

Если моя сценическая задача – «заставить вас дать мне работу», то существует множество способов, к которым я могу прибегнуть, чтобы вы захотели это сделать. Благодаря тем или иным словам и определенному поведению моим действием в первом такте может стать «заставить вас рассмеяться»; во втором такте – «произвести на вас впечатление своим резюме»; в третьем – «удивить вас своим умом»; в четвертом – «заставить вас доверять мне».

Работа с тактами и действиями позволяет решать сценическую задачу, прибегая к разнообразному поведению. Такты и действия придают сцене многоплановость, влияя не только на то, как вы произносите слова, но и на то, как вы себя ведете. Начиная выполнять действие со слов, вы обнаружите, что ваше тело само вовлекается в процесс. Таким образом и формируется ваше поведение.

Подобно СЦЕНИЧЕСКОЙ ЗАДАЧЕ, ТАКТЫ и ДЕЙСТВИЯ должны быть сформулированы так, чтобы вызывать определенную реакцию, воздействовать на другого человека, а не просто что-то ему сообщать.

Использование тактов и действий для воздействия на другого человека позволяет вам работать от одного момента к другому. Если у вас нет необходимости воздействовать на другого человека, вы можете попасть в ловушку, начав вспоминать, как себя вести. Для человека это неестественно. Вам необходимо воспроизвести ту часть своей жизни, которая связана с бессознательным, неумышленным и стихийным поведением, поскольку только это приведет к спонтанным и непредсказуемым результатам.

ТАКТЫ и ДЕЙСТВИЯ позволяют вам оставаться подлинным и аутентичным.

Когда вы собираетесь совершить действие в расчете на реакцию, ее нельзя запланировать заранее. У вас не только нет возможности узнать, как именно вы это скажете (поскольку вы сосредоточены на другом человеке, а не на себе), но вы также не представляете, как другой человек собирается отреагировать или как вы собираетесь отреагировать на реакцию этого человека, а также его реакцию на вашу реакцию. То, что происходит в результате, – это и есть настоящая жизнь, а не имитация жизни.

Ваша потребность в реакции со стороны другого человека помогает этому человеку,

поскольку заставляет его чувствовать себя значимым и необходимым.

Если вам не нужна реакция другого актера или других актеров, вы не даете им возможности выразить себя и ослабляете свое стремление к сценической задаче. Почти у каждого из нас был момент, когда на вечеринке кто-нибудь подходил к вам и говорил: «Эй, как дела?» – при этом не глядя на вас и не ожидая вашего ответа. Вместо этого он продолжал обводить глазами комнату в поисках других гостей вечеринки, которые могли бы быть более статусными/сексуальными/интересными, чем вы, чтобы к ним подойти и заговорить. Как вы себя при этом чувствовали?

Именно так вы заставляете себя чувствовать другого актера (или кастинг-директора), когда бросаете реплику, но не волнуетесь о том, как он будет отвечать.

Используя тот же самый монолог, который мы разбили на такты, давайте поиграем с различными вариантами действий:

[«Почему ты так со мной поступаешь?»]

[Нет, не отвечай... Я знаю. Потому что тебе все равно, тебе всегда было все равно.]

[И знаешь что? Мне тоже все равно. Мне в два раза всеравнее, чем тебе! Вот!«]

Ниже приводятся возможные такты и действия, верные сценической задаче «сделать так, чтобы ты остался со мной»:

• **ПЕРВЫЙ ТАКТ:** «Почему ты так со мной поступаешь?»

ДЕЙСТВИЕ: заставить тебя объяснить мне то, чего я не понимаю

или: заставить тебя утешить меня

или: заставить тебя почувствовать себя виноватым

• **ВТОРОЙ ТАКТ:** «Нет, не отвечай... Я знаю. Потому что тебе все равно, тебе всегда было все равно».

ДЕЙСТВИЕ: заставить тебя успокоить меня

или: заставить тебя признать мою правоту

или: заставить тебя сказать, что это не так

• **ТРЕТИЙ ТАКТ:** «И знаешь что? Мне тоже все равно. Мне в два раза всеравнее, чем тебе! Вот!«

ДЕЙСТВИЕ: заставить тебя почувствовать мою боль

или: заставить тебя соревноваться со мной

или: испугать тебя, заставив думать, что «все кончено»

Все эти варианты тактов и действий рассчитаны на определенную реакцию, и, таким образом, вы имеете возможность установить взаимодействие, а впоследствии и отношения с другим человеком. Формулировка дает вам возможность удерживать другого человека в фокусе и не позволяет вам погрузиться в бесплодное самокопание.

Прочитайте эти реплики еще раз, но на этот раз вслух и попробуйте использовать каждое действие как приглашение к диалогу.

Видите, насколько ваши интонация и поведение меняются в зависимости от такта и действия? Причем варианты, приведенные выше, – лишь несколько возможностей. Существует множество разных способов, которыми вы можете решить сценическую задачу «сделать так, чтобы ты остался со мной».

Следующие примеры выражают те же чувства, но не требуют ответа. Они намного менее эффективны.

• **ПЕРВЫЙ ТАКТ:** «Почему ты так со мной поступаешь?» **ДЕЙСТВИЕ:** я хочу понять

или: мне грустно

или: я считаю, что ты виноват

• **ВТОРОЙ ТАКТ:** «Нет, не отвечай... Я знаю. Потому что тебе все равно, тебе всегда было все равно».

ДЕЙСТВИЕ: я должен успокоиться

или: я уверен, что я прав

или: я не хочу в это верить

• **ТРЕТИЙ ТАКТ:** «И знаешь что? Мне тоже все равно. Мне в два раза всеравнее, чем тебе! Вот!»

ДЕЙСТВИЕ: мне больно

или: я чувствую, что мне брошен вызов

или: «все кончено!»

Это переживания, а не такты и действия. Переживания не вызывают реакцию. Используя подобные формулировки, вы не нуждаетесь в том, чтобы другой человек с вами взаимодействовал. Вы можете переживать все это самостоятельно. Формулировка действий как пассивных переживаний погружает вас вглубь себя и приводит к тому, что у вас не остается никаких задач, потребностей и стремления к человеческим контактам. Следовательно, не происходит никакого развития, и становление взаимоотношений оказывается невозможным.

ДЕЙСТВИЯ способны изменить смысл и намерение

Это дает вам возможность исследовать более интересные и уникальные способы поведения и ведения диалога. Без использования тактов и действий ваше прочтение, скорее всего, будет слишком буквальным и очевидным. Возьмите предложение «я тебя ненавижу» и используйте как реплику в диалоге. Намерение здесь само по себе достаточно прозрачно. Но давайте посмотрим, что произойдет, если мы изменим такты и действия. Попробуйте сказать «я тебя ненавижу» так, чтобы:

«Заставить тебя рассмеяться».

Отличается от того, что было изначально? Теперь скажите это с целью:

«Заставить признать тебя свою вину».

Теперь эта фраза приобрела совершенно новый смысл. Ну а теперь скажите это с намерением:

«Заставить тебя успокоить меня».

Вам пришла в голову идея. Такт и действие, которые вы выбираете, должны определить, каким образом вы пытаетесь взаимодействовать независимо от того, какие слова вы произносите. Такт и действие кардинально меняют смысл ваших слов. Говорили ли вы когда-нибудь «я тебя люблю» человеку, с которым на самом деле просто хотели заняться сексом? Сравните это прочтение реплики с тем, как вы говорили «я тебя люблю», желая, чтобы другой человек сказал вам то же самое в ответ. Или с тем, когда «я тебя люблю» означало, что вы хотели вместе с этим человеком посмеяться над абсурдностью ситуации. Теперь вы понимаете, почему, когда актеры произносят реплики «я тебя люблю» или «я тебя ненавижу», вкладывая в них буквальный и очевидный смысл («я тебя люблю» или «я тебя ненавижу»), они теряют множество возможностей и многочисленные оттенки серого, которые существуют между черным и белым. Серая область в прямом и переносном смысле открыта для интерпретаций посредством тех или иных тактов и действий.

Спросите себя: «Что я хочу получить (какова моя **СЦЕНИЧЕСКАЯ ЗАДАЧА**)?»

И как наилучшим и самым эффективным способом (как за счет слов, так и за счет поведения) ее решить (ТАКТЫ и ДЕЙСТВИЯ)?»

Действия должны быть согласованы со сценической задачей, чтобы была некая четкая линия, проходящая через всю сцену. Чем упорнее вы стремитесь к решению сценической задачи, такт за тактом, действие за действием (используя различные подходы и тактики как на речевом, так и на телесном уровне), и чем больше вы понимаете, что у вас не получается, тем с большим рвением вы пытаетесь сделать это во что бы то ни стало. Это приводит к нарастанию напряжения, которое вы создаете в этой сцене. Вы также должны заставить другого персонажа захотеть дать вам то, что представляет собой ваша сценическая задача, выбрав наиболее эффективные такты и действия.

Дженнифер Билз помнила об этом и получила удивительные результаты, когда мы работали над конкретной сценой в одном из эпизодов сериала «Секс в другом городе». «Секс в другом городе» – это сериал о лесбиянках и всех тех неизбежных испытаниях и травмах, с которыми они сталкиваются в гомофобном и нетолерантном мире. В одной из сцен персонаж Дженнифер по имени Бетт участвует в качестве гостя в ток-шоу и оказывается вовлечена в горячий спор с Фэй Бакли, ее главным врагом в этом эпизоде. Фэй в оскорбительной форме утверждает, что художественная выставка Бетт преступает все дозволенные рамки приличия. В конце сцены персонаж Фэй заходит слишком далеко и наносит удар ниже пояса, используя личную информацию, которой она располагает о Бетт:

«Библия осуждает гомосексуальность, Бетт. Вот почему Бог забрал ребенка вашей любовницы. Он уберег его от морального разложения, которое ожидало бы его, если бы он родился и рос среди извращенцев. Этому ребенку повезло, что он так и не появился на свет».

Бетт отвечает на это, называя Фэй «чудовищем» и демонстрируя видео, где несовершеннолетняя дочь Фэй участвует в фильме для взрослых; в свое время Фэй сделала все, чтобы этот фильм никто и никогда не увидел. Действие в том такте, где Бетт говорит «чудовище» и демонстрирует видео на камеру, могло быть продиктовано желанием отомстить. Но сценическая задача Бетт состоит в том, чтобы «заставить вас (зрительскую аудиторию) принять мою сторону в споре с Фэй». Если бы Бетт поступила так из злости, она могла бы показаться жестокой. Самым эффективным способом решить сценическую задачу было продемонстрировать, что страшные слова Фэй Бетт не задела. В этом такте мы использовали действие «помочь тебе (Фэй) осознать свою жестокость»: она спокойно называет ее «чудовищем» (вместо того чтобы взорваться от ярости, что было бы естественно, но абсолютно ни к чему бы не привело), а затем с сочувствующим видом передает Фэй пленку через стол. Если бы ответ Бетт был мстительным, зрители не стали бы ей сопереживать.

Благодаря этим такту и действию Дженнифер показала Бетт как человека, способного к сопереживанию. Человека, чью сторону мы, телезрители, легко могли бы принять.

Используйте ТАКТЫ и ДЕЙСТВИЯ в невербальных ситуациях

Во время ссоры с любимым человеком вы можете начать гневно стучать в дверь, которая захлопнулась прямо перед вашим носом. Не произнося ни слова, вы все равно осуществляете действие «заставить тебя сделать так, чтобы я не уходил».

Весьма нередко, чем более жестко и агрессивно вы ломитесь в дверь, тем больше вы хотите, чтобы другой человек вышел к вам и остановил вас, доказав таким образом, что он вас любит. Следовательно, такт и действие «заставить тебя сделать так, чтобы я не уходил» служат решению более общей сценической задачи: «заставить тебя доказать, что ты меня любишь».

Или же в сценарии указано, что вы готовы лечь в постель с партнером в большом раздражении... чтобы решить сценическую задачу «заставить тебя признать свою вину». Тактом и действием в этом случае может быть: «заставить тебя признать, что ты чувствуешь себя виноватым», или «заставить тебя почувствовать мою боль», или «сделать так, чтобы ты меня успокоил». Используя такты и действия, мы можем стремиться к достижению самых разнообразных целей.

Даже когда говорит другой актер, вы не должны прекращать работу с ТАКТАМИ и ДЕЙСТВИЯМИ.

Когда вы слушаете, вам все равно необходимо как-то давать понять, чего вы хотите от другого персонажа, – произнося какие-то слова или молча. Когда вы прекращаете говорить и начинает говорить другой человек, вы должны продолжать стремиться к продолжению взаимодействия. Вы не должны останавливаться только потому, что закончилась ваша реплика!

Не существует правильных или неправильных решений. Только более и менее эффективные.

Вы должны осознавать поведенческую модель своего персонажа, его представления о том, «кто я»

Удерживайте в голове, «кто есть» ваш персонаж, его поведенческую модель, то есть то, как именно он привык достигать своих целей. Роковая женщина или плейбой обычно берут свое (решают сценическую задачу), используя свою сексуальность. Интеллектуал одерживает победу, создавая сложные многоходовые комбинации. Человек, привыкший играть в коллективе роль клоуна, для достижения цели будет использовать юмор. Хулиган, уличный бандит или гангстер прибегнет к насилию и агрессии, чтобы получить желаемое. Другими словами, всегда держите в голове, кто ваш персонаж и как он обычно поступает в жизни, выбирая то или иное действие.

Я работала с Джоном Войтом над фильмом «Фламандский пес», где он играл человека, заменившего отца мальчику, который считал себя сиротой. До самого конца фильма персонаж Джона не знал, что он и есть биологический отец этого мальчика. Мать мальчика умерла, не успев сказать ему об этом. Чтобы помочь зрителям принять конец истории, Джон использовал каждую возможность показать зрителям, что он относится к мальчику по-отечески. Не прибегая к вербальным проявлениям, он использовал такты и действия вроде «заставить тебя чувствовать себя в безопасности», «заставить тебя поверить в себя», «продемонстрировать тебе свое покровительство», «доказать тебе свое расположение», «заставить тебя почувствовать себя любимым». Эти такты и действия в своем роде предвосхищали финал. Когда он, а вместе с ним и зрители наконец узнали о том, что он и есть отец мальчика, аудитория смогла это принять. Благодаря тактам и действиям его отцовство обрело смысл.

Вы должны осознавать поведенческие модели других персонажей, их представления о том, «кто они»

Вы также должны понять, к какому типу принадлежат другие персонажи. Другой персонаж может быть человеком, который для достижения желаемого использует интеллект. Вам не нужно пытаться взаимодействовать с этим человеком на его поле, поскольку люди склонны давать вам то, чего вы хотите, только после того как получат то, чего хотят они.

В каждом ТАКТЕ и ДЕЙСТВИИ будьте сосредоточенными и целеустремленными

Когда вы принимаете решение о выборе действия, вы должны делать это с ощущением, что к вашему виску приставлен пистолет. Поскольку вы идете на риск со своей СВЕРХЗАДАЧЕЙ, СЦЕНИЧЕСКОЙ ЗАДАЧЕЙ, ПРЕПЯТСТВИЯМИ, ЗАМЕНОЙ и ВНУТРЕННИМИ ОБЪЕКТАМИ, ставки для вас должны быть очень высоки. А когда ставки высоки, то, как вы знаете, каждая мелочь, каждое ваше слово, каждый нюанс вашего поведения имеют огромное значение. Ни к чему нельзя относиться наплевать. Каждое «как», «почему» или «что» что-то значат. Представьте, что вы говорите не подумав, когда кто-то держит пистолет у вашего виска. Это невозможно. Каждая реплика, каждое движение идет в счет, когда вы пытаетесь спасти свою жизнь. Точно так же и каждая сцена должна быть посвящена тому, чтобы реализовать, преодолеть или достичь чего-то, что имеет для вас

невероятную ценность и значимость. Ваши такты и действия должны служить дополнением и способствовать получению чего-то исключительно важного (решению сценической задачи). Вы испытываете такой прилив сил, как будто речь сейчас идет о вашей жизни и смерти. Вывод: вы не должны ничего недооценивать или считать незначительным. Все, что вы говорите или делаете, должно приближать вас к достижению желаемого, и это означает, что использование тактов и действий обязательно на протяжении всего сценария.

Не используйте ТАКТЫ и ДЕЙСТВИЯ так, будто это список, которому вам необходимо строго следовать. Это не конвейер.

При помощи своей речи и своего поведения осознанно стремитесь к выполнению действия в определенном такте. Проверьте, добились ли вы желаемой реакции или же нет. Повторяйте этот процесс – от такта к такту, от ответа к ответу, – пока не уйдете со сцены или пока режиссер не скажет: «Снято!» Осознайте и прочувствуйте свою эмоциональную реакцию на свою удачу или неудачу в этом такте и в этом действии, а затем переходите к другому такту и другому действию. Скажем, вы пошутили, и очевидно, что вашим действием в этом такте будет «заставить тебя рассмеяться». Подумайте обо всех возможных реакциях, которые может вызвать действие «заставить тебя рассмеяться»: снисходительный смех, вымученный смех, притворная улыбка, произнесенное вслух: «Ха-ха, это забавно, извини, забыл рассмеяться» и т. д. Вы можете иметь различные эмоциональные реакции в зависимости от того, как другие люди отвечают на ваши действия. Если другой человек смеется, вам приятно, если нет – вы чувствуете себя ужасно. Очень важно, выполнив действие, обратить внимание на то, какую реакцию вы получили, прочувствовать ее, а затем соответственно отреагировать самим.

Взаимодействие с целью получить реакцию удерживает вас от погружения в себя и заставляет находиться «здесь и сейчас».

Когда вы полностью сосредоточены на том, чтобы получить реакцию (то есть ответное действие) от другого человека, очень сложно наблюдать за собой и как-то заранее планировать то, как будет развиваться диалог. Это создает спонтанность. Просто вспомните те по-настоящему решающие моменты вашей жизни, те ситуации, когда вы хотели чего-то настолько отчаянно, что буквально могли ощутить вкус желаемого. Вспомните, насколько вы были поглощены тем, что вам отвечает человек, который мог бы дать вам то, чего вы хотите. Каждое моргание, каждый брошенный в сторону взгляд, каждый вдох имел значение. Вы интерпретировали интонацию и жесты этого человека снова и снова, а затем рассказывали об этом друзьям, чтобы они интерпретировали их еще раз. Вы были предельно внимательны к тому, что он говорил или делал. Когда вы играете, вы должны находиться в точно таком же состоянии.

Вы можете повторять ТАКТ и ДЕЙСТВИЕ в рамках одной и той же сцены

Например, вы пытаетесь сделать так, чтобы какой-то человек вступил с вами в сексуальные отношения. Вашей сценической задачей будет «заняться с тобой сексом». Раскладывая диалог в сцене на такты и действия, вы можете обратить внимание на такое типичное для первого свидания действие, как «заставить тебя испытать сексуальное возбуждение». Вторым действием во втором такте может быть «произвести на тебя впечатление». Третьим действием в третьем такте может быть «заставить тебя доверять мне», а четвертое действие в четвертом такте снова вполне может состоять в том, чтобы «заставить тебя испытать сексуальное возбуждение».

В ходе репетиции пробуйте разные ТАКТЫ и ДЕЙСТВИЯ, чтобы определить самые лучшие

Как и в работе с другими инструментами, не пытайтесь опираться на свою логику,

определяя ваши такты и действия. Я позволю себе повториться: актерская игра – это телесное искусство, которое требует экспериментов, задействующих голос и движение. Вы не узнаете, какие такты и действия будут для вас наиболее эффективными, пока не опробуете их и не выясните, действительно ли они продвигают вас к вашей сценической задаче.

ТАКТЫ и ДЕЙСТВИЯ делают слова наглядными.

Когда мы с Гарри Шендлингом впервые начали вместе работать над «Шоу Ларри Сандерса», одно из моих главных замечаний к нему заключалось в том, что он недостаточно использовал в работе телесный уровень. Гарри занял свое место в голливудской иерархии как артист разговорного жанра. Это означало, что он привык полагаться на свое умение смешно шутить. Но я указала ему (как и другим моим ученикам), что очень часто нас заставляет смеяться вовсе не то, что человек говорит, а то, что он делает. Такты и действия не только помогают вести диалог, но и создают поведение, которое этот диалог сопровождает. Когда мы выходим из кинозала или из театра, мы обычно говорим: «Мне понравилось, как такой-то персонаж сделал то-то и то-то». Очень редко наш комментарий звучит как: «Мне нравится, как он произнес такие-то слова».

Одним из первых упражнений, которое я с ним проделала, заключалось в том, что я учила его физически воплощать слова, прописанные в сценарии. Мы должны были выбрать сцену, а затем понять, какое действие должно соответствовать каждому из тактов. Затем я читала реплику в сценарии, после чего он должен был произвести в этом такте действие, вместо того чтобы произносить что-то в ответ. Давайте обратимся к сцене в одном из эпизодов «Ларри Сандерса» под названием «Адольф Хенклер». Ларри (Гарри Шендлинг) говорит своему продюсеру Артуру (Рип Торн) о своем брате, Стэне, который скоро должен прийти. Ларри покидает свое телевизионное ток-шоу, и его место должен занять Джон Стюарт, роль которого играет (какая ирония!) Джон Стюарт. В течение долгого времени Ларри был в буквальном смысле слова одержим своей передачей – он работал по шестнадцать часов в день, и даже его личная жизнь крутилась исключительно вокруг этого шоу. Ларри в панике; он не представляет, что он будет делать и чем заполнять свое время, когда шоу для него закончится. Он обращается к своей семье, к своему брату Стэну, в надежде получить любовь и поддержку, в которых так отчаянно сейчас нуждается, поскольку чувствует себя абсолютно потерянным. Стэн – антрепренер... ну, по крайней мере, он сам так считает. На самом деле он один из тех постоянно витающих в облаках мечтателей, у которых всегда есть в запасе идиотский план; этот план сулит золотые горы, но на самом деле не может привести ни к чему, кроме разорения. Артур – это не только продюсер Ларри, но и его лучший друг. Он понимает, что от Стэна ждать нечего, потому что от него вообще нельзя ждать ничего хорошего. В следующей сцене Артур пытается предупредить Ларри, чтобы тот держался подальше от Стэна, как бы ему ни была необходима эмоциональная поддержка.

Теперь давайте возьмем эту сцену и разобьем ее на такты, обозначив их квадратными скобками, и действия (определенные тактические решения), которые должны быть указаны карандашом с правой стороны. Таким образом, их нельзя будет перепутать с другими инструментами, которые вы тоже будете указывать на этой странице. Вот возможные идеи для тактов и действий, если мы рассматриваем эту сцену с точки зрения Ларри Сандерса. Эти такты и действия не есть истина в последней инстанции. Как и все остальные инструменты, они могут меняться в зависимости от вашей интерпретации.

Эти конкретные такты и действия призваны в конце концов привести к сценической задаче «добиться того, чтобы ты помог мне почувствовать себя лучше». Ларри Сандерс только что закончил шоу и идет за кулисы, когда его останавливает и приветствует его продюсер Артур...

ШОУ ЛАРРИ САНДЕРСА ЭПИЗОД «Адольф Хенклер»

АРТУР

[Эй, на палубе! Капитан Сандерс! Спешу доложить, что ракетный крейсер военно-морских сил США «Веселье» благополучно пришвартовался.

заставить тебя рассмеяться

ЛАРРИ

Тебе кто-нибудь говорил, что тебе бы очень пошла капитанская фуражка?

АРТУР

Ага, недавно вот Рок Хадсон, например.

ЛАРРИ

Это тема для отдельного разговора.]

АРТУР

[Так твой брат Стэн сейчас в городе?

заставить тебя почувствовать, в каком я отчаянии

ЛАРРИ

Он пока гостит у меня .]

АРТУР

А-а.

заставить тебя прекратить меня осуждать

ЛАРРИ

И что это должно означать?

АРТУР

Да так. Просто упражняюсь в китайском.

(такт)

Может, просто отправить ему чек по почте?

ЛАРРИ

[Мне нужно его общество!

заставить тебя почувствовать, как мне больно

АРТУР

Хочешь совет? Если тебе нужен друг, который будет стоить тебе больших денег, лучше купи себе шарпея.]

ЛАРРИ

[Тогда сразу двое из нас будут пить воду из унитаза.]

заставить тебя рассмеяться

Когда мы с Гарри репетировали эту сцену, я подавала реплики от лица Артура; затем Гарри должен был молча, на телесном уровне

выразить такт и действие, используя внутренние объекты, которые мы предварительно выбрали. Обратите внимание, что поведенческая модель Ларри Сандерса основана на юморе, он привык всех веселить; поэтому действие «заставить тебя рассмеяться» повторяется. Когда Гарри отвечал на мои реплики, используя исключительно возможности своего тела, его движения были ужасно забавными. После того как он успешно реализовал такты и действия на физическом уровне, мы вернулись назад и проиграли всю сцену, используя такты и действия в диалоге. Теперь его поведение подчеркивало реплики, делая их вдвойне эффектными. Такты и действия побуждают актера придавать диалогу телесное измерение, позволяя переживать

происходящее более полно и лучше сосредоточиваться на взаимодействии. Есть интересный способ проверить, хорошо ли актер играет: просто выключите звук, и если вы еще будете способны смеяться, плакать и сопереживать, значит, такты и действия должным образом передают намерения персонажа.

Будьте тверды и решительны в своих ТАКТАХ и ДЕЙСТВИЯХ

Дерзко и бесстрашно стремитесь к тому, что вы наметили. Отбросьте сомнения. И не бойтесь совершить намеченное действие. Чем больше вы рискуете и чем более вы бесстрашны, тем восхитительнее будет конечный результат.

Я работала с Кристианом де ла Фуэнте над подготовкой к кастингу, а затем и над ролью Мемо Морено в фильме «Гонщик». Кристиан родом из Чили, и английский в огромной степени все еще оставался для него чужим языком. Когда я готовила его к прохождению кастинга с Сильвестром Сталлоне (Джо), я всеми силами вселяла в него решимость, чтобы он был тверд в своих действиях независимо от того, насколько глупо он при этом будет выглядеть.

И хотя большая часть фильма посвящена гонкам, одна из его побочных сюжетных линий включает тот факт, что Мемо женат на бывшей жене Джо. В одной из сцен фильма Мемо должен состязаться с Джо, который становится его соперником. Играть сцену, делая упор на противостоянии с Джо, было не лучшим выбором для Кристиана. На ум пришло выражение «держите друзей рядом, а врагов – еще ближе». Поэтому я дала ему сценическую задачу «понравиться тебе», поскольку, если Джо будет хорошо относиться к Мемо, он вряд ли будет пытаться испортить его отношения с женой. Сцена включала словесную перепалку между Джо и Мемо, и в том числе момент, когда Мемо говорит: «Выходи за меня замуж». Для этой реплики мы использовали действие «заставить тебя рассмеяться». Затем он снял кольцо со своего пальца и начал пытаться надеть его на безымянный палец Сталлоне, который был толще, чем у Кристиана. Кристиан все пытался натянуть кольцо, но ему просто-напросто мешал сустав. Сталлоне подозрительно и с недоумением смотрел на несчастного Кристиана, который отнюдь не был уверен в том, что его действия не вызовут раздражение Сталлоне или даже его гнев, но продолжал свои попытки. Наконец по прошествии какого-то времени (которое показалось Кристиану вечностью) Сталлоне, расхохотавшись, воскликнул: «Мне нравится этот парень!» Нужно ли говорить, что Кристиан получил эту роль? На съемках он продолжал рисковать, нисколько не заботясь о том, что это может выглядеть нелепо. Когда продюсеры посмотрели материал, отснятый в первые дни съемок, они предложили ему контракт сразу на два фильма.

Не занимайтесь самоцензурой

Попробуйте все, даже если вам кажется, что это вам вряд ли подойдет. Анализируйте, что работает лучше. На репетициях испробуйте различные такты и действия для определения лучших из них. Как я уже множество раз повторяла – вы не узнаете, пока не попробуете.

Осознайте, что ваш персонаж в действительности пытается сделать, стремясь к СЦЕНИЧЕСКОЙ ЗАДАЧЕ.

Читайте между строк.

Вам может потребоваться сыграть сцену, где ссорящаяся пара говорит о разводе. То, что вы хотите разойтись на словах, не означает, что это и есть то, чего ваш персонаж хочет на самом деле. Как и в случае с человеком, который ломится в дверь, очень часто, когда мы угрожаем, что уйдем, мы на самом деле пытаемся сделать так, чтобы другой человек заставил нас остаться или доказал, что он нас любит. Или же вам нужно работать над сценой, в которой ваш персонаж говорит о том, насколько он любит какое-то литературное произведение. В действительности он мог даже не читать эту книгу или прочитал ее, но она показалась ему скучной, однако он говорит, что книга ему понравилась, поскольку хочет произвести впечатление на другого человека своей образованностью или просто понравиться ему.

Получившая множество восторженных отзывов со стороны театральных критиков работа Элизабет Шу в офф-Бродвей⁵ постановке Лэндфорда Уилсона «Сожги это» – прекрасный пример того, как можно читать между строк. Вот маленький отрывок из текста пьесы вместе с нашими пометками, который покажет вам, как мы разбили его на такты и действия, направленные на решение ее сценической задачи «заставить тебя доказать, что ты меня любишь (и поэтому не причинишь мне боль)».

Помните: такты необходимо заключать в квадратные скобки, действия – писать справа от такта, чтобы вы точно знали, к каким словам оно относится. Не существует единственно верного пути решения сценической задачи. До тех пор пока вы сохраняете верность своей сценической задаче и характеру своего персонажа, а также учитываете то, что представляют собой остальные персонажи, вы можете использовать любой из сотен возможных вариантов тактов и действий. Варианты, приведенные ниже, – те, которые мы выбрали в начале.

В дальнейшем Элизабет должна была менять свои такты и действия в зависимости от реакции ее партнера Питера Скарсгарда.

СОЖГИ ЭТО

Лэндфорд Уилсон

(Отрывок из акта II)

(Гостиная Анны. Поздний вечер.)

АННА

[Пейл, у меня никогда не было личной жизни. Я не боялась, просто не могла понять, зачем все это нужно, подобные вещи меня не интересовали. А сейчас все иначе, и я очень уязвима.

показать тебе, насколько меня сейчас легко ранить

Я боюсь, что со мной может произойти то, чего я не хочу.

Я – слишком легкая добыча. Поищи себе другую.]

ПЕЙЛ [Я пришел к тебе.

заставить тебя умолять остаться со мной

АННА

Нет, я сказала – нет. Я этого не хочу. Я слишком слабая, чтобы силой выставить тебя за дверь.] [Черт, ну почему ты такой наглый? Я сказала, что ты мне не нравишься.

заставить тебя захотеть меня

Я не хочу тебя знать. Я не хочу тебя снова видеть. Тебе не было никакого смысла приходить сюда. Я к тебе ничего не чувствую. Ты мне не нравишься, и я боюсь тебя.]

Несмотря на слова Анны о том, что она хочет, чтобы Пейл ушел, на самом деле она хочет, чтобы он остался. Будучи слишком уязвимой после трагедии, которая произошла ранее, Анна проверяет Пейла, отталкивая его. Если он останется – несмотря на все ее жестокие слова, – то это и будет доказательством того, что он действительно ее любит. Если бы Элизабет просто произносила эти реплики, понимая написанное буквально, то это бы означало, что она пытается избавиться от этого мужчины. Но Элизабет понимала, что ее персонаж нуждается в любви, а также в своего рода трамплине, который позволил бы героине достичь конца истории, где Анна и Пейл признаются друг другу в страстной любви.

Подходы, используемые вами в тех или иных тактах и действиях, должны поддерживать

⁵ Офф-Бродвей (англ. *Off-Broadway* – вне Бродвея) – профессиональный театральный термин, которым обозначаются сценические площадки в Нью-Йорке вместимостью от 100 до 499 посетителей. По своим размерам эти театры меньше бродвейских. – *Прим. ред.*

сценическую задачу, которая в свою очередь поддерживала бы сверхзадачу. В случае Элизабет ее сценической задачей в этой конкретной сцене спектакля «Сожги это» было «заставить тебя доказать, что ты меня любишь», что поддерживало сверхзадачу ее персонажа «снова наполнить мою жизнь страстью».

Рассматривайте ТАКТЫ и ДЕЙСТВИЯ как дорогу к СЦЕНИЧЕСКОЙ ЗАДАЧЕ, а СЦЕНИЧЕСКУЮ ЗАДАЧУ – как один из шагов к решению СВЕРХЗАДАЧИ.

Рассматривая их в подобном ключе, вы можете понять их смысл и увидеть, каким образом они складываются в общую картину. Они должны вести вас вперед на протяжении всего вашего путешествия через сюжет.

Теперь же, когда вы нашли наилучшие такты и действия для происходящего в этой сцене, вы должны понять, как, а главное, почему вы оказались там. В этом вам поможет инструмент, который называется ПРЕДЫСТОРИЯ.

Глава 7

Инструмент № 7. Предыстория

СОБЫТИЕ, КОТОРОЕ ПРОИЗОШЛО ПЕРЕД ТЕМ, КАК НАЧАЛАСЬ СЦЕНА, И КОТОРОЕ СЛУЖИТ ДЛЯ ВАС ОТПРАВНОЙ ТОЧКОЙ (КАК В ФИЗИЧЕСКОМ, ТАК И В ЭМОЦИОНАЛЬНОМ СМЫСЛЕ)

Подходящая предыстория сделает ваше стремление к СЦЕНИЧЕСКОЙ ЗАДАЧЕ безотлагательным. Есть три вопроса, которые вы должны задать себе, когда подбираете предысторию.

1. ЧЕГО Я ХОЧУ? (СВЕРХЗАДАЧА.)

2. ПОЧЕМУ Я ХОЧУ ЭТОГО ТАК СИЛЬНО? (ПРЕПЯТСТВИЯ, ЗАМЕНА и ВНУТРЕННИЕ ОБЪЕКТЫ. Ваши препятствия, замена и внутренние объекты делают решение сценической задачи по-настоящему необходимым.)

3. ПОЧЕМУ Я ХОЧУ ЭТОГО ТАК СИЛЬНО ПРЯМО СЕЙЧАС?

(Предыстория. Предыстория усиливает вашу потребность срочно решить сценическую задачу. Другими словами, предыстория придает происходящему смысл и сжимает время.)

Предыстория заставляет вас желать решить сценическую задачу незамедлительно. Играете ли вы горячую постельную сцену, словесную перепалку или драку, предыстория – это инструмент, который приводит вас в соответствующее этой сцене ментальное, физическое или эмоциональное состояние. Кроме того, предыстория дает вам отправную точку, поскольку в кино (как и в реальной жизни) ничего и никогда не случается на пустом месте. Предыстория помогает вам понять, почему и откуда вы начинаете и насколько отчаянно вам в данный момент необходимо решить вашу сценическую задачу.

Очень важно понять, что сцена начинается вовсе не тогда, когда она начинается в сценарии. Всегда есть предполагаемое или подразумеваемое событие в прошлом, которое объясняет, почему персонажи произносят именно этот текст. Практика использования предыстории делает прописанную в сценарии сцену продолжением некоего взаимодействия, а не его началом. Предыстория позволяет вам подходить к каждой сцене так, как будто вы уже находитесь в гуще событий.

Играя на сцене, актер должен использовать предысторию непосредственно перед тем, как занавес поднимается, перед началом нового акта и в те моменты, когда он на время уходит со сцены, а затем возвращается.

Еще более важным инструментом предыстория является для актеров кино и телевидения, поскольку зачастую сцены фильма снимаются по отдельности и вне хронологической последовательности. Например, заключительная сцена фильма, в которой жена умирает на

руках у своего мужа, может оказаться первой в очереди на съемках. Предыстория в сочетании с другими элементами вашей работы – СВЕРХЗАДАЧЕЙ, СЦЕНИЧЕСКОЙ ЗАДАЧЕЙ, ПРЕПЯТСТВИЯМИ, ЗАМЕНОЙ, ВНУТРЕННИМИ ОБЪЕКТАМИ, ТАКТАМИ и ДЕЙСТВИЯМИ – позволяет добиться эмоционального настроя и поведения, требуемых от вас в этой сцене.

Прием предыстории также принципиально важен в сценах, снимаемых для кино и телевидения, поскольку они, как правило, довольно короткие. У вас просто нет времени начинать с нуля и постепенно наращивать напряжение, имея в своем распоряжении меньше трех страниц диалога. Чтобы поддерживать напряжение на достаточно высоком уровне в том случае, когда ваш материал представляет собой множество коротких сцен, вы должны начинать каждую сцену, уже имея некий эмоциональный заряд.

Кроме того, из-за медлительности съемочного процесса вы нередко вынуждены простаивать. Предыстория – это важнейший инструмент в работе над фильмом, поскольку он дает вам возможность снова войти в роль, когда бы это от вас ни потребовалось. Предыстория – это ключ к эффектному и эффективному возвращению персонажа вместе с его потребностями и препятствиями.

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ПРЕДЫСТОРИИ

1. Определите, какое событие заставило персонажа отчаянно нуждаться в чем-либо. (О том, как определять и выбирать наилучшее событие, мы поговорим ниже.)

2. Непосредственно перед тем, как режиссер скажет «Мотор!», или прямо перед выходом на сцену дайте себе примерно минуту для того, чтобы оживить в памяти событие из вашей собственной жизни, которое вы выбрали. Думайте о нем как о событии, случившемся только что.

3. Чтобы оживить событие, постарайтесь вспомнить каждую деталь. Подумайте о том, где оно произошло – визуализируйте, как выглядело то место, чем там пахло и какое ощущение оно вызывало, и точно так же подумайте о другом человеке: как он выглядел, как пах и какие вызывал ощущения. Услышьте слова, которые он произносил. Почувствуйте нутром то, что вы делали, и то, как реагировали. Одним словом, заново ощутите это событие, задействовав все органы чувств. Позвольте этим воспоминаниям привести вас в нужный эмоциональный и физический тонус.

Обращение к ПРЕДЫСТОРИИ никогда не должно занимать у вас больше одной минуты.

Если это занимает более длительное время, значит, вы выбрали в качестве предыстории неправильное событие. Ваш личный вариант предыстории должен воздействовать на вас легко и незамедлительно. Многие актеры могут перед игрой часами сидеть в гримерке и нагнетать нужные эмоции. Если речь идет о напряженной и очень эмоциональной сцене, актер может потратить эти часы, пытаясь вызвать в памяти «день, когда умерла его собака». Такой способ работы не только выматывает актера, но и провоцирует настоящий эмоциональный взрыв, когда режиссер в конце концов говорит: «Мотор!» или занавес поднимается. И, подобно любой взрывной волне, эти эмоции, вырвавшись на свободу, затем так же быстро затухают. В результате игра получается невнятной по двум причинам. Во-первых, игра, подпитываемая ни с чем не связанными эмоциями, не будет оправдана с точки зрения сценария. Это создает проблемы, поскольку, когда переживания не имеют прямой связи с сюжетом и потребностями вашего персонажа, их некуда приложить. Во-вторых, искусственно вызванные эмоции не длятся слишком долго – особенно если они не опираются на сценарий. Мы устроены таким образом, что наш организм инстинктивно старается уйти или выключиться, когда чувствует боль, если только обстоятельства не вынуждают нас терпеть ее. Если событие, выбранное в качестве предыстории, имеет отношение к сценарию, оно поддерживает необходимые переживания на протяжении всей сцены, поскольку оно связано с материалом и имеет смысл в контексте рассказываемой истории. Кроме того, искусственно раздутые переживания не позволяют настоящим эмоциям возникать и развиваться естественным образом, как в жизни.

Если вы используете первые шесть инструментов и выбираете эффективную предысторию, она позволит проявиться всем деталям, нюансам и эмоциональным пластам, которые люди демонстрируют в реальной жизни.

Всегда используйте в качестве ПРЕДЫСТОРИИ недавние события или события прошлого, оставившие неразрешенные проблемы – незавершенность приводит к тому, что наши переживания продолжают влиять на нас, но уже исподволь и незаметно для нас самих.

Не обращайтесь к событию, которое не оставило после себя ощущение незавершенности. Знание последствий этого события и четкое понимание того, во что это может вылиться, не может создать настоящее движение – разве что бессмысленный механический повтор. Выбирая событие для предыстории, очень важно подумать о том, каким образом оно будет мотивировать вас на победу. Когда у вас нет жгучей потребности завершить событие, которое вы используете в качестве предыстории, это способно серьезно поколебать вашу волю к решению сверхзадачи и сценической задачи. Если вы используете проблему, которая волнует вас в данный конкретный момент, у вас нет необходимости эмоционально разогреваться длительное время, поскольку эта проблема преследует вас постоянно и связанные с ней эмоции всегда находятся в вашем распоряжении.

Равным образом это может быть и давнее переживание, которое тем не менее не получило должного разрешения. Событие такого рода фактически является текущим, поскольку в глубине души мы переживаем его до сих пор. Последствия этого события и ваше жгучее желание завершения могут превратить его в очень мощную и действенную предысторию. Благодаря работе с ситуацией, которая имеет отношение к вашим текущим жизненным проблемам, отпадает всякая необходимость в бесплодных играх разума и бессмысленных попытках докопаться до тех переживаний, которые давно уже вас не тревожат.

Единственный способ узнать, удалось ли отпустить переживания, связанные с ситуацией, – попытаться использовать ее в качестве ПРЕДЫСТОРИИ.

Иногда мы думаем, что решили проблему, хотя в действительности она продолжает существовать, вытесненная в самый дальний угол нашего сознания. Это результат отрицания, то есть непрерывной бессознательной работы, удерживающей нас от соприкосновения с тем, что мы бессознательно считаем слишком болезненным. Иногда мы предпочитаем думать, что окончательно разобрались с какой-то ситуацией, поскольку нам необходимо считать, что так оно и есть. Мой опыт говорит мне, что очень часто следы болезненных переживаний живут в нашем подсознании десятилетиями. Вы сможете понять, является ли событие, взятое в качестве предыстории, незавершенным и пригодным к использованию, только если попробуете.

Недавно мне было необходимо подобрать предысторию для певицы Бейонсе Ноулз (собиравшейся проходить кастинг для одного фильма), которая заставила бы ее почувствовать эмоции ее героини, сестра которой совершила самоубийство. Речь идет о переживаниях, включающих в себя вину, ощущение беспомощности, гнев, скорбь и необходимость справиться с произошедшим, что никак не назовешь легкой задачей. Часто, когда я даю советы по поводу тех или иных инструментов своим ученикам, я пытаюсь понять, что использовала бы я, если бы речь шла о моих собственных жизненных обстоятельствах. Это позволяет мне лучше почувствовать персонажа, а также помогает подтолкнуть воображение ученика, заставив его вспоминать аналогичное или похожее событие из его жизни. Ситуация персонажа Бейонсе напомнила мне о смерти моего отца. Он умер больше десяти лет назад, и с помощью психотерапии и глубокой рефлексии я смогла перешагнуть через это и идти дальше... или, по крайней мере, мне так казалось. Когда я разбирала этот диалог вместе с Бейонсе, в моей голове появился образ моего отца, лежащего на смертном одре. Я сказала ей, что если бы эту роль играла я, то я бы попробовала сделать предысторией смерть моего отца, но, возможно, это бы не сработало, поскольку я уже закрыла этот гештальт. Но пока я рассказывала ей, насколько успешно я преодолела эту травму, слезы хлынули у меня из глаз. Я ошибалась – очевидно, мое

эмоциональное здоровье, казавшееся несокрушимым, всегда подтачивали горькие и неотступные мысли о том, что мой отец никогда не говорил мне, что любит меня. Эти мысли заставляли задаваться вопросом: а любил ли он меня вообще? Его смерть лишила меня возможности узнать ответ на этот вопрос, поскольку смерть – событие, которое обычно пресекает разговоры. Поработав с этой предысторией, я осознала, что в действительности мне так и не удалось избавиться от этих переживаний и что, если быть с собой до конца честной, мне вряд ли это когда-нибудь удастся.

Как и в случае остальных инструментов, не бойтесь менять однажды выбранную ПРЕДЫСТОРИЮ.

Изменения являются неотъемлемой частью творческого процесса, поскольку возможности для интерпретаций бесконечны.

Иногда после того, как вам в голову пришла великолепная идея предыстории, может случиться нечто из ряда вон выходящее – чья-то неожиданная смерть, автомобильная авария, уход супруга после десяти лет совместной жизни, беременность вашей девушки, увольнение с работы и т. д. Ваша жизнь резко изменится, и все остальное перестанет вас волновать. Острота переживаний, связанных с выбранной вами предысторией, померкнет рядом с недавним, более актуальным для вас событием. Если подобное случится, смените вашу предысторию на недавно произошедшее и волнующее вас событие.

Одна из моих учениц, Сьюзан, работала в классе над сценой из фильма Вуди Аллена «Ханна и ее сестры». Сцена начинается с того, что Холли, сестра Ханны, прибегает к Микки, бывшему мужу Ханны, в магазин аудио- и видеозаписей. Холли, бывшая актриса, переквалифицировавшаяся в сценаристы, спрашивает Микки, пишущего для телевидения, не поможет ли он ей со сценарием. После множества издевательских шуточек в ее адрес он наконец соглашается.

Сьюзан сыграла эту сцену перед классом. Первая попытка получилась довольно безжизненной, поскольку ее предыстория никак не определяла ее потребности и переживания в этой сцене. Другая проблема заключалась в том, что ее версия этой сцены (сцены из фильма Вуди Аллена!) не была смешной. Это никуда не годилось. Я спросила Сьюзан, что она использовала, и она рассказала мне об одном несерьезном событии, поскольку посчитала, что в работе с юмористическим материалом нужно использовать именно малозначительные события. Однако суть комедии заключается в том, что внутренний выбор, который делает актер, должен быть более отчаянным, болезненным, злым и безысходным, чем в драме! Поэтому я спросила Сьюзан, есть ли в ее жизни нечто такое, что могло бы наполнить ее гневом и отчаянием. Она со слезами на глазах поведала мне, что несколько дней назад на нее было совершено жестокое разбойное нападение, когда она сидела в машине. Сама она отделалась несколькими ссадинами, но ее муж был серьезно ранен. Это событие нанесло им такую психологическую травму, что они твердо решили переехать из Лос-Анджелеса в какое-нибудь более безопасное место. Однако решение покинуть Лос-Анджелес означало, что ей придется забыть об актерской карьере, о которой она мечтала. Перед Сьюзан стояла дилемма: следовать за своей мечтой и жить в постоянном страхе или же сдаться, уехать и чувствовать себя в безопасности, и она никак не могла принять решение.

Нападение было прекрасным выбором предыстории, поскольку это переживание не получило разрешения и имело последствия, которые, вполне возможно, могли бы изменить всю жизнь Сьюзан. Эта предыстория также позволила ей найти внутренний объект для потребности Холли в помощи с киносценарием – им стала потребность Сьюзан в чьем-то совете по поводу того, стоит ли ей уезжать. Кроме того, мы взяли в качестве замены для Микки ее друга, занимающего большое положение в кинобизнесе. Вся эта работа серьезно увеличила ставки для Сьюзан и для ее персонажа. Она сыграла сцену еще раз. На этот раз, когда Холли просила Микки помочь ей с ее текстом, Сьюзан чувствовала себя так, как если бы она просила помочь ей принять решение о перемене места жительства у того, кто, по ее мнению, может дать ей правильный совет. Заменив предысторию событием, которое тогда имело для нее гораздо большее значение (что также изменило ее внутренние объекты и замену), Сьюзан смогла

изложить связную историю как на уровне внутренней работы, так и внешними средствами. Ее новая предыстория также придала сцене нужное напряжение и побудила Сьюзан стремиться к своей сценической задаче «заставить тебя помочь мне» так, как если бы от этого зависела ее жизнь, поскольку так оно и было. И смех, которого так остро не хватало во время первого прогона, не умолкал, когда она играла эту сцену во второй раз.

Задайте себе вопрос: а «ЧТО ЕСЛИ БЫ?»

Если ваша жизнь относительно стабильна, в ней не происходит ничего экстремального и вы не можете найти событие, которое оказало бы на вас нужное воздействие, не пытайтесь выжать из недавнего события больше эмоций, чем оно реально в вас вызывает, и не пытайтесь подставить события, которые давно перестали вас волновать. Вместо этого используйте некое «что если бы», основанное на реальном страхе. «Что если бы» – это именно то, о чем вы подумали: воображаемый опыт, основанный на глубоко укорененном в вас страхе, имеющем под собой серьезные основания. Чтобы использовать в качестве вашей предыстории «что если бы», вообразите себе событие, которое могло бы произойти, настолько детально, как если бы оно действительно произошло. Например, если ваш любимый человек серьезно болен, вы можете использовать ваши переживания – страх, грусть, бессильную ярость – для того, чтобы представить себе, каково бы вам было, если бы он умер. Или, если вы чувствуете шаткость вашего положения на работе, но вас еще не уволили, вы точно так же можете вообразить себе: вот ваш босс вызывает вас в свой офис, вот вы садитесь перед ним, вот вас прошибает холодный пот, вот вам уже нечем платить по счетам, и вы в ужасе от того, что скоро вам нигде будет жить...

Когда вы используете в качестве ПРЕДЫСТОРИИ обстоятельства «ЧТО ЕСЛИ БЫ», они должны быть основаны на свойственном вам страхе события, которое вы считаете вероятным.

Если вы не боитесь смерти вашей матери, поскольку она отличается отменным здоровьем, то вы не можете использовать ее смерть в качестве «что если бы», поскольку вам слишком трудно будет в это поверить. Это не может стать эффективным «что если бы». Это было бы слишком большой натяжкой, чтобы ваше подсознание и ваше воображение смогли бы за это ухватиться.

Если же страх имеет под собой серьезные основания, то сама возможность того, что что-то может случиться, часто пугает нас сильнее, чем реальное событие, поскольку мы не можем себе представить, чем все это может обернуться. Кроме того, как вам прекрасно известно, мы всегда склонны воображать наихудший вариант развития событий. Такова человеческая природа. Люди – параноидальные создания, и любой негатив притягивает нас, словно магнит. Впрочем, ирония заключается в том, что наша зачарованность всякими ужасами часто приводит актера к позитивному результату, предоставляя в его распоряжение более мощную и весомую предысторию. Эта предыстория должна нести в себе зародыш некой возможности или, скорее, предполагать шанс.

У Эми Смарт была исключительно сложная роль в фильме «Эффект бабочки». Фильм рассказывает нам историю Эвана Треборна (Эштон Кутчер), который пытается вернуть свои воспоминания, совершая путешествия в прошлое. Но каждый раз, когда он меняет что-то в своем прошлом, это меняет его настоящее. Эми играет Келли Миллер, подругу детства Эвана и его любовь. Следовательно, каждый раз, когда Эван изменяет что-то в своем прошлом, это затрагивает и жизнь Келли – меняет ее личность, события ее жизни, ее воспоминания. В результате одного из путешествий в прошлое, когда Эван покидает маленькую Келли, после того как узнает, что она была жертвой сексуальных домогательств своего отца, Келли становится проституткой и героиновой наркоманкой. В одной из сцен, раскрывающей этот вариант развития событий, повзрослевший Эван приходит к повзрослевшей Келли и видит, до какой степени он разрушил ее жизнь. Эван понимает, что это его вина, и пытается все исправить. Мы с Эми выбрали сценическую цель «заставить тебя признать свою вину» не

только потому, что ее героиня не должна нести ответственность за то положение, в котором оказалась, но и потому, что это, помимо всего прочего, действительно его вина.

Для этой сцены нам была необходима хорошая предыстория. Нечто, что не только стало бы аналогом деградации личности, которую пережила Келли, но и включало бы в себя боль, причиненную человеком, которого она некогда очень любила, и ощущение себя покинутой им. Нам надо было найти в жизни Эми нечто, напоминающее эти страдания, чтобы она могла войти в образ Келли.

Вряд ли стоит говорить о том, что Эми – не проститутка и не героиновая наркоманка. Детские травмы, связанные с ощущением брошенности близким человеком, мы тоже использовать не могли, поскольку у Эми прекрасные отношения со своими родителями, которые счастливы в браке. Единственным болезненным переживанием, которое мы смогли найти, было расставание Эми со своим парнем незадолго до начала съемок. Но это не было для нее настоящей трагедией; и вообще они снова сошлись после выхода фильма на экраны. Так что в качестве предыстории мы должны были использовать «что если бы».

Когда вы разрываете с кем-то отношения, совершенно естественно бояться того, что вы никогда не представляли для другого человека никакой ценности и что вас будет легко кем-то заменить. Большинство людей боятся, что их бывший партнер сразу же найдет себе кого-то еще и у них будет секс. Даже несмотря на то что у парня Эми больше ни с кем не было сексуальных отношений, ее страх имел под собой основания. Это то, что могло бы случиться. И благодаря этому естественному страху, который она испытывала, мы пришли к ее предыстории: ЧТО ЕСЛИ БЫ она узнала, что ее парень был с кем-то еще? Затем Эми сделала этот страх реальным, подробно представляя себе происходящее, то есть визуализируя своего парня в постели с другой девушкой. Ей было грустно и обидно, поскольку она чувствовала себя преданной и покинутой. Ее предыстория заставила ее поверить в то, что она ужасно некрасива и никому не нужна, что ей нанесена травма, от которой она не может оправиться, и что ей необходимо нечто, что поможет избавиться от этой боли (например, героин). Благодаря этому «что если бы» очаровательная и спокойная Эми превратилась в постоянно матерящуюся нахальную шлюху-наркоманку.

Вы также можете взять реальное событие из своего прошлого – изнасилование, издевательство, побои или предательство близкого человека – но вместо того, чтобы пытаться воссоздать это событие, представьте себе, что это происходит снова, еще раз, прямо сейчас.

Другими словами, ЧТО ЕСЛИ БЫ это действительно случилось снова? Если вы представите, как нечто травматичное снова происходит с вами, может получиться прекрасная предыстория. Это работает сразу на двух уровнях. Во-первых, как мы увидели на примере моей ученицы Сьюзан, которая подверглась разбойному нападению, травматичные события заставляют нас жить в постоянном страхе того, что это может повториться. Яркие детали травматичных событий всегда будут жить в нашей душе вместе с постоянным предчувствием, что это опять может с нами произойти. Работа с этим непрерывным страхом дает вам доступ к глубокому и интенсивному «что если бы». Во-вторых, когда вы представляете, что это снова происходит прямо сейчас, это придает вашей предыстории достоверность. Вы знаете, чем все закончилось в прошлый раз, но на этот раз последствия могут быть совершенно другими. Почему? На самом деле, во второй раз это будет уже совершенно иное событие, поскольку с тех пор вы стали другим человеком, и эти различия были созданы изначальной травмой – скорее всего, вы будете более осторожны и менее наивны. Эта ситуация дает вам великолепные препятствия для преодоления, поскольку, если подобное случится снова, это будет целиком ваша вина. Это будет означать, что вы словно магнитом притягиваете к себе неприятности и вредите самому себе. Подобная предыстория делает вашу потребность решить сценическую задачу особенно сильной, поскольку на кон поставлено слишком многое.

Один мой давний ученик в возрасте тринадцати лет непрерывно подвергался сексуальным домогательствам со стороны своего беби-ситтера. Однажды, получив очередное предложение об участии в съемках, он пришел ко мне, чтобы подготовиться к роли серийного насильника,

лишенного угрызений совести. Ему была необходима предыстория, которая могла бы дать ему ощущение, что на самом деле он не делает ничего плохого; что каждая изнасилованная им девушка заслуживала этого; и что изнасилование – это не преступление, а вполне оправданное действие. Я подсказала ему использовать своего беби-ситтера в качестве замены всех его жертв. А в качестве предыстории для всех тех сцен, где он должен был кого-то насиловать, я заставила его вспомнить самые ужасные моменты домогательств и представить, что беби-ситтер домогается его снова, сегодня, делая все те мерзкие вещи, которые он делал, когда моему ученику было тринадцать. В каждой сцене изнасилования предыстория заставляла его живо ощущать себя жертвой, что наполняло его яростью и желанием отомстить, необходимыми ему для того, чтобы каждое изнасилование стало актом восстановления справедливости, а не просто случайным проявлением жестокости. Как я уже говорила ранее, вам ни в коем случае нельзя осуждать вашего персонажа, какие бы мерзости он ни творил. Люди, совершающие злые поступки, не воспринимают их таковыми – у них всегда есть для них какое-то оправдание.

Выбирая ПРЕДЫСТОРИЮ, всегда оценивайте ее с точки зрения эмоций и отношений

Не следует дотошно копировать событие, прописанное в сценарии. Основой вашей интерпретации должен стать ваш уникальный жизненный опыт. Это делает вашу игру более захватывающей и своеобразной, поскольку как личность вы неповторимы. В одном из эпизодов полюбившегося кинокритикам сериала «Опять и снова» у персонажа Сюзанны Томпсон по имени Карен Саммлер случается нервное расстройство, а затем во время прогулки ее сбивает машина, и это происшествие заставляет ее пересмотреть всю свою жизнь. В свое время в жизни Сюзанны тоже был период, когда казалось, что все рушится. После того как она прожила в одном доме целых восемь лет, ей сказали, что она должна съехать в течение месяца. Это было время рождественских каникул, и для ее съемочной группы наступила самая жаркая рабочая пора. Этот дом давал Сюзанне поддержку, придавал ей сил. Мы говорили о том, насколько потерянной она себя тогда ощущала. Эта система координат, в которой она ходила по магазинам, обедала, делала уборку, не говоря уже о том, что благодаря ей она всегда точно знала, где находятся ее личные вещи, – вдруг исчезла. Вся эта ситуация внушала ей ужас, чувство одиночества и чудовищную неуверенность в завтрашнем дне. Психологи утверждают, что переезд – одна из самых стрессовых ситуаций в нашей жизни. Я уверена, что если вы когда-нибудь были вынуждены вдруг покинуть свое теплое гнездышко и отправиться в неизвестность, то вы знаете, каких нервов это может стоить. А усугублялось ее положение тем, что на дворе стоял декабрь, время праздников, когда в Лос-Анджелесе очень тяжело найти новое жилье, что вселяло в нее небезосновательный страх вовсе остаться на улице. Так что у этих мыслей о переезде было много общего с нервным расстройством ее персонажа – подобная аналогия не выглядит слишком уж натянутой. Я посоветовала Сюзанне вообразить, как она лишается крыши над головой прямо в середине зимы, сделав это предысторией для сцены с дорожно-транспортным происшествием. Происшествием, в котором зрители должны увидеть вовсе не несчастный случай, а попытку самоубийства. Вспомнив собственный ужас перед возможностью остаться на улице, Сюзанна смогла ощутить растерянность, потерю равновесия и дезориентацию, которую человек ощущает во время нервного расстройства. Это помогло ей с пугающей точностью показать, что такое нервное расстройство и как оно выглядит со стороны. Почему? Потому что она действительно его переживала.

Очень эффективной ПРЕДЫСТОРИЕЙ может оказаться событие, которое стало для вас последней каплей.

Хотя какое-то конкретное событие, возможно, и не является столь ужасным само по себе, в сочетании с предшествующими невзгодами оно может оказаться непосильной ношей. Что было бы с вами, если бы вы только что потеряли работу и сразу же после этого ваш супруг сообщил, что от вас уходит? Недавние события делают вас более беззащитными перед лицом того, что происходит с вами сейчас.

Когда Дэвид Спейд занимался в моем классе (еще до участия в «Субботним вечером в прямом эфире» и настоящей известности), у него был опыт переживания события, которое стало для него последней каплей; опыт, который помог ему в работе над сценой из фильма «Теленовости». В этой сцене его персонаж по имени Аарон Альтман, сидя дома в одиночестве, сокрушается по поводу того, насколько позорно он упустил первую возможность стать телеведущим. Аарон до того нервничал и потел, что руководство не позволило ему выступить, опасаясь, что у него случится сердечный приступ. Нужно ли говорить, что Аарон не стал возобновлять попыток? И тут к нему в дверь звонит не кто-нибудь, а Джейн Крейг, девушка, в которую он влюблен. На какое-то время ему кажется, что жизнь налаживается. К несчастью, Джейн забежала только для того, чтобы сообщить, что она влюбилась в его давнего соперника Тома. Это явно не день Аарона. Играя роль Аарона, Дэвид нуждался в мощной предыстории, чтобы новость Джейн стала для него настоящим ударом судьбы. В качестве предыстории Дэвид решил использовать событие, которое стало последней каплей лично для него. Незадолго до этого он упустил возможность показать себя с лучшей стороны в шоу «Сегодня вечером», которое считается лучшей стартовой площадкой для карьеры артиста разговорного жанра. Когда это случилось, Дэвид находился в тупике и думал, что его карьере пришел конец, что помогло ему создать мощную предысторию.

КЛАССИЧЕСКИЕ ПРИМЕРЫ ПРЕДЫСТОРИЙ

Помните: предыстория – это событие, которое происходит до начала сцены и заставляет вас не просто хотеть, а отчаянно нуждаться в том, чтобы решить вашу сценическую задачу прямо сейчас. Ваша предыстория должна иметь смысл в контексте вашей сценической задачи и выбранной вами замены. Работа в подобном ключе помогает удерживать ваше внимание на сверхзадаче и сценической задаче и делает поступки вашего персонажа последовательными и логичными.

Предыстории, о которых будет рассказано ниже, – всего лишь «подсказки», как выбрать предысторию, подходящую именно в вашем случае. Любая из них может быть как реальным событием, так и событием «что если бы», которое вы можете себе вообразить. Однако если вы выбираете событие «что если бы», оно должно быть связано с неподдельным страхом перед чем-то, что кажется вам весьма вероятным.

Если сценическая задача – **«заставить тебя полюбить меня»**, то подходящей предысторией будет нечто, что случилось с вами недавно, или ваш страх перед событием (событием «что если бы»), заставляющий вас бесстыдно и отчаянно нуждаться в любви прямо сейчас. Вот некоторые возможные варианты.

- Ваш спутник жизни вас покинул. Эта потеря заставляет вас необычайно остро нуждаться в любви какого-то другого человека. Непосредственно перед тем, как начать играть, представьте, что разрыв отношений произошел только что (или КАК ЕСЛИ БЫ произошел разрыв отношений, опасность которого вы постоянно ощущаете). Вообразите себе место, запахи, то, что на нем/на ней надето, прозвучавшие слова и вашу боль, когда вы их слышали.

- Вы боитесь, что ваш спутник жизни изменяет вам («что если бы»). Даже если нет никаких признаков чего-то подобного и это всего лишь страх, представьте, что вы обнаруживаете это. Пусть у вас перед глазами появится картинка – с кем он или она это делает, где это происходит, что вы будете делать, как они будут реагировать в ответ и что при этом говорить. Нарисуйте себе, как ваш спутник жизни занимается любовью с тем человеком, причем делает это точно так же, как когда занимается любовью с вами. Почувствуйте, насколько вам от этого больно. Затем приступайте к сцене.

- Если у вас в данный момент нет спутника жизни, используйте реальный или с ужасом ожидаемый вами разрыв отношений с другом, агентом, начальником, партнером по бизнесу, членом семьи или любым другим человеком, чье отсутствие в вашей жизни изменит ее до неузнаваемости. Это должен быть кто-то, кто заставит вас прилагать огромные усилия, чтобы вернуть его в свою жизнь. Вообразите себе ваш разрыв, воссоздав или создав впервые эту картину в своей голове. Сделайте это как можно более детально, а затем приступайте к сцене.

Если сценическая задача – *«заставить тебя вернуть мне мою силу»*, то подходящей предысторией будет нечто, что случилось с вами недавно, или ваш страх перед событием (событием «что если бы»), заставляющий вас остро нуждаться в том, чтобы вернуть свою силу незамедлительно. Вот некоторые возможные варианты.

- Вас только что заставил выглядеть очень глупо ваш босс, ваш любовник, член вашей семьи или ваш друг. Воссоздайте внутри себя это событие и постарайтесь пережить его заново.
- Вас только что уволили безо всяких на то оснований, и вы чувствуете, что вам просто необходимо отомстить. Воссоздайте внутри себя это событие и постарайтесь пережить его заново.
- Вы с кем-то серьезно подрались и проиграли в этой драке. Воссоздайте внутри себя это событие и постарайтесь пережить его заново.
- Вы подверглись изнасилованию, сексуальным домогательствам, ограблению, разбойному нападению или стали жертвой любого другого физического насилия, что заставило вас почувствовать собственное бессилие. Воссоздайте внутри себя это событие и постарайтесь пережить его заново.
- Какой-то человек унизил вас настолько сильно, что это изменило вашу жизнь. Воссоздайте внутри себя это событие и постарайтесь пережить его заново.
- Вам солгали или вас обманули, причинив тем самым непоправимый вред. Воссоздайте внутри себя это событие и постарайтесь пережить его заново.

Рэперша Эм-Си Лайт пришла ко мне, когда снималась в качестве приглашенной звезды в сериале под названием «Платина», рассказывающем об афроамериканской музыкальной индустрии. Этот конкретный эпизод был посвящен закату карьеры Камиль ФаРиал, успешной, но быстро забытой рэперши, чье место заняла новая сексапильная восходящая звезда. В этой истории продюсер звукозаписывающей компании игнорирует ФаРиал, как бы она ни пыталась привлечь его внимание «звездными» истериками, попытками пробудить в нем хоть каплю совести и агрессивным напором, которому могли бы позавидовать активисты по защите животных. В одной из сцен ФаРиал не хочет выходить из своего трейлера для съемок клипа, поскольку новая восходящая звезда, которая тоже участвует в этом видео, получает слишком много внимания. Продюсер идет за ней, и в результате возникает мощный конфликт. Чувствуя себя оставленной и преданной, ФаРиал кричит и плачет.

Ее сценическая задача – *«заставить тебя вернуть мне мою силу»*. Задачей Эм-Си Лайт, играющей роль ФаРиал, было придумать, что же ей, черт возьми, использовать в качестве предыстории, поскольку она недавно основала свою собственную звукозаписывающую компанию именно для того, чтобы избежать ситуаций, подобных той, в которой оказался ее персонаж. Мы обе пришли к выводу, что, хотя она в настоящее время и обезопасила себя от ловушек, подстерегающих артистов, у которых нет собственного лейбла, она все равно должна считаться с тем фактом, что популярность большинства музыкальных исполнителей – вещь крайне эфемерная и уже завтра о тебе могут забыть. Мы с Эм-Си Лайт решили сделать эту неуверенность в завтрашнем дне источником вдохновения для создания ее предыстории. В какой-то момент Эм-Си Лайт обнаружила, что ее главные соперники (намного, надо сказать, менее талантливые) добились гораздо большего успеха, чем она, – выпустили ряд платиновых дисков, снялись в нескольких фильмах. Начав работать с этим событием, она ощутила настоящую ярость. Так что, когда режиссер сказал: «Мотор!» и она взглянула в лицо своей замене – другу Эм-Си Лайт, обладающему большим авторитетом в музыкальном мире, – предыстория заставила ее вдохновенно и искренне сражаться за свою сценическую задачу *«заставить тебя вернуть мне мою силу»*.

Если ваша сценическая задача – *«заставить тебя восхищаться мной»* или *«заставить тебя смотреть на меня снизу вверх»*, то ваша предыстория должна вызывать у вас чувство собственной слабости и ничтожности, чтобы для вас стало жизненно необходимым решить сценическую задачу, поскольку только так вы сможете снова почувствовать уверенность в себе. Вот некоторые возможные варианты событий.

- Вас только что уволили с работы.
- Недавно вас постигла неудача в постели.
- Вас только что бросил любимый человек.
- Вы провалили еще один кастинг.
- Мать или отец ругает вас за что-то, что вы не можете контролировать.
- Вы пригласили кого-то на свидание, а вам не только отказали, но еще и продемонстрировали всю степень отвращения к вам.
- Вас осуждают за то, в чем вы не виноваты.

В классе один из моих студентов по имени Мэтт работал над сценой из пьесы «Частные войны» и столкнулся с большими трудностями при выборе предыстории. Он играл человека по имени Сальвио, который лишился своего мужского достоинства во время войны и теперь лежит в психиатрической лечебнице. Нужно ли говорить, насколько травмирующим событием для мужчины является потеря того, что определяет его пол? В данной конкретной сцене Сальвио учит своего приятеля Вудрафа соблазнять женщин. В чем же заключается метод Сальвио? «Скажи ей, что ты священник и что ты самый сексуально озабоченный и одинокий человек в этом мире».

Первая попытка Мэтта не была подкреплена его собственным желанием решить сценическую задачу «доказать тебе, что я – мужчина». И хотя опыта у Сальвио не намного больше, чем у Вудрафа, ему было жизненно необходимо (из-за отсутствия полового органа) заставить Вудрафа смотреть на него как на опытного соблазнителя. Чтобы достичь соответствующего физического, ментального и эмоционального состояния, Мэтт должен был выбрать в качестве предыстории событие, лишившее его возможности ощущать себя мужчиной и в чем-то аналогичное обстоятельствам его персонажа. Я спросила Мэтта, не было ли у него «осечек», проблем с размером или женщин, которые смеялись бы над его поведением в постели. Я сказала, что ему необязательно рассказывать об этом мне или всему классу (это было бы довольно унижительно), но что он должен подумать о своей неуверенности. Большинство мужчин не уверены в своей состоятельности в этой области, поскольку у большинства мужчин – на самом деле, почти у всех мужчин – есть иррациональные страхи, связанные с сексом. Я сказала, что он может сделать предысторией любое событие, заставившее его усомниться в своей мужской состоятельности, а затем попросила сыграть эту сцену еще раз. Во второй раз его персонаж говорил с невероятно важным видом, и в его толосе слышалось: «Я могу соблазнить любую, так что слушай меня и учись». Это было поведение мужчины, который вынужден прибегать к гиперкомпенсации, чтобы как-то справиться с истинными чувствами по поводу своей физической и эмоциональной несостоятельности.

Если продолжать тему секса, в пьесах, фильмах и сериалах часто бывают сцены до и/или после секса. Вот несколько идей по поводу использования предыстории в этих обстоятельствах.

ПРЕДЫСТОРИЯ ДЛЯ СЦЕН, ГДЕ ПЕРСОНАЖИ В ПЕРВЫЙ РАЗ ЗАНИМАЮТСЯ СЕКСОМ

В первый раз с новым партнером всегда бывает нелегко, особенно если этот человек вам по-настоящему небезразличен. До того как что-то произойдет (и вы знаете, что это случится вот-вот...), бывают моменты, когда вы разрываетесь от глубочайшей неуверенности в себе и вместе с тем – жгучего желания. Ваша предыстория для подобных сцен должна быть связана с вашими реальными сексуальными неврозами и фантазиями. Например...

Сцена перед сексом (как для мужчин, так и для женщин)

• **ПРЕДЫСТОРИЯ:** Первым делом вспомните о своих самых глубоких сомнениях, связанных с сексом, о своем страхе того, что может произойти, или о сексуальных проблемах, которые могут возникнуть в процессе. Представьте себе случай, когда ваши самые страшные проблемы/страхи стали реальностью, или используйте «что если бы». Как бы вы себя чувствовали, если бы это случилось снова? Затем начните в красках воображать секс с человеком/актером, который находится перед вами, при этом надеясь (или умоляя об этом высшие силы), что ваши сексуальные проблемы никак не дадут о себе знать.

Если вы мужчина , задумайтесь о том, нормальный ли у вас размер; о качестве эрекции; о том, достаточно ли вы техничны; о своих необычных склонностях, которые могут вызвать непонимание или отторжение; о своей привычке произносить слишком много слов во время секса и т. д.

Если вы женщина , задумайтесь о том, достаточно ли большая у вас грудь; о своем лишнем весе или о целлюлите в тех местах, которые видны только во время секса; о том, что вы обычно слишком громко кричите или, напротив, не подаете никаких признаков жизни; о том, что из-за своих сексуальных предпочтений вы будете выглядеть шлюхой или недотрогой.

Сцена после секса (как для мужчин, так и для женщин)

• **ПРЕДЫСТОРИЯ:** Вспомните о своих самых глубоких сомнениях, связанных с сексом, о своих страхах и проблемах, которые только что в полной мере дали о себе знать, и теперь вы вынуждены страдать от мучительных последствий. В качестве предыстории оживите перед внутренним взором ситуацию, когда обнаружилась ваша самая страшная проблема. Выведите на свет ваши страхи относительно того, что думает о ваших проблемах ваш партнер.

Если вы мужчина , задумайтесь о том, нормальный ли у вас размер; о качестве эрекции; о том, достаточно ли вы были техничны; о своих необычных склонностях, которые могли вызвать непонимание или отторжение; о своей привычке произносить слишком много слов во время секса и т. д.

Если вы женщина , задумайтесь о том, достаточно ли большая у вас грудь; о своем лишнем весе или о целлюлите в тех местах, которые видны только во время секса; о том, что вы слишком громко кричали или, напротив, не подавали никаких признаков жизни; о том, что из-за своих сексуальных предпочтений вы выглядели шлюхой или недотрогой.

ПРЕДЫСТОРИЯ ДЛЯ КОНФЛИКТНЫХ СЦЕН

Всегда найдется причина для того, чтобы ввязаться в драку с кем-нибудь, будь то реальная потасовка или словесная перепалка. Найдите свою сценическую задачу, которой в сценах борьбы обычно является «сделать так, чтобы я оказался прав, а ты ошибался» или «заставить тебя вернуть мне мою силу».

• **ПРЕДЫСТОРИЯ:** Первым делом вы должны подумать о вашей замене и о той истории, которая связана с этой заменой, поскольку от того, кого вы представляете на месте противника, будет зависеть суть конфликта и то событие, которое вы используете в качестве предыстории. Предыстория должна непосредственно вести к столкновению. Это необходимо для того, чтобы, если в начале сцены уже полным ходом идет ссора или драка, у вас была веская причина в нее ввязаться.

В фильме под названием «В спальне» между мужем (Том Уилкинсон) и женой (Сисси Спейсек) происходит настоящая словесная битва, в ходе которой они пытаются выяснить, кто из них виновен в смерти их сына. Сценическая задача каждого персонажа – «заставить тебя взять вину на себя, чтобы я больше не

чувствовал себя виноватым». Оба персонажа в равной мере считают себя ответственными за произошедшее и вместе с тем обвиняют в гибели сына друг друга, что является весьма реалистичным изображением того, как проявляют себя подобные психологические травмы. Чтобы сыграть любого из этих двух персонажей, в качестве предыстории необходимо вообразить трагическое событие, которое произошло с вами (или ЧТО ЕСЛИ БЫ то трагическое событие, которого вы так боитесь, действительно имело место) и по поводу которого вы испытываете невероятное чувство вины. Вашей заменой должен стать тот человек, который, как вы полагаете, стал причиной этой трагедии. Сделав предысторией трагическое событие, заставляющее вас чувствовать себя виноватым, вы будете пытаться успокоить свою совесть путем решения сценической задачи «заставить тебя взять вину на себя».

Другой классической конфликтной сценой является сцена из пьесы Ноэла Кауарда

«Частные жизни». Во втором акте бывшие любовники Аманда и Элиот запираются в квартире Аманды, пытаясь склеить свои разваливающиеся отношения. Оба персонажа стремятся решить сценическую задачу «заставить тебя признать, что ты специально причинял мне боль (чтобы я мог почувствовать себя потерпевшей стороной)». Уже глубокая ночь, оба пьяны, и, разумеется, всплывает тема, которая может стать поводом для разрыва отношений. У каждого из них собственное видение того, что произошло и кто в этом виноват, каждый обвиняет другого. И Аманда, и Элиот чувствуют себя жертвами. Они начинают со словесной перепалки и в конце концов вступают в драку. Предысторией для этой сцены мог бы стать самый вопиющий случай издевательства со стороны человека, выбранного в качестве замены, который вы можете вспомнить.

ПРЕДЫСТОРИЯ ДЛЯ СЦЕН ПРИМИРЕНИЯ

Сценическая задача для сцен примирения обычно имеет вид «заслужить твое прощение», «сделать так, чтобы ты перестал меня обвинять».

• **ПРЕДЫСТОРИЯ:** Вспомните событие, которое заставляет вас признать, что вы были неправы и теперь ощущаете свою вину. Вы чувствуете, что должны как-то исправить ситуацию, поскольку считаете себя ответственным за случившееся. Отметьте те события, которые могут как-то соотноситься с вашей заменой и созданной вами внутренней историей. Подобными предысториями могут стать следующие.

- Случай, когда вы изменили своему супругу.
- Случай, когда вас уличили в чем-то незаконном.
- Случай, когда вы солгали о проблемах с алкоголем.
- Случай, когда человек, являющийся вашей заменой, узнал о том, что вы говорили о нем гадости за его спиной.
- Случай, когда вы издевались (вербально или физически) над человеком, которого используете в качестве замены.
- Случай, когда человек, являющийся вашей заменой, поймал вас на воровстве.

Напоминаю еще раз: предыстория – это реальное событие или событие «что если бы», которое происходит до начала сцены и заставляет вас стремиться к решению вашей сценической задачи как можно скорее. Вы берете это событие и представляете его себе во всех ярких подробностях непосредственно перед тем, как начать играть. Вы вспоминаете или воображаете пространство, где все это происходит; запахи, которые вы ощущали; слова, которые были или могли быть сказаны. В вас возникают яркие эмоции, которые сопровождали или могли бы сопровождать это событие, и вы всем своим существом ощущаете, что оно происходит здесь и сейчас.

Вы должны поэкспериментировать во время репетиций с выбранной вами предысторией (реальной или «что если бы») для того, чтобы понять, будет ли она оказывать на вас нужное воздействие, внушая потребность не просто решить сценическую задачу, а сделать это прямо сейчас. Правильная предыстория запустит в вас соответствующие механизмы немедленно. Так что если вы ничего не чувствуете в течение минуты, то продолжайте пробовать другие варианты предысторий, пока не найдете ту, которая действительно ведет вас к решению сценической задачи.

Глава 8

Инструмент № 8. Место действия и четвертая стена

НАДЕЛЕНИЕ РЕАЛЬНОСТИ, ОКРУЖАЮЩЕЙ ВАШЕГО ПЕРСОНАЖА,
СВОЙСТВАМИ МЕСТА ИЗ РЕАЛЬНОЙ ЖИЗНИ И ОТНОСЯЩЕЙСЯ К НЕМУ
ЧЕТВЕРТОЙ СТЕНЫ

Место действия и четвертая стена создают ощущение уединенности, интимности, богатой

предшествующей истории, смысла, защищенности и достоверности. Место действия/четвертая стена должны иметь смысл в контексте тех творческих решений, которые вы нашли при помощи остальных инструментов, и поддерживать их. Помня о созданной вами внутренней истории, спросите себя: «Какое место из моей реальной жизни может сделать ощущение риска в моей сценической работе еще сильнее?»

Допустим, ваша сценическая задача – «заставить тебя признать, что ты был неправ, и начать оправдываться», и в качестве ЗАМЕНЫ вы используете свою мать. Вам необходимо место действия, которое сделает происходящее более реалистичным – такое, где вы еще острее сможете почувствовать себя преданным и обманутым, – и усилит вашу потребность достичь того, к чему вы стремитесь (решить сценическую задачу). Чтобы найти подходящее место действия, вы сначала должны определить, где происходит эта сцена согласно сценарию: в помещении или на улице, на публике или в приватной обстановке?

Определив, какого рода пространство указано в сценарии, найдите соответствия между ним и местом из вашей реальной жизни. В данном конкретном случае (когда вам необходимо заставить кого-то признать свою неправоту и начать оправдываться, используя в качестве замены свою мать) вы должны вызвать в памяти то место, где ваша мать вас обманула или подвела. Это будет либо место действия из вашей ПРЕДЫСТОРИИ, либо место, где произошло аналогичное событие с участием вашей ЗАМЕНЫ (в данном примере – с участием вашей матери); при этом оно должно каким-то образом соотноситься с тем, что прописано в сценарии. Если сцена происходит в помещении наподобие ресторана, подумайте о месте, где ваша семья часто ужинала и ваша мать при этом постоянно вас унижала – например, указывая вам на то, что вы слишком толстый. Если сцена происходит в частном доме или в квартире, то удачным местом действия может стать комната, где вы жили в детстве и где ваша мать физически и вербально над вами издевалась. Если сцена на открытом воздухе, то вы можете использовать крыльцо начальной школы, где вы ребенком восьми лет часами ждали маму, когда она забывала за вами зайти.

Независимо от того, в каком пространстве разворачиваются события – в личном помещении, в публичном закрытом месте, на уединенной открытой территории или в публичном месте под открытым небом, – определение типа пространства, а затем выбор места действия, значимого лично для вас, должны помочь вам дополнить вашу внутреннюю историю новыми деталями.

В одной из сцен фильма «Титаник» персонаж по имени Джек Доусон рисует свою новую знакомую Розу Дьюитт в ее каюте. Если не считать бесценного ожерелья, Роза полностью обнажена. Роза, девушка из высшего общества, обручена с Кэлом, влиятельным и богатым молодым человеком. Джек молод, беден и не имеет семьи. Он выиграл свой билет третьего класса на этот корабль в карты. Сценическая цель Розы – «заставить тебя (Джека) влюбиться в меня». Очевидно, что сцена происходит в закрытом уединенном помещении, хотя есть опасность того, что мать Розы или ее жених Кэл могут в любой момент ворваться и застать их врасплох. Это лишь одно из многих ПРЕПЯТСТВИЙ в этой сцене, которые вам необходимо держать в уме. Вы должны всегда осознавать препятствия в каждой сцене, чтобы правильно выбрать место.

Препятствия Розы

1. Возможность отказа.
2. Я голая и стесняюсь своего тела (выберите конкретную проблему – бедра, живот, грудь, целлюлит и т. д.).
3. ЧТО ЕСЛИ он подумает, что я слишком доступна?
4. Мой жених может любой момент ворваться и убить Джека, или меня, или нас обоих.
5. Моя мать может ворваться в любой момент, и у нее случится сердечный приступ.
6. Разница в социальном положении между нами.

Как и в случае всех остальных инструментов: всегда воспроизводите конкретные аспекты сценария, прислушиваясь прежде всего к своим эмоциям.

Вот некоторые места, которые могут заменить в вашем воображении каюту на «Титанике».

• Если в качестве замены Джека вы выбрали бывшего мужа, поскольку все еще испытываете к нему чувства, то... **МЕСТО ДЕЙСТВИЯ:** Спальня вашего бывшего мужа

Этот выбор естественным образом делает историю ваших отношений более драматичной, поскольку теперь есть опасность, что вам снова могут причинить боль. Человеком, который представляет опасность для вас и может войти в любой момент, может быть ваш теперешний муж или же ваш друг, который всегда ненавидел вашего бывшего мужа.

• Если в качестве замены Джека вы выбрали человека, в которого в данный момент влюблены (или были влюблены) и которого с вашим теперешним мужем связывает дружба, родственные отношения или общая работа, то... **МЕСТО ДЕЙСТВИЯ:** Ваша с мужем общая спальня

Это место действия несет в себе опасность, поскольку само по себе напоминает о вашей неверности, не говоря уже о том, что ваш муж может появиться в любой момент.

• Если в качестве замены Джека вы выбрали друга, но вы испытываете к нему нечто большее, чем просто дружеские чувства, то...

МЕСТО ДЕЙСТВИЯ: Квартира вашего друга Этот выбор связан с опасностью потерять дружбу. Если с любовными отношениями ничего не получится, очень маловероятно, что вам удастся вернуть то, что было. Человеком, способным ворваться к вам, в этом случае будет ваш некий общий друг, который увидит, что вы раздеты, и сможет рассказать об этом кому-нибудь еще.

• Если в качестве замены Джека вы выбрали вашего начальника, то...

МЕСТО ДЕЙСТВИЯ: Кабинет вашего начальника Это место напоминает вам о двусмысленности ситуации, а также предполагает опасность того, что кто-то (ваш коллега, секретарша, его жена и т. д.) – может внезапно войти, что повлечет за собой ряд непредсказуемых последствий, крайне неприятных для вас. Кроме того, если роман с вашим нанимателем не сложится, вы можете потерять работу.

Разумеется, это лишь четыре возможных варианта из поистине бесконечного списка. Если бы вы действительно играли Розу, то в ходе репетиций вы должны были бы попробовать все варианты места действия, связанные с заменой, которые пришли бы вам в голову, чтобы понять, какой из них заставит вас сильнее всего стремиться к решению сценической задачи.

После того как вы определили несколько подходящих вариантов места действия, связанного с вашей сценической задачей и заменой, вы должны их создать. Создание места действия означает наделение реального пространства – съемочной площадки, сцены, класса – атрибутами места, имеющего значение лично для вас. Давайте посмотрим, каким образом вы могли бы создать место действия, если за основу взять наш первый пример – спальню вашего бывшего мужа.

РАБОТА С МЕСТОМ ДЕЙСТВИЯ

Вспомните примечательные детали интерьера спальни вашего бывшего мужа. Постарайтесь вспомнить, какая там стоит мебель, какой там пол, какого цвета стены, какие картины висят на стенах, какие там окна и двери, чем там пахнет, какие звуки слышны, какая там температура. Когда у вас возникла настолько точная и подробная картинка мысленно наложите на окружающую вас реальность все то, что вас окружало в спальне вашего бывшего мужа. Например, найдите соответствие между диваном на съемочной площадке и диваном в той самой комнате – можете при этом мысленно изменить его цвет или текстуру ткани. Представьте, что стоящий перед вами приставной столик – это стереосистема вашего бывшего мужа. Картины на стенах – это окна. Пусть деревянный пол превратится в голубой ковролин. Пахнет его любимым одеколоном. Слышен шум машин, проезжающих за окном. Вы чувствуете

прохладу, поскольку ваш бывший муж, ненавидящий потеть, всегда пользовался кондиционером. Когда вы подробно представите себе каждую деталь вашего места действия, вспомните события – как травматичные для вас, так и радостные, – которые здесь происходили. Вспомните, как вы в первый раз занялись любовью на диване. А затем вспомните, как в этом же диване нашли трусики в цветочек, явно не ваши. Мысленно взгляните на плакат, который вы ему подарили. Услышьте, как играет диск, который он заслушивал до дыр. Вообразите дверь, которой вы хлопнули со всей силы, когда навсегда от него уходили. Не останавливайтесь до тех пор, пока не почувствуете, что перенеслись со съемочной площадки, из класса или со сцены в то место действия, которое вы выбрали.

Выбрав наилучшее МЕСТО ДЕЙСТВИЯ, наделите окружающую вас обстановку его чертами

Если вы играете на сцене, мысленно представляйте себе место действия перед каждой репетицией. Если вы снимаетесь в фильме или телесериале, потратьте хотя бы десять или пятнадцать минут перед съемкой каждой сцены на то, чтобы мысленно преобразить обстановку. Создайте место действия, удобно расположитесь там и придайте ему реальные очертания, вспомнив эмоционально подходящие вам на данный момент события, которые там происходили.

Однажды я продюсировала фильм под названием «Крестный сынок» с Кристофером Уокеном в главной роли. Каждый раз, когда ему предстояло играть в новом интерьере, Уокен бродил по темному пространству (перед тем, как зажечь свет), ощупывая и используя по назначению все, что попадалось ему под руку. Сидел на стульях, трогал предметы на кофейном столике, перелистывал страницы книг в книжном шкафу – до тех пор, пока пространство не становилось для него реальным и наполненным историей и соответствующими переживаниями. Он вызывал из глубин памяти свое место действия. Так что, когда приходило время начинать съемки, уже невозможно было разграничить мир Уокена и реальную обстановку на съемочной площадке.

МЕСТО ДЕЙСТВИЯ, которое вы выбрали, должно включать в себя внутренние ПРЕПЯТСТВИЯ

Если вам слишком легко и комфортно в месте, которое вы выбрали, то вы не будете чувствовать настоящей необходимости решить вашу сценическую задачу. Допустим, вы работаете над сценой, где ваш персонаж проходит собеседование у работодателя, и ваша сценическая задача – «сделать так, чтобы ты дал мне эту работу». Если вы выберете место, где вас однажды очень легко взяли, вы не будете чувствовать никакого азарта. Наиболее эффективным выбором места действия будет такое место, где вы некогда провалили невероятно важное для вас собеседование. Это место действия будет подпитывать вашу сценическую задачу, наполняя вашу игру отчаянным желанием сделать так, чтобы собеседование прошло успешно, поскольку вы больше не хотите повторения того провала.

Удивительно, как сильно на нас влияет место действия. Вспомните ресторан, в который вы привыкли ходить с бывшим мужем или женой. А каково было бы оказаться в этом ресторане с новым человеком всего лишь через несколько недель после того, как вы расстались с предыдущим партнером? Ощущения отличаются, да? То, что некогда было уютным вторым домом, теперь становится местом, вызывающим беспокойство и дискомфорт. Вы боитесь случайно встретить там бывшего супруга (все-таки это место когда-то имело для вас обоих особое значение), вспоминаете ужасные ссоры, которые здесь происходили и могут произойти снова, если у вас сложатся длительные отношения с тем человеком, с которым у вас сейчас свидание. А еще вы думаете о том, что вы никогда ни с кем не будете счастливы, поскольку это место служит вам постоянным напоминанием о вашем неудачном браке. От того, где мы находимся, зависят наши переживания и наши потребности.

Место действия – неотъемлемая часть истории, что нам наглядно демонстрирует Дэвид Хэйр в своей «Синей комнате», вольной интерпретации пьесы Артура Шницлера «Карусель».

Уже самим названием своей пьесы Хэйр обращает наше внимание на то, насколько важная роль отводится месту действия. Пьеса представляет собой серию коротких историй о сексе. В одной из сцен сенатор вступает в сексуальную связь с очень молоденькой стажеркой. Я попросила Билла Моусеса, звезду «Мелроуз Плейс», «Фэлкон Крест» и многих других телесериалов, поставить эту сцену в моем классе. Билл знал, что главные препятствия для его персонажа в том, что он женат и занимает пост сенатора. Сенатор не может не беспокоиться о том, что жена, пресса и избиратели могут узнать о его неблагоприятном поступке. Как нам прекрасно известно на примере многих известных политиков прошлого, подобные истории – кратчайший путь к краху политической карьеры. Помимо этого, для сенатора существует также препятствие, связанное с возрастом: юный возраст стажерки может стать серьезным пятном на его репутации. Мы с Биллом говорили о том, какое место могло бы вызвать подобный накал страстей и страх разоблачения. Билл к этому моменту уже прошел через один бракоразводный процесс, в который был вовлечен ребенок. Если бы его снова застукали за изменой, он вынужден был бы снова пройти все те же круги ада – тяжелое испытание, о котором он охотно предпочел бы забыть. Поэтому Билл использовал свою спальню, представив себе: а ЧТО ЕСЛИ БЫ он изменил своей жене, когда ее вместе с детьми не было бы дома? Мысли о том, что он занимается сексом на постели (наделенной чертами его собственной постели, которую он делил со своей женой и на которой был зачат его ребенок), с девушкой, выбранной им в качестве замены, заставляли его сердце бешено колотиться. Билл создал в воображении место действия, используя возможности своей памяти. Он представлял себе мебель, которую купил вместе с женой, ощущал запах ее духов и даже слышал неповторимый скрип пружин этой самой постели. Это заставило Билла ощущать очень сильное чувство вины и страх (его жена могла появиться в любой момент), но и невероятное сексуальное возбуждение (так всегда бывает, когда есть опасность). Это была мощная актерская игра, которой способствовало правильно выбранное место действия.

МЕСТО ДЕЙСТВИЯ – это принципиально важный инструмент, даже когда речь идет о месте, в котором ваш персонаж никогда не был прежде.

Многие актеры часто пытаются себя обмануть, не входя в помещение до начала съемок, если речь идет о месте действия, где их персонаж оказывается впервые. Это работает для первого дубля, но как быть со вторым или четырнадцатым? Как быть с разными способами съемки? Очень часто приходится использовать одну и ту же обстановку снова и снова при съемках общего плана, среднего плана, крупного плана и т. д. Что тогда? Вот почему настолько важно осознанно использовать личное место действия. Вам нужно место, про которое вы будете знать, что оно снова и снова будет обеспечивать вам необходимые переживания. И, верите вы или нет, в вашей жизни есть множество мест, которые могут вызвать в вас беспокойство, характерное для человека, оказавшегося впервые в незнакомом помещении.

Например, если вы снимаетесь в фильме ужасов и в сценарии говорится, что ваш персонаж впервые входит в дом с привидениями, очень хорошим выбором места действия будет дом, где вы выросли, но не были уже много лет. А для того чтобы сделать первое знакомство с домом по-настоящему жутким (все-таки это дом с привидениями!), вызовите в памяти неприятные воспоминания (ВНУТРЕННИЕ ОБЪЕКТЫ), когда осматриваете помещение. Вам станет так же жутко, как во время посещения дома с привидениями. Обратите внимание, что при этом место действия делает вашу сценическую задачу еще более трудной, заставляя преодолевать дополнительные препятствия (плохие воспоминания).

И наоборот, в случае Наташи Грегсон Вагнер, игравшей роль жертвы в «Городских легендах», мы использовали кажущееся безопасным место для того, чтобы сделать жестокое убийство ее персонажа более неожиданным и шокирующим. В начальных сценах этого фильма ужасов персонаж Наташи находится в машине, беззаботно подпевая радио, а затем психопат, притаившийся на заднем сиденье, совершает то, чего естественно ожидать от любого серийного маньяка: убивает ее, заливая салон машины потоками крови. Несмотря на то что через стекла машины обычно все видно, мы ощущаем ее как наше личное пространство. Никто не без греха, и каждый из нас когда-нибудь вел себя в машине так, как никогда бы не решился вести себя на

публике: ковырял в носу, рыдал навзрыд или распевал во все горло любимые песни, не попадая при этом в ноты. Я посоветовала Наташе сделать местом действия ее собственную машину и вообразить, что она смотрит через ее стекла на улицу, ведущую к дому ее детства.

Когда в той или иной сцене вы сидите в машине, персонализация того, что вы видите из окна, – часть процесса создания МЕСТА ДЕЙСТВИЯ.

Она не просто ощущала себя в безопасности, сидя в своей машине: родные места вызвали в ней детское чувство абсолютной защищенности. Поэтому пение Наташи (надо сказать, больше напоминавшее отчаянные кошачьи вопли) было по-настоящему самозабвенным и заставило зрителей расслабиться и рассмеяться. Благодаря этому месту и сама Наташа, и зрительская аудитория чувствовали себя в полной безопасности, так что, когда маньяк-убийца внезапно появился за спиной героини, все были шокированы и по-настоящему напуганы, поскольку никак не могли этого ожидать. Выбор этого места действия был настолько удачным, что зрители на пробном показе сказали, что больше всех им понравился персонаж Наташи, а из всех сцен лучше всего запомнилась именно эта. Поскольку героиня Наташи была убита в самом начале фильма, продюсеры пошли у зрителей на поводу и перемонтировали его, используя эту сцену во флэшбеках по ходу действия.

МЕСТО ДЕЙСТВИЯ поможет вам создать ощущение закрытого личного пространства.

Место действия позволяет вам почувствовать себя так, как будто вы одни и на вас никто не смотрит, а нам, зрителям, дозволяется увидеть нечто интимное и сокровенное, не предназначенное для посторонних глаз – как если бы мы были мухами на стене.

Выбор МЕСТА ДЕЙСТВИЯ из вашего детства может оказаться невероятно эффективным, поскольку детские переживания играют в нашей жизни особую роль.

Наши детские воспоминания обладают властью над нами, поскольку то, кем мы являемся сейчас, в значительной степени определяется тем, что с нами происходило тогда. Сколько бы лет ни минуло с тех пор, мы всегда будем ясно и отчетливо помнить наиболее важные события из нашего детства. Речь идет не только о том, что происходило, но и о том, где это происходило. Места, где мы часто бывали в детстве, способны пробудить в нас весьма острые ощущения и яркие образы. Если вы когда-нибудь посещали свою старую начальную школу, ездили через район, в котором жили в детстве, или просто заходили в «Бургер Кинг», где любили зависать с друзьями, – вас захлестнет волна воспоминаний и переживаний, как хороших, так и плохих.

Мы с Татьяной Али (получившей известность благодаря сериалу «Принц из Беверли-Хиллз») вместе работали над фильмом «Закон силы», где также снимались Джа Рул и Винг Реймз. Татьяна играла девушку по имени Алиша Пакер, отец которой, проповедник, был бессмысленно застрелен возле банкомата. В одной из сцен Алиша сидит одна в кабинете своего покойного отца, перелистывая Библию, принадлежавшую ему, его фотоальбом и его дневник. Погружаясь в воспоминания и размышления, Алиша пытается оживить своего отца. Мы сделали местом действия детскую комнату Татьяны, поскольку она вызывала в ее памяти времена и события, которые уже никогда не вернуться. Хотя отец Татьяны был еще жив, вид подробно воссозданной в памяти детской комнаты, ее запах погрузили девушку в глубокую печаль, поскольку она поняла, что детство уже не воротишь. А значит, никогда больше не пережить то особое чувство, что испытывает маленькая девочка, когда ее отец заботится о ней и защищает ее. Мы взяли фотографии, которые должна была рассматривать Алиша, и сделали так, чтобы с каждой из них был связан какой-то важный момент в отношениях между отцом и дочерью (задействовали внутренние объекты). Записи в дневнике отца Алиши стали словами, которые отец часто говорил Татьяне, когда хотел ее подбодрить; словами, способными залечить детские эмоциональные раны (также внутренние объекты). Представляя себе свою комнату, она

смогла испытать чувство потери, связанной со смертью, поскольку эта смерть – смерть ее детства и ее роли маленькой папиной дочки – была настоящей.

Используйте МЕСТО ДЕЙСТВИЯ, для того чтобы сделать ваши ощущения и переживания более интенсивными

В течение многих лет я работала с Мишель Стэффорд – актрисой, получившей в свое время премию «Эмми», – над образом Филлис, одной из главных героинь дневного сериала «Молодые и дерзкие». В одной из сюжетных линий Филлис обвиняют в поджоге гостевого домика, принадлежавшего ее мужу Джеку, в котором в то время жила Диана – бывшая невеста Джека и мать его ребенка. Филлис арестовывают. Диана, воспользовавшись отсутствием Филлис, соблазняет Джека. Джек поддается и затем просит Филлис простить его, поскольку он переспал с Дианой (и не один раз, добавим мы) якобы лишь для того, чтобы выведать у нее всю правду и убедиться, что настоящим поджигателем была именно она. Филлис этому, разумеется, не верит (а кто бы поверил?), но ничего не может сделать, поскольку находится за решеткой. Но это еще не все (это дневной сериал, как-никак!). Филлис, чувствуя себя одинокой, преданной и морально раздавленной, сходит с ума. Она слышит голоса, говорит сама с собой (Мишель в этих сценах в буквальном смысле играет двух разных людей) и пытается себя покалечить. Мы говорили о том, какое место действия могло бы заставить Мишель ощущать себя словно в тюрьме. Я сказала ей, что тюрьмой может стать любое место, которое вызывает чувство физической и эмоциональной скованности. Поэтому Мишель выбрала место, где с ней в детстве произошло одно травматичное событие. Все детские травмы окрашивают наши переживания и влияют на наше поведение, когда мы становимся взрослыми. Они также побуждают нас постоянно заботиться о том, чтобы обезопасить себя от повторения подобного болезненного опыта. Выбранное Мишель место дало ей ощущение, что она не может найти выход и никто не придет ей на помощь. Другими словами, ощущение, что она в тюрьме. Это место действия также служило ей напоминанием о событии, заставившем чувствовать свое бессилие и невозможность контролировать происходящее. И если вы сложите все это: страх, бессилие, ощущение потери контроля над происходящим, безысходность и понимание, что помощи ждать неоткуда, то в результате получите рецепт безумия. Личный выбор места действия сделал игру Мишель более искренней, техничной и эмоциональной.

ЧЕТВЕРТАЯ СТЕНА

Четвертая стена – это та часть места действия, которая делает ваше рабочее пространство (сцену, съемочную площадку, класс и т. д.) закрытым, отделяя актеров от аудитории и или съемочной бригады.

Четвертая стена – это край сцены или съемочной площадки. Четвертая стена замыкает ваше место действия, создавая ощущение уединенности. Когда вы наделяете пол, стены и мебель чертами вашего личного места, вы должны таким же образом вообразить нечто, что могло бы служить четвертой стеной. В выбранном вами месте на уровне четвертой стены может располагаться комод, скульптурное изображение и окно, в то время как в реальности там установлена камера и осветительные приборы.

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ЧЕТВЕРТОЙ СТЕНЫ

Когда вы стоите в павильоне и смотрите в направлении четвертой стены, представьте, что камера – это комод, прожектор – статуя, а светорассеиватель – окно. Другими словами, хотя на съемочной площадке и не существует четвертой стены в прямом смысле слова, вы должны представлять себе место действия целиком, заполняя пробелы там, где эта стена на самом деле отсутствует. Отметьте крупные объекты в выбранном вами месте действия: окно, телевизор, картину, комод, шкаф и т. д., – напоминающие по форме те предметы, которые реально стоят в этом месте, чтобы создание в воображении вашей четвертой стены не составило бы для вас никаких трудностей.

Место действия в сочетании с четвертой стеной также позволяет вам забыть о камере или зрительном зале, чье присутствие всегда внушает актеру страх и неуверенность. Место

действия и четвертая стена создают ощущение личного пространства, благодаря чему мы забываем, что наблюдаем актерскую игру, и видим настоящих людей, их проявления и взаимодействие. По-настоящему хорошая актерская игра заставляет зрителей чувствовать себя вуайеристами, подглядывающими за реальными людьми в самые интимные моменты их жизни. Актер всегда должен уметь создать ощущение интимности, но особую значимость это умение приобретает при работе над эмоционально напряженными сценами или сценами, где персонажи занимаются сексом.

В точности воспроизведите в своем воображении ЧЕТВЕРТУЮ СТЕНУ выбранного вами МЕСТА ДЕЙСТВИЯ и мысленно поместите ее туда, где она должна располагаться

Возьмите то, что собой представляет ваша личная четвертая стена, и расположите ее на месте реального объекта: портьеры, мебели, камеры или чего угодно. Используйте для этого те предметы, которые можете легко себе представить, иначе вы будете вынуждены обманывать себя и очень скоро запутаетесь. Если там пустое пространство, где располагается зрительская аудитория (как, например, в театре), то выделите несколько наиболее бросающихся в глаза объектов вашей четвертой стены и вообразите их на этом месте. Если же вы играете в маленьком камерном театре, смотрите на стену, которая располагается за спинами зрителей. Затем оцените реальные очертания предметов, которые вы видите на стене, и мысленно спроецируйте туда предметы, которые должны там находиться согласно вашему замыслу.

Мысленно создавая МЕСТО ДЕЙСТВИЯ и ЧЕТВЕРТУЮ СТЕНУ, не пытайтесь вообразить каждый предмет, который должен там находиться.

Просто представьте себе ключевые детали, определяющие своеобразие вашего места действия/четвертой стены, – в частности, предметы, с которыми связана какая-то история или которые имеют для вас особое значение. Эти несколько ключевых предметов перенесут вас в ваше место действия, поскольку эти детали достаточно выразительны и значимы для того, чтобы вы смогли вообразить его себе целиком. Если, осуществляя подобное проецирование, вы выбрали правильные и действительно важные для вас объекты, они сами собой вызовут в вашем воображении и другие объекты, которые сделают ваше рабочее пространство более реальным и детализированным.

ПРИМЕНЕНИЕ ЧЕТВЕРТОЙ СТЕНЫ ПОД ОТКРЫТЫМ НЕБОМ

Когда речь идет о месте действия под открытым небом, четвертой стеной будет то, что должно находиться на горизонте. На пляже вы увидите окрестности того конкретного пляжа, который вы выбрали в качестве места действия, а четвертой стеной будет водная поверхность, причем в каждом конкретном случае очертания, цвет и шум волн будут различаться. Если вы находитесь в черте города, вашей четвертой стеной станут конкретные здания, которые вы привыкли видеть, проходя по этой до боли знакомой улице.

Выбирая МЕСТО ДЕЙСТВИЯ/ЧЕТВЕРТУЮ СТЕНУ, вы должны держать в уме тип данного пространства: уединенное/ закрытое, публичное/закрытое, уединенное/открытое или же публичное/открытое

Различные места действия со своими четвертыми стенами будут естественным образом вызывать различные чувства. Когда вы находитесь одни или с несколькими близкими людьми в закрытом помещении, вы не чувствуете необходимости проявлять какую-то осторожность, поскольку можете не бояться лишних глаз и ушей. Когда же вы находитесь на улице в окружении множества людей, всегда есть возможность, что ваш разговор будет кем-то подслушан или вас увидит человек, которому вы бы предпочли не попадаться на глаза.

ЗАКРЫТОЕ/УЕДИНЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО

- Ваш дом (включая спальню, гостиную, кабинет, кухню и т. д.)
- Ваш офис
- Отдельная больничная палата
- Номер в гостинице/мотеле

В закрытом уединенном помещении вы находитесь наедине с одним или двумя людьми. В таком месте можно говорить или делать все, что душе угодно, поскольку здесь некому за вами шпионить, вас разоблачать, осуждать или пытаться изменить вашу манеру себя вести. Вы все равно можете беспокоиться о том, что кто-то может вам помешать или увидеть, чем вы занимаетесь, но, пока в комнате нет чужих людей, вы чувствуете: что бы ни происходило, об этом никто не узнает. Никто не узнает ни о сексе в этом помещении, ни о поведенных вам секретах, ни о том, что вам довелось здесь пережить, ни о творящейся здесь жестокости.

ЗАКРЫТОЕ/ПУБЛИЧНОЕ ПРОСТРАНСТВО

- Ресторан
- Приемная врача
- Зал суда
- Ваш дом, когда там происходит вечеринка
- Театр или кинотеатр
- Бар
- Комната для допроса в полицейском участке (есть возможность, что кто-то подглядывает через двустороннее зеркало)
- Самолет
- Поезд
- Магазин
- Торговый центр

Пространства, которые являются закрытыми, но публичными, меняют тональность происходящего, поскольку вас могут подслушать и/или увидеть. В подобных местах перед вами всегда стоит препятствие в виде других людей, которые могут что-то увидеть или услышать, а затем рассказать это тому человеку или тем людям, кому этого лучше не знать: супругу, полиции, начальнику, другу, с которым персонаж поссорился, родителям персонажа, его детям...

Персонализация людей вокруг вас, не участвующих в диалоге, меняет ваше поведение, особенно если тот человек, которого вы вообразили, представляет для вас эмоциональную и/или физическую угрозу, поскольку это увеличивает количество присутствующих в сцене ПРЕПЯТСТВИЙ.

Когда вы думаете о закрытом/публичном пространстве, играющем роль места действия/четвертой стены, важно установить, кто именно может скрываться где-то здесь неподалеку и чье возможное присутствие поднимает ставки. Представьте себе сцену первого свидания, которое происходит в ресторане. Отметьте кого-нибудь из массовки за другими столиками в ресторане и в качестве замены для этого человека используйте вашего бывшего спутника жизни (который может посчитать сидящего с вами за одним столиком человека некрасивым, глупым и вообще каким-то подозрительным и заставить вас чувствовать, что вы понижаете планку); или используйте родителей, которые обеспокоены тем, когда же вы наконец женитесь/выйдете замуж и заведете детей (этот вариант заставит вас чувствовать, что вы обязаны провести это свидание идеально независимо от того, что этот человек может быть вам неприятен); или используйте друга, который постоянно ищет способ вас высмеять (это заставит вас слишком придирчиво рассматривать своего спутника или спутницу, что непременно разрушит все волшебство вашего общения). Или используйте друга своего бывшего спутника жизни, который будет счастлив рассказать, насколько вы опустили планку. В зависимости от того, какую замену вы придумали для человека, сидящего неподалеку от вас, вы

будете вести себя абсолютно по-разному.

Другой случай, в котором может понадобиться наделить человека из массовки до боли знакомыми чертами, – это сцена в баре, когда ваш персонаж открывает душу незнакомцу. Замена скучающего завсегдатая этого бара или безмолвного бармена человеком, который действительно много для вас значит, может сделать конфликт в этой сцене более глубоким и придать ей драматизма. Не принимающий участия в сюжете наблюдатель становится вашей матерью, которую всегда беспокоили ваши отношения с алкоголем, а может, врагом (или другом врага), который с огромным удовольствием узнал бы ваши секреты, а также послушал бы о ваших проблемах и неудачах.

Или, возможно, ваш персонаж сидит на скамье подсудимых. Если вы используете замену, вообразив на месте одного из присяжных человека из вашей жизни, которому было бы приятно увидеть вас в столь бедственном положении (бывшую жену, давнего врага, кого-то, кого вы в прошлом сильно обидели, и т. д.), это усилит ваше желание решить во что бы то ни стало вашу сценическую задачу «заставить вас поверить в мою невиновность». Поскольку процесс принятия решений контролирует человек, который давно имеет на вас зуб и потому явно будет пристрастен в своих оценках фактов, вы еще упорнее станете стремиться к победе. И снова это добавляет драматизма вашей актерской игре.

ОТКРЫТОЕ/УЕДИНЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО

- Укромный или ночной пляж
- Ночной парк
- Безлюдная автостоянка
- Темный переулок
- Частный бассейн
- Задний двор
- Улица или дорога глубокой ночью
- Машина
- Лес

Разница между уединенным местом действия в помещении и уединенным местом действия на открытом воздухе заключается в том, что, когда вы находитесь вне дома, существует большая вероятность, что вас поймают или застигнут врасплох. Здесь нет стен, которые могли бы скрыть вас от глаз нежелательных свидетелей. В безлюдном месте четвертой стеной является горизонт. Создавая четвертую стену выбранного вами места действия, всегда используйте реально существующие объекты.

СОВЕТЫ ОТНОСИТЕЛЬНО УЕДИНЕННЫХ МЕСТ ПОД ОТКРЫТЫМ НЕБОМ

- **ПЛЯЖ:** четвертой стеной может быть берег и волны, разбивающиеся об этот берег.
- **ПАРК:** четвертой стеной могут быть деревья, парковые скамейки или парковые указатели, которые находятся в выбранном вами месте действия.
- **БЕЗЛЮДНАЯ АВТОСТОЯНКА:** четвертой стеной могут быть конкретные здания, которые окружают эту стоянку, а в том случае, если стоянка находится под землей, – стены и опорные конструкции.
- **ТЕМНЫЙ ПЕРЕУЛОК:** четвертой стеной могут быть знакомые вам здания у входа в переулок.
- **НА ЗАДНЕМ ДВОРЕ:** четвертой стеной может быть конкретный дом, частью которого является этот задний двор.
- **НА УЛИЦЕ ИЛИ НА ДОРОГЕ ГЛУБОКОЙ НОЧЬЮ:** четвертой стеной могут быть высотные здания, частные дома или деревья вдоль дороги.
- **В МАШИНЕ:** ситуация с машинами отличается от всего перечисленного, поскольку они движутся, и в результате четвертая стена постоянно меняется. Кроме того, вы находитесь в закрытом пространстве, но при этом под открытым небом. Сцена в машине есть почти в каждом фильме или телесериале, и сейчас я научу вас, как с ними работать.

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ МЕСТА/ЧЕТВЕРТОЙ СТЕНЫ В СЦЕНАХ В АВТОМОБИЛЕ

Прежде всего отождествите салон с салоном машины, которая хорошо вам знакома и история которой соответствует тому, что написано в сценарии. Например, если в сцене происходит увеселительная поездка, используйте машину, на которой вы всей семьей ездили в путешествие, когда вам было пять лет; если речь идет об эротической сцене, то вспомните тот случай, когда вы впервые занялись на автомобильном сиденье жарким сексом, и представьте себе тот самый автомобиль; или, допустим, если это сцена о волнительном ощущении свободы, то вспомните первую абсолютно новую машину, которую вы купили; когда же в сцене происходят какие-то трагические события, то используйте машину, в которой вы возили ребенка перед тем, как он умер, или перед тем, как суд запретил вам с ним видиться. Вот вам и пища для размышлений.

После того как вы определились с машиной, персонализируйте пейзаж, удостоверившись, что те объекты, мимо которых вы мысленно проезжаете, имеют смысл в контексте сценария. Например, ваш персонаж ведет машину через темный, страшный лес. Вы можете представить себе местность, где произошло нечто ужасное, или пространство, кишмящее созданиями, которых вы больше всего боитесь: пауками, крысами, змеями, тараканами. Это заставляет ваше воображение разгореться, и вы начинаете думать: «А что если моя машина сломается и я буду вынужден столкнуться со всеми этими пауками, крысами, змеями и тараканами?» Или, возможно, ваш персонаж едет домой. В этом случае вы можете вообразить себе окрестности вашего дома, через которые вы проезжаете, или окрестности того дома, где вы жили в детстве, которые дают вам подходящие эмоции. Или же ваш персонаж едет по незнакомому городу. В этом случае вы можете использовать тот город, в котором с вами произошли какие-то неприятные события. Вы будете чувствовать себя растерянно и неудобно, а также испытывать потребность что-то с этим сделать и как-то приспособиться.

Выбирая то, как будет выглядеть ваша машина и окружающая местность, дважды проверьте, согласуются ли эти варианты с проделанной вами внутренней работой, следуют ли они той же линии.

ОТКРЫТОЕ/ПУБЛИЧНОЕ ПРОСТРАНСТВО

- Многолюдный пляж
- Популярный парк в середине дня
- Автостоянка в дневное время, когда там много машин и людей
- Переулок в середине дня, рядом с оживленной улицей
- Частный бассейн, в котором купаются (или отдыхают неподалеку) другие люди
- Задний двор, на котором кроме вас находится кто-то еще, или он может в любой момент туда выйти из дома
- Многолюдная улица
- Тротуар улицы, по которой сплошным потоком едут машины

Очевидно, что публичное место под открытым небом означает самый большой риск разоблачения. Вы должны не только мысленно наложить знакомое вам и эмоционально подходящее место действия/четвертую стену из вашей жизни на то место действия/четвертую стену, которое реально видите перед собой, но, как и в случае закрытого/публичного пространства, использовать замену для отождествления одного из случайных прохожих с человеком из вашей жизни, который заставляет вас испытывать определенные эмоции. Например, вы работаете над сценой, где ваш персонаж в парке покупает героин у плохо знакомого наркодилера. Выберите место действия/четвертую стену, где вы когда-либо делали что-то незаконное или аморальное. Затем выберите какого-нибудь добропорядочного гражданина, например женщину, выгуливающую пуделя, и замените ее одним из родителей, строгим другом, учителем, полицейским, вашим ребенком – любым человеком, чье присутствие неподалеку заставит вас серьезно понервничать при покупке наркотиков.

МЕСТО ДЕЙСТВИЯ/ЧЕТВЕРТАЯ СТЕНА также наделяют происходящее определенной историей, делая реальными не только события сценария, но и то, где они

имеют место. Это помогает вам освоиться.

Ниже я приведу различные примеры того, как мы с моими учениками успешно использовали место действия/четвертую стену в работе.

Примеры МЕСТА ДЕЙСТВИЯ/ЧЕТВЕРТОЙ СТЕНЫ, которые мои ученики использовали в фильмах и телесериалах

- Рик Гонсалес использовал бруклинскую улицу, на которой он вырос, чтобы мысленно наложить ее на гетто в Ричмонде (открытое/публичное пространство) в фильме «Тренер Картер» с Сэмюэлом Л. Джексон, где он играл персонажа по имени Круз.

- Трэвис Фиммел сделал свою семейную ферму в Австралии местом действия/четвертой стеной в сценах, происходящих на гавайском пляже (открытое/публичное пространство), когда играл роль серфингиста-раздолбая по имени Тадж в телесериале «Роки Пойнт». Это позволило ему чувствовать себя так, как будто он влюблен в это место и составляет с этим местом одно целое.

- Местом действия для Джона Адамса, чей персонаж Брюс в одной из сцен телесериала «Мертвая зона» хоронит своего отца, стала церковь, в которой отец Джона (в действительности живой и здоровый) некогда был проповедником. Выбрав эту церковь в качестве места действия и сделав своего отца заменой умершего отца персонажа, Джон смог придать этому эпизоду настоящую глубину.

- Рене Руссо, героиню которой в фильме «Достать коротышку» запирают в ванной, выбрала для создания закрытого/уединенного места действия ванную комнату из своего детства.

- Таша Смит использовала место, где она в детстве получила психологическую травму, чтобы воссоздать закрытое/уединенное пространство, в котором получает свою дозу героиновой наркоманка – ее персонаж в мини-сериале «Угол». Хойт Ричардс в качестве закрытого/уединенного места действия/четвертой стены использовал спальню в своем нынешнем доме, чтобы придать интимность постельной сцене, которую он должен был играть (демонстрируя камере свои ягодицы) в сериале «Черный галстук».

МЕСТО ДЕЙСТВИЯ/ЧЕТВЕРТАЯ СТЕНА – необходимые инструменты: не пренебрегайте ими и не забывайте про них

Я преподаю уже много лет и знаю, что заставлять актеров использовать место действия/четвертую стену – все равно что пытаться вырывать им зубы без наркоза. Причины, по которым необходимо использовать остальные инструменты, более очевидны, поскольку все эти инструменты непосредственно направлены на свободное проявление эмоций, а актеры любят эмоции – много эмоций. Хотя возможности места действия/четвертой стены и не настолько очевидны, этот инструмент принципиально важен для поддержания и усиления эмоций, создаваемых остальными инструментами. Но еще важнее то, что место действия и четвертая стена устраняют ощущение, что на вас смотрят и вас оценивают; ощущение, которое чаще всего лишает актера возможности полностью вжиться в роль и добиться на сцене состояния «здесь и сейчас». Нередко бывает так, что осознание присутствия живой аудитории или включенной камеры убивает переживания актера. Место действия/четвертая стена служат для создания более реалистичных эмоций, а ощущение уединенности позволяет проявиться более тонким переживаниям.

Глава 9

Инструмент № 9. Манипуляции

ОБРАЩЕНИЕ С РЕКВИЗИТОМ ДЛЯ СОЗДАНИЯ ОПРЕДЕЛЕННОГО ПОВЕДЕНИЯ

Манипуляции – это физическое воплощение наших намерений посредством

использования тех или иных предметов (реквизита). Все, что люди делают в своей жизни: причесываются, продолжая при этом разговаривать, моют посуду, приводят себя в порядок перед сном, сидят за столом в компании, готовят еду, одеваются, делают уборку и т. д., – все это примеры манипуляций.

Манипуляции могут многое рассказать нам о персонаже. Представьте себе сцену кухонной ссоры, в которой ваш персонаж пытается справиться с растущим напряжением при помощи еды. Если вы достаете из морозилки четырехлитровый контейнер мороженого, разрываете серебристый защитный слой и начинаете огромными ложками жадно забрасывать мороженое себе в рот прямо из контейнера, другой актер (актеры), равно как и зрители, сделают о вас определенные выводы. Или вообразите сеанс психотерапии, где вы, пациент, складываете сложные фигурки из бумажных салфеток Клинекс. Даже не слыша слов – просто наблюдая за поведением персонажа, делающего оригами из гигиенических салфеток (а это, учитывая их тонкость, требует огромного навыка и предельной концентрации), зрители понимают, что этот персонаж суетлив, мелочен, дотошен, страдает навязчивыми состояниями и не способен к проявлению своих чувств.

Слова могут лгать. Поведение всегда говорит правду.

В разговоре мы часто говорим другому человеку то, что он, по нашему мнению, хочет услышать. Мы используем слова для того, чтобы скрыть наши подлинные переживания. Слова позволяют нам лгать или утаивать от других правду, которая может их ранить. Даже когда вы думаете, что говорите правду, нравится вам это или нет, ваше истинное отношение будет проявляться через ваше поведение. Это происходит потому, что большинство наших действий мы совершаем бессознательно. Какую бы значительную внутреннюю работу вы ни проделали, создавая образ вашего персонажа, ваши переживания практически никак не смогут проявиться внешне, если их выражать исключительно посредством диалога. Действия с предметами позволяют вам добиться естественного поведения, а внутренняя работа будет определять, как вы будете с ними обращаться.

Только актеры считают, что стоять напротив другого человека, пристально вглядываться в него и демонстрировать эмоции – значит адекватно изображать то, как это происходит в жизни. Реальность тем не менее такова, что, когда люди сталкиваются со сверхдраматической ситуацией, они начинают что-то делать. И часто совершают свои действия с истинным пылом.

Когда ставки высоки, мы совершаем действия

Вспомните, как вы в первый раз оказались в квартире наедине с человеком, который вам очень нравился. Сексуальное напряжение было в тот момент на пределе. Что вы делали, чтобы успокоить нервы? Вы могли подойти к книжному шкафу этого человека и начать внимательно изучать его книжное собрание. Или же вы могли беспокойно таскать в рот одно за другим драже из плошки, стоящей на кофейном столике. В попытках справиться с дискомфортом вы могли также крутить что-нибудь в руках, расхаживая взад-вперед по квартире. Привело ли это к тому, что вы что-то сломали или увидели то, чего не должны были видеть? Возможно. Борьба с нервным напряжением приводит к спонтанному поведению. Эти незапланированные моменты были бы невозможны без манипуляций.

Или представьте себе сцену, где ваш персонаж в разгар ссоры с любимым человеком готовит салат к ужину. Вы можете прекратить готовить, встать со своего места и начать кричать на партнера, но намного эффективнее и реалистичнее было бы просто продолжать строгать и замешивать салат. Это позволяет другому персонажу, равно как и зрителям, понять, что вы на самом деле чувствуете, когда так яростно режете этот огурец, как будто он как-то связан с человеком, на которого вы сейчас злитесь. Вы можете беспощадно рвать листья салата, демонстрируя этому человеку, что может произойти, если он так же по-хамски будет критиковать и унижать вас. Таким образом, даже такое невинное действие, как приготовление салата, становится угрозой. Эффективность манипуляций заключается в том, что они позволяют вам показать свой гнев, не повышая голос.

Манипуляции также дают актеру дополнительную свободу маневра. Когда ставки высоки, то непрерывно смотреть в глаза другому человеку просто невозможно. Намного легче «лгать», когда вы помешиваете еду, крутите сигарету, разливаете выпивку или прилаживаете трубу к раковине. Все эти занятия дают вам полное право не смотреть человеку в глаза. Если же вы все-таки будете вынуждены это сделать, то сразу станет ясно, что вы обманываете этого человека либо что вы чувствуете себя крайне неудобно.

В следующий раз, когда вы окажетесь в действительно напряженной ситуации, просто посмотрите, насколько возрастет ваша физическая активность. Вы будете удивлены, как много действий вы совершаете, когда вы взволнованы или пребываете в расстроенных чувствах. Джим, один из моих учеников, решил с этим поспорить. Он настаивал, что в пылу любой жаркой ссоры люди просто стоят и кричат друг на друга. И все. Он придерживался этой теории до тех пор, пока не поругался со своим отцом, которого не видел уже много лет. Они стояли на лужайке перед домом Джима, и старая как мир игра «посмотри, что ты со мной сделал и как ты виноват передо мной» вылилась в ожесточенную перепалку. Когда страсти накалились, отец Джима стал рвать с лужайки одуванчики и швыряться ими. Джим увидел эту манипуляцию и улыбнулся, поскольку понял, что я была права. К несчастью, отец Джима принял эту улыбку на свой счет и решил, что сын смотрит на него свысока, что, разумеется, разозлило его еще больше. Лужайке был нанесен ущерб, но Джим осознал: когда мы напуганы, расстроены, взволнованы или злимся, мы всегда совершаем манипуляции.

Манипуляции, выбираемые вами, воплощают невроты вашего персонажа, его социальное положение, уровень его образования, его благосостояние и то, что он действительно чувствует по отношению к другому персонажу. Ваш выбор предметов и действий с ними должен соотноситься с жизнью вашего персонажа (с особенностями его психики, финансовым положением, работой, прошлым, сексуальными пристрастиями, местом жительства, временным периодом и т. д.).

Манипуляции персонажа, мало знакомого с хорошими манерами и оказавшегося в изысканном ресторане с возможным противником, могут выглядеть следующим образом.

- Вы можете обнаружить, что агрессивно обращаетесь с едой: протыкаете листья салата вилкой, кромсаете мясо или набиваете полный рот, чтобы побороть в себе искушение сказать сидящему напротив человеку все, что вы о нем думаете.

- Вы можете ожесточенно протирать столовое серебро салфеткой, предварительно поплевав на него.

- Вы можете играть с едой – например, с шумом высосать из оливок начинку, а затем надеть пустые оливки на пальцы и устроить кукольный театр.

- Вы можете пить слишком много вина, опрокидывая в себя бокал за бокалом и непрерывно подливая себе еще по мере того, как разговор становится все более неприятным для вас.

Что бы вы ни выбрали, попытки скрыть свою неприязнь за счет манипуляций дадут нам много информации о том, что вы чувствуете на самом деле и как вы справляетесь с этими чувствами.

МАНИПУЛЯЦИИ могут вызывать ощущение непредсказуемости.

Давайте посмотрим на персонажа (условно назовем его негодяем), который пытается запугать свою жертву в одной из сцен фильма про гангстеров. Как правило, актеры в таких сценах повышают голос на другого человека и/или грубо хватают его за грудки. Если же вы используете манипулирование, то даже такое безобидное действие, как поедание печенья, будет угрожать другому персонажу ужасными, невыразимыми мучениями. Пережевывание печенья, купленного у какой-нибудь невинной девчушки, делает угрозы вашего персонажа более реальными, поскольку создается впечатление, будто пытаться, калечить и убивать для него совершенно обычное дело, скучная рутина. Убить для него – все равно что съесть сахарную вафлю. Когда кто-то орет на вас или припирает вас к стенке, становится достаточно очевидно, что за этим последует. Манипуляции дают вам дополнительные возможности, позволяя

обескуражить и смутить вашу жертву. Когда вы ведете себя подобным образом, то страшно даже предположить, чего от вас можно ожидать в следующий момент. Непредсказуемое поведение хищника – это именно то, что пугает больше всего.

МАНИПУЛЯЦИИ необходимы, поскольку зрение играет в нашей жизни бóльшую роль, нежели слух.

Лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать. Банальность? Да. Но банальность, имеющая под собой серьезные основания. Даже выключив звук, мы должны иметь возможность понять, что происходит в этой сцене, глядя на ваше поведение.

МАНИПУЛЯЦИИ помогают вам решить СЦЕНИЧЕСКУЮ ЗАДАЧУ

Манипуляции – это не просто бесцельные действия с реквизитом. Вы должны осознавать свою сценическую задачу. Если она – «заставить тебя полюбить меня», то вы вряд ли достигнете желаемого, кидаясь в объект вашей страсти острыми предметами.

Прекрасной иллюстрацией того, насколько важно учитывать жизненные обстоятельства персонажа, его характер и сценическую задачу, является самая первая сцена, которую сделал в моем классе Брэд Питт. Брэд тогда только что приехал в Голливуд, и учиться актерскому мастерству ему до этого еще не приходилось. (Да, это было время, когда Брэд Питт был просто юношей с большими амбициями и без гроша в кармане. Он начинал как все, работая на трех работах, чтобы прокормить себя и заплатить за обучение.) Я поручила ему сцену из пьесы под названием «Награда». В этой сцене персонаж Брэда, Джед, устраивает пикник в помещении с девушкой, которую его общительный и харизматичный отец нанял, чтобы соблазнить Джеда. Джед не подозревает о том, что это его отец все подстроил. Отец Джеда считает, что поступает правильно: Джед патологически застенчив, с детства находился в тени своего отца и предположительно все еще девственник. Сценической задачей Брэда было «понравиться тебе». Его препятствиями стали сексуальное напряжение и отсутствие знаний о том, как играть в «игру». В пьесе не было ни слова о том, что Джед наливает девушке вино, но Брэд принес в класс специально для этой сцены два высоких бокала и бутылку вина (разумеется, имитацию – никогда не используйте настоящий алкоголь, когда вы играете). В начале сцены Брэд выходил из кухни с бутылкой и двумя стаканами в руках. И хотя диалог сводился к набору фраз, которыми люди обычно обмениваются при знакомстве («я просто пытаюсь получше узнать тебя» и т. д.), сцена включала в себя соблазнение и секс. Поедание продуктов, приготовленных для пикника, – манипуляции, указанные в тексте пьесы (процесс поглощения пищи может быть очень сексуальным), – а также появление в сцене вина и бокалов создали безмолвное сексуальное напряжение между Брэдом и его партнершей. Брэд выглядел очень похотливо, бессознательно прижимая бокалы к своей груди и сладострастно вращая их ножки. И хотя диалог представлял собой бессодержательную болтовню о жизни школьников, манипуляции Брэда и его поведение ясно давали понять, что его мысли вовсе не о школе. Мы увидели, о чем Брэд (в роли Джеда) действительно думает, по его поведению. По-настоящему страстно стремясь к решению своей сценической задачи, Брэд не смотрел на себя со стороны и не оценивал то, что он делает, – он позволил себе вести себя так, как в жизни, без какого-то предварительного плана. Это позволило Брэду ощутить себя на месте персонажа, поскольку для него происходящее было очень реальным. Когда я спросила Брэда: «Ты сознательно прижимал бокалы к своей груди и крутил их ножки, как будто это соски?» – он посмотрел на меня с искренним изумлением, и его лицо сделалось пунцовым. Очевидно, что нет.

В той же сцене из «Награды» есть прописанное в тексте указание (манипуляция), что Джед должен открыть банку маринованных огурцов и начать есть один из них, так чтобы девушка была вынуждена просить его поделиться. Очень важно, чтобы он открыл банку и начал медленно поглощать огурец, иначе девушка не сможет перейти к своей реплике: «Можно, я откушу кусок твоего огурца?» Брэд дошел до момента с огурцами, но не смог открыть крышку. Как он ни старался, она никак не желала поддаваться. Но, вместо того чтобы сделать то, что на его месте сделало бы большинство актеров – остановить сцену, начать волноваться и

выйти из роли или изменить реплику, чтобы сгладить неожиданную заминку, – он, ни говоря ни слова, оставил свои попытки и передал банку с огурцами девушке, чтобы она могла попробовать свои силы. Она сделала некоторое усилие, и ей это удалось, что заставило зрителей засмеяться над тем, насколько слабосильным он неожиданно оказался. Брэд отважился повести себя спонтанно и выставить себя на посмешище и тем самым создал очень яркий и интересный момент и добился подлинного взаимодействия с другим актером.

Брэду знакомы преимущества использования манипуляций, и он продолжает исследовать их на протяжении всей своей карьеры. В фильме «Одиннадцать друзей Оушена» он играет Расти Райана, мошенника, принимающего участие в ограблении одного из казино Лас-Вегаса. Лас-Вегас славится своей дешевой едой, которая предназначена для того, чтобы заманивать ничего не подозревающих любителей халявы в казино. Персонаж Брэда Расти – профессиональный игрок, а все азартные игры заставляют человека отчаянно желать почувствовать свою силу. Удерживая в голове СВЕРХЗАДАЧУ Расти «всегда оставаться сильным», Брэд понял, что Расти должен стремиться обмануть систему и получить сколько угодно дешевой вкусной еды, не позволив себе при этом соблазниться перспективой возможного выигрыша в рулетку и блэкджек. Он сказал режиссеру Стивену Содербергу, что, по его мнению, его персонаж никогда не упустил бы возможность побаловать себя местной едой наподобие морского коктейля за 99 центов. Содерберг был целиком «за», и благодаря манипуляциям Брэд превратил ничем не примечательного мошенника в необычного, причудливого и запоминающегося персонажа.

МАНИПУЛЯЦИИ позволяют проявиться странностям, уникальным особенностям и специфическому, ни на что не похожему поведению.

Режиссеры часто пробуют свои сценарии в моем учебном классе перед тем, как начать снимать фильм или ставить пьесу. Дэвид Маркони, написавший сценарии для многих блокбастеров (например, для ленты «Враг государства»), принес сцену из будущего фильма, который он хотел режиссировать, под названием «Информатор». Сцена, которую он предложил сыграть актерам из моего класса, была необходима для изложения предыстории. Персонаж по имени Айверсон, красивый и сексуальный агент ФБР, пытается убедить Талсу, юную модель-наркоманку, работать под прикрытием, чтобы помочь ему узнать, что за негодяй убил ее лучшую подругу. Для этого Айверсон должен дать необходимую зрителям информацию по этому делу, включая то, кто он такой и почему ему нужна именно Талса. Сцена происходит после того, как Айверсон провел ночь в квартире Талсы – она была сильно пьяна и обкурена (да к тому же привлекла к себе внимание полиции), так что он, как настоящей рыцарь, отвез ее домой и уложил в постель (нет, не в этом смысле – сам он спал на диване). Когда эта сцена была разыграна в классе в первый раз, она получилась статичной. По большому счету, мы видели только, как два человека сидят на диване и разговаривают. Тогда я подсказала Роду Роулэнду, актеру, игравшему Айверсона, снять носки (его персонаж должен был к тому времени проносить их не снимая по меньшей мере сутки), чтобы чувствовать себя более комфортно. Род так и сделал, при этом продолжая рассказывать об обстоятельствах своего расследования. Не успел он снять носки, как тут же почувствовал запах, равно как и Сара Браун – актриса, игравшая Талсу. Носки Рода воняли. Он смутился и сунул их ей под нос в попытке ее поддразнить. Сара скорчила гримасу отвращения, а затем хихикнула. Затем, все еще продолжая рассказывать о своем расследовании, Род поднес одну ногу к своему носу и понял, что носки были не единственным источником неприятного запаха. Сара засмеялась. Эти несложные манипуляции создали связь между Родом и Сарой, равно как и между их персонажами. Теперь у них была шутка, которая имела смысл только для них двоих, а человечность и неподдельность их поведения в этой сцене превратила скучное изложение сути дела в увлекательное зрелище.

В конце фильма Талса и Айверсон сходятся, так что эти незамысловатые манипуляции помогли установить интимные отношения. Причем эти манипуляции были настолько эффектны, что Дэвид

Маркони не только добавил их в сценарий, но также довольно серьезно переписал его,

добавив в эту сцену еще больше манипуляций, включая момент, когда Айверсон находит под диваном старый заплесневелый сыр, воняющий на всю квартиру, и выбрасывает его вон. Дэвид также заставил Талсу курить на протяжении всей сцены. Включив эти манипуляции в сценарий, Дэвид смог донести до зрителей, кем являются его персонажи, через их поведение.

Благодаря манипуляциям зрители узнали, что Талса:

- неряха;
- порядку в доме предпочитает наркотики;
- довольно дерзкая девица, поскольку не боится совершать незаконные действия прямо перед лицом представителя государственных силовых структур.

Благодаря манипуляциям зрители узнали, что Айверсон:

- уже долгое время находится на задании (вряд ли он просто не следит за своим гардеробом);
- симпатизирует Талсе, поскольку позволяет себе поиграть с ней и не возражает против того, что она в его присутствии употребляет наркотики;
- остро нуждается в каких-нибудь средствах против запаха.

МАНИПУЛЯЦИИ дают вашему персонажу возможность спрятаться.

Когда мы лжем, испытываем сексуальное влечение или просто чувствуем опасность, нам обычно необходимо где-нибудь укрыться и делать то, что нам хорошо знакомо. Манипуляции оказываются такой тихой гаванью. Помните, как отец моего ученика Джима рвал одуванчики на лужайке? Манипуляции с одуванчиками стали для него укрытием, когда его сын обвинял его в том, что он плохой отец. И это не было актерской игрой – это было сценой, которая разворачивалась в реальной жизни.

Очевидно, что раз манипуляции помогают нам почувствовать себя в безопасности в реальном мире, это в той же степени (если не в большей) применимо к миру, который актер создает на сцене.

Когда Барри Пеппер играл снайпера Дэниела Джексона в фильме «Спасти рядового Райана», его персонаж в эпицентре военных действий нуждался в чем-то, что помогло бы ему чувствовать себя лучше. Поскольку Барри был религиозен, нам пришла в голову идея использовать крестик, чтобы он носил его, никогда не снимая, и в любой, даже самой страшной ситуации брал его в руку и смотрел на него, обретая силу и спокойную уверенность. Эта манипуляция не была прописана в сценарии, но в итоге помогла зрителям глубже понять этого персонажа, в минуты ужаса и отчаяния обращавшегося к своему внутреннему ресурсу – к Богу и религии.

МАНИПУЛЯЦИИ раскрывают юмор ситуации.

Часто я требую играть одну и ту же сцену снова и снова, чтобы мои ученики могли увидеть, каким образом инструменты и внутренняя работа с их личным опытом и ощущениями позволяют проявиться их специфической манере поведения и характерным особенностям. Таким образом, сцена вызывает совершенно новые переживания как у актера, так и у зрителей. Например, я попросила Мэтью Перри сыграть сцену из фильма «Теленовости», которую я в свое время дала Дэвиду Спейду (о ней речь шла в седьмой главе, посвященной ПРЕДЫСТОРИИ). Напомню, это та сцена, в которой персонаж по имени Аарон Альтман (в фильме его играет Альберт Брукс) сидит дома и переживает из-за своего провала в качестве ведущего новостей. Он понимает, что упустил шанс реализовать свою мечту. Но настроение Аарона моментально улучшается, когда Джейн Крейг (которую играет Холли Хантер), любовь всей его жизни, приходит его проведать. Он думает, что она пришла поддержать его после всего, что ему пришлось пережить. Но она заглянула только для того, чтобы сообщить Аарону, что она влюбилась в его соперника Тома, успешного ведущего новостей.

В первый раз Мэтью Перри обыграл эту сцену без реквизита. Мэтью – прирожденный

комик, и сцена получилась довольно смешной. Но я сказала ему, что ее можно сделать намного смешнее. Мы поговорили с ним о способе самопрезентации его персонажа (неком «кто я»), который совершенно необходимо учитывать при выборе правильных манипуляций. Аарон – человек, использующий юмор как средство защиты и как способ добиваться своего. Благодаря работе с такими людьми, как Гарри Шендлинг, Роб Шнайдер и Джим Керри, я обнаружила, что люди, по-настоящему умеющие смешить других, обычно собирают настоящую коллекцию игрушек. Поэтому я спросила Мэтью, не похож ли его дом на игрушечный магазин. Он с удивлением ответил, что так оно и есть. Тогда я попросила его принести что-нибудь из своей коллекции для манипулирования во время повторения этой сцены. Мэтью не впечатлила эта идея. «Ну какие игрушки могут быть у человека, который мечтает стать ведущим новостей? – спросил он меня. – Но если хотите, я принесу столько игрушек, что вас будет просто тошнить от них». Я всегда готова принять вызов, поэтому ответила ему: «Да, неси». На следующей неделе

Мэтью притащил огромный чемодан, набитый невероятно странными игрушками – никому, кроме него, и в голову не пришло бы держать их у себя дома. Благодаря действиям Мэтью на сцене и выбранным им игрушкам мы, зрители, смогли лучше понять отчаяние Аарона, его любовь к Джейн и его характер. Мы увидели человеческие качества Аарона – его разочарование в себе, его тревоги, его любовную неудачу. Эти манипуляции сделали образ Аарона более объемным, он стал человеком, с которым зрители могли бы себя отождествить. Зрители гораздо охотней смеются, когда они сопереживают поведению персонажа в предельно дискомфортной ситуации, говоря себе: «Ну да, и я тоже, и со мной тоже...» Мэтью твердо рассчитывал доказать, что я ошибаюсь, и проделывал манипуляции из чувства мести. Но чем больше манипуляций он совершал, тем громче смеялась аудитория. Ему даже несколько раз приходилось останавливаться, поскольку из-за смеха в классе не было слышно, что он говорит. Мэтью получил очень важный урок, и эта сцена стала для него прорывом. Вскоре после этого он начал отмечать и записывать все подобные случаи, используя эти наработки в своей актерской игре, в том числе и в работе над своей знаменитой ролью в сериале «Друзья», за которую он получил премию «Эмми».

Вы можете менять МАНИПУЛЯЦИИ

Сценарист может указать определенные манипуляции в сценарии, но чаще всего эти отметки являются просто рекомендациями. Если манипуляции не связаны с прописанным в сценарии диалогом, ваша задача как актера состоит в том, чтобы обратиться к своему воображению, постоянно осознавая, «кто я» вашего персонажа, время действия, его сценическую задачу. Не ограничивайтесь только теми манипуляциями, которые указаны в сценарии. Чем больше манипуляций в вашем распоряжении, тем больше у вас возможностей показать поведение вашего персонажа во всей красе.

Персонализируйте ваши МАНИПУЛЯЦИИ, используйте информацию о вашей ЗАМЕНЕ и ВНУТРЕННИХ ОБЪЕКТАХ

Вы должны персонализировать ваши манипуляции, то есть сделать так, чтобы они что-то значили лично для вас. Если вы находитесь в доме человека, с которым собираетесь завести любовные отношения, и вам бросается в глаза одна из фотографий, стоящих на столе, то вам необходимо найти замену, чтобы отождествить человека на фотографии с реальным человеком, вызывающим

у вас нужные для этой сцены эмоции. Давайте посмотрим на сцену первого свидания в фильме Нила Саймона «Глава вторая», где персонаж по имени Джордж замечает фотографию бывшего мужа Дженни. Жена Джорджа, с которой он прожил десять лет, недавно умерла, и вот он впервые после этого встречается с женщиной. Поскольку прошло так много времени с тех пор, как Джордж в последний раз был на свидании, и поскольку он все еще скорбит о потере любимого человека, он чувствует себя ужасно неуютно. В ходе беседы Джордж спрашивает Дженни, что это за человек на фото. Дженни отвечает, что это ее бывший муж. Если бы вам

надо было играть роль Джорджа, вам следовало бы наделить эту фотографию чертами человека из вашей жизни, который является вашим соперником, заклятым врагом или кем-то, кто способен помешать отношениям с вашей заменой Дженни.

Вы можете играть алкоголика, чьей манипуляцией будет (сюрприз!) употребление алкоголя. Если у вас действительно есть тяга к спиртному, вы можете отождествить стоящую перед вами жидкость с напитком, который обычно предпочитаете. Если же нет, соотнесите эту жидкость с тем пороком, который вам действительно свойственен (почти у всех людей есть хотя бы один): наркотики, секс, сон, еда, шопинг, компьютерная зависимость – вы сами про себя все знаете. Все, в чем вы проявляете невозддержанность, можно рассматривать как порок.

Сцена может потребовать от вашего персонажа вставить лазерный диск в проигрыватель, и в этом случае вы можете отождествить звучащую музыку с той песней, которая была для вас и вашей замены в этой сцене особой, вашей песней. Или же вы можете представить, что это диск с музыкой, которая напоминает вам о каких-то значимых для вас событиях, соотносящихся с теми чувствами, которые вы должны сейчас переживать согласно сценарию.

«Зачарованные» – телесериал о трех девушках, открывших в себе сверхъестественные способности, и это подразумевает множество манипуляций, которые часто не имеют никакого смысла для тех из нас, кто не является ведьмой или колдуном. Ряд сцен одного из эпизодов связан с кольцом, которое персонаж по имени Крис (его играет Дрю Фуллер) хранит у себя, нежно прикасается к нему, глядит на него в задумчивости и дарит его своей единственной истинной любви, которая затем возвращает его Крису. Это не просто символ любви – тут замешана магия. Отождествив это магическое кольцо с каким-то атрибутом своих любовных отношений, Дрю сделал бы его невероятно значимым для себя. Когда мы пытались придумать, какой предмет он мог бы использовать вместо этого кольца, я заметила кожаный браслет на его запястье. Оказалось, что Дрю и его девушка носят одинаковые кожаные браслеты, символизирующие их взаимную любовь. Они никогда их не снимают. Они даже договорились, что если один из них снимет браслет, то это будет означать конец отношений. Эврика – идеальное решение! Я велела Дрю отождествить кольцо с этим кожаным браслетом и всем тем, что с ним связано в его реальной жизни. Подобная персонализация с легкостью пробудила в нем именно те эмоции, на которые указывали прописанные в сценарии манипуляции – любовь и страх потерять ее.

Определяя МАНИПУЛЯЦИИ вашего персонажа, принимайте во внимание его неврозы, его профессию и присущие ему методы достижения желаемого

У большинства персонажей есть вполне очевидные фобии и неврозы. Если нет, то актер должен непременно найти нечто такое, что будет отличать его персонажа. Персонаж Аль Пачино по имени Тони Монтана из фильма «Лицо со шрамом» не был бы настолько богат, если бы не его невероятная мнительность. Отелло не стал бы Отелло без своей патологической ревности. Леди Макбет была бы всего лишь очередной ворчливой женой, не имей она маниакальных амбиций. Без своего комплекса Наполеона Джо Пеши никогда бы не смог сделать Ники Санторо, персонажа фильма «Казино», по-настоящему убедительным. Вирджиния Вульф в фильме «Часы» казалась бы никому не интересной угрюмой писательницей, если бы не ее суицидальные наклонности. Брик в «Кошке на раскаленной крыше» был бы обыкновенным занудой, если бы не его алкоголизм и комплексы, связанные с отцом. А Эдип был бы всего лишь маменькиным сыночком, если бы не его сексуальное влечение к матери. Манипуляции наглядно демонстрируют, каким образом проявляется невроз или психоз персонажа.

МАНИПУЛЯЦИИ являются зримым выражением неврозов персонажа.

Героиня Марли Шелтон в фильме «Городские девчонки», Ингрид, отличалась патологической дотошностью. Когда я помогала Марли готовиться к роли, мы решили, что во всем, что бы Ингрид ни делала, у нее будет своя система. Она должна мазать губы гигиенической помадой всегда справа налево, сидеть все время в одинаковой позе, а ее

крошечная сумочка должна быть набита вещами, которые позволяют ей быть во всеоружии и защищают ее от внешнего мира. Вещами наподобие лавандового полотенца

для губ, маникюрных ножниц, перчаток для чтения газет, жидкости для снятия лака, мятных леденцов для освежения дыхания, бумажных салфеток, мини-вентилятора (чтобы отгонять от себя дым в сценах в ночном клубе) и освежителя воздуха. Мы также пришли к выводу, что Ингрид должна постоянно протирать своими салфетками сиденья, кофейные столики и стаканы. Я посоветовала ей стать по-настоящему одержимой и использовать любую возможность рассортировать, привести в порядок и довести до совершенства все, что ее окружает. В фильме Молли Ганн, лучшая подруга Ингрид, теряет все свои деньги и устраивает гаражную распродажу, чтобы хоть что-то заработать. Марли в роли Ингрид должна была удостовериться, что все вещи выглядят аккуратно, разложены в идеальном порядке, а ценники написаны разборчиво и находятся на виду. Она даже бегала туда-сюда с ручным отпаривателем, чтобы разглаживать внезапно образовавшиеся складки. Каждая сцена была пронизана навязчивой тягой к идеальному порядку, и в результате Марли начала себя вести как Ингрид и в реальной жизни. Эти манипуляции настолько вошли у нее в привычку, что она, к огромному беспокойству ее мужа, стала демонстрировать подобное навязчивое поведение и после съемок.

Под категорию невротиков попадают все персонажи, злоупотребляющие теми или иными веществами и вообще страдающие какими-либо зависимостями. Ниже приводятся примеры того, как мы с моими студентами при помощи манипуляций обыгрывали ту или иную зависимость.

Переедание

Робин МакДональд ставила в моем классе сцену из пьесы «Разносчик пиццы». Она играла девушку по имени Элис, которая склонна к перееданию, но сбросила вес ради своего женатого любовника. В этой сцене Элис приходит домой после того, как узнала, что ее любовник вернулся к жене. Для нее это прекрасное оправдание, чтобы от души наесться. Но она быстро замечает, что ее подруга и соседка по комнате (имеющая тягу к алкоголю) потратила все их деньги на ликер. Большинство зависимых людей имеют зачатки на черный день. Для этой сцены Робин спрятала в цветочный горшок «Кит-Кат», за занавеску положила кремовый бисквит, под диван сунула картофельные чипсы, а под подушку – вяленое мясо. Подобное расположение дало Робин возможность ходить по комнате от тайника к тайнику и есть свои запасы так, чтобы соседка по комнате ничего не заметила. Как правило, зависимые люди стараются не показывать свою зависимость; они предаются своему пороку, когда этого никто не видит. Реплики Элис дополнялись ее сценическим поведением: она вела диалог, не прекращая тайком жевать.

Алкоголизм

Летиция в фильме «Бал монстров» использует отрицание как защитный механизм. Вполне естественно для женщины, чей муж был казнен, ребенок погиб под колесами автомобиля, а сама она потеряла работу. Мы с Хэлли решили, что Летиция найдет возможность не замечать своего алкоголизма, употребляя исключительно маленькие бутылочки виски, которые можно приобрести в аэропорту. «У меня нет проблем с алкоголем. Разве я могу выпить действительно много из таких маленьких бутылочек?» Маленький размер тары внушал ей, что она выпила совсем чуть-чуть. Элегантно предлагая Хэнку алкоголь, изящно откручивая маленькую металлическую крышечку и протягивая ему миниатюрную бутылочку, Летиция могла наслаждаться красотой момента – и не позволить обнаружить, что у нее проблемы с выпивкой. В фильме их персонажи сидят рядом, разговаривают о погибшем сыне Летиции и потягивают виски из этих крошечных бутылочек, что выглядит очень красиво, а также служит обозначением их социального, финансового и эмоционального статуса.

Наркомания

Важной составляющей кайфа является сам ритуал употребления. Например, в рамках церемонии опытные травокуры высыпают марихуану из мешочка, нюхают ее, вместе облизывают бумагу, насыпают на нее траву, сворачивают косяк, а затем еще раз облизывают

его, чтобы сделать более компактным. Кокаинисты будут крошить, разделять на дорожки и втягивать в нос кокаин при помощи излюбленных девайсов (например, кредитных карточек и стодолларовых купюр) со строго определенных поверхностей. Эти манипуляции создают предвкушение и являются неотъемлемой частью опыта наркотического опьянения.

Эрик Ла Саль снял мини-сериал «Возвращение» о бывшем баскетболисте, который подсаживается на героин, но берет себя в руки и становится баскетбольным тренером и наставником для молодых людей, уже успевших почувствовать губительное притяжение героина. Сам Эрик тоже играл в своем сериале персонажа по имени Диего, наркомана со стажем. При этом он ни разу в жизни не принимал никаких наркотиков, совершенно не представлял себе, на что похоже состояние человека под героином, и ничего не знал о ритуалах его употребления. Тогда мы поговорили и выяснили, что есть нечто очень сексуальное в том, как игла «входит» в вену, как затем высвобождается жидкость – и наступает ощущение блаженства. Нагревание ложки на огне и всасывание горячей субстанции из нее в шприц можно сравнить с сексуальной прелюдией. Секс тоже, начиная с какого-то момента, становится жизненной необходимостью, очень часто человек уже не мыслит без него своей жизни, точно так же как наркоман не мыслит своей жизни без героина. В полной мере осознав смысл этой манипуляции, Эрик смог ощутить, что такое жизнь человека, сидящего на героине, и понять всю глубину отчаяния своего персонажа-наркомана.

Сексоголизм

Сексоголики используют секс как способ почувствовать свою власть. Секс, будучи одной из первичных человеческих потребностей, обладает мощной властью над людьми и заставляет их совершать то, чего они сами от себя не ожидали. Сексоголик осознает эту власть. Дебора Кара Ангер поняла, какие возможности дает человеку умелое обращение со своей сексуальностью, когда демонстрировала в моем классе сцену из пьесы Шекспира «Укрощение строптивой». Дебора играла роль Катарини и должна была найти способ обрести власть над своим будущим мужем Петруччо, весьма достойным противником. Помня о времени, когда была написана пьеса, Дебора понимала, что сексуальность Катарини была ее главным капиталом. Она проделала следующую манипуляцию: разрежала апельсин, а затем с усилием принялась выжимать густой сок себе в рот, так что он чувственно стекал по губам, подбородку, шее и груди (она носила кофту с глубоким вырезом). Затем она промокнула губы обратной стороной ладони и с наслаждением вытерла сок и мякоть с груди.

Актер полностью размяк, так что с ним можно было делать все что угодно, и Дебора вышла из этой сцены победительницей.

Зависимые люди часто готовы пойти на огромный риск – ограбить банк, совершить убийство, переспать с кем угодно, потерять друзей, семью или работу, – лишь бы получить еще одну порцию наркотика. Если вы играете зависимого персонажа, ваши манипуляции должны учитывать и отражать подобное отношение к жизни.

МАНИПУЛЯЦИИ помогают продемонстрировать поведенческую модель вашего персонажа.

Неврозы и психозы следует отличать от поведенческой модели. Психические нарушения от нас никак не зависят. Обычно они являются препятствиями, дополнительными трудностями, которые необходимо преодолеть для достижения цели. Поведенческая модель (то, каким образом мы предпочитаем действовать) – это набор наших поведенческих реакций, помогающих нам достичь желаемого.

У всех нас есть поведенческая модель, которой мы придерживаемся, чтобы добиться желаемого. Когда мы не уверены, мы применяем то, что успешно работало раньше. Кто-то использует секс, а кто-то прибегает к насилию; кто-то демонстрирует свое чувство юмора, а кто-то – интеллект; кто-то полагается на свои физические возможности, а кто-то – на свой авторитет и статус. Ниже приводятся примеры возможных манипуляций для различных поведенческих моделей. Не ограничивайтесь только этими вариантами. Проявите творческий подход.

ПОВЕДЕНЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ ЛЮДЕЙ, ИСПОЛЬЗУЮЩИХ НАСИЛИЕ

Фильмы и пьесы, где одним из главных героев является подобный персонаж: «Шумная комната», «Славные парни», «Американский психопат», «Неудачники», «Бешеные псы», «Заводной апельсин», «Дэнни и глубокое синее море», «Эдмунд», «Секретарша», «Мыс страха».

- Играть с ножом или пистолетом или отрабатывать приемы со своим оружием; чистить пистолет или нож, вырезать фигурки выкидным ножом; наносить удары по боксерской груше или тому, что ее заменяет; тренировать кисть, сжимая эспандер; швырять или ломать предметы; яростно месить руками глину; с хрустом грызть что-нибудь; делая салат, орудовать огромным ножом и кромсасть овощи с жестоким выражением лица; строить что-то с помощью молотка или пилы; курить марихуану или нюхать кокаин; стричь себе ногти ножницами для металла и т. д.

ПОВЕДЕНЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ ЛЮДЕЙ, ИСПОЛЬЗУЮЩИХ ЮМОР

Фильмы и пьесы, где одним из главных героев является подобный персонаж: «Энни Холл», «Пышная дама», «Трудности перевода», «Глава вторая», «Воспитание крошки», «Жизнь прекрасна», «Фрэнки и Джонни», «Когда Гарри встретил Салли», «Тысяча клоунов».

- Играть с заводными игрушками, солдатиками, говорящими, рыгающими или пугающими куклами и т. п.; носить забавные шляпы или странную одежду; играть с едой, например всасывать в себя спагетти, ловить арахис ортом или устраивать кукольный театр из морковных палочек; комкать бумагу и пытаться попасть ей в кастрюлю или ведро, будто это баскетбольная корзина; играть с вещами, принадлежащими другому человеку (возможно, даже предметами личной гигиены); пить вино, пуская пузыри; брать жидкость в рот и затем плевать ею; надевать трусы на голову и т. д.

ПОВЕДЕНЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ ЛЮДЕЙ, ИСПОЛЬЗУЮЩИХ СВОЙ ИНТЕЛЛЕКТ

Фильмы и пьесы, где одним из главных героев является подобный персонаж: «Гении», «Отражения, или Истинное», «Пошевеливайся», «Необычные женщины... и другие», «Мой ужин с Андре», «Возвращение в Брайдсхед», «Изнанка судьбы», «Общество мертвых поэтов», «Истинный Запад», «Эквус».

- Сидеть за компьютером; читать специальную литературу; разгадывать кроссворд в газете; писать; фотографировать; постоянно доставать из кармана блокнот и записывать свои мысли; есть экзотическую еду; пить бренди и дорогие вина; чинить или конструировать сложные механизмы; рисовать карандашом или красками; готовить сложные блюда; играть с ручкой или карандашом и т. д.

ПОВЕДЕНЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ ЛЮДЕЙ, ИСПОЛЬЗУЮЩИХ СВОЮ СЕКСУАЛЬНОСТЬ

Фильмы и пьесы, где одним из главных героев является подобный персонаж: «Отбросы», «Последнее соблазнение», «Сексуальные извращения в Чикаго», «Американский жиголо», «Жар тела», «Последнее танго в Париже», «Невыносимая легкость бытия», «Лето и дым», «Секс, ложь и видео», «Любовь под вязами».

- Женщины: есть сочный персик; направлять струю взбитых сливок из баллончика прямо в рот; пить, проливая жидкость себе на грудь; наклоняться, чтобы выбрать лазерный диск для проигрывателя; танцевать или раскачиваться под музыку, вертя в руках обложку лазерного диска; есть продукты фаллической формы; чувственно вытирать пот с груди куском ткани; наносить крем на руки и на грудь; поправлять свои чулки; пить алкоголь, играя со льдом в стакане или поглаживая ножку бокала, и т. д.

- Мужчины: опрокидывать залпом кружку пива; колоть орехи голыми руками; чинить что-то, заманчиво орудуя отверткой; сладострастно есть манго или киви; использовать малейшую возможность прикоснуться к объекту своего желания (поправить ей одежду и т. д.); найти предлог, чтобы снять рубашку; вытирать пот с груди или со лба и т. д.

ВЛАСТЬ/АВТОРИТЕТ

Фильмы и пьесы, в которых одним из главных героев является подобный персонаж: «Уолл-стрит», «Никсон», «Ангелы в Америке», «Почему дураки влюбляются», «Деловая девушка», «Гамлет», «Великий Сантини», «Несколько хороших парней», «Пошевеливайся», «Сладкоголосая птица юности», «Гедда Габлер», «Мария Шотландская», «Фауст».

- Вертеть в руках чековую книжку, выписывать чек; использовать диктофон; забивать информацию в сотовый телефон или карманный компьютер; тщательно протирать посуду перед едой; записывать что-то в блокнот, показывая, что это та информация, которая потом может быть использована против вашего собеседника; одеваться и раздеваться, не делая ни одного лишнего движения; заглядывать в бумажник, забитый купюрами, и пересчитывать их; курить сигару; брезгливо чистить ботинки; пить бренди элитных сортов; есть экзотическую и дорогую еду: устриц, перепелов, фуа-гра и т. д.

ПОВЕДЕНЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ ЛЮДЕЙ, ИСПОЛЬЗУЮЩИХ ФИЗИЧЕСКИЕ ВОЗМОЖНОСТИ

Фильмы и пьесы, в которых одним из главных героев является подобный персонаж: «Пари», «Бешеный бык», «Дархэмский бык», «Мошенник», «Цвет денег», «Рокки», «Большая белая надежда».

- Играть в баскетбол, в гольф, в футбол и т. д.; заниматься на домашних тренажерах, поднимать штангу и т. д.; одеваться или раздеваться, демонстрируя свою мускулатуру; подбрасывать мячик и ловить его; натирать воском бейсбольную перчатку; заметив какой-нибудь тяжелый предмет, поднять его как штангу; пить протеиновые коктейли; перетаскивать с места на место тяжелые предметы; бить боксерскую грушу и т. д.

МАНИПУЛЯЦИИ ЗАВИСЯТ ОТ ПРОФЕССИИ ПЕРСОНАЖА

Вот несколько примеров обычных профессий, постоянно встречающихся в фильмах, телесериалах и театральных постановках, и манипуляций, которые могут использовать представители этих профессий. Это всего несколько примеров из сотни профессий. Используйте ваше воображение, чтобы найти подходящие манипуляции для нужной вам профессии. Принимая решение, не забывайте про невроты и поведенческую модель вашего персонажа.

ПОЛИЦЕЙСКИЙ

Чистить пистолет, доставать его из кобуры и убирать обратно; играть с наручниками; вертеть в руках рацию; использовать диктофон; писать в блокноте; курить; пить кофе, проливать его и вытирать стол; перекусывать на ходу вредной едой наподобие пончиков; приводить себя в порядок; вытирать руки салфеткой (для патологически брезгливых полицейских, которые вынуждены трогать всякую гадость во время расследования) и т. д.

ВРАЧ

Выписывать рецепты; сортировать лекарства; надевать и снимать хирургические перчатки; стерилизовать медицинские инструменты; мыть руки; играть с медицинскими инструментами; застегивать медицинский халат; вчитываться в историю болезни; разглядывать рентгеновские снимки; искать информацию в медицинском справочнике или в компьютере и т. д.

ПСИХИАТР

Делать записи в блокноте; использовать устройство для выдачи салфеток; пить кофе или чай; перебирать четки; писать что-то в истории болезни пациента, перечитывать ее или свои записи в блокноте; вязать; разгадывать кроссворд и т. д.

МЕДСЕСТРА

Изучать историю болезни; готовить медицинское оборудование; питаться фастфудом; есть с подноса пациента; стерилизовать хирургические инструменты; готовить палату к появлению пациента или убирать за пациентом; измерять температуру и давление пациента; делать уколы; готовить шприц; выносить судно; заправлять постель и т. д.

КОМПЬЮТЕРЩИК

Сидеть за компьютером; питаться чем попало; курить; разбирать компьютер при помощи

отвертки; протирать очки; пить кофе, чай или сок; скачивать музыку на iPod; играть в компьютерные игры; слушать музыку; есть попкорн из микроволновки и т. д.

ХУДОЖНИК

Рисовать или делать наброски; мыть кисти; давать указание модели или раскладывать предметы, которые он собирается рисовать; пить спиртное или употреблять наркотики; готовить интересную и яркую еду; заниматься организацией пространства в мастерской; фотографировать; есть драже и т. д.

ДОМРАБОТНИЦА

Подметать; полировать лакированные поверхности, столовое серебро и т. д.; мыть пол; протирать пыль; выбивать пыль из подушек; протирать что-нибудь губкой; использовать чистящие средства; мыть или сушить посуду; готовить; есть; стирать; рыться в личных вещах хозяина дома и т. д.

БАРМЕН/ОФИЦИАНТ

Протирать или полировать стаканы; протирать барную стойку или стол; сортировать бутылки; считать чаевые; возиться с кассовым аппаратом; пить; выписывать счет; досыпать арахис, доливать кетчуп и горчицу; пополнять запасы специй для коктейлей или готовить эти специи (например, нарезая ломтиками апельсин или лайм) и т. д.

ПРОСТИТУТКА/СТРИПТИЗЕРША

Надевать или снимать сексуальную одежду; краситься; наливать выпивку и/или пить; курить марихуану; нюхать кокаин; глотать таблетки; мыть шею, руки, грудь; втирать в кожу крем; есть нечто фаллической формы, например леденец, лакричную палочку или багет; набирать полную ложку мороженого или овсянки, чтобы затем облизать ее; разглаживать на себе чулки; наносить или снимать лак для ногтей; укладывать прическу и т. д.

ПОЛИТИК

Рыться в своем портфеле; читать, что пишет о вас пресса; выделять маркером отдельные фразы в газетах или журналах; бриться; использовать одеколон или жидкость после бритья; смотреться в зеркало; говорить что-то в диктофон; есть мятные леденцы; тренировать кисть руки с помощью тренажера; втирать в голову средство для волос и т. д.

ДЕВУШКА НА РЕСЕПШН/СЕКРЕТАРША/ЛИЧНЫЙ АССИСТЕНТ

Вести картотеку; разбирать бумаги; есть принесенный с собой обед; заваривать или пить кофе; сидеть за компьютером; делать заметки; красить ногти или придавать им форму; краситься; втирать крем для рук; делать кому-то массаж рук или ступней; точить карандаш; использовать канцелярскую замазку; скреплять бумаги степлером; расчесывать волосы; разбираться с телефоном; использовать калькулятор; вчитываться в документы; использовать ножницы или нож для бумаги; искать нужную вещь в ящике стола и т. д.

ДОМОХОЗЯЙКА/МАТЬ

Вырезать купоны; загружать стиральную машину; заниматься уборкой; поднимать с пола детские игрушки; заправлять постель; раскладывать продукты; писать списки; укладывать волосы; использовать различные средства, замедляющие старение; заниматься на тренажере для бедер; готовить еду; листать журналы для домохозяек; протирать пыль; разгадывать кроссворды и т. д.

СТРОИТЕЛЬНЫЙ РАБОЧИЙ

Есть гамбургер или сэндвич; пить пиво, газировку или воду; рыться в своих инструментах или раскладывать их; жевать мятную жвачку; надевать защитные очки; снимать наждачкой мозоли с пальцев; слушать музыку в плеере; очищать инструменты и т. д.

АКТЕР

Прихорашиваться, наносить на волосы гель или спрей; смотреться в карманное зеркальце; есть местные закуски; одеваться для выхода на сцену; наносить грим; вчитываться в сценарий; вертеть в руках игрушки, реквизит или позолоченные статуэтки, полученные за предыдущие роли; пить дорогую воду известной марки; отрабатывать перед зеркалом новые выражения лица или движения и т. д.

СОТРУДНИК В ЛАБОРАТОРИИ

Использовать, настраивать, чистить или убирать на место оборудование; готовить при помощи этого оборудования сэндвич; аккуратно есть его; проводить эксперименты и т. д.

Эрик Шманда играл Грега Сандерса, сотрудника лаборатории в знаменитом телевизионном сериале «C.S.I.: Место преступления». Исполняя подобную роль, важно использовать как можно больше самых разнообразных манипуляций. В лаборатории судебно-медицинского эксперта есть все, от скальпелей, тампонов и шовного материала до устрашающего вида инструментов, с помощью которых осуществляются жуткие и отвратительные операции над трупами. В сцене, которую Эрику надо было играть во время кастинга, Грег Сандерс докладывал судебно-медицинскому эксперту, что он сумел установить причину смерти. Диалог содержал огромное количество врачебного жаргона. Я проинструктировала Эрика, чтобы он жестами показывал все, о чем говорит его персонаж. Например, в одном из своих монологов он должен был рассказывать о том, что ему удалось узнать благодаря «анальному тампону». На кастинге Эрик устроил настоящую пантомиму, демонстрируя все те действия, которые он проделал с анальным тампоном, а затем бессознательно поднес воображаемый тампон к своему носу и понюхал его, чем вызвал живую реакцию аудитории. Так мы убедились в правильности нашей стратегии – с помощью верно поданных манипуляций попасть в точку, расшевелив зрителей. В результате Эрик создал уникального персонажа, что позволило ему выделиться на фоне остальных актеров, проходящих кастинг. Кроме того, благодаря Эрику под эту роль оказалось очень удобно писать сценарий. Это было самое главное, поскольку весьма нередко сценаристы телесериалов одновременно являются продюсерами, а значит, именно они принимают решение при подборе актеров. Эрик настолько впечатлил сценаристов/продюсеров, что этот персонаж, изначально рассматривавшийся как эпизодический, получил в сериале постоянную прописку. Благодаря своим причудливым манипуляциям, одновременно отталкивающим и завораживающим, персонаж Эрика занял свое место среди главных героев сериала.

МАНИПУЛЯЦИИ ПОД ОТКРЫТЫМ НЕБОМ

Помимо неврозоз, поведенческой модели и профессии вашего персонажа, вы должны также учитывать место, где происходит действие. Возможности использования манипуляций под открытым небом могут быть ограничены, поскольку там в вашем распоряжении меньше предметов. Но это ни в коем случае не является поводом отказываться от манипуляций. Вот несколько советов относительно манипуляций под открытым небом.

МАШИНА

Рыться в сумочке; настраивать радио; постукивать по рулю; поднимать и опускать стекло; есть конфеты или фастфуд; пить кофе или минералку; проливать кофе или минералку, ронять еду; пытаться после этого все вытереть; наводить макияж и т. д.

ПАРКОВКА ИЛИ АВТОБУСНАЯ ОСТАНОВКА

Пить минералку; пить кофе из пластикового стаканчика; есть конфеты или фастфуд; пинать ногами опавшие листья; вертеть в руках сухую ветку дерева; играть с ножом; слушать плеер; наблюдать за охранником; разглядывать находящихся рядом людей; играть с пуговицами или молнией на своей куртке; ковыряться в зубах зубочисткой; кормить птиц хлебными крошками; прикладываться к фляжке; читать; писать; рыться в сумочке или в бумажнике; фотографировать; разглядывать фотографии; рисовать в блокноте и т. д.

ПЛЯЖ

Наносить крем для загара; делать замок из песка; пить пиво; доставать еду из сумки-холодильника; есть; трясти головой под рок-н-ролл, звучащий из колонок; устанавливать разноцветный зонтик от солнца; листать журнал; разглядывать людей в бинокль; читать книгу; фотографировать; рисовать; есть фастфуд; отряхиваться от песка и т. д.

ПРОГУЛКА

Ковыряться в зубах зубочисткой; играть мелочью в своем кармане; играть с резинкой; заматывать вокруг шеи шарф или надевать перчатки; пить кофе через трубочку; пить дорогую воду известной марки; играть с пуговицами или молнией на своей куртке; есть конфеты или фастфуд; красить губы; пинать камешек перед собой; подбрасывать камешек и т. д.

МАНИПУЛЯЦИИ В ПОМЕЩЕНИИ

Манипуляции в помещении должны определяться пространством и расположенными в

нем предметами и мебелью. Не бойтесь использовать то, что видите перед собой. Вот некоторые идеи по поводу манипуляций в помещении.

В ОФИСЕ

Копировать документы; наливать воду из кулера; делать кофе в кофейной машине; работать за компьютером; считать что-то на калькуляторе; перебирать картотеку и т. д.

В РЕСТОРАНЕ

Развлекаться с посудой, скатертью, бутербродами, овощными закусками, водой, вином и винными бокалами, сахаром в пакетиках, приправами вроде горчицы и кетчупа, солонкой и перечницей и т. д.

В НОМЕРЕ ГОСТИНИЦЫ/МОТЕЛЯ

Читать Библию (которая обязательно есть в каждом номере); вынимать вещи из чемодана и класть их в ящик комода или наоборот; изучать путеводитель; опустошать мини-бар; воровать полотенца; играть с мини-шампунем, кондиционером, кремом для тела, мочалкой или шапочкой для душа; играть с жалюзи и т. д.

В ГАРАЖЕ

Дурачиться с инструментами; играть со стоящей там машиной; протирать поверхности от пыли; исследовать содержимое ящиков с инструментами; использовать сломанные тренажеры и т. д.

Иногда хороший мастер по реквизиту раскладывает на сцене или на съемочной площадке необходимые предметы, чтобы помочь актеру в его манипуляциях, но вам не стоит целиком рассчитывать в таком деле на постороннего человека. Ваша задача как актера – удостовериться, что вы не будете вынуждены за неимением других вариантов стать просто скучной «говорящей головой». Вы можете принести собственный реквизит или поговорить с мастером по реквизиту и режиссером о необходимых вам предметах. Не бойтесь лишний раз побеспокоить их. Если всем будет очевидно, что это поможет вашей игре, то большинство режиссеров и художников-оформителей пойдут вам навстречу. Если вам пришла в голову хорошая идея, то режиссер и художник будут только рады, поскольку это положительно отразится на конечном результате, что важно для всех.

Теперь у вас есть достаточно полное представление о том, как следует выбирать манипуляции для вашего персонажа, учитывая его сценическую цель, неврозы, профессию, поведенческую модель и место, где он находится. Поиск подходящих манипуляций – это увлекательная игра. Не существует правильных или неправильных вариантов манипуляций; доверьтесь интуиции и воображению.

МАНИПУЛЯЦИИ: ПРАКТИЧЕСКОЕ ПРИМЕНЕНИЕ

Ниже приводится сцена, которую я написала для того, чтобы проиллюстрировать практическое применение манипуляций. Мои варианты манипуляций приписаны от руки в левой части диалога (чтобы избежать путаницы с ТАКТАМИ и ДЕЙСТВИЯМИ, которые указываются справа). Именно таким образом вам нужно указывать манипуляции в сценарии. Всегда записывайте ваши манипуляции приблизительно в том месте сценария, где вы собираетесь их проделать. Указывать точное место нет никакой необходимости. Ваши пометки должны давать самое общее представление о том, что вы должны делать и когда. Не заикивайтесь на придуманных вами манипуляциях. Позвольте манипуляциям возникать спонтанно и естественно во время игры. Манипуляции, которые вы записываете в сценарии, – это всего лишь идеи. Вы имеете полное право отклониться от первоначального курса и осуществить другие манипуляции, доступные вам в данный момент. Кроме того, если вы обнаружите, что выполнили только некоторые из придуманных вами манипуляций, не расстраивайтесь. Когда идей слишком много, это значительно лучше, чем оказаться в ситуации, когда вы не будете знать, что делать. Не нужно придумывать манипуляцию для каждой реплики или каждого такта, поскольку для осуществления манипуляций нужно время. Вот этот диалог.

ССОРА

(Однокомнатная квартира. Ночь. Джон сидит на диване, одинокий, пьяный и подавленный. Мы слышим, как ключ поворачивается в замке. Тина, его жена, открывает дверь

и входит в квартиру.)

ТИНА

Разве ты не должен быть на работе?

ДЖОН

Меня сократили.

ТИНА

(подозрительно)

Я не понимаю. Обычно когда решают сократить штат, то предупреждают об этом заранее.

ДЖОН

Наверное, мой начальник не читал книгу «Как правильно сокращать штат». Напомни мне занести ему экземпляр.

ТИНА

Тебя ведь уволили, да?

ДЖОН

Почему ты так думаешь?

ТИНА

Охо-хо. Может быть, потому что ты шесть раз вылетал с работы за последние три месяца?

ДЖОН

Войди в мое положение – не так-то просто было заставить такое количество людей тебя ненавидеть за столь короткое время.

ТИНА

(обреченно)

Причина все та же?

ДЖОН

Ага .

ТИНА

Пьянство на рабочем месте. Когда же ты наконец поймешь, что у тебя проблемы?

ДЖОН

(притворно всхлипывая)

Единственная моя проблема – это то, что у меня закончился виски. Слушай, дорогая, может, ты сгоняешь быстренько в магазин и принесешь мне бутылочку, а?

ТИНА

Конечно-конечно, прямо сейчас туда и отправлюсь... ой, я совсем забыла! У меня же нет денег, потому что кто-то (не будем сейчас называть имен) никак не может удержаться ни на одной работе. В то время как работа, насколько я слышала, является обязательным условием для того, чтобы в доме водились деньги.

ДЖОН

Это все мерзкие слухи – не верь им.

ТИНА

(кричит в отчаянии)

С меня хватит! Я больше так не могу!

ДЖОН

Разве мое остроумие не искупает все?

ТИНА

Нет.

ДЖОН

Неужели? А что, если я добавлю к этому набор кухонных полотенец?

(Она уходит, хлопнув дверью.)

ДЖОН

(кричит ей вслед)

Что, если я подарю тебе черепашку? Они прикольные...

(Молчание.)

Я научу ее перекатываться...

(Последняя попытка.)

Знаешь что? Я даже позволю тебе выбрать для нее имя!

(Она так и не возвращается.)

Возможные МАНИПУЛЯЦИИ для Тины

Учитывая сценическую задачу Тины «заставить тебя измениться, чтобы мы остались вместе», существует несколько манипуляций.

ССОРА

(Однокомнатная квартира. Ночь. Джон сидит на диване, одинокий, пьяный и подавленный. Мы слышим, как ключ поворачивается в замке. Тина, его жена, открывает дверь и входит в квартиру.)

нести в руке сумку с продуктами

ТИНА *Разве ты не должен быть на работе?*

раскладывать дешевые продукты по полкам в холодильнике

ДЖОН

Меня сократили.

ТИНА

(подозрительно)

Я не понимаю. Обычно когда решают сократить штат, то предупреждают об этом заранее.

ДЖОН

Наверное, мой начальник не читал книгу «Как правильно сокращать штат». Напомни мне занести ему экземпляр.

«случайно» уронить стеклянную банку, вынув ее из сумки с продуктами.

дать ему понять степень своего отчаяния

ТИНА

Тебя ведь уволили, да?

ДЖОН

Почему ты так думаешь?

ТИНА

Охо-хо. Может быть, потому что ты шесть раз вылетал с работы за последние три месяца?

принести веник, тряпку и совок для мусора, чтобы все убрать

ДЖОН

Войди в мое положение – не так-то просто было заставить такое количество людей тебя ненавидеть за столь короткое время.

собрать осколки стекла и содержимое банки и выбросить в мусорное ведро (на это потребуется время)

ТИНА

Причина все та же?

ДЖОН

Ага.

ТИНА

Пьянство на рабочем месте. Когда же ты наконец поймешь, что у тебя проблемы?

ДЖОН

(притворно всхлипывая)

Единственная моя проблема – это то, что у меня закончился виски. Слушай, дорогая, может, ты сгоняешь быстренько в магазин и принесешь мне бутылочку, а?

ТИНА

Конечно-конечно, прямо сейчас туда и отправлюсь... ой, я совсем забыла! У меня же нет денег, потому что кто-то (не будем сейчас называть имен) никак не может удержаться ни на одной работе. В то время как работа, насколько я слышала, является обязательным условием для того, чтобы в доме водились деньги.

ДЖОН

Это все мерзкие слухи – не верь им.

ТИНА

С меня хватит! Я больше так не могу!

схватить небольшой чемодан и начать запихивать в него одежду и личные вещи.

в спешке шумно выдвигать ящики комода, один за другим.

неаккуратно рыться в кладовке (это даст ему понять серьезность ваших намерений)

ДЖОН

Разве мое остроумие не искупает все?

ТИНА

Нет.

ДЖОН

Неужели? А что, если я добавлю к этому набор кухонных полотенец?

(Она уходит, хлопнув дверью.)

ДЖОН

(кричит ей вслед)

Что, если я подарю тебе черепашку? Они прикольные...

(Молчание.)

Я научу ее перекатываться...

(Последняя попытка.)

Знаешь что? Я даже позволю тебе выбрать для нее имя!

(Она так и не возвращается.)

Возможные МАНИПУЛЯЦИИ для Джона

Выбирая подходящие вам манипуляции, учитывайте сценическую задачу Джона «заставить тебя любить меня, несмотря на мою проблему».

ССОРА

(Однокомнатная квартира. Ночь. Джон сидит на диване, одинокий, пьяный и подавленный. Мы слышим, как ключ поворачивается в замке. Тина, его жена, открывает дверь и входит в квартиру.)

спрятать под диван пустые бутылки из-под дешевого ликера, может быть, выбросить в окно бумажную коробку от вина, перед тем как жена войдет

ТИНА

Разве ты не должен быть на работе?

схватить в руку банан и в попытке скрыть свою недавнюю лихорадочную деятельность начать его невозмутимо чистить

ДЖОН

Меня сократили.

ТИНА

(подозрительно)

Я не понимаю. Обычно когда решают сократить штат, то предупреждают об этом заранее.

есть банан

ДЖОН

Наверное, мой начальник не читал книгу «Как правильно сокращать штат». Напомни мне занести ему экземпляр.

ТИНА

Тебя ведь уволили, да?

ДЖОН

Почему ты так думаешь?

ТИНА

Охо-хо. Может быть, потому что ты шесть раз вылетал с работы за последние три месяца?

ДЖОН *Войди в мое положение – не так-то просто было заставить такое количество людей тебя ненавидеть за такое короткое время.*

ТИНА

(обреченно)

Причина все та же?

ДЖОН

Ага.

ТИНА

Пьянство на рабочем месте. Когда же ты наконец поймешь, что у тебя проблемы?

взять ручку, читать
и обводить объявления
о вакансиях

ДЖОН

(притворно всхлипывая)

Единственная моя проблема – это то, что у меня закончился виски. Слушай, дорогая, может, ты сгоняешь быстренько в магазин и принесешь мне бутылочку, а?

ТИНА

Конечно-конечно, прямо сейчас туда и отправлюсь... ой, я совсем забыла! У меня же нет денег, потому что кто-то (не будем сейчас называть имен) никак не может удержаться ни на одной работе. В то время как работа, насколько я слышала, является обязательным условием для того, чтобы в доме водились деньги.

ДЖОН

Это все мерзкие слухи – не верь им.

ТИНА

(кричит в отчаянии)

С меня хватит! Я больше так не могу!

ДЖОН

Разве мое остроумие не искупает все?

ТИНА

Нет.

ДЖОН

Неужели? А что, если я добавлю к этому набор кухонных полотенец?

(Она уходит, хлопнув дверью.)

ДЖОН

(кричит ей вслед)

яростно бросить ручку об дверь, открыть дверь и кричать вслед

Что, если я подарю тебе черепашку? Они прикольные...

(Молчание.)

Я научу ее перекатываться...

(Последняя попытка.)

Знаешь что? Я даже позволю тебе выбрать для нее имя!

хлопнуть дверью так же громко, как это сделала она

(Она так и не возвращается.)

Манипуляции Джона рассказывают нам о:

- месте действия и низком уровне жизни (однокомнатная квартира и употребление дешевого ликера и/или вина в картонных коробках);
- его алкоголизме, в том числе об упорном нежелании признать свою проблему;
- о том, что он защищается при помощи юмора;
- об их давних проблемах в отношениях;
- о его давних проблемах с работой.

Манипуляции Тины говорят нам об:

- их бедности: она приносит домой дешевые продукты;
- ее бережливости;
- о накопившемся недовольстве (которое выражается в том, что она разбивает банку и яростно пакует вещи, чтобы уйти);
- о том, что она защищается при помощи юмора (это элемент того, что их связывает, поскольку они используют одну и ту же поведенческую модель);
- о ее некоторой склонности к драматическим эффектам.

Важно отметить, что, хотя эта сцена длится в лучшем случае три минуты, она предоставляет огромный простор для манипуляций, благодаря которым можно очень многое сделать и выразить. Кроме того, манипуляции поддерживают внутреннее единство сцены, а также придают сил персонажам (равно как и актерам) во время их путешествия к сценической задаче. Манипуляции очень важны, поскольку поведение человека очень редко заключается в том, что он просто стоит и произносит слова.

Глава 10

Инструмент № 10. Внутренний монолог

ДИАЛОГ В ВАШЕЙ ГОЛОВЕ, КОТОРЫЙ ВЫ НЕ ОЗВУЧИВАЕТЕ

Если ВНУТРЕННИЕ ОБЪЕКТЫ – это картины и образы в нашей голове, которые связаны с определенными словами в сценарии, то внутренний монолог на самом деле является диалогом; это отдельные слова и предложения, звучащие у вас в голове. И хотя внутренний монолог и внутренние объекты – это разные инструменты, они неразрывно связаны между собой, создавая вместе последовательную и понятную внутреннюю историю. Например, в фильме «Волшебник страны Оз» Дороти часто говорит о том, что она хочет вернуться домой. Внутренним объектом будет вид дома, в который актриса хочет вернуться, а внутренним монологом будет внутренний диалог о возвращении домой, который она не озвучивает. Таким образом, актриса, играющая Дороти, в качестве внутреннего монолога может произносить про себя следующие слова: «Я никогда не попаду домой с такими помощниками, как вы. Я имею в виду, что у тебя, Страшила, вообще мозгов нет, а ты, Трусливый Лев... хм, мне кажется, твое имя говорит о многом. Что же касается тебя, Железный Дровосек, то ты... ты просто бессердечная железка! Мне так плохо...» Это должны быть ее настоящие мысли, даже если она, следуя сценарию, уверяет, что эти странные создания – ее друзья. Одной только работы с внутренними объектами недостаточно. Вам необходимо выстроить вокруг них диалог. Инструменты дополняют друг друга, обогащая ваше воображение образами (внутренние объекты) и словами (внутренний монолог), которые сделают вашего персонажа по-настоящему человеческим. Использование внутреннего монолога в совокупности с внутренними объектами позволяет в точности продублировать реальный процесс мышления.

Произносимые слова прописаны в сценарии, но задачей актера является заполнить пробелы, используя внутреннюю речь. Вообще говоря, внутренний монолог – это своего рода паранойя; это все те слова, которые вы никогда не произнесете, поскольку боитесь произвести впечатление человека злого, грубого, ненадежного, неадекватного, тупого или предвзятого.

Внутренний монолог включает в себя следующее

- Раздумья по поводу своей следующей реплики.
- Раскаяние по поводу уже сказанных вами слов или совершенных действий: достаточно ли вы были адекватны? Не поспешили ли вы? Не опоздали ли? Не выглядите ли вы глупо? Не слишком ли робко вы себя повели? Не слишком ли нагло? Не перестарались ли вы? И т. д.
- Попытки интерпретировать действия или слова других людей: не скрывают ли они что-либо от вас? Нравятся ли вы им? Не ненавидят ли они вас? Не пытаются ли они от вас

избавиться? Не считают ли они вас глупым? Не считают ли они вас некрасивым? Все, что заставляет вас задаваться вопросом о том, как вы выглядите в глазах другого человека.

- Воспоминания о прошлых событиях, связанных с другим человеком, или об истории, произошедшей в сходных обстоятельствах.

- Вашу предвзятую и параноидальную интерпретацию того, что другой человек пытается вам сказать (пока другой человек продолжает говорить).

- Все, что вы хотели подвергнуть цензуре, когда говорили. Слова в вашей голове могут быть непристойными, некорректными, неуместными, ядовитыми, осуждающими, параноидальными или глупыми. В конце концов, вы единственный, кто знает, что у вас в голове на самом деле.

Использование слов «ты» или «вы» придает ВНУТРЕННЕМУ МОНОЛОГУ направленность и интерактивность

Внутренний монолог должен быть всегда сформулирован таким образом, чтобы касаться другого человека. Внутренний монолог – это не разговор с самим собой. Это коммуникация между людьми. Он создает безмолвное взаимодействие. Пишите ваш внутренний монолог так, чтобы установить взаимодействие между вами и другим персонажем (персонажами). Адресуя свои мысли другим людям, всегда используйте местоимения «ты» или «вы», вместо того чтобы мысленно обращаться к себе, говоря «он», «она» или «они».

Например, вот так неправильно:

- «Почему она смотрит на меня так странно? Не думает ли она, что я сумасшедший?»

Местоимение «она» порождает самокопание, которое заставляет актера играть в вакууме.

А вот так – правильно:

- «Почему ты смотришь на меня так странно? Не думаешь ли ты, что я сумасшедший?»

Этот интерактивный внутренний монолог также может помочь вам создать определенное сценическое поведение. Вспомните, как вы двигаетесь и какое у вас выражение лица, когда вы думаете: «Я же совершенно не подхожу для выполнения этих обязанностей! Нанять меня было бы с вашей стороны большой ошибкой», в то время как вслух вы произносите: «Я думаю, что вряд ли кто-нибудь справится с этой работой лучше меня, и я уверен: ваша компания очень выиграет, если вы возьмете меня на работу».

Подобно произносимым вслух репликам, требующим ответа от другого человека, ВНУТРЕННИЙ МОНОЛОГ может быть использован для получения реакции от вашего партнера по сцене.

Внутренний монолог помогает вам работать над созданием отношений, даже если вы ничего не говорите. Зрители смогут уловить суть происходящего благодаря внутреннему монологу актера. Разница между тем, что вы на самом деле думаете, и вашими словами рождает в нас отклик и заставляет сопереживать вам. Мы будем отождествлять себя с вами, поскольку мы очень редко озвучиваем то, что действительно происходит у нас в голове. Произнеся вслух то, о чем мы действительно думаем, мы иногда можем сами себе помешать достичь желаемого. Когда мы хотим что-то сказать, мы формулируем это так, чтобы добиться нужного нам ответа. Если вы хотите с кем-нибудь переспать, вы не можете просто так сказать: «Эй, ты, я тебя хочу!» Вместо этого вы говорите человеку комплименты, угощаете его, демонстрируете свою чуткость, способность к пониманию и все свое обаяние, притворяетесь, что действительно внимательно слушаете его болтовню, и вообще тратите уйму времени на разговоры о вещах, которые вас несколько не интересуют. Когда персонаж Джека Николсона по имени Мелвин Адал в фильме «Лучше не бывает» приходит к Кэрл Коннелли (Хелен Хант) в ресторан, где она работает официанткой, они разговаривают о здоровье ее сына-астматика. Пока Кэрл говорила о серьезных проблемах сына со здоровьем, у Джека (игравшего роль Мелвина) в

голове происходил внутренний монолог, никак не затрагивающий тему болезни ее сына. Если вы посмотрите на то, как Джек слушает Кэрл, вы поймете по его поведению, что он думает о несколько более сомнительных вещах. Разумеется, Мелвин не может сказать ничего, что хоть как-то затрагивает тему любовных отношений, – это было бы с его стороны слишком грубо и бесцеремонно, – но ничто не мешает ему об этом думать. Этот внутренний монолог не только показывает Мелвина как живого человека со всеми его недостатками, но и создает притяжение между двумя персонажами.

Еще один внутренний монолог, который может быть вам хорошо знаком, происходит, когда вы спрашиваете кого-то: «Тебе не кажется, что я немного располнела? Такое впечатление, что я прибавила пару кило». Но при этом ваш внутренний монолог направлен на то, чтобы заставить другого человека вас в этом разуверить. Вы думаете про себя: «Пожалуйста, просто скажи, что я выгляжу похудевшей... Знал бы ты, чего мне стоило все это время изнурять себя этой мерзкой диетой...»

Вы должны записать свой ВНУТРЕННИЙ МОНОЛОГ в том виде, в котором он реально звучит в вашей голове

Это означает, что, даже если вы всю жизнь изучали философию, мысли в вашей голове будут так же просты, безыскусны, примитивны и банальны, как у всех. Иногда наш внутренний диалог настолько примитивен, что кажется бессвязным лепетом маленького ребенка. Обычно мы все усложняем и рационализируем, только когда говорим вслух. То, что мы говорим, и то, что мы думаем, – это совершенно разные вещи, а иногда и прямо противоположные. Внутренний монолог в сценарии привязан к непрерывному кино, которое постоянно идет перед нашими глазами (то есть к внутренним объектам). Благодаря внутреннему монологу актер может наглядно показать внутреннюю жизнь своего персонажа и его истинные чувства, что заставит образ заиграть новыми красками.

ВНУТРЕННИЙ МОНОЛОГ – это то, что вы не можете произнести вслух, поскольку это мешает вам решить СЦЕНИЧЕСКУЮ ЗАДАЧУ

Представьте себе сцену, в которой ваш персонаж пришел на свидание в ресторан. Его спутница невероятно привлекательна, а также

умна и образованна, чего не скажешь о вашем персонаже. Если ваша спутница поймет, насколько неуверенно и глупо вы себя чувствуете, есть шанс, что это будет ваше последнее свидание. Пример диалога.

ВАШ ПЕРСОНАЖ

Это великолепный ресторан. Даже музыка великолепна.

СПУТНИЦА

Да, это Моцарт. Мне кажется, что его музыка способна волновать и успокаивать одновременно.

(Демонстрируя прекрасный слух, напевает несколько тактов.)

Ну а кто твой любимый композитор?

ВАШ ПЕРСОНАЖ

Я проголодался. Скорей бы подошел официант.

А теперь давайте рассмотрим ту же самую сцену, но с участием внутреннего монолога, демонстрирующего, о чем вы действительно думаете и что чувствуете; внутреннего монолога, наполненного вашими страхами, беспокойством и переживаниями по поводу вашей недостаточной сообразительности. Записывайте внутренний монолог в кавычках, карандашом, непосредственно под теми репликами, с которыми он связан.

ПАМЯТКА: СЦЕНИЧЕСКАЯ ЗАДАЧА, ПРЕПЯТСТВИЯ, ЗАМЕНА, ПРЕДЫСТОРИЯ и МЕСТО/ЧЕТВЕРТАЯ СТЕНА указываются в самом начале; ВНУТРЕННИЕ ОБЪЕКТЫ – под соответствующими словами; ТАКТЫ – в квадратных скобках, а ДЕЙСТВИЯ – справа от тактов; МАНИПУЛЯЦИИ – слева, а теперь еще и ВНУТРЕННИЙ МОНОЛОГ в кавычках, внизу, через всю страницу и именно там, где должны быть ваши мысли.

Сцена свидания с примером ВНУТРЕННЕГО МОНОЛОГА:

В. М.: «Знаешь, я хочу тебе кое-что сказать... Я вот тут сижу смотрю на тебя как идиот и только и думаю о том, как *бы* не опозориться... Ты така-а-ая красивая. Зачем ты вообще проводишь со мной время? Так, чувак, прекрати ныть, настройся на позитивный лад и срочно скажи что-нибудь умное...»

ВАШ ПЕРСОНАЖ

Это великолепный ресторан. Даже музыка великолепна. **В.М.:** «Да уж, блин, офигеть выпендрился. Вот я дура-а-ак... Если бы существовала тюрьма, в которую сажали бы за глупость, я бы давно отбывал там пожизненное...»

СПУТНИЦА

Да, это Моцарт. Мне кажется, что его музыка способна волновать и успокаивать одновременно. **В.М.:** «Нет, только не это! Все, что я знаю о Моцарте, – это то, что он немец... ой, или австриец? Или швейцарец... Ну почему ты такая сексуальная, а я такой тупой? Пожалуйста-пожалуйста-пожалуйста, ради всего святого, не спрашивай меня больше ничего о классической музыке...» (Демонстрируя прекрасный слух, напевает несколько тактов.)

Ну а кто твой любимый композитор?

В.М.: «Что?! Да понятия не имею! Срочно, срочно сменить тему...»

ВАШ ПЕРСОНАЖ

Я проголодался. Скорей бы подошел официант. **В.М.:** «Ну да, ну да, будем считать, что никто ничего не заметил. Может быть, ты настолько тупой, что думаешь, будто ловко выкрутился? Любой жалкий неудачник справился бы лучше. Блин, я так навсегда останусь один...»

...и так далее.

Как вы можете убедиться, внутренний монолог наделяет созданный вами образ человеческими слабостями. Это делает вашего персонажа более близким и понятным зрительской аудитории, поскольку зрители скорее проникнутся сочувствием к человеку, демонстрирующему тревогу и неуверенность в себе, чем к бесстрашному и самоуверенному.

ВНУТРЕННИЙ МОНОЛОГ заставляет вас прилагать еще большие усилия для решения СЦЕНИЧЕСКОЙ ЗАДАЧИ

Произносимые вами слова настолько отличаются от того, что вы на самом деле думаете, что это заставляет вас переигрывать, пытаться заставить другого человека поверить в то, что вы говорите чистую правду. На вечеринке вы всегда можете распознать двух людей, которые по-настоящему друг друга ненавидят. Они говорят друг другу что-то вроде: «Ну наконец-то! Ужасно рад тебя видеть!»

Здорово выглядишь! Нам непременно надо как-нибудь встретиться. Давай пообедаем вместе!» – «Черт, я уж надеялся, что больше тебя не увижу. Никогда не забуду, что ты мне сделал. Ты отвратителен! Если мы будем вынуждены есть за одним столом, боюсь, меня стошнит прямо на твою мерзкую рожу!» Таков закон равновесия: чем громче и радостнее люди здороваются, тем сильнее их ненависть друг к другу.

ВНУТРЕННИЙ МОНОЛОГ показывает, что вы на самом деле чувствуете, но не можете сказать, поскольку боитесь последствий

Представим себе сцену, где ваш персонаж подвергается несправедливому выговору со стороны своего начальника, редактора газеты.

Вот сам диалог.

РЕДАКТОР

Статья, которую ты написал, чудовищна – десятилетний ребенок справился бы лучше.

ВАШ ПЕРСОНАЖ

Спасибо, сэр. Я ее доработаю.

РЕДАКТОР

Отлично. Если тебе будет нужна помощь, мой ассистент Эдна с тобой поработает.

ВАШ ПЕРСОНАЖ

Эдна – отличный сотрудник. Здоровое предложение.

РЕДАКТОР *Теперь убирайся отсюда и заberi свою писанину.*

Ваш внутренний монолог может разворачиваться примерно так:

РЕДАКТОР

Статья, которую ты написал, чудовищна – десятилетний ребенок справился бы лучше.

«Ты бездарная задница. Что ты вообще знаешь о журналистике? Ты проводишь больше времени с бутылкой, чем за монитором».

ВАШ ПЕРСОНАЖ

Спасибо, сэр. Я ее доработаю.

« Да, спасибо за бессонные ночи. Спасибо за то, что меня уже тошнит от самого себя. И за то, что благодаря тебе я мечтаю о самоубийстве».

РЕДАКТОР

Отлично. Если тебе будет нужна помощь, мой ассистент Эдна с тобой поработает.

«Эта шлюха? Да-а, она поможет...»

ВАШ ПЕРСОНАЖ

Эдна – отличный сотрудник. Прекрасное предложение.

«Эдна – отличный работник, о да. Она колени себе уже стерла, чтобы это доказать».

РЕДАКТОР *Теперь убирайся отсюда и заberi свою писанину.*

«Надеюсь, ты сдохнешь медленной и мучительной смертью!..»

Очевидно, что ваш персонаж не может сказать то, что он на самом деле думает, чтобы не потерять работу.

Когда вы видите в сценарии скучный, банальный разговор, наш ВНУТРЕННИЙ МОНОЛОГ может добавить остроты.

Неуместные, пошлые, запретные мысли делают эти разговоры значительно более захватывающими. Каждый раз, когда мы проводим время с представителем противоположного

пола (или пола, к которому нас влечет), мы склонны рассматривать этого человека в сексуальном контексте. Мы думаем о том, каково будет поцеловать его, каков он в постели и т. д. Даже если между вами и другим актером нет никакой химии, ваша задача – ее создать. Сексуальность – это мощная естественная сила, с которой связан каждый человек и которая способна оживить самую скучную сцену.

Когда я была актрисой, у меня был друг, которому досталась эпизодическая роль в спин-оффе⁶ сериала «Все в семье» под названием «У Арчи Банкера». Делая заказ у симпатичной официантки, он должен был произнести фразу: «Мне, пожалуйста, стейк». Мой друг, не будучи знаком с поговоркой: «Не бывает маленьких ролей, бывают маленькие актеры», вкладывал в прочтение этой реплики ровно столько эмоций, сколько, по его мнению, заслуживала фраза из трех слов. Кэрролл О'Коннор, звезда сериала, подошла к нему и прошептала ему на ухо:

– Слушай, как по-твоему, девчушка, которая играет официантку, ничего?

– Ну да! – ответил мой друг.

– Ты бы хотел с ней переспать? – спросила О'Коннор.

– А то!! – воскликнул мой друг, вложив в это весь свой тестостерон.

– Тогда, когда произносишь эту свою реплику, «Мне, пожалуйста, стейк»...

– М-м?

Мой друг ждал, когда О'Коннор продолжит.

– Воспользуйся ей!

ВНУТРЕННИЙ МОНОЛОГ *дает информацию, которую реальный диалог предоставить не может, помогая вам заслужить право на то, что с вами должно произойти далее по сценарию; нечто, что не может быть сказано вслух, поскольку время открыть тайну еще не пришло.*

В одной из первых сцен фильма Нила Лабыюта «Твои друзья и соседи» происходит званый обед в доме персонажей по имени Мэри и Барри, которые недавно переехали в деревню, поскольку им надоела городская жизнь. В одной из сцен Мэри расписывает все прелести загородной жизни – как она рада, что они переехали, как изменилась ее жизнь и насколько улучшились ее отношения с Барри. Она говорит об этом, несмотря на тот факт, что она абсолютно несчастна. Она скучает по своим друзьям и по своей бывшей жизни, которая была неразрывно связана с работой. Мэри также обнаружила, что, несмотря на то что одной из причин для переезда была возможность проводить больше времени с Барри, она теперь проводит с ним слишком много времени.

В фильме беспокойство Мэри в конечном итоге приводит к тому, что она изменяет своему мужу с красавчиком Кэри (Джейсон Патрик). Когда мы подбирали внутренний монолог Мэри для этой сцены, я сказала Эми Бреннеман, которая играла Мэри, что она должна почувствовать в этот момент страстное влечение к Кэри, и это поможет ей более убедительно сыграть супружескую измену в последующих сценах. Мы решили, что, когда Мэри говорит о своем решении переехать за город, ее внутренний монолог должен выглядеть примерно следующим образом: «Я ненавижу это место. Нет, “ненавижу” – это слабо сказано. Меня уже тошнит от него. Барри превратился в скучного сельского жлоба». Подобный ход мыслей прерывается, когда Мэри (Эми) замечает Кэри (Джейсона) и думает: «Ты такой классный. Я бы так хотела [описание самой сокровенной эротической фантазии Эми]». И хотя слова, которые Мэри произносит, вообще никак не касаются ее отношений с Кэри – прошлых, настоящих и будущих, использование внутреннего монолога приводит к тому, что переживания и чувства Мэри становятся очевидны для как для Кэри, так и для зрителей. Использование внутреннего монолога в этой сцене позволяет добиться сразу двух вещей. Во-первых, благодаря

⁶ Спин-офф (англ. *spin-off* – раскручиваться) – художественные произведения (книга, фильм, компьютерная игра, комикс и т. д.), основными действующими лицами которых являются персонажи, ранее уже фигурировавшие в исходном произведении с тематически иным сюжетом. – Прим. ред.

внутреннему монологу Мэри (Эми), не говоря ни слова, сообщает Кэри (Джейсону), что она хочет его. Таким образом, она дает ему безмолвное разрешение начать предпринимать активные действия, на которые он бы иначе не осмелился, поскольку она замужем и кажется недоступной. Люди вообще обычно не начинают к кому-то приставать, если не чувствуют, что их шансы не быть отвергнутыми достаточно велики. Во-вторых, демонстрируя страсть, разгорающуюся между двумя персонажами, внутренний монолог предвосхищает грядущие события, позволяя зрителям угадывать их.

ВНУТРЕННИЙ МОНОЛОГ дает вам возможность что-то сказать, даже когда вы молчите

В театральных пьесах и особенно в фильмах существуют сцены, в которых вообще нет диалога или другой персонаж произносит длинный монолог, а вы слушаете. Вместо того чтобы просто стоять, чувствуя себя звукоотражателем (и выглядеть соответственно), вы можете слушать активно благодаря внутреннему монологу. К примеру, в фильме «Неверная» Дайан Лэйн столкнулась с задачей изобразить чувства своего персонажа Конни Самнер по поводу ее первой измены мужу с молодым любовником, которые обуревают ее, пока она в тишине едет на поезде домой. Она должна была передать ликование, чувство вины, гнев, грусть, желание повторить эту встречу и желание остаться одной – все те переживания, которые вызвало у ее персонажа это событие. С помощью внутренних объектов и внутреннего монолога мы, зрители, видим игру этих противоречивых эмоций на лице Дайан и в ее движениях. Дайан заставляет нас почувствовать себя в ее шкуре, переживая это событие и ее мысли и эмоции, которые с ним связаны.

ВНУТРЕННИЙ МОНОЛОГ может придать смысл и размах тем моментам в сценарии, которые кажутся банальными и незначительными

Когда вы разбираете сценарий, не должно быть таких моментов или фрагментов диалога, которые показались бы вам не стоящими вашего внимания. Когда ставки высоки, даже случайно брошенный взгляд имеет смысл: вы в полшаге от победы, сейчас или никогда. Ни к чему нельзя относиться с пренебрежением, поскольку, если вы отнесетесь к чему-то с пренебрежением, зрители поступят точно так же.

Например, во многих сценариях есть момент, когда персонаж поет с кем-то хором. Это может быть как что-то достаточно невинное вроде «Happy Birthday», так и разнузданные пьяные вопли во время вечеринки. Ваша задача – придать самому этому событию и словам песни некий более личный, более значимый для вас смысл. В фильме «Их глаза видели Бога», исполнительными продюсерами которого стали Опра Уинфри и Куинси Джонс, есть сцена, где жители маленького города поют хором. Действие в фильме происходит в начале XX века; это история Дженни (ее роль играет Хэлли Берри), молодой женщины, которая за всю свою жизнь не видела от окружающих ничего кроме давления, критики и стремления контролировать каждый ее шаг. Она встречает Джо Старкса, который обещает ей новую жизнь, удивительную жизнь, полную свободы и новых открытий. Джо зовет ее в Итонвилл, первый город в Америке, управляемый, по словам Джо, «цветными, которые держатся вместе. Которые создали свой собственный город». Она отправляется с ним, и когда они прибывают в Итонвилл, то обнаруживают, что там как раз требуются настойчивость и умения Джо, чтобы создать самый настоящий город. Джо становится официально избранным мэром города, а Дженни – первой леди. И вот в Итонвилл на грузовике компании «Сирс и Робак» прибывает первый уличный фонарь. Чтобы подчеркнуть важность и знаменательность этого события, мэрия организует торжественную церемонию зажигания фонаря, на которой Джо в своей речи к горожанам провозглашает Итонвилл «первым официально зарегистрированным негритянским городом Америки». Когда Эймос просит, чтобы миссис Старкс (Дженни) произнесла несколько слов, Джо его тут же перебивает со словами: «Миссис Старкс не умеет произносить речи. Я женился на ней не за это». Это опустошает Дженни. Джо обещал ей целый мир, но вместо этого поступил с ней так же, как и все остальные люди в ее жизни: погасил ее энтузиазм, заставив

чувствовать себя глупой, беспомощной и неуместной. Ей не было позволено говорить. Джо заканчивает свою воодушевляющую речь перед избирателями и запекает вместе с ними песню. Озаренные надеждой лица горожан являют собой полную противоположность лицу Дженни. Джо был ее единственной надеждой на другую жизнь и счастливое будущее, и вот теперь стало ясно, что все это была ложь.

Когда мы с Хэлли разбирали эту сцену, мы очень легко смогли проникнуться переживаниями женщины, чья жизнь рушится. Но если бы мы передали зрителям исключительно ее боль и растерянность, то это бы означало, что она сдалась, признала себя побежденной. Но, когда кто-то принимает поражение, жизнь теряет всякий смысл. Это лишает надежды не только персонажа, но и актера, а вместе с ним и зрителей. Вы как актер никогда не должны делать выбор в пользу беспомощности вашего персонажа перед жизненными обстоятельствами. Путешествие заканчивается, когда вы оставляете свои попытки и больше не стремитесь что-то изменить даже в самой безвыходной ситуации. Чтобы Хэлли смогла взглянуть на мир глазами победителя, а не жертвы, мы первым делом обратились к ее личным проблемам, требующим от нее не терять надежды, к ситуации, которая на момент съемок этой сцены казалась практически безвыходной. А затем мы создали внутренний монолог, который мог бы заставить поверить в возможность перемен к лучшему.

Закрыв глаза, она начала петь слова песни...

«Это мой огонек
Пусть он горит для всех...»

...и одновременно в ее сердце разгоралась надежда, потому что мысленно она проговаривала примерно такой внутренний монолог:

В.М.: Я ненавижу его, он лгал мне, как и все остальные, но отнять у меня веру в себя я ему не позволю. Я не собираюсь быть жертвой! Больше никогда. Я найду свой собственный путь, он должен где-то быть, у меня есть надежда, во мне есть свет, и я не сдамся. Я просто не имею права – если я сдамся, я умру. Это мой огонек, я никому не позволю его снова погасить, я сделаю так, что мои надежды и мечты воссияют. Я не сдамся, я не знаю, как и что для этого должно измениться, но огонь моей души увидят все, и пусть он горит для всех, пусть он горит для всех, пусть он горит для всех!

Этот внутренний монолог позволил Хэлли и ее персонажу собрать силы для того, чтобы продолжать жить и не бояться неизбежных испытаний, которые ожидают ее как женщину, да еще и с темным цветом кожи. Внутренний монолог наполнил сцену, написанную для демонстрации отчаяния Дженни, совершенно новым смыслом.

ВНУТРЕННИЙ МОНОЛОГ может быть грубой издевательской пародией на диалог, прописанный в сценарии

Это особенно касается таких утрированных ситуаций, как женские драки в мыльных операх. Подобные драки очень сложно прочувствовать и реалистично сыграть, поскольку в реальной жизни, к великому счастью, довольно редко встречаются женщины, всегда готовые вырывать волосы и выцарапывать глаза другим особям женского пола, если только вы не перенеслись мистическим образом в «Шоу Джерри Спрингера»⁷. Вместе с тем в сериалах (особенно идущих в дневное время) такое происходит просто сплошь и рядом. Шэрон Кейс, актриса, некогда получившая премию «Эмми», столкнулась с необходимостью стать в этом виде спорта настоящим профессионалом, когда получила роль Шэрон Ньюман в сериале «Молодые и дерзкие». Ее персонаж должен был драться со своей свекровью, свояченицей и

⁷ «Шоу Джерри Спрингера» – американское ток-шоу телекомпании NBC семейно-бытового содержания, в котором гости программы нередко устраивают потасовки прямо на сцене. – *Прим. ред.*

бывшей лучшей подругой (которая стала бывшей после того, как переспала с ее мужем). В подобных сценах обычно происходит обмен достаточно острыми репликами, настолько скандальными, насколько это вообще возможно в дневном эфире. Когда Шэрон пришла ко мне за помощью, я посоветовала ей использовать в этой сцене внутренний монолог, чтобы помочь ей найти причину (сценическую задачу) для этой драки. Мы с Шэрон создали очень нахальный, бесстыдный и оскорбительный внутренний монолог. Мы написали его, используя весьма хлесткие выражения и информацию о личной жизни ее замены – подобные слова могли бы деморализовать даже самого сильного противника, настолько они были ядовитыми, меткими и вульгарными. Этот внутренний монолог позволил Шэрон по-настоящему жаждать этой драки, которая иначе выглядела бы ненатурально и постановочно.

Вы можете спросить: «Что же Шэрон говорила в своем внутреннем монологе?» К сожалению, я не могу вам этого сказать. В этом вся суть внутреннего монолога: он должен быть настолько личным, настолько интимным и настолько непристойным, чтобы возникало ощущение тайны, которое заставило бы аудиторию почувствовать, что за произносимыми словами скрывается что-то еще.

Персонализируя ваш ВНУТРЕННИЙ МОНОЛОГ, удостоверьтесь, что он имеет смысл в контексте вашей СЦЕНИЧЕСКОЙ ЗАДАЧИ, ЗАМЕНЫ, персонализированных ПРЕПЯТСТВИЙ и ВНУТРЕННИХ ОБЪЕКТОВ

Из-за самой природы внутреннего монолога, а также из-за специфики моей работы (ее этика своей конфиденциальностью очень напоминает этику психотерапевта) я не могу рассказывать о чьей-либо работе над внутренним монологом. Актеры должны верить, что я никогда никому не открою их секретов, чтобы иметь возможность доверять мне интимные подробности, о которых они не рассказывали даже своим родным или психоаналитикам. Я использую секреты для вдохновения, для ощущения значимости происходящего и для новых оттенков и нюансов. Использование секретов необходимо для по-настоящему яркой и динамичной актерской игры.

Поскольку я не могу раскрыть чужие секреты, я употребляю в качестве примера использования внутреннего монолога мою собственную жизнь и мои воспоминания об отвратительном подонке, который когда-то был моим мужем. В пьесе «Жизнь парня» есть сцена, где героиня по имени Лиза находит чужие женские трусы в своей постели, когда начинает заниматься любовью со своим парнем по имени Дон. Тот, уличенный в измене, чувствует, что должен загладить свой проступок, чтобы удержать Лизу, поскольку, несмотря на свою неверность, он ее любит. Лиза тоже его любит, но если она даст ему слишком легко сорваться с крючка, то Дон почувствует, что может сделать это снова. Так что она должна его хорошенько помучить, прежде чем простить.

- **СВЕРХЗАДАЧА:** «быть любимой».

- **СЦЕНИЧЕСКАЯ ЗАДАЧА:** «заставить тебя сказать или сделать что-то, что исправит случившееся (чтобы мы снова были вместе)».

- **ПРЕПЯТСТВИЯ, ПРОПИСАННЫЕ В СЦЕНАРИИ:**

- 1) Дон, скорее всего, снова это сделает;
- 2) Дон недостаточно раскаивается;
- 3) обаяние и юмор Дона означают, что он привык избегать ответственности за свои плохие поступки;

- 4) история отношений Лизы с «плохими парнями»;

- 5) если Лиза будет вести себя слишком агрессивно, она может потерять Дона.

- **ЗАМЕНА:** мой бывший муж. Человек, который, к слову сказать, изменял мне не с одной, а сразу с несколькими красотками, а еще с геем по имени Алан.

- **ПЕРСОНАЛИЗИРОВАННЫЕ ПРЕПЯТСТВИЯ:**

- 1) мой бывший муж, судя по всему, одержим сексом, и это делает надежду на его

исправление весьма призрачной;

2) мой бывший муж не особенно сожалел о содеянном, когда бывал пойман с поличным, если только я не угрожала от него уйти;

3) мой бывший муж говорил, что он раскаивается, бесчисленное количество раз, продолжая изменять мне снова и снова;

4) моя вера в него подорвана, поскольку он так часто лгал мне в прошлом;

5) моя история отношений с нечестными мужчинами;

6) его история отношений с девушками, которых он обманывал;

7) и что у него, черт возьми, за сексуальная ориентация?!

• **ПРЕДЫСТОРИЯ:** то, что произошло во время вечеринки в нашем доме, когда я обнаружила его в нашей спальне с Конни в самый разгар того, как они нарушали одну из Божьих заповедей. Когда я стояла там, не в силах поверить собственным глазам и спрашивая себя, может ли мое присутствие (или хотя бы кастрюля ледяной воды) их остановить, он сказал: «Выйди и закрой дверь, неужели ты не видишь, что я занят?!» (Я ничего не выдумываю. Он действительно так и сказал, и эти его слова, наверное, будут всегда звучать у меня в ушах.)

• **МЕСТО ДЕЙСТВИЯ/ЧЕТВЕРТАЯ СТЕНА:** спальня в том доме, где мы с ним вместе жили, и открывшееся моим глазам зрелище.

Ниже приводится отрывок из «Жизни парня», который затрагивает сверхзадачу и сценическую задачу моего персонажа, а также мою замену для Дона, препятствия, предысторию и внутренние объекты – что очевидно из нижеследующего внутреннего монолога.

В этой сцене Лиза осторожно поднимает эти злополучные трусы и начинает гневно допрашивать Дона, который молча разглядывает это неоспоримое доказательство своего преступления.

ЖИЗНЬ ПАРНЯ

«Так чьи же это вонючие дешевые трусы? Этой шлюхи Джиллиан? Или этой сифилитичной проститутки Конни? Или этого (боже, он-то как в эту компанию затесался?!). Алана? А?! Я тебя спрашиваю!»

ЛИЗА

И это все, что ты можешь мне сказать?

«Ты, сволочь, постоянно меня унижал, называя глупой. Ну, кто теперь выглядит как идиот, а?»

ДОН

А что ты еще хочешь от меня услышать?

«Ты мнишь себя таким великим писателем и мастером слова, но сейчас словно язык проглотил... Все эти высокопарные слова, которые ты обычно используешь – абсолютно не к месту, хочу заметить, – тебе сейчас не помогут!»

ЛИЗА

Как насчет того, чтобы попросить прощения?

«Эй, придурок! Тебе вообще когда-нибудь случалось сказать “мне очень жаль” так, чтобы это были не пустые слова? Возможно, мистер великий писатель, вы не знаете значения этого выражения и контекста, в котором оно употребляется. Боже, какая я дура, что постоянно тебя прощаю!»

Теперь, встав на позицию Дона или Лизы, разберите эту сцену, используя ваш собственный внутренний монолог (построенный на использовании предыдущих инструментов). Посмотрите на то, как вы себя ощущаете и как ведете себя в процессе построения монолога. Обратите внимание, что внутренний монолог добавляет вашему поведению еще одно измерение, позволяя вам одновременно думать и говорить – как это делают люди в реальной жизни.

ВНУТРЕННИЙ МОНОЛОГ не нужно учить наизусть, нужно запомнить только основные мысли и идеи

Внутренний монолог может варьироваться от сцены к сцене, но его основные моменты должны оставаться неизменными. Рассматривайте выписанный вами внутренний монолог как набросок, как отправную точку для экспериментов.

ВНУТРЕННИЙ МОНОЛОГ: ПРАКТИЧЕСКОЕ ПРИМЕНЕНИЕ

Давайте поработаем со сценой из шекспировского «Макбета», чтобы понять, как использование внутреннего монолога работает на практике. Непомерные амбиции леди Макбет побуждают ее начать манипулировать своим слабым мужем, чтобы заставить его убить короля и стать королем самому, а ее сделать королевой.

В этой сцене, в сущности, происходит ссора между мужем и женой. Вот сам диалог:

МАКБЕТ⁸

(Акт II, сцена 2)

МАКБЕТ

(глядя на свои руки)

Смотри, какой печальный вид.

ЛЕДИ МАКБЕТ

Не вижу,

О чем жалеть.

МАКБЕТ

Один из них во сне

Захохотал, другой вскричал: «Убийство!»

И вдруг проснулись оба. Притаясь,

Я слушал. Помолившись, оба снова

Уснули.

ЛЕДИ МАКБЕТ

Там, за стенкой, двое спят.

МАКБЕТ

Один воскликнул: «Господи помилуй!»

Другой: «Аминь!» – как будто увидав,

Как прячусь я во тьме, и оградившись

Молитвой от соседа палача.

А я, услышав: «Господи помилуй», –

За ними вслед не мог сказать: «Аминь».

ЛЕДИ МАКБЕТ

Зачем вдаваться в пустяки такие?

МАКБЕТ

Что помешало мне сказать «аминь»?

Я жаждал благодати, и, однако,

«Аминь» застряло в горле у меня.

⁸ Перевод Б. Пастернака. – Прим. ред.

ЛЕДИ МАКБЕТ

*Напрасно в сделанное углубляться.
Сойдешь с ума.*

МАКБЕТ

*Почудился мне крик:
«Не надо больше спать! Рукой Макбета
Зарезан сон!» – Невинный сон, тот сон,
Который тихо сматывает нити
С клубка забот, хоронит с миром дни,
Дает усталым труженикам отдых,
Врачующий бальзам больной души,
Сон, это чудо матери-природы,
Вкуснейшее из блюд в земном пиру.*

ЛЕДИ МАКБЕТ

О чем ты это?

МАКБЕТ

*Всюду разносилось:
«Не надо больше спать. Гламисский тан
Зарезал сон, и больше тан кавдорский
Не будет спать, Макбет не будет спать!»*

ЛЕДИ МАКБЕТ

*Но кто же так мог кричать? Не падай духом,
Мой благородный тан. Достань воды
И на руках отмой улики эти.
Зачем кинжалы ты сюда принес?
Их место в спальне. Отнеси обратно
И слуг запачкай кровью.*

МАКБЕТ

*Не могу.
На сделанное вновь взглянуть не в силах.*

ЛЕДИ МАКБЕТ

*Какой безвольный! Дай я отнесу.
Я не боюсь покойников и спящих,
Как нарисованных на полотне.
Лишь детям страшны черти на картинках.
Я кровью, если он кровоточит,
Так слуг раскрашу, чтоб на них сказали.*

Следующие варианты внутреннего монолога – это всего лишь подсказки, и основаны они на той информации, которая содержится в самой пьесе. Когда вы будете сами создавать внутренний монолог, вы должны будете сделать так, чтобы он имел смысл лично для вас и включал в себя те творческие решения, которые вы приняли, используя остальные инструменты. Читая мои варианты внутренних монологов для Макбета, постарайтесь представить себе, что могли бы написать вы в вашем собственном внутреннем монологе.

Помните: внутренний монолог должен быть написан от руки в кавычках, между репликами диалога. Мысли должны располагаться именно там, где вы будете их прокручивать у себя в голове, произнося свои реплики или слушая. Кроме того, внутренний монолог всегда

начинается до самого диалога.

ВНУТРЕННИЙ МОНОЛОГ с позиции Макбета

СЦЕНИЧЕСКАЯ ЗАДАЧА Макбета: «заставить тебя освободить меня от чувства вины».

МАКБЕТ (АКТ II, СЦЕНА 2)

«Стоило ли оно того? Мои руки все в крови. Я убил человека и никогда не буду прежним... Я ужасный, злой человек, и я попаду в ад!»

МАКБЕТ

(глядя на свои руки)

Смотри, какой печальный вид.

«Кровь была везде. Я не хотел этого делать, а ты меня заставила... Зачем только я тебя послушал?»

ЛЕДИ МАКБЕТ

Не вижу,

О чем жалеть.

«Как ты можешь так говорить?! Это было ужасно! Но ты можешь говорить все, что хочешь, потому что ты там не была. Что мне теперь делать?! Мне кажется, кто-то мог меня увидеть. Мне кажется, я слышал голоса... или, может быть, я просто схожу с ума».

МАКБЕТ

Один из них во сне

Захохотал, другой вскричал: «Убийство!»

И вдруг проснулись оба. Притаясь,

Я слушал. Помолвившись, оба снова

Уснули.

«Видишь, насколько это ужасно?! Ты думаешь, что ты всегда права. Возможно, на этот раз ты ошиблась».

ЛЕДИ МАКБЕТ Там, за стенкой, двое спят.

«Эй, ты меня вообще слушаешь? Я сказал, что, возможно, я попался. Но нет, ты никогда не слышишь то, что я говорю. Тебе все равно. Ты меня не любишь. Ты считаешь меня слабым и глупым, но говорю тебе: возможно, есть свидетель. Погоди-ка... или ты с самого начала хотела, чтобы меня разоблачили, коварная ты стерва?!»

МАКБЕТ

Один воскликнул: «Господи помилуй!»

Другой: «Аминь!» – как будто увидав,

Как прячусь я во тьме, и оградившись

Молитвой от соседа палача.

А я, услышав: «Господи помилуй», –

За ними вслед не мог сказать: «Аминь».

«Мне так плохо, я чувствую такую вину, а ты разговариваешь со мной покровительственным тоном и делаешь вид, что ты выше всего этого. Что с тобой? Есть в тебе хоть что-то женское? Почему я вообще на тебе женился?..»

ЛЕДИ МАКБЕТ

Зачем вдаваться в пустяки такие?

«О да, если ты такая умная, скажи что-нибудь на это...»

МАКБЕТ

Что помешало мне сказать «аминь»?

Я жаждал благодати, и, однако,

«Аминь» застряло в горле у меня.

«Так почему? Почему, ответь? Ты сейчас опять скажешь что-нибудь настолько же бессердечное? Откуда в тебе столько холода, а?!»

ЛЕДИ МАКБЕТ

Напрасно в сделанное углубляться.

Сойдешь с ума.

«Ну вот опять! Снова ты меня ни во что не ставишь. Возможно, я действительно сейчас свихнусь, но не-е-е-ет, тебе все равно! Слышь, ты, змеюка подколотная, мне кажется, у меня РЕАЛЬНО ЕДЕТ КРЫША!»

МАКБЕТ

Почудился мне крик:

«Не надо больше спать! Рукой Макбета

Зарезан сон!» – Невинный сон, тот сон,

Который тихо сматывает нити

С клубка забот, хоронит с миром дни,

Дает усталым труженикам отдых,

Врачующий бальзам больной души,

Сон, это чудо матери-природы,

Вкуснейшее из блюд в земном пиру.

«Замечательно! Настоящий бред сумасшедшего, коим я теперь и являюсь. Какие еще тебе нужны доказательства, что я действительно болен?»

ЛЕДИ МАКБЕТ

О чем ты это?

«О чем ты это? О чем ты это?! Мне кажется, все яснее ясного. Я СХОЖУ С УМА!!! Ты ведь никогда не слушаешь меня, да? Не допускаешь мысли, что я могу сказать что-то важное? О'кей. Давай попробуем еще раз. Но на этот раз слушай меня, я очень, очень постараюсь, чтобы ты меня поняла».

МАКБЕТ

Всюду разносилось:

«Не надо больше спать. Гламисский тан

Зарезал сон, и больше тан кавдорский

Не будет спать, Макбет не будет спать!»

«...Теперь ты понимаешь?! Я хочу сказать, что даже до идиота бы дошло, но не до тебя. Ты думаешь только о себе, о себе, о себе, о себе. Ты чертова эгоистка!»

ЛЕДИ МАКБЕТ

Но кто же так мог кричать? Не падай духом,

Мой благородный тан.

«Ну вот опять! Снова ты от меня отмахиваешься. Ты рта не можешь раскрыть, чтобы меня не унизить и не заставить чувствовать себя дураком».

Достань воды

И на руках отмой улики эти.

Зачем кинжалы ты сюда принес?

Их место в спальне. Отнеси обратно

И слуг запачкай кровью.

«Ни за что туда больше не пойду, иди к черту! Я рисковал своей жизнью, и что я получил? Мне кажется, убить короля было безумием, но если ты думаешь, что я сделаю что-то еще, – ты

даже еще безумнее, чем я. Боже, от одной мысли обо всей этой крови мне хочется блевать...»

МАКБЕТ

Не могу.

На сделанное вновь взглянуть не в силах.

«Ты думаешь, что ты меня контролируешь, но я не собираюсь этого делать. Ни за что, хоть убей меня».

ЛЕДИ МАКБЕТ

Какой безвольный!

«Ну вот опять! Ты снова меня унижаешь!»

Дай я отнесу.

Я не боюсь покойников и спящих,

Как нарисованных на полотне.

Лишь детям страшны черти на картинках.

Я кровью, если он кровоточит,

Так слуг раскрашу, чтоб на них сказали.

«Ну да, *ты* это сделаешь. Ты думаешь, что все делаешь лучше меня. Отлично, давай посмотрим, как *ТЫ* справишься со всей этой КРОВЬЮ!...»

ВНУТРЕННИЙ МОНОЛОГ с позиции леди Макбет

СЦЕНИЧЕСКАЯ ЦЕЛЬ леди Макбет: «заставить тебя подарить мне власть».

МАКБЕТ

(Акт II, сцена 2)

«Наконец-то ты их убил. В прошлый раз ты струсил. Почему? Да потому что ты вообще трус по жизни! Поверить не могу, что я за тебя вышла!»

МАКБЕТ

(глядя на свои руки)

Смотри, какой печальный вид.

«Нет, ничего подобного. До тебя еще не дошло?! Теперь ты станешь королем. И, что еще важнее, я стану королевой...»

ЛЕДИ МАКБЕТ

Не вижу,

О чем жалеть.

«Теперь давай прекратим твою нелепую паранойю и подумаем, как нам лучше распорядиться властью, которую мы только что получили...»

МАКБЕТ

Один из них во сне

Захохотал, другой вскричал: «Убийство!»

И вдруг проснулись оба. Притаясь,

Я слушал. Помолвившись, оба снова

Уснули.

«...Ну и что с того?! Это что-то меняет? Ты теперь король. Можешь делать все, что захочешь...»

ЛЕДИ МАКБЕТ

Там, за стенкой, двое спят.

«Ну вот опять! Есть же очень простое решение, но ты слишком глуп, чтобы его сформулировать. Да, быть королевой будет забавно...»

МАКБЕТ

Один воскликнул: «Господи помилуй!»

*Другой: «Аминь!» – как будто увидав,
Как прячусь я во тьме, и оградившись
Молитвой от соседа палача.*

*А я, услышав: «Господи помилуй», –
За ними вслед не мог сказать: «Аминь».*

«Не думай об этом. Думать – это вообще не твое, если честно...»

ЛЕДИ МАКБЕТ

Зачем вдаваться в пустяки такие?

«Не заморачивайся. Я же не заморачиваюсь! Подумай о деньгах, о безграничной власти... До тебя разве еще не дошло, как будет круто править целой страной?! Ты просто слабак. И что я в тебе в свое время нашла?!»

МАКБЕТ

Что помешало мне сказать «аминь»?

*Я жаждал благодати, и, однако,
«Аминь» застряло в горле у меня.*

«Чувство вины – это как заноза в заднице. Боже, ты такой же, как твоя жалкая мамаша».

ЛЕДИ МАКБЕТ

Напрасно в сделанное углубляться.

Сойдешь с ума.

«Видишь, как все просто? Просто слушайся меня, и все будет в порядке...»

МАКБЕТ

Почудился мне крик:

*«Не надо больше спать! Рукой Макбета
Зарезан сон!» – Невинный сон, тот сон,*

«Нытье, нытье... одно только бессвязное нытье. Боже, есть в тебе хоть что-то мужское? Неудивительно, что у нас в спальне ничего не происходило уже... я даже не могу вспомнить с каких пор!»

*Который тихо сматывает нити
С клубка забот, хоронит с миром дни,
Дает усталым труженикам отдых,
Врачующий бальзам больной души,
Сон, это чудо матери-природы,
Вкуснейшее из блюд в земном пиру.*

«Да, да, все с тобой ясно».

ЛЕДИ МАКБЕТ

чем ты это?

«Ты сделал это. Ты убил человека, и ты уже не можешь этого изменить. Но зато ты теперь можешь извлечь из этого выгоду. Но ты во всем видишь только плохое, потому что ты чертов нытик!»

МАКБЕТ

Всюду разносилось:

«Не надо больше спать.

«Ну вот, ну вот опять. Попробуй подумать о чем-нибудь другом для разнообразия...»

Гламисский тан

Зарезал сон, и больше тан кавдорский

Не будет спать, Макбет не будет спать!»

«Весь этот бред меня уже реально достал! Ты не сходишь с ума, все будет в порядке. Успокойся, если не можешь уснуть, я дам тебе свое снотворное...»

ЛЕДИ МАКБЕТ

Но кто ж так мог кричать? Не падай духом,

Мой благородный тан.

«Я что, должна сама обо всем думать?!»

Достань воды

И на руках отмой улики эти.

Зачем кинжалы ты сюда принес?

«Почему, во имя всего святого, ты притащил оружие убийства обратно сюда?! Как вообще можно быть таким непроходимым тупицей?!»

Их место в спальне. Отнеси обратно

И слуг запачкай кровью.

«Почему в нашей паре я должна думать за двоих? Это ведь мужчина должен заботиться о женщине... Когда я тебя впервые встретила, ты был сильным, красивым и смелым мужчиной. Что произошло? Сейчас ты безмозглый дегенерат и размазня. Если бы ты не был королем, я бы здесь не осталась».

МАКБЕТ

Не могу.

На сделанное вновь взглянуть не в силах.

«О-о-о-о, похоже, ты на меня разозлился. Прямо боюсь-боюсь».

ЛЕДИ МАКБЕТ

Какой безвольный!

«О'кей, попробуем иначе. Если я хочу, чтобы что-то было сделано хорошо, то нужно это сделать самой. Все как всегда. Боже, как я тебя презираю».

Дай я отнесу.

Я не боюсь покойников и спящих,

Как нарисованных на полотне.

Лишь детям страшны черти на картинках.

Я кровью, если он кровоточит,

Так слуг раскрашу, чтоб на них сказали.

«Ты беспомощен как младенец. Просто измажь кого-нибудь в королевской крови, и вуаля, вот они – настоящие убийцы, а мы ни при чем. Знаешь, ты и сам бы легко это сделал... если бы не был бесхребетным недоумком».

Благодаря внутреннему монологу становится понятно, что в этой сцене могла бы участвовать любая давно женатая пара, переживающая конфликт, касающийся вопросов власти. При всей высокопарности и возвышенности шекспировского языка внутренний монолог отсылает к простым человеческим реалиям. Время и место действия не имеют никакого значения: люди всегда остаются людьми, и наши самые подлинные, самые фундаментальные мысли и переживания (например, конфликты, происходящие между людьми, давно живущими в браке) всегда будут неизменными. Внутренний монолог делает любой диалог, относящийся к какой угодно эпохе, жизненным и актуальным как для актера, так и для современной аудитории.

Продолжайте ВНУТРЕННИЙ МОНОЛОГ, пока вы окончательно не уйдете со сцены или пока режиссер не скажет: «Снято!»

Тот факт, что вы направляетесь за кулисы или что никто больше ничего не произносит, не означает, что сцена закончена. Внутренний монолог – это принципиально важный инструмент.

Ваш мозг продолжает думать даже тогда, когда вы молчите.

У великих актеров в голове всегда звучит мощный внутренний монолог. Посмотрите какую-нибудь сцену с одним из легендарных актеров и обратите внимание на то, как долго на нем задерживается камера. Почему операторы снимают его даже в момент, когда он молчит и право произнести прочувствованную речь переходит другому актеру? Чаще всего это происходит потому, что не говорящий ни слова актер использует внутренний монолог. Его внутренний монолог отражается у него на лице, в его глазах, в его осанке, в движениях его рук. Нередко актер, использующий внутренний монолог, излучает больше страсти, чем тот актер, который в данный момент говорит. Внутренний монолог – один из самых мощных инструментов в арсенале актера.

Глава 11

Инструмент № 11. Жизненные обстоятельства

ИСТОРИЯ ПЕРСОНАЖА, КОТОРАЯ ДЕЛАЕТ ЕГО ТЕМ, КТО ОН ЕСТЬ

То, кем мы являемся сейчас, есть результат всех прошлых событий в нашей жизни, наших реакций на эти события и реакции других людей на нас самих. Когда вы играете тридцатилетнего персонажа, вы должны наделить его чертами, которые он приобрел за тридцать лет жизни. В каждом сценарии у персонажа есть предшествующие жизненные обстоятельства, которые определяют, кто он такой, как он ведет себя в этом мире и что он должен сделать для того, чтобы выжить (как в переносном смысле, так и в самом прямом). Вы должны рассмотреть «кто я есть сейчас» своего персонажа, изучив информацию, содержащуюся в сценарии, и сделав ряд предположений, основанных на его репликах в диалоге и на тех действиях, которые он совершал и совершает. Это подскажет вам, почему ваш персонаж обладает именно такой природой. Следующим шагом является осознание истории вашего персонажа, а также его типа психики и особенностей поведения, которые сложились в ходе его развития как личности. И, наконец, вы должны осуществить персонализацию, определив, как история вашего персонажа связана с вашей собственной.

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ЖИЗНЕННЫХ ОБСТОЯТЕЛЬСТВ

1. Изучите жизненные обстоятельства вашего персонажа, читая и анализируя то, что он говорит, а также то, что о нем говорят другие (находится ли он при этом на сцене или нет).

2. Осознайте, каким образом ваш персонаж взаимодействует с физическим миром, изучив его действия, которые он предпринимает для того, чтобы выжить в этом мире.

3. Посмотрите, почему ваш персонаж делает тот или иной выбор, как с точки зрения своей общественной жизни, так и с точки зрения своей профессии. Эту информацию можно получить благодаря изучению жизненных обстоятельств вашего персонажа, непосредственно упомянутых в сценарии, а также тех, которые вы можете предположить после прочтения сценария.

4 . Персонализация. Посмотрите, как вся эта информация связана с вами и вашими жизненными обстоятельствами.

Давайте посмотрим на то, как это работает, на примере персонажа, который является серийным убийцей. Первым делом вы должны обратить внимание на речь вашего персонажа и на то, что говорят о нем другие, чтобы разобраться, почему ваш персонаж убивает. Вы анализируете то, как он говорит, какой язык использует, как относится к другим, особенности его поведения и то, как его видят другие персонажи. Затем вы изучите жизненные обстоятельства, которые прописаны в сценарии, а также поразмышляете над тем, какой тип темперамента мог возникнуть в подобных условиях. Маньяк всегда убивает, поскольку у него есть потребность доказать свою силу и власть. Ведь ничто не дает такое ощущение власти, как

тот момент, когда ты отнимаешь чью-то жизнь. Весьма нередко у человека, который чувствует необходимость пойти на подобные крайние меры, кто-то жестоким и отвратительным образом забрал его силу (обычно в раннем детстве), надругавшись над ним физически или морально. Акт убийства помогает убийце почувствовать, что он возвращает себе свою силу. Обычно убийцы подсознательно рассматривают своих жертв как символическую репрезентацию человека, который так с ними обошелся. Убивая, они демонстрируют власть над своим обидчиком. Убийца совершает свои действия с целью исправить прошлое.

Если бы вам пришлось играть убийцу, вы должны были бы соотнести это желание продемонстрировать над кем-то абсолютную власть со своей собственной жизнью. Возможно, вы спросите: «Но при чем здесь я? В моей жизни не было таких серьезных травм, и у меня нет никакого желания доказывать свою силу подобным образом». Однако каждого из нас в какой-то момент посещала мысль об убийстве. Для большинства это была всего лишь мимолетная фантазия – например, о том, что таким образом можно было бы оборвать отношения, ставшие невыносимыми, но факт остается фактом: в нас есть этот инстинкт. Ваша задача состоит в том, чтобы понять, когда и что запускает в вас эти переживания, чтобы вы могли использовать их для придания силы словам вашего персонажа, его переживаниям и поступкам.

Как-то мы с Татум О'Нил в качестве упражнения в классе работали над фрагментом из одной малоизвестной пьесы. Пьеса была о женщине, которая жестоко и без всякого сожаления переезжает машиной мужчину. Эта женщина чувствовала свою правоту, поскольку мужчина, которого она убила, в свое время ее бросил, проявив редкостное бессердечие. Татум, несмотря на свою непростую жизнь и еще более непростое и насыщенное самыми разнообразными событиями детство, категорически утверждала, что она не способна на такие вещи – даже в самых мрачных фантазиях. Но я настаивала, заставляя ее признать, что у нее есть еще много переживаний, не нашедших разрешения, – в частности, невыраженный гнев, – связанных с различными персонажами из ее прошлого. Я помогла ей заново пережить многие события и почувствовать гнев, а вместе с ним – глубокую душевную боль. Когда она говорила об одном человеке, по ее голосу и поведению было понятно, что в Татум проснулся инстинкт убийцы. Когда она в первый раз описывала страшные подробности того, что с ней произошло, она поняла, каким образом ее персонаж, убийца, может получать удовольствие, переезжая кого-то машиной. Ее гнев и инстинктивное желание отомстить подтолкнули ее к мысли, что убийство того парня могло бы действительно подарить ей облечение и придать ей сил. В результате ее изначальное ощущение любви и всепрощения по отношению к этому парню сменилось жадной жестокой мести, которая привела бы ее к исцелению. Воспоминания о самых ярких проявлениях жестокости со стороны того парня помогли Татум понять желание своей героини совершить праведную месть и по-настоящему проникнуться ее желанием убивать.

Давайте еще раз обратимся к фильму «Молчание ягнят» – на этот раз с точки зрения того, как можно персонализировать жизненные обстоятельства Клариссы Старлинг, которую играет Джоди Фостер. Из сценария фильма мы знаем, что Кларисса Старлинг – агент ФБР и что она выросла на богом забытой овечьей ферме. Из ее диалога с Ганнибалом Лектером мы узнаём, что родители Клариссы никогда не обращали на нее внимания и морально унижали. Исходя из ее слов и поведения, мы можем также сделать вывод, что она стала агентом ФБР для того, чтобы найти способ заставить замолчать «кричащих ягнят» в своей голове и в своем сердце. Мы также можем предположить, что Кларисса спасает похищенную дочь сенатора в надежде, что таким образом она сможет унять свою боль и душевное смятение. Чтобы сыграть эту роль, вы должны соотнести с историей Клариссы свою собственную историю (жизненные обстоятельства) и, таким образом, сделать потребности и проблемы Клариссы вашими потребностями и проблемами. Для вас не обязательно быть агентом ФБР или дочерью фермера или в детстве сбегать из дома, прижимая к груди кричащего ягненка. Ваша боль и душевное смятение могут иметь совершенно иное происхождение.

- Возможно, вы решили стать актером (подобно тому как Кларисса решила стать агентом ФБР), чтобы справиться с унижениями со стороны своей мачехи («кричащими ягнятами в своей голове»), и росли с желанием убежать из дома (убежать с ягненком на руках). Или же...

- Вы изо всех сил стремитесь добиться большого успеха для того, чтобы одержать верх над тем хулиганом, с которым вы вместе росли и который постоянно заставлял вас ощущать свою слабость и никчемность. Или же...

- У вас был (или есть) жестокий парень (или девушка), чьи постоянные критические замечания и отношение к вам убивают в вас всякий энтузиазм и заставляют испытывать отвращение к себе. Вы пытаетесь навсегда порвать с этим человеком, но вам не хватает для этого смелости.

Создание подобных параллелей между историей персонажа, прописанной в сценарии, и вашей собственной поможет вам стать этим персонажем.

Но что, если вам надо будет сыграть жизненные обстоятельства персонажа, которые касаются его детства в сиротском приюте, в то время как вы сами выросли в нормальной, полной семье? В этом случае вы можете вспомнить какую-то историю из своей жизни, которая позволила бы вам отождествить себя с ребенком, растущим без родителей. Например, в какой-то критический момент вашей жизни ваша мать или отец (или даже сразу оба) не оказали вам моральную поддержку, и это заставило вас почувствовать себя одиноким, словно вы сирота.

Все эти примеры должны показать, что вам не обязательно переживать те же ужасы, что и ваш персонаж, чтобы сыграть роль реалистично. Если то, каково это – убить человека или что значит быть сиротой, испытали лишь отдельные люди, то чувства бессилия и покинутости, пусть даже в отдельные моменты, знакомы каждому из нас. У вас есть жизнь, наполненная самыми разнообразными впечатлениями, и неисчислимое количество связанных с ними переживаний, которые вы можете воскресить в памяти, чтобы найти историю, тем или иным образом отражающую жизненные обстоятельства вашего персонажа; историю, которая поможет вам полностью войти в образ.

Майкл Т. Уайсс, звезда сериала «Притворщик», играл персонажа по имени Ларри в фильме «Айова». Ларри – сотрудник органов правопорядка, который одновременно является насильником. Ларри избивает и насилует женщин, а затем внушает им, что им это понравилось, и заявляет: «Не беспокой меня больше, я занят». И действительно, одной женщине это нравилось настолько, что даже после того, как он сломал ей нос, выбил несколько передних зубов и избил до полусмерти, она хотела продолжения и умоляла Ларри остаться с ней. Чтобы завоевать любовь Ларри, эта женщина заходит так далеко, что пытается подстроить смерть собственного сына, чтобы Ларри мог получить деньги, которые выплатит ей страховая компания. Мы можем предположить, что сам Ларри видит себя не как разрушительную силу, а как чистого сердцем Ромео. Иначе он должен был бы признать, что поступает неправильно, притом что ни один человек, какие бы гнусности он ни творил, не захочет поверить в то, что он несет миру одно только зло. Мы с Майклом сделали вывод, что, возможно, Ларри вырос в семье, где отец избивал его мать, и что его отец, став для него ролевой моделью, сформировал поведение Ларри в отношении женщин. Или что все детство Ларри страдал от побоев со стороны матери (отца, который мог бы его защитить, у него не было), и его теперешнее желание причинять женщинам боль, занимаясь с ними любовью, может психологически объясняться именно этим.

Мы с Майклом обратились к его прошлым отношениям с женщиной, проявлявшей по отношению к нему садистскую жестокость, которой он ни капли не заслуживал. Используя эти обстоятельства как возможность оправдать поведение своего персонажа, Майкл вспоминал те моменты, когда она была особенно бесчеловечна. Изначально Майкл думал, что играть человека наподобие Ларри будет довольно мерзко. Но благодаря пониманию того, что его персонаж считает свою жестокость признаком настоящего мачо, знающего, как на самом деле нужно заниматься любовью с женщинами (а не как злодея, причиняющего боль), эта роль принесла Майклу, по его собственным словам, «массу удовольствия».

Использование ЖИЗНЕННЫХ ОБСТОЯТЕЛЬСТВ дает вам ряд веских причин стремиться к выполнению СВЕРХЗАДАЧИ.

Обращение к вашим жизненным обстоятельствам становится способом исцеления душевных травм, нанесенных вам в прошлом, и дает вам возможность испытать катарсис. Каждый человек в прошлом переживал те или иные болезненные события, но в том, как человек обходится с этим опытом, и заключается разница между обычным человеком и артистом. Проще говоря, на нашем жизненном пути есть развилка – и налево сворачивают те, кто смиряется с прошлыми травмами, которые становятся поводом для того, чтобы разрушать себя и окружающих. Это весьма оживленная дорога, поскольку это путь наименьшего сопротивления. Но есть и те немногие, кто решает использовать те же самые травмы для созидания. На этой дороге гораздо реже можно кого-то встретить, поскольку она вся усеяна ямами и рытвинами и это делает путешествие более трудным, но оно того стоит. «Созидатели» склонны принимать вызов, а не делать наиболее безопасный выбор, соглашаясь с происходящим и упиваясь жалостью к себе. Они используют свои конфликты и свою боль для того, чтобы подпитывать свою волю к победе.

Используя чудовищные жизненные обстоятельства как способ укрепить свое желание решить сверхзадачу, вы делаете ваше путешествие по-настоящему динамичным, переживаете духовное перерождение и дарите зрителям надежду, поскольку раз вы способны одержать победу, несмотря на все перенесенные в прошлом страдания, то и они, возможно, смогут.

Проблема заключается в том, что многие из нас стараются закопать как можно глубже травматичные события своей жизни, поскольку слишком больно о них вспоминать. Это часть человеческого инстинкта самосохранения. Отрицание работает как мощное обезболивающее. Многие из наших самых страшных воспоминаний спрятаны у нас глубоко в подсознании. Но те же самые ужасные воспоминания способны подпитывать наше стремление к достижению желаемого. Но как до них добраться, если они закопаны так глубоко? Я создала актерский инструмент, который назвала ЭМОЦИОНАЛЬНЫМ ДНЕВНИКОМ – он должен помочь вам вытащить ваши травмы на поверхность.

Как-то в классе я оценивала поставленную моими учениками сцену из фильма «Сестрички-зажигалки». Мой ученик Бен играл роль Гарри Пламмера (которого в фильме играет Джеффри Раш), вечно напуганного, закрытого, обходящего женщин стороной (в последние десять лет) мужчину, к тому же склонного к самоубийству. Во время первого прогона этой сцены стало ясно, что Бен не проделал работу, связанную с жизненными обстоятельствами. Он не понял желание своего персонажа совершить самоубийство и не исследовал ни проблемы Гарри, связанные с его отцом, ни то, почему тот настолько боится женщин и жизни в целом. Я спросила Бена, была ли у него в жизни какая-то травматичная история, которая помогла бы сделать поведение Гарри правдоподобным и убедительным. Он казал, что нет. Я отправила его в другую комнату для того, чтобы он там поработал над своим эмоциональным дневником.

КАК ПИСАТЬ ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ ДНЕВНИК

1. Определить свою СЦЕНИЧЕСКУЮ ЗАДАЧУ.
2. Выбрать подходящую ЗАМЕНУ.
3. Используя ручку (всегда используйте ручку, поскольку она легче всего скользит по бумаге) и линованную бумагу, начните дневник со своей сценической задачи. Формулировка сценической задачи должна содержать обращение к вашей замене, а затем пояснение, начинающееся со слов «потому что». Пример вот.

Сценическая задача: «сделать так, чтобы ты меня полюбил». **Замена:** ваш отец.

Начните ваш эмоциональный дневник с фразы: «Я хочу, чтобы ты любил меня, папа, потому что...»

4. Начав писать, не останавливайтесь, чтобы подумать. Пусть ваши формулировки льются на бумагу сами собой. Когда вы останавливаетесь и начинаете думать, вы обращаетесь к своему сознанию. Продолжая писать, не задумываясь о словоупотреблении или грамматике, вы получаете доступ к своему подсознанию – именно там лежат ваши травмы и истинные чувства.

5. Испишите как минимум две или три страницы. Наиболее сокровенные переживания всплывают не сразу, а после того, как вы разогреетесь и сможете

проникнуть еще глубже в свое подсознание. Когда вы будете писать, вы обнаружите, что у вас всплывают в памяти такие события, о которых вы забыли, а также чувства и мысли, о которых вы даже и не подозревали.

6. Ваш дневник должен кончаться выражением вашей твердой решимости поставить на карту все. «Если у меня не получится [ваша сценическая задача], то я должен убить себя», или «... я убью [имя человека, которого вы используете в качестве замены]», или «... я всегда буду один», или «я никогда не реализую свои мечты» – что угодно, что для вас равнозначно смерти. Это завершение позволяет вам стремиться к решению сценической задачи с еще большей страстью и энергией, поскольку от этого зависит ваша жизнь и жизнь тех, кого вы любите.

То, что вы пишете, должно быть настолько личным, интимным и откровенным, что вы бы просто умерли на месте, если бы это

прочитал кто-то еще. Когда вы пишете эмоциональный дневник, это должно вызывать слезы и желание сжечь эти страницы, заполненные изболтающими вас мыслями. Если вы не смогли добиться подобного эффекта, то начните заново. В конце концов у вас обязательно получится.

Принципиально необходимо сделать так, чтобы процесс письма протекал как бы сам по себе. Эмоциональный дневник – это форма автоматического письма, которая помогает вам обрести отчаянное желание решить вашу сценическую задачу. Каждый раз, когда вы беретесь за эмоциональный дневник, будет всплывать что-то новое – у вас никогда не получится прийти к одним и тем же результатам.

Эмоциональный дневник Бена для роли Гарри Пламмера в «Сестричках-зажигалках» начинался со слов: «Я нуждаюсь в том, чтобы ты [имя человека, которого Бен использовал в качестве замены] дал мне смысл продолжать жить, поскольку...» То, что его сценическая задача касалась желания жить, означало, что он хотел умереть.

Благодаря своему эмоциональному дневнику Бену удалось вспомнить события, которые заставили его чувствовать себя полным ничтожеством и человеком, неспособным что-либо изменить. Это привело его к ощущению, что смерть может стать единственным способом справиться с его предельным отчаянием. Именно поэтому ему понадобился важный для него человек (его замена), который мог бы подарить ему надежду. Когда Бен вернулся ко мне, написав свой эмоциональный дневник (это обычно занимает всего лишь пять или десять минут, что очень ценно, когда вы работаете над фильмом), он переделал сцену, и на этот раз зрители смогли в полной мере почувствовать отчаяние Гарри и вместе с ним пережить его историю.

Возьмитесь за эмоциональный дневник, начав со сценической задачи «заставить тебя полюбить меня» (вставьте имя вашей замены: матери, отца, супруга, брата или сестры, ребенка – того, в чьей любви вы нуждаетесь), и продолжайте писать еще две или три страницы, пока не придете к твердому решению поставить все на карту.

Чего вы ждете? Сделайте это прямо сейчас.

Вы даже не подозревали, что испытываете подобные чувства, правда? В свое время я узнала о том, что эмоциональные дневники действительно работают. Они стали эффективным инструментом, помогающим моим ученикам достигать высот актерского мастерства и глубин переживаний как на сцене, так и на съемочной площадке. Эмоциональный дневник помогает при работе в любом жанре – как драматическом, так и комедийном – и может быть использован непосредственно перед началом игры, незамедлительно рождая в вас мощные потребности и эмоции. Кроме того, он дает вам детализированную личную информацию, которая необходима, чтобы применять жизненные обстоятельства более эффективно.

Никогда не забывайте о том, кто вы

Актеры, получившие наибольшую известность благодаря своему таланту, никогда не теряют представления о том, кто они, когда играют. Вспомните таких актеров, как Роберт Де Ниро, Джек Николсон, Мерил Стрип, Кейт Бланшетт или Аль Пачино. Каждый из них играл самых разнообразных персонажей, но в их актерской игре всегда можно было разглядеть истинное «Я». Все благодаря тому, что их игру всегда определяли их собственные жизненные

обстоятельства. Эти актеры понимают, что то, кем мы являемся сейчас, полностью зависит от того, что с нами когда-то происходило. Кроме того, все, что у вас есть, – это вы сами.

Когда Джим Керри в первый раз пришел ко мне, это был период в его жизни, когда он понимал, что не может позволить себе сдаться. Он снялся в трех фильмах, каждый из которых позорно провалился, а также в сериале «Утиная фабрика», который, как тогда казалось, разделил их участь. Джим ругал себя за провалы, и, когда он приходил на кастинги, ему было трудно даже вписаться в дверной проем. Но он понимал, что если что-то сломалось, то вы обязаны хотя бы попытаться это исправить, особенно если речь идет о деле, которое дает вам средства к существованию. Поэтому он пришел ко мне, чтобы посмотреть, может ли он что-то сделать со своим будущим, которое на тот момент виделось ему абсолютно безрадостным.

Сохраняя верность своей фирменной манере поведения, он приходил ко мне, буквально подпрыгивая на ходу и фонтанируя шутками, которые неизменно вызывали у присутствующих гомерический хохот. Но как только мы начинали работать со сценарием, он становился все более тихим, спокойным и даже... скучным. Я спросила его, почему он не привносит в работу самого себя. Он ответил, что боится начать переигрывать. За долгие годы работы я обнаружила, что больше всего актеры опасаются, что про них скажут, будто они переигрывают. Это заставляет их пресекать свои естественные импульсы и не позволяет им рисковать (а как вы теперь знаете, умение рисковать – это именно то, что делает актера великим). Я сказала Джиму то, что я говорю своим ученикам: «Что такого ужасного случится, если ты начнешь переигрывать? Сотрудники особого отдела по борьбе с переигрыванием явятся сюда, арестуют тебя и посадят в тюрьму как злостного рецидивиста? Особого отдела по борьбе с переигрыванием не существует, так что ты имеешь полное законное право делать что хочешь. Хоть узлом завяжись». Я убедила его, что до тех пор, пока его актерская игра честна, пока у него есть достойные цели и возрастающая потребность их достичь, он по определению не способен зайти слишком далеко. Так что он должен рисковать. В ситуации крайней необходимости, когда речь идет о жизни и смерти, мы склонны совершать странные и безумные поступки. Вспомните о свидании с кем-то, кто вам безумно нравился, когда вы весь вечер мололи чушь и творили что-то невообразимое. Или о том важном собеседовании, когда вы вели себя слишком вызывающе или даже, возможно, начинали невероятным образом завираться. В своей игре Джим должен был коммуницировать с другими людьми и реагировать так же, как он это делает в жизни. Я сказала, что он не должен отступаться от своей обычной манеры. Я объяснила, что, когда ставки высоки, мы всегда являемся преувеличенной версией самих себя и, чтобы добиться реалистичного поведения, он должен быть собой.

Мы обнаружили, что, используя свою дочь Джейн в качестве замены при формулировании сценической задачи, Джим каждый раз сильнейшим образом оказывался мотивирован на победу. Его любовь к дочери связывала его с его работой и вдохновляла на огромные усилия для преодоления сюжетных конфликтов, поскольку он делал это для нее. Связав его самого и его жизнь с актерской работой, я дала безумному поведению Джима Керри контекст и сделала так, что его игра обрела смысл, поскольку он старался ради любимой дочки. Когда мы это поняли, то каждый раз, когда Джим должен был играть сцену, я говорила ему: «Ты способен на большее!» Он спрашивал: «Правда?» – а я ему отвечала: «Да, ты способен на большее, поскольку ты и есть НЕЧТО НАМНОГО БОЛЬШЕЕ». Ну в общем-то, мы все знаем, чем закончилась эта история.

Ваше прошлое конструирует ваше настоящее и будущее, делая вашу личность многогранной.

Жизненные обстоятельства помогут вам перестать притворяться и действительно стать персонажем, а также понять, почему ваш персонаж именно таков и почему он делает то, что он делает.

Глава 12

Инструмент № 12. «Будь что будет»

ПОЛОЖИТЕСЬ НА РЕЗУЛЬТАТЫ ТОЙ РАБОТЫ, КОТОРУЮ ВЫ ПРОДЕЛАЛИ ПРИ ПОМОЩИ ПРЕДЫДУЩИХ ОДИННАДЦАТИ ИНСТРУМЕНТОВ, И... БУДЬ ЧТО БУДЕТ.

После того как вы всесторонне и детально проанализировали сценарий, используя одиннадцать инструментов, вы заложили мощный фундамент для вживания в роль. Теперь вы должны еще раз вспомнить всю ту работу, которую вы проделали, довериться возможностям использованных вами инструментов, отпустить ситуацию и сказать себе: «Будь что будет». Когда вы отпускаете ситуацию, вы должны фокусироваться исключительно на вашей СЦЕНИЧЕСКОЙ ЗАДАЧЕ, которая будет подталкивать вперед вас и действие в целом. Доверие к проделанной работе, умение в нужный момент сказать «будь что будет» и концентрация исключительно на выполнении своей задачи (сценической задачи) помогают вести себя на сцене так, как мы ведем себя в жизни.

Чтобы добиться спонтанного и необычного поведения, вы должны почувствовать себя свободным. Будь что будет – постарайтесь выбросить из головы все те мысли, которые пришли вам в голову, когда вы анализировали сценарий. Не уходите в себя, свои мысли и свои переживания. Вы должны верить, что вы подготовились как полагается и что результаты вашей работы не замедлят дать о себе знать. Так и произойдет, поскольку, используя предыдущие одиннадцать инструментов при работе над ролью, вы обращались к своей мышечной памяти и, таким образом, заложили прочную базу, которая позволит проявиться подлинно человеческим импульсам и реакциям. Рычагом, запускающим работу всех этих инструментов, должно стать ваше «будь что будет». Это принципиально важно, поскольку, если вы не отпустите ситуацию, вы будете слишком скованы, пытаясь повторить то, что делали, и действовать слишком рассудочно (хотя ничего исправить все равно не сможете).

Для воссоздания реальной жизни вы должны чувствовать, что может случиться все что угодно, что возможно все.

Вы не можете отпустить ситуацию до тех пор, пока вы не будете уверены, что вся проделанная вами работа никуда не исчезнет в тот момент, когда вы скажете себе «будь что будет». Да, я знаю, что просто поверить – это сложно. Вам кажется, что если вы не будете непрерывно удерживать в своей голове принятые вами сценические решения, то все пойдет намарку. Но если то или иное решение далось вам тяжело и ставки высоки, то ничего никуда не денется; более того, перестав себя контролировать, вы сделаете свои переживания ярче, а потребности – еще более отчаянными. Ваша голова не будет участвовать в происходящем и не сможет помешать свободному течению эмоций какими-то рационализациями. Если ваши решения были недостаточно удачными, это станет заметно очень быстро, поскольку, когда вы скажете «будь что будет», они никак себя не проявят. Это, скорее, даже хорошо, так как у вас еще есть возможность что-то пересмотреть и доработать; вернуться назад и найти более подходящий вариант. Даже в процессе игры вы можете изменить менее удачные решения на более удачные, которые можете использовать в следующем дубле или во время следующего прогона пьесы.

КАК ОТПУСТИТЬ СИТУАЦИЮ?

Не думайте о проделанной работе (за исключением сценической задачи). Не пытайтесь вспомнить все творческие решения, которые вы приняли. Доверяйте себе и позвольте той информации, которую вы извлекли из анализа сценария и во время репетиций, осесть в вашем подсознании, чтобы ваши переживания и потребности могли естественно проявиться в вашем сценическом поведении. Это также поможет вам по-настоящему слушать вашего партнера (или партнеров) по сцене, поскольку вы не уйдете в себя, размышляя о проделанной вами работе. Зрителям не слишком интересно наблюдать за тем, как вращаются шестеренки в вашей голове. В жизни между нашими словами, равно как и между нашими действиями, нет никаких зазоров – мы целостны. Принцип «будь что будет» позволяет актеру действовать и реагировать

естественным образом, то есть так, чтобы один жизненный момент плавно перетекал в другой. Новые ответы будут рождаться у вас абсолютно спонтанно благодаря тому прочному фундаменту, который вы выстроили. Это означает, что если вы не проделали всю необходимую работу, то ничего и не получится. Так что...

Не ленитесь!

Вы не можете сказать «будь что будет» до тех пор, пока вам не на что опереться. Вы должны делать свою работу. Не забывайте универсальный принцип:

Что посеешь, то и пожнешь.

Чем больше сил и фантазии вы вложили в создание своего персонажа, тем лучший результат будет ожидать вас в конечном итоге. Другими словами: относясь к своей работе спустя рукава, вы получите предсказуемо жалкий результат. Когда вы проработаете образ по-настоящему глубоко, то и результат будет соответствующим. Чем бóльшую работу вы проделали, тем на больший эффект вы можете рассчитывать, говоря себе в определенный момент «будь что будет». И это подводит нас к разговору о том, в чем же состоят...

ПРОФЕССИОНАЛИЗМ И ПРАВИЛА ПРОВЕДЕНИЯ РЕПЕТИЦИИ

Во время каждой репетиции вы будете обнаруживать все новые и новые нюансы и детали, все новые факты о том человеке, которым вы пытаетесь стать. Каждая репетиция дает вам новую информацию о тех решениях, которые вы приняли, – какие из них удачны, а какие нет. Помните: не бывает правильных и неправильных решений, есть только более и менее эффективные. Любое творческое решение – это бонус, поскольку оно в любом случае предоставляет вам больше информации о вашем персонаже. Когда вы не экспериментируете, вы тратите время впустую. Попробуйте вытянуть что-то на поверхность. Вдруг это сработает? А даже если эта попытка ни к чему не приведет, она в любом случае натолкнет вас на новые мысли, которые рано или поздно приведут вас к идеальному решению.

Длительное время, потраченное на репетиции, во время которых вы можете продолжать пробовать новые идеи и варианты для каждого инструмента, – это то, что приводит вас к самым удачным решениям, поскольку у вас появляется возможность обнаружить всевозможные тонкости, скрытые моменты и в полной мере осознать многоплановость сцены. Еще раз хочу подчеркнуть, что основное качество в нашем деле – это упорство и работоспособность! И чем больше вы работаете, тем выше будет ваше мастерство.

Чем больше времени вы потратите на репетиции, тем лучше вы будете играть.

ПРОЦЕСС РЕПЕТИЦИИ

1. Прочитайте сценарий по меньшей мере один раз.
2. Проделайте грубый, приблизительный анализ сценария в качестве домашней работы перед тем, как встретитесь с партнером по сцене. (Пишите карандашом, чтобы иметь возможность потом стереть, поскольку вы постоянно будете пробовать разные варианты.)
3. Встретьтесь со своим партнером по сцене и, проиграв сцену несколько раз, установите, какие решения работают, а какие необходимо изменить.
4. Дома переосмыслите то, что вам удалось выяснить во время репетиции. Определите, что вы хотите попробовать в следующий раз.
5. Снова устройте репетицию со своим партнером по сцене. Остановитесь, когда почувствуете, что варианты, которые вы нашли, оказались неудачными, и переделывайте этот кусок сценария снова и снова, пока не найдете подходящий вариант.
6. После репетиции дома найдите другие решения вместо тех, которые на предыдущей репетиции оказались неудачными... и на следующую репетицию придите уже со свежими идеями.

7. Повторяйте, пока не почувствуете, что сделали все возможное, или пока не придет время играть перед зрителями или перед камерой.

И, предвосхищая вопрос, который мои ученики задают мне постоянно...

Слишком много репетиций не бывает!

Все именитые актеры знают это. Когда я работала с Шарлиз Терон над фильмом «Адвокат дьявола», я обнаружила, что Аль Пачино – актер, который буквально одержим репетиционным процессом. В одной сцене, которая занимала всего три страницы, Пачино останавливался в каждом такте сцены и снова его переигрывал, изменяя те творческие решения, которые оказались неудачными, и доводя до совершенства те, которые ему нравились. Он переходил к следующему такту только после того, как чувствовал, что все сделал идеально. Репетиционный процесс для крохотной трехстраничной сцены занял у него несколько дней.

Во время репетиций вы должны много раз останавливаться и начинать снова, а закончить репетировать вы имеете право только тогда, когда будете уверены, что:

- вы верны своей СВЕРХЗАДАЧЕ;
- вы стремитесь к своей СЦЕНИЧЕСКОЙ ЗАДАЧЕ;
- на вашем пути есть серьезные ПРЕПЯТСТВИЯ;
- вы выбрали в качестве ЗАМЕНЫ человека, который играет большую роль в вашей жизни;
- ВНУТРЕННИЕ ОБЪЕКТЫ вызывают у вас сильные эмоции;
- вы наилучшим образом разбили текст на ТАКТЫ и ДЕЙСТВИЯ;
- благодаря вашей ПРЕДЫСТОРИИ вы понимаете: сейчас или никогда;
- ваше МЕСТО ДЕЙСТВИЯ и ЧЕТВЕРТАЯ СТЕНА отчетливо стоят у вас перед глазами;
- вы используете МАНИПУЛЯЦИИ, которые делают ваше поведение более реалистичным;
- ваш ВНУТРЕННИЙ МОНОЛОГ идет свободно;
- ваши ЖИЗНЕННЫЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВА придали вам достоверности;
- каждая репетиция делает вашу базу все более прочной, и вы чувствуете, что можете отпустить ситуацию, а там БУДЬ ЧТО БУДЕТ.

Чем больше вы учитесь и работаете, тем больше у вас шансов достичь успеха. За долгие годы преподавательской деятельности я обнаружила, что у всех успешных и знаменитых актеров, которым я помогала упрочить свое положение, было нечто общее. Нечто, что и привело их к успеху. Нет, речь не о красоте и даже не о таланте. В Голливуде красивых актеров пруд пруди. Нереализованные таланты встречаются на каждом углу. В чем же секрет?

Будьте открыты новому.

Помните, что всегда есть что-то, чего вы не знаете или не умеете. Джон Войт однажды сказал мне, что великий актер никогда не прекращает учиться.

Рискуйте.

Страх прекращает творческий процесс. Никогда не стремитесь к душевному комфорту; не полагайтесь на безопасные варианты. Не бойтесь зарываться в темные глубины своего подсознания. Не бойтесь выглядеть глупо. Вообще ничего не бойтесь. И самое важное....

Упорно трудитесь.

Чем более напряженно актер (сценарист, режиссер и т. д.) работает, тем большего успеха он достигает. Шарлиз Терон – одна из самых открытых к обучению, склонных к риску и

трудолюбивых актрис, которых я когда-либо видела. Когда она занималась в моем классе, она репетировала непрерывно и часто просила дать ей двойное домашнее задание. Она всегда просила самые трудные сцены и демонстрировала при работе над ними самые смелые и рискованные решения. Ее соученики смотрели на ее игру, затаив дыхание и тщетно стараясь угадать, что она еще такое выкинет. Когда Шарлиз работала над одним из своих фильмов, который снимался в полумиле от моей студии, она приходила в мой класс во время обеденного перерыва. В последние дни съемок она позвонила мне и попросила назначить ей партнера, чтобы она могла начать работать над сценой в классе. А чтобы подстраховаться, она позвонила одному из своих друзей по актерскому классу и спросила, не хочет ли он сделать с ней сцену во время ее двух- или трехнедельного перерыва между двумя фильмами – просто на случай, если я ни с кем не договорюсь. Ни для кого не стало сюрпризом то, что она достигла головокружительных высот в своей карьере и добилась всеобщего признания. Шарлиз красавица. Но тот факт, что за свою роль некрасивой, отталкивающей Эйлин Уорнос в фильме «Монстр» она получила премию «Оскар», является свидетельством того, что дело в ее одержимости актерской профессией, а не в красоте. Вы тоже способны добиться подобных высот, так что пусть эта история послужит для вас примером. Я могла бы рассказывать и рассказывать про актеров, которые стучались в мою дверь, до этого не имея в принципе никакого актерского опыта, но благодаря способности к обучению и невероятному трудолюбию становились именитыми актерами и завоевывали многочисленные награды.

Теперь у вас есть инструменты. Дело за вами. Чем больше времени и усилий вы потратите на их изучение и на работу с ними, тем бóльшим профессионалом вы станете. Вы не можете рассчитывать занять первое место на пьедестале почета, если не будете практиковаться, практиковаться и еще раз практиковаться. Награда не заставит себя ждать, если вы...

Будете открыты всему новому, рисковать и упорно трудиться.

Часть II

Прочие актерские инструменты и упражнения

Нижеследующие актерские инструменты не следует путать с двенадцатишаговой техникой. Важно сначала поработать при помощи двенадцати инструментов, а остальные рассматривать как украшение: их можно задействовать только после того, как вы прошли двенадцать шагов с помощью двенадцати инструментов. Эта методика научит вас использовать ваши травмы, эмоциональную боль, навязчивые состояния, потребности, желания и мечты как топливо, благодаря которому ваш персонаж сможет достичь цели. Вы узнаете, что препятствия, стоящие на пути вашего персонажа, существуют не для того, чтобы мириться с ними, а для того, чтобы их героически преодолевать. Другими словами, моя методика учит актеров побеждать.

В некоторых сценах бывает нужно передать весьма специфические состояния, такие как эйфория (от алкоголя или наркотиков), страх, агония, переживание смерти любимого человека, беременность, родительство, физическое нарушение или увечье, сексуальное влечение или погружение в душевный мир маньяка-убийцы.

Специфические состояния влияют на нас не только эмоционально, но и физически.

Эти состояния влияют на химию тела. К примеру, когда человек испытывает страх, включается инстинкт «борьбы или бегства», вызывающий реакцию организма. Зрачки сужаются, сердце бьется быстрее, во всем теле ощущается приток адреналина. Все это – произвольные мышечные реакции. Зрачки не заставишь сузиться усилием воли, однако можно спровоцировать в себе состояния, на которые глазные мышцы произвольно отреагируют именно так.

Я разработала систему рецептов, которые позволяют занимающимся у меня актерам

вызвать и органичным образом ощутить эти простейшие состояния, даже если прежде они их ни разу не испытывали. Будучи столь предсказуемы научно, эти состояния поддаются оценке, расчету и сведению к чему-то вроде математической формулы.

Как я выяснила, лучший способ по-настоящему испытать какое-либо из этих состояний – понять, почему оно действует на человека именно так. Поэтому первым делом мы будем разбираться, исходя из психологии, почему тело так реагирует на каждое из состояний, которые мы рассмотрим далее. Затем же я буду объяснять, как вызвать у себя соответствующую биологическую и физиологическую реакцию. Иными словами, сначала я покажу вам, почему рецепт работает, а потом – как применять его, чтобы прочувствовать по-настоящему органично.

Глава 13

Состояние алкогольного и наркотического опьянения

ОРГАНИЧНО ВОСПРОИЗВОДИМ ОЩУЩЕНИЯ ОТ ЗЛОУПОТРЕБЛЕНИЯ АЛКОГОЛЕМ И НАРКОТИКАМИ

Первое, о чем следует задуматься, играя алкоголика или наркомана, – это чем злоупотребляет герой и почему выбирает именно это вещество. Каждое из веществ по-своему утоляет различные виды душевной боли. Вот как их можно разделить.

- **АЛКОГОЛЬ** в самом буквальном смысле топит отчаяние, горе, страдание, сожаление и вину, отчего представляется алкоголикам чем-то вроде сжиженной силы. Алкогольное опьянение дает им чувство дозволенности – способность сказать и сделать то, что на уме и на сердце, не задумываясь о последствиях. Тем, кто терпит в жизни притеснения, алкоголь дает ощущение правоты, силы и готовности встретиться с любым противником, вставшим на дороге.

- **ОПИАТЫ** (героин, опиум, морфий, кодеин, викодин, перкоцет и др.) заглушают боль, дают ощущение, что с миром все в порядке, вызывают эйфорию, отчего человеку легче справляться со старыми и новыми жизненными травмами. Опиаты привлекательны тем, что подавляют даже самую глубокую эмоциональную и физическую боль и при этом приводят в восторженное состояние.

- **КОКАИН И АМФЕТАМИН** дают ощущение силы и власти. Их нередко принимают те, кто испытывал в своей жизни состояние полной беспомощности. Семья или один из родителей оказывали на человека сильное влияние и заставили разувериться в том, что он может полностью себя реализовать, либо же этот человек делает карьеру в области, где важны вопросы авторитета и влияния (шоу-бизнес, юриспруденция, медицина, политика и т. п.), а обрести то и другое нелегко. Кокаин или метамфетамин, таким образом, даруют легкий способ ощутить себя в господствующем положении.

- **СМЕСЬ КОКАИНА И ГЕРОИНА** («спидбол») и придает ощущение власти, и заглушает боль. Это сочетание находит тех, кого преследует в жизни ощущение бессилия, а также непереносимая эмоциональная боль.

- **МАРИХУАНА** вызывает чувство свободы и легкости. Употребляющие ее, как правило, страдают от закрепощенности, невозможности повеселиться и «повалить дурака», и без воздействия наркотика они нередко весьма скованны. Среди причин злоупотребления марихуаной – фанатичные или крайне придирчивые родители, унижения от сверстников, религиозные запреты в пору подростка.

- **ЛСД, ПЕЙОТЛЬ, МЕСКАЛИН И ПРОЧИЕ ПСИХОДЕЛИКИ** заставляют почувствовать интеллектуальную мощь (снисходящие откровения неисчислимы) и одновременно – громадные творческие возможности. Те, кто часто употребляет психоделики, чувствуют себя подавленными творчески и интеллектуально, возможно – по вине слишком строгих и критичных родителей, или же подавленность – следствие жизненных решений, принятых самим человеком.

Теперь, когда вы понимаете, отчего ваш герой принимает конкретный наркотик, подыщите обстоятельства собственной жизни, которые толкнули бы вас на злоупотребление

именно этим веществом. Найдите, что послужило бы для вас катализатором, заставляющим желать того же наркотика, что и герой. Например...

- Если вы играете кокаиниста, а в сцене случился неожиданный сбой или кто-то только что сказал вам нечто крайне уничижительное, вы направитесь за кокаином и немного нюхнете, чтобы вновь ощутить себя сильным.

- Или же, если другой герой напоминает вам об утрате близкого человека или о семейном несчастье, виновником которого вы, возможно, являетесь, то ваш персонаж может сделать себе инъекцию героина или принять несколько таблеток, а вам это поможет остановить захлестнувший вас поток эмоций.

Человек, страдающий зависимостью, пьет, курит либо нюхает только тогда, когда нуждается в этом. Стало быть, к наркотическому веществу он прибегает, когда ему нужно испытать – либо перестать испытывать – некую эмоцию.

Даже если вы играете излечившегося от алкоголизма или наркомании, вблизи от предмета вашей прежней зависимости вы должны вести себя так, словно вещество вас по-прежнему

притягивает. Как известно всякому лечащемуся от зависимости, сиюминутное состояние трезвости не избавляет от сильной тяги, вызывая которую наркотик будет, возможно, всю его жизнь. Но, кого бы вы ни играли – наркомана на стадии лечения или активного, – если сцена предполагает, что избранный им наркотик находится в зоне досягаемости, используйте его притяжение. Говорите с ним в своем ВНУТРЕННЕМ МОНОЛОГЕ.

РЕЦЕПТЫ ПОВЕДЕНИЯ

Глубже поняв, что и почему употребляет ваш герой (и соотнеся это с вашими личными причинами), вы сможете вызывать у себя органичные ощущения, связанные с наркотиком, применяя нижеследующие рецепты поведения.

- **ПРИМЕЧАНИЕ 1:** Благодаря этим рецептам вы сможете ощутить эффект употребления настоящего наркотического вещества, не имея никакого опыта. Чтобы добиться более реалистичной игры, **НИКОГДА НЕ УПОТРЕБЛЯЙТЕ НИКАКИХ НАРКОТИКОВ И НИ В КОЕМ СЛУЧАЕ НЕ ЭКСПЕРИМЕНТИРУЙТЕ СО СРЕДСТВАМИ, ИЗМЕНЯЮЩИМИ СОЗНАНИЕ**.

Рецепты, о которых пойдет речь ниже, приведут вас к цели: это дешевле, не вызывает синдрома отмены и не опасно для здоровья.

- **ПРИМЕЧАНИЕ 2:** Прежде чем приступать к любому из упражнений на эффект опьянения или «кайфа», критически важно проанализировать сценарий. В противном случае сцена сведется к изображению измененного сознания, и в ней будет не хватать ЗАДАЧ героя и хитросплетений вашей душевной работы.

- **ПРИМЕЧАНИЕ 3:** ПОСЛЕ ДАННЫХ УПРАЖНЕНИЙ НЕ САДИТЕСЬ ЗА РУЛЬ И НЕ УПРАВЛЯЙТЕ МЕХАНИЧЕСКИМ ОБОРУДОВАНИЕМ. Я не шучу. Упражнения в самом деле меняют ваше мышление и поведение и могут всерьез ухудшить реакцию и способность действовать. Эффект может длиться от десяти до пятнадцати минут.

ОПЬЯНЕНИЕ

В состоянии опьянения мы теряем контроль над физическими способностями, а инстинкт самосохранения заставляет нас изображать трезвость перед другими людьми и самим собой. Чтобы чем-то компенсировать размытое зрение, неразборчивую речь и плохую координацию, сознание реагирует чрезмерно, пытаясь вновь внушить себе чувство трезвости и владения собой. В сущности, потребность преодолеть потерю контроля над способностями, чтобы выглядеть и чувствовать себя трезво, и определяет типичное поведение пьяного.

Какая часть тела – глаза, язык или ноги – более всего подвержена влиянию алкоголя, зависит от индивидуальных особенностей. Если у вас главенствует зрительное восприятие, вы естественным образом сосредоточитесь на преодолении трудностей со зрением. Если главенствует речь, то вам захочется побороться с ее невнятностью. Если же вы более всего склонны к физической активности, частичная утрата контроля над собственными ногами

заставит вас переключить ходьбу в сознательный режим и тщательно за ней следить.

Мои ученики зачастую не знают, к какому из этих типов относятся, и я предлагаю им выполнить все три нижеописанных упражнения. Вы задействуете свое тело лишь с одной стороны, но, если выбор правильный, оно целиком проникнется ощущением, что вы пьяны. Какое-то из упражнений заставит вас опьянеть, а остальные – нет. Я выяснила, что у большинства людей главенствует зрение, поэтому первым делом предлагаю ученикам рецепт для глаз. Вторым по эффективности показало себя упражнение для языка. Тех, кто полагается на физические способности, намного меньше, и поэтому упражнение для ног следует пробовать в последнюю очередь.

РЕЦЕПТ АЛКОГОЛЬНОГО ОПЬЯНЕНИЯ

Глаза

1. Затуманьте зрение, не фокусируя взгляд ни на чем конкретном. Не надо косить глазами, просто заставьте все перед ними расплываться.

2. Размышляя об отглагольном существительном «фокусировка», мысленно поместите «фокус» на задние стенки глазных яблок; затем подвигайте «фокусом» вокруг глазных яблок (но не пропускайте его внутрь них, чтобы не начать и в самом деле фокусироваться). Думайте о том, как «фокус» движется вокруг глазного яблока, пока не окажется спереди. Вокруг затуманенности, вокруг глазного яблока, вокруг радужной оболочки – и вот «фокус» оказывается на зрачке. Повращайте «фокусом» вокруг глазного яблока не менее трех раз.

3. А теперь порасхаживайте несколько секунд, и БУДЬ ЧТО БУДЕТ. Если для вас срабатывает зрительный элемент, эффект закрепится, и вы будете чувствовать себя пьяным, уже не думая об этом.

Язык

1. Дайте языку полежать во рту, добейтесь ощущения, что все его мышцы ни на что не способны и напоминают желе. Не высовывайте язык, просто пусть бесполезно лежит во рту, как бесформенный ком из тряпок.

2. Затем сосредоточьтесь на губах и начните чрезмерно артикулировать речь, пытаясь с лихвой компенсировать вялую бесформенность языка. Иными словами, выделите губные мускулы вокруг бесполезного языка и попытайтесь разговаривать.

3. Поделайте так несколько секунд, а затем – будь что будет.

Ноги

1. В положении стоя ощутите всю мускулатуру одного колена ни к чему не способной, бесформенной, желеобразной. Мышцы одного колена настолько дряблы, что вы с трудом стоите.

2. Затем задействуйте мышцы вокруг колена и попытайтесь ходить, изо всех сил компенсируя то, как растеклась коленная мускулатура. Продолжайте ходить, ощущая мышцы колен намокшим месивом, а прочие мышцы ног заставляя работать и за себя, и за эти потерявшие форму колени.

3. Порасхаживайте несколько секунд, и будь что будет.

Какое бы из упражнений ни подошло вам, суть их в том, чтобы одна часть тела переставала нормально работать, а вы усердно пытались компенсировать ее отказ. Четко определив, отсутствие какой из функций влияет на вас сильнее всего, вы найдете стимул, который даст чувство опьянения всему телу. К вам должно прийти ощущение, что вы здорово пьяны, вместе с соответствующим образом действий, ведь во всех практических смыслах вы и впрямь пьяны. Вы усердно пытаетесь компенсировать расстройство, поразившее часть тела; это и есть психологическое состояние пьяного человека.

Как только вы добьетесь ощущений пьяного, что не должно занимать больше нескольких секунд, всегда давайте себе волю – «БУДЬ ЧТО БУДЕТ». Тогда ваше пьяное поведение усилит сцену, но не сведет всю ее суть к одному лишь опьянению.

• **ПРИМЕЧАНИЕ 4:** Не выполняйте все три алкогольных упражнения одновременно. Специфика использования одной части тела лучше поспособствует подлинному чувству опьянения.

• **ПРИМЕЧАНИЕ 5:** Повторюсь, но повториться стоит. Сперва анализируйте сценарий, а

алкогольный элемент вводите в последнюю очередь. Состояние опьянения должно стать добавочным слоем, а не сутью всей сцены.

РЕЦЕПТ «ПРИХОДА» ОТ МАРИХУАНЫ

1. Чтобы ощутить «приход» от марихуаны, сначала представьте себе, что ваш мозг превратился в большой ком розовой сахарной ваты. Думайте о ее пушистой розовости, сладости, о том, как на нее налетает струя воздуха, превращая в крошечные сахарные сосульки...

2. Теперь попробуйте думать и смотреть сквозь эту пушистость, розовость и подтекающий разогретый сахар... Вашего мозга больше не существует: думайте и смотрите сквозь розовые-розовые, пушистые сахарные ниточки, взбитую, сахаристую ватную массу... вашего мозга больше не существует, теперь он – большой ком розовой сахарной ваты. Думайте и смотрите сквозь пушистость, розовость и подтекающий разогретый сахар... ваш мозг исчез, и это замечательное чувство... продолжайте думать и отыщите способ видеть сквозь всю эту розовую-розовую, взбитую, леденцово-сладкую ватную массу...

3. Теперь – будь что будет. Приступайте к сцене.

ГЕРОИНОВЫЙ «ПРИХОД»

Героиновый «приход» вызывает полную эйфорию, поскольку героин словно заставляет невзгоды и сложности жизни исчезнуть. На пике «прихода» жизнь кажется прекрасной, и вы чувствуете, что можете справиться с чем угодно. Вероятно, в этом одна из причин того, почему от героиновой зависимости столь трудно избавиться.

РЕЦЕПТ ГЕРОИНОВОГО «ПРИХОДА»

1. Представьте себе, что ваш мозг превратился в большой ком розовой сахарной ваты. Думайте о ее пушистой розовости, сладости, о том, как на нее налетает струя воздуха, превращая в крошечные сахарные сосульки... Теперь попробуйте думать и смотреть сквозь эту пушистость, розовость и подтекающий разогретый сахар... Вашего мозга больше не существует: думайте и смотрите сквозь эти розовые-розовые, пушистые сахарные ниточки, взбитую, сахаристую ватную массу... вашего мозга больше не существует, теперь он – большой ком розовой сахарной ваты. Думайте и смотрите сквозь пушистость, розовость и подтекающий разогретый сахар... ваш мозг исчез, и это замечательное чувство... продолжайте думать и отыщите способ видеть сквозь всю эту розовую-розовую, взбитую, леденцово-сладкую ватную массу...

2. Затем вызовите в желудке ощущение тошноты: вспомните, что вы в последний раз ели, и представьте себе, как съеденное болтается в желудке туда-сюда.

3. Затем выберите точку ввода (куда войдет игла шприца с героином) – хорошим местом будет сгиб локтя, откуда обычно берут кровь на анализ. Там и начинайте.

4. Затем подумайте: «жидкое тепло, мир, любовь, сила» – и представьте, как все это растекается по вашим венам, начиная от точки ввода. Ощутите, как «жидкое тепло, мир, любовь, сила» медленно продвигаются вверх по рукам... через плечи... ощутите, как бодрящие, совершенные «жидкое тепло, мир, любовь, сила» восходят по венам через шею... к подбородку... к губам; затем дайте «жидкому теплу, миру, любви, силе» успокоиться и полностью объять ваши губы – проникнитесь на мгновение этим ощущением... губы наполняются «жидким теплом, миром, любовью, силой» – приятным покалыванием; это очень чувственно... Затем ощутите, как «жидкое тепло, мир, любовь, сила» поднимаются к лицу, носу и глазам; ощутите, как «жидкое тепло, мир, любовь, сила» наполняют глаза и веки – проникнитесь на мгновение этим чувством, задержите это горячее наслаждение. Затем пусть «жидкое тепло, мир, любовь, сила» движутся вниз по лицу, шее, груди, пока не дойдут до сосков, пусть ваши соски наполнятся «жидким теплом, миром, любовью, силой»; почувствуйте, как они набухают от чувственного жара «жидкого тепла, мира, любви, силы». Проникнитесь на мгновение этим чувством, а затем пусть «жидкое тепло, мир, любовь, сила» движутся вниз по вашему торсу, затем к животу, пока не дойдут до интимной области, а затем пусть «жидкое тепло, мир, любовь, сила» охватят и ее; ощутите теплый зуд, заставляющий ее чувственно набухнуть. Проникнитесь на мгновение этим ощущением, затем переместите «жидкое тепло, мир, любовь, силу» в

область бедер, колен, ступней и пальцев ног.

5. Затем попробуйте открыть глаза, медленно поднимая веки (так органично получается «наркотическое забытие»).

6. Будь что будет.

ОРГАНИЧНОЕ ПЕРЕЖИВАНИЕ СИНДРОМА ОТМЕНЫ ГЕРОИНА

Чтобы пережить героиновую «ломку» (синдром отмены), сначала нужно испытать героиновый «приход». Суть в том, что, когда эйфория начинает развеиваться и по организму распространяются болезненные ощущения, вам для восстановления самочувствия становится необходима новая доза. Начните с героинового упражнения и продолжайте после него.

РЕЦЕПТ ОРГАНИЧНЫХ СИМПТОМОВ ОТМЕНЫ ГЕРОИНА

1. Выполните упражнение на героиновый «приход» (см. рецепт выше).

2. Теперь представьте себе крошечных и холодных, как лед, тараканов... полчища крохотных ледяных тараканов копошатся у вас на тыльной стороне шеи и ладоней, поднимаются по рукам. Тысячи колких, ледяных, ползучих усиков и лапок топчутся по всей шее, по тыльной стороне ладоней и рук.

3. Доведите уже созданную тошноту до той стадии, когда вас почти уже рвет. Ощутите, как полупереваренные куски пищи вздымаются и заворачиваются, ударяясь в слизистую оболочку желудка. Ощутите на языке отвратительный кислый привкус, поднимающийся из живота.

4. Будь что будет.

«ПРИХОД» ОТ КОКАИНА ИЛИ АМФЕТАМИНА

Кокаин внушает человеку чувство, будто всякая его мысль – откровение, которое невозможно ни сдержать, ни обуздать, ни подавить. Более того, мысль эту следует высказать вслух. Откровения

могут быть как невероятно позитивными, так и острее негативными – вызывающими глубокую паранойю. Для кокаиниста не существует тонкостей: его открытия монументальны, ярость подобна извержению вулкана, ненависть к себе запредельна, ощущение силы богатырское. ВНУТРЕННИЙ МОНОЛОГ под кокаином обилен. Каждое движение, каждое слово другого человека достойно нескольких интерпретаций: в конце концов, на этом зиждется паранойя, а она – неотъемлемая часть опыта кокаиновой и амфетаминовой наркомании.

РЕЦЕПТ ОРГАНИЧНОГО «ПРИХОДА» ОТ КОКАИНА ИЛИ АМФЕТАМИНА

1. Представьте, что ваш мозг превратился в большой ком розовой сахарной ваты. Думайте о ее пушистой розовости, сладости, о том, как на нее налетает струя воздуха, превращая в крошечные сахарные сосульки...

Теперь попробуйте думать и смотреть сквозь эту пушистость, розовость и подтекающий разогретый сахар... Вашего мозга больше не существует: думайте и смотрите сквозь эти розовые-розовые, пушистые сахарные ниточки, взбитую, сахаристую ватную массу... вашего мозга больше не существует, теперь он – большой ком розовой сахарной ваты. Думайте и смотрите сквозь пушистость, розовость и подтекающий разогретый сахар... ваш мозг исчез, и это замечательное чувство... продолжайте думать и отыщите способ видеть сквозь всю эту розовую-розовую, взбитую, леденцово-сладкую ватную массу...

2. Затем пусть по тыльной стороне вашей шеи и ладоней поползут тысячи маленьких паучков; почувствуйте их крошечные лапки, колкие, словно иглы. Почувствуйте, как они танцуют, резвятся на тыльной стороне шеи и ладоней.

3. Все, что говорите вслух, считайте откровением.

4. Будь что будет.

СМЕСЬ КОКАИНА И ГЕРОИНА («СПИДБОЛ»)

Тому, кто принимает одновременно кокаин и героин, нужно как эмоциональное обезболивающее, так и ощущение власти. Чтобы воспроизвести его поведение, сначала

следуйте героинового рецепту, затем – кокаиновому. Это соответствует принципу, по которому на организм действуют два «кайфа» одновременно.

РЕЦЕПТ ОРГАНИЧНОГО «ПРИХОДА» ОТ КОКАИНА С ГЕРОИНОМ («СПИДБОЛА»)

1. Прodelайте упражнение для героинового «прихода». Представьте себе, что ваш мозг превратился в большой ком розовой сахарной ваты. Думайте о ее пушистой розовости, сладости, о том, как на нее налетает струя воздуха, превращая в крошечные сахарные сосульки...

Теперь попробуйте думать и смотреть сквозь эту пушистость, розовость и подтекающий разогретый сахар... Вашего мозга больше не существует: думайте и смотрите сквозь эти розовые-розовые, пушистые сахарные ниточки, взбитую, сахаристую ватную массу... вашего мозга больше не существует, теперь он – большой ком розовой сахарной ваты. Думайте и смотрите сквозь пушистость, розовость и подтекающий разогретый сахар... ваш мозг исчез, и это замечательное чувство... продолжайте думать и отыщите способ видеть сквозь всю эту розовую-розовую, взбитую, леденцово-сладкую ватную массу...

Затем вызовите в желудке ощущение тошноты: вспомните, что вы в последний раз ели, и представьте себе, как оно болтается в желудке туда-сюда.

Затем выберите точку ввода (куда войдет игла шприца с героином) – хорошим местом будет сгиб локтя, откуда обычно берут кровь на анализ. Там и начинайте. Затем подумайте: «жидкое тепло, мир, любовь, сила» – и представьте, как все это растекается по вашим венам, начиная от точки ввода. Ощутите, как «жидкое тепло, мир, любовь, сила» медленно продвигаются вверх по рукам... через плечи... ощутите, как бодрящие, совершенные «жидкое тепло, мир, любовь, сила» восходят по венам через шею... к подбородку... к губам; затем дайте «жидкому теплу, миру, любви, силе» успокоиться и полностью объять ваши губы – проникнитесь на мгновение этим ощущением... губы наполняются «жидким теплом, миром, любовью, силой» – приятным покалыванием; это очень чувственно... Затем ощутите, как «жидкое тепло, мир, любовь, сила» поднимаются к лицу, носу и глазам; ощутите, как «жидкое тепло, мир, любовь, сила» наполняют глаза и веки – проникнитесь на мгновение этим чувством, задержите это горячее наслаждение. Затем пусть «жидкое тепло, мир, любовь, сила» движутся вниз по лицу, шее, груди, пока не дойдут до сосков, пусть ваши соски наполнятся «жидким теплом, миром, любовью, силой»; почувствуйте, как они набухают от чувственного жара «жидкого тепла, мира, любви, силы». Проникнитесь на мгновение этим чувством, а затем пусть «жидкое тепло, мир, любовь, сила» движутся вниз по вашему торсу, затем к животу, пока не дойдут до интимной области, а затем пусть «жидкое тепло, мир, любовь, сила» охватят и ее; ощутите теплый зуд, заставляющий ее чувственно набухнуть. Проникнитесь на мгновение этим ощущением, затем переместите «жидкое тепло, мир, любовь, силу» в область бедер, колен, ступней и пальцев ног. Затем попробуйте открыть глаза, медленно поднимая веки.

2. Теперь добавьте кокаиновый элемент. Пусть по тыльной стороне вашей шеи и ладоней поползут тысячи маленьких паучков; почувствуйте их крошечные лапки, колкие, словно иглы. Почувствуйте, как они танцуют, резвятся на тыльной стороне шеи и ладоней.

3. Будь что будет.

ЛСД, ПЕЙОТЛЬ, МЕСКАЛИН И ДРУГИЕ ПСИХОДЕЛИКИ

Люди обращаются к психоделическим веществам, когда испытывают подавление своего творческого и интеллектуального начала, поэтому вам следует создать для себя личную и насущную потребность в творчестве. Взгляните на благочинную, однообразную, неспособную вдохновить сторону своей жизни. «Трип» покажется как раз тем, что поможет преодолеть чувство загнанности в рамки обыденных норм, наполнит вашу реальность красками и озарениями.

РЕЦЕПТ ПСИХОДЕЛИЧЕСКОГО «ТРИПА»

1. Представьте себе, что ваш мозг превратился в большой ком розовой сахарной

ваты. Думайте о ее пушистой розовости, сладости, о том, как на нее налетает струя воздуха, превращая в крошечные сахарные сосульки... Теперь попробуйте думать и смотреть сквозь эту пушистость, розовость и подтекающий разогретый сахар... Вашего мозга больше не существует: думайте и смотрите сквозь эти розовые-розовые, пушистые сахарные ниточки, взбитую, сахаристую ватную массу... вашего мозга больше не существует, теперь он – большой ком розовой сахарной ваты. Думайте и смотрите сквозь пушистость, розовость и подтекающий разогретый сахар... ваш мозг исчез, и это замечательное чувство... продолжайте думать и отыщите способ видеть сквозь всю эту розовую-розовую, взбитую, леденцово-сладкую ватную массу...

2. Затем внимательно посмотрите на свою ладонь. Обратите внимание на все морщинки и разнообразные краски. Изучите кровеносные сосуды – розовые, синие и зеленые, оттенки кожи – желтоватые, коричневатые, красноватые, а также багрянистый цвет впадин поглубже. Изумитесь тонким деталям такой простой с виду вещи, как ваша собственная ладонь.

3. Закончив рассматривать ладонь, поднимите голову и обратите внимание на огромное богатство деталей в каком-нибудь из окружающих предметов. Увидьте его фактуру, разнообразные цвета, свойства поверхности; изумитесь его невероятным умениям и судьбоносному предназначению. Пример: тостер. Взгляните на серебристо-черное покрытие тостера – матовое с глазурью. Посмотрите, как ярко оно сияет в одних местах и как тускло в других. Загляните внутрь, всмотритесь в прорези и тонкую проволочную сетку; задумайтесь, как изумительно, что эта проволока всего за несколько секунд из холодной становится раскаленной, из серой – красной. Созерцая тостер, изумитесь тому, что это невероятное устройство в считанные мгновения делает нечто белое коричневым, а иногда – черным. «Как он этому научился?»

4. Будь что будет. Приступите к сцене и в процессе продолжайте обращать внимание на конкретные окружающие вас детали. Вглядывайтесь и изучайте их с тщательным вниманием к мелочам, зачарованно. Это касается и лица другого актера, с которым вы разговариваете.

РИТУАЛЬНЫЕ ДЕЙСТВИЯ НАРКОЗАВИСИМОГО

Помимо самой эйфории от вещества, наркозависимым доставляет удовольствие ритуал его употребления. Это как прелюдия перед оргазмом. И точно так же, как прелюдия – неотъемлемая часть секса, ритуал приема – ключ к зависимости. Давайте посмотрим на некоторые примеры ритуальных действий наркозависимых.

• **КОКАИН** . Позвонить дилеру. Высыпать порошок на блестящую поверхность. Попробовать на вкус. Разделить кредитной карточкой или лезвием бритвы на тонкие полоски.

Втянуть с помощью конкретного приспособления: через свернутую банкноту, с костяшки пальца правой руки, с ложечки.

• **ГЕРОИН** . Отмерить дозу героина. Насыпать на ложку. Залить ложку точным объемом воды. Сварить героин на любимой зажигалке. Обмакнуть в героин кусок ваты. Наполнить шприц. Затянуть ремень. Отыскать хорошую вену. Похлопать и накачать ее. Инъекция.

• **АЛКОГОЛЬ** . Прежде всего определите свой любимый вид алкоголя – пиво, вино, водка, джин, виски. Большинство алкоголиков придерживается какого-то одного напитка. Ритуал: отправиться в заветное место – бар, притон, коридор со шкафом, иное помещение, где хранится или спрятан любимый алкоголь. В особой манере заказать напиток или проверить, много ли осталось в бутылке. Прикинуть, сколько еще можно выпить. Приготовить или попросить приготовить напиток так, как вы всегда это делаете. Скажем, вы всегда готовите свой напиток ровно с тремя кубиками льда, двумя оливками, одной крупной коктейльной луковкой, четвертинкой лайма, или же плещете немного воды, или добавляете апельсиновый сок без сахара и украшаете розовым зонтиком. Стакан наполнить до определенного уровня. Наконец, выпить.

• **МАРИХУАНА** . Открыть целлофановый пакетик. Зарыться в него носом, с предвкушением вдыхая древесный, пряный запах. Вынуть из пакета. Повертеть в пальцах. Выбрать любимую трубку, кальян или сигаретную бумагу. Свернуть «косяк» или заправить

марихуаной кальян. Облизать, заклеивая. Зажечь любимой зажигалкой. Затянуться.

• **ТАБЛЕТКИ** . Отправиться к излюбленному тайнику. Снять крышку с таблетницы и посчитать, сколько осталось. Вычислить, на сколько раз еще хватит нынешнего пузырька. Положить в рот и проглотить.

Наркотики и алкоголь дают ощущение силы и свободы от боли – по крайней мере до тех пор, пока вещество воздействует в полной мере. Когда ощущения начинают блекнуть, зависимый ищет следующего «прихода», чтобы снова почувствовать себя хорошо. Актер, играющий наркомана, должен помнить: когда у вас появляются дурные ощущения, вы избавляетесь от них с помощью инъекции, рюмки, дорожки, «марки» или трубки. Эта потребность и связанный с ней ритуал должны стать частью ваших МАНИПУЛЯЦИЙ на протяжении сцены или сюжета.

СОЗДАНИЕ ЛИЧНОСТИ, СКЛОННОЙ К ЗАВИСИМОСТЯМ

Помимо эмоциональной потребности в употреблении, помимо любви к ритуалу, наркоманы обретают глубокое чувство безопасности и защищенности при самом обращении с предметом своей зависимости. Вызвано это полной уверенностью в том, что данное вещество наделяет их силой и властью, когда те нужнее всего. Люди ненадежны, события непредсказуемы, но на одно зависимый может полагаться вновь и вновь: на свой наркотик, который даст столь отчаянно необходимое ощущение благополучия.

РЕЦЕПТ СОЗДАНИЯ ЛИЧНОСТИ, СКЛОННОЙ К ЗАВИСИМОСТЯМ

1. Возьмите бутылку с алкоголем (таблетницу, пакетик с порошком, продукт, который выбирает перебегающий персонаж, – словом, то, что вызывает у него зависимость) и прижмите к лицу, закрывая глаза.

2. Теперь ощутите, как из этого вместилища исходят мир, сила, тепло, благодать и любовь. Наполните ими сердце и душу.

3. Возьмите ЗАМЕНУ вещества, вызывающего зависимость (скажем, чай или вода могут заменять алкоголь), и вылейте его из емкости в рот. Подождите некоторое время: пока жидкость растечется на языке, проникнитесь миром, силой, теплом, благодатью и любовью. Затем сглотните.

• Если это пища, жуйте медленно и проникайтесь ощущением мира, силы, тепла, благодати и любви; наслаждайтесь вкусом лакомства, которым злоупотребляет ваш герой. Затем сглотните.

• Если это таблетки (подойдут такие замены, как леденцы, витамины, мятные драже и т. п.), вытряхните таблетку в рот и некоторое время подержите ее там, проникаясь чувством мира, силы, тепла, благодати и любви. Затем сглотните.

• Если это кокаин (в качестве замены можно использовать, например, порошковое молоко), втяните его и почувствуйте мир, силу, тепло, благодать и любовь, пока вещество-замена стекает по горлу.

• Если это марихуана (используйте табак или наполнитель для травяных сигарет), сделайте затяжку и ощутите мир, силу, тепло, благодать от дыма, наполняющего рот и легкие.

Выполнив это упражнение, вы, подобно наркозависимому, обнаружите, что желание принять наркотик возникает у вас всякий раз, когда вы испытываете беспокойство, тоску, смятение, попадаете в конфликтную или иную неуютную ситуацию. У вас появится органичная потребность обратиться к своей зависимости как к способу справиться с неурядицами, и к этому вас будут подталкивать конкретные эмоциональные стимулы, заданные сценарием. Так это происходит с теми, кто склонен к зависимостям, в реальной жизни; актеры, которые в соответствующей сцене принимают вещество походя, случайно, неверно передают ощущения своего персонажа.

ОЩУЩЕНИЯ ПОД ДЕЙСТВИЕМ АНЕСТЕЗИИ

Погружение в анестезию и момент выхода из нее приводят в замешательство: зрение нарушено, сознание затуманено, человек не может найти равновесия. Во многом это

напоминает наркотическое помрачение – но все же эти состояния различаются. Чтобы по-настоящему испытать это особое мировосприятие, сделайте следующее.

РЕЦЕПТ ОЩУЩЕНИЯ ОТ ДЕЙСТВИЯ АНЕСТЕЗИИ

1. Мысленно замените мозг в голове большим комом серой ваты.
2. Представьте себе эту вату. Она плотная и свинцово-серая.
3. Попробуйте и видеть, и думать сквозь тяжелые, свалывшиеся серые ватные нити. У вас нет мозга, а есть лишь нагромождение плотной темно-серой ваты, охватывающей каждый сантиметр под черепом. Свет едва-едва проникает сквозь свинцово-серые косматые волокна. Продолжайте смотреть и думать сквозь серую, пуховую, волокнистую массу.
4. Вызовите у себя ощущение тошноты, думая о том, как последняя принятая вами пища отвратительными полупереваренными кусками болтается у вас в животе. Почувствуйте, как тошнота поднимается из желудка по горлу, ощутите дурной кислый привкус этого киселя из полуразжиженной еды, дайте этому привкусу усилить тошноту.
5. Будь что будет.

Глава 14

Сексуальное притяжение

ВАЖНАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ АКТЕРСКОЙ ИГРЫ

Утомительно и скучно смотреть на двух актеров, которые по сюжету должны быть влюблены друг в друга, но не демонстрируют никакой естественной страсти. Зрители получают ровно то, что вы им даете. Если между вами и другим актером нет взаимного притяжения, то и зрителей ваша история заинтересует не больше, чем вас – партнер по фильму. Если же между вами ясно ощущается связь, то им захочется, чтобы отношения сложились удачно и укрепились – а это сделает взаимодействие со зрителем еще более увлекательным. В успехе или провале фильма, пьесы или сериала фактор сексуального притяжения часто оказывается решающим.

Возникновение этого притяжения никогда не следует пускать на самотек. Существуют способы добиться его, наблюдая, как оно зарождается в действительности, а затем учась воспроизводить это в актерской игре.

Взаимное притяжение берет начало в глубинной связи между двумя людьми. Большинство людей по умолчанию полагают, что за этим притяжением стоит только элементарное половое влечение, однако секс без эмоциональной связи – не особенно приятный опыт, и смотрится это не особо увлекательно. Чтобы возникло притяжение, персонажи должны привлекать друг друга и сексуально, и эмоционально. Важно осознать, что притяжение, способное по-настоящему приковать внимание зрителя, должно быть гораздо глубже простого сексуального влечения.

Эмоциональная связь – то, что заставляет двух людей влюбиться друг в друга или стать близкими друзьями, – возникает не тогда, когда у обоих любимый цвет – красный и оба любят кататься на лыжах. Наиболее сильная связь проистекает из общности боли. Это значит, что эмоциональную боль людям доставил схожий жизненный опыт, который одинаково их затронул, вызвал одни и те же реакции. Если вы посмотрите на историю взаимоотношений с собственными друзьями и любимыми, то найдете схожие травмы или реакции на таковые. К примеру...

- Вы оба страдаете от неуверенности в себе, за которой одни и те же детские переживания: страх оказаться недостаточно красивым, умным, сильным и т. п.
- Вы оба обладаете каким-либо физическим недостатком.
- Мать или отец у обоих из вас – отстраненный человек с алкогольной (или какой-либо иной) зависимостью.
- Мать или отец у обоих из вас – человек чрезмерно заботливый и чересчур к вам

привязанный.

- Пытаясь справиться с жизненными неурядицами, вы оба действуете в рамках одной и той же поведенческой модели.
- Вы оба в раннем возрасте пережили утрату близкого человека.
- Вы оба испытали физическое и/или эмоциональное насилие со стороны родителя или брата/сестры.
- Вас обоих покинул член семьи.
- Когда-то в тяжелом прошлом вы оба познали наркозависимость.
- Вы оба пережили измену бывшего партнера.
- Вы оба тяжело переживали развод родителей.
- Вы оба сталкивались со смертельно опасной болезнью у себя или кого-то из близких.

Отыскав общую эмоциональную боль, вы сможете еле ощутимо прикоснуться к тонкому, хрупкому внутреннему «я» другого актера. Теперь вам открылись те области его души, которые он обычно старается укрыть и оградить. Эта связь, эта способность понять, защитить и прочувствовать другого актера благодаря схожему источнику боли, сблизит вас сильнее, чем можно себе вообразить. На этом, в сущности, и зиждется любовь. Искреннее взаимное притяжение возникает из способности сопереживать другому человеку и поставить себя на его место. Вы по-настоящему понимаете друг друга, а такое бывает редко.

РЕЦЕПТ СОЗДАНИЯ ЭМОЦИОНАЛЬНОЙ СВЯЗИ

Просто задумайтесь о той травме или душевной тревоге, что стала для вас определяющей, и разглядите в глазах другого актера боль, тоску и гнев, протекающие из аналогичного опыта.

Неважно, где вы увидите другого актера – у гримера, во время читки, в ожидании начала съемки; смотреть надо втайне.

Эмоциональное притяжение становится гораздо острее, обретает интригующую сложность, когда к нему добавляется притяжение сексуальное. При создании взаимного притяжения сексуальная составляющая неотъемлема. Как правило, всякая любовь изначально пронизана некой сексуальностью. Для любовных отношений это само собой разумеется, но столь же реально ее присутствие в отношениях дружеских и даже семейных. Фрейд, отец психологии, был убежден, что сексуальность присуща отношениям матери и сына, отца и дочери, а также братьев и сестер. Сексуальные чувства подавляются и чаще всего остаются в подсознании, но все же существуют. Как актеру, вам надлежит переместить эту информацию с подсознательного уровня на сознательный и использовать все инструменты, чтобы воссоздать настоящего, живого человека из плоти и крови. Забывая о глубинной связи, создаваемой сексуальностью, вы игнорируете одну из основных человеческих потребностей. Следует не судить ее, а использовать для придания полноты персонажу и его отношениям с окружающими.

Создавая сексуальность, вы должны использовать другого актера, а не ЗАМЕНУ

Сексуальность требует физической близости, а замены используются только для создания эмоциональной истории.

РЕЦЕПТ СОЗДАНИЯ СЕКСУАЛЬНОЙ ВЗАИМОСВЯЗИ

Вначале предайтесь сексуальным фантазиям. Вспомните свои самые рискованные и интригующие фантазии; сделайте партнера по фильму героем этих сцен. Обычный секс для такой работы воображения подходит хуже: когда сексуальность подразумевает опасность и запрет, эротический эффект заведомо сильнее. Это выходит и за рамки сексуальной ориентации, поскольку становится частью запретного и обостряет плотскую страсть.

Заниматься этим можно в уединении или же (тайно) в присутствии другого актера. Повторять фантазии не вредно, так что попробуйте и в уединении, и в присутствии. Как только

результаты появятся, другой актер непременно отреагирует и не будет знать, откуда внезапно появилась эта тяга. Не догадываясь о ваших мыслях сексуального толка, он почувствует лишь ту необъяснимую близость, что и называется притяжением.

Когда я тренировала на роль одну актрису, лауреатку «Оскара», она, впервые встретив будущую любовь своей героини, немедленно прониклась к нему неприязнью (и это было взаимно). Приведенный ниже «рецепт создания эмоционального и сексуального притяжения» оказался столь эффективен, что они не только весьма реалистично передали влюбленность своих персонажей друг в друга, но дали бульварной прессе поводы писать о своем бурном романе – что совершенно не соответствовало действительности.

РЕЦЕПТ СОЗДАНИЯ ЭМОЦИОНАЛЬНОГО И СЕКСУАЛЬНОГО ПРИТЯЖЕНИЯ

1. Уясните, какая травма или душевная тревога является для вас определяющей.
2. Затем посмотрите в глаза другому актеру и разглядите в них ту же боль, тоску и гнев, что пережили сами. Свяжите это с травматическими и тревожными переживаниями, родственными вашим. Мысленно скажите другому актеру: «Ты меня по-настоящему понимаешь, потому что знаешь, что такое [вставьте свою личную травму или тревогу]». Будьте конкретны. Пусть это даст вам чувство глубинной связи с другим актером, чувство, что он понимает вас верно и глубоко, как никто другой.
3. Затем предайтесь сексуальным фантазиям о другом актере, выбрав из них самую смелую.
4. Будь что будет.

С помощью этого упражнения создается взаимное притяжение, необходимое для таких ролевых взаимоотношений, как:

- дружба;
- дальнее родство (двоюродные братья и сестры, семья супруга или супруги, дядя и тети и проч.);
- рабочий коллектив;
- любовные отношения;
- супружество.

Упражнение работает не только для актеров. Испробуйте его сами на ком угодно: кассире в ближайшем продуктовом, красотке на вечеринке, потенциальном работодателе на собеседовании, – вы ощутите немедленное притяжение к этому человеку, и он почувствует то же самое. Занимает это лишь несколько секунд, а перемена в другом человеке происходит мгновенно. И что самое интересное – человек будет испытывать к вам тягу, но причины ее останутся для него невыразимыми и непостижимыми.

СОЗДАНИЕ ПРИТЯЖЕНИЯ ВО ВРЕМЯ ПРОБ

Это упражнение можно проделывать и на актерских пробах. Вопреки представлениям многих актеров, кастинг-директоры, режиссеры и продюсеры – тоже люди, и реакции у них соответствующие. Если вы им понравитесь, если между вами возникнет притяжение, им захочется, чтобы вы остались, а это, по сути, означает, что вы получите роль (хотя, конечно, без хорошей читки здесь не обойтись).

РЕЦЕПТ СОЗДАНИЯ ПРИТЯЖЕНИЯ ВО ВРЕМЯ ПРОБ

1. Разглядите в глазах кастинг-директора (продюсера, режиссера и т. д.) боль, тоску и гнев, вызванные травмой, похожей на вашу. Поймите эту эмоцию и проникнитесь ей.
2. Затем предайтесь сексуальным фантазиям об этом человеке (самым извращенным и захватывающим, каким сможете).
3. Будь что будет.

Все это должно занять у вас менее тридцати секунд. С человеком, с которым вы

проводите читку, выполняйте упражнение перед ее началом. Упражнение позволяет в необходимой мере создать притяжение и чувство близости, столь важные для выстраивания образа. (Это должно сопровождать, а не заменять прочую работу по анализу сценария.)

Глава 15

Роль серийного убийцы

ДАЖЕ У КРАЙНЕЙ ЖЕСТОКОСТИ ВСЕГДА ЕСТЬ ПРИЧИНА

Обычно человек становится серийным убийцей в качестве реакции на чудовищное физическое, эмоциональное и/или сексуальное насилие, которому он подвергся в детстве. Ребенок беспомощен перед лицом насилия – из-за слабости, подчинения авторитету и зависимости от мучителя в вопросах денег, жилища и пропитания. Но как только ребенок вырастет, он обретает способность отомстить. Ничто не дает такое ощущение силы, как власть над жизнью и смертью другого человека. Жертвы серийного убийцы почти всегда символизируют истинного мучителя. Расправляясь с жертвой, убийца чувствует, что наконец-то вновь обретает отнятую у него силу. Поскольку убитый – не тот, кто сотворил изначальное зло, обретенная таким образом сила недолговечна. Облегчение сходит на нет, и серийный убийца, подобно наркоману, вновь отправляется на поиски своего «кайфа». Убийства становятся для него (или для нее) неизбывным способом поддержать ощущение контроля и власти. Оттого совершается череда убийств, и рождается серийный убийца.

Наглядный пример – известный серийный убийца Эд Кемпер. Мать измывалась над ним. Она обвиняла его в домогательствах по отношению к сестре и поплзновениях насилловать однокурсниц в университете. Она издевалась над ним словесно и запирала в душном, темном, сыром, кишасщем крысами подвале без окон, чтобы он никого не обидел. Все это – за злодеяния, которых он не совершал. И как поступил Эд, достигнув возраста, позволившего ему за себя постоять? Правильно, стал насилловать и убивать. Кого? Да-да, тех самых студенток, из-за которых мать его несправедливо заточала и наказывала. Кто стал первой жертвой? Мать. Эд забил ее до смерти столярным молотком, отрезал голову и тщательно удалил голосовые связки – часть тела, дававшую его матери способность возводить на Эда жестокую напраслину и злобно ему выговаривать. А после Эд произвел с отрезанной головой половой акт. Он сексуально наказал ее, симметрично отплатив за те наказания, что понес сам еще до того, как совершил преступление.

Важно обращать внимание на метод, которым ваш герой совершает убийства, поскольку он всегда исполнен символизма – осмысленного и отражающего насилие, которое убийца претерпел в детстве.

Как правило, сексуальность играет в поведенческой модели серийного убийцы ключевую роль. Почему? Потому что и убийство, и секс подразумевают власть. Убийство возбуждает маньяка. Даже если полового акта не происходит, для большинства убийц их действия связаны с переживаниями сексуального характера. Они бывают настолько яркими, что часто доводят до оргазма.

Убийство напоминает маньяку соблазнение, и исполняющий роль серийного убийцы должен сыграть это соответствующим образом.

Еще один элемент образа серийного убийцы состоит в том, что убивает он не сразу. Как кошка в погоне за мышью испытывает наслаждение от охоты, от игры с едой, так и убийца особенно остро чувствует свою власть, когда его жертва дрожит и умоляет, – и лишь потом совершает деяние.

Серийным убийцам свойственно говорить и делать то, что спровоцирует жертву на поведение, напоминающее об изначальном мучителе. Это позволяет убийце оправдывать свои

преступления. В его представлении жертва заслужила смерть.

Серийный убийца заторможен в эмоциональном развитии, в нем есть нечто от маленького ребенка.

Часто травма, которую он испытал, столь сильна, что вызывает остановку в эмоциональном развитии. Зрелые, взрослые люди способны рационально осмыслить свое прошлое и совладать с эмоциями по поводу жизненных дилемм. Серийный убийца этого не понимает; как ребенок, он сразу переходит к действию, бездумно наносит ответный удар, не задумываясь ни о самом поступке, ни о его последствиях.

Как это соотносится с вами, взрослым разумным человеком?

Актерская игра заключается в том, чтобы взять частичку себя и превратить ее в целое – стать живым героем, сошедшим со страницы.

Любой из нас хоть раз в жизни испытывал позывы к убийству, но мало кто их осуществил. Вам нужно взглянуть на свою жизнь и вспомнить моменты, когда вы испытывали желание убивать. Кто его вызвал? В воображаемой стране актерства все решения принимаете вы, и можно найти в жизни того, кто, по-вашему, невероятно над вами измывался, – желательно кого-то из детства, но это может быть и мучитель из нынешней жизни – и убить его, отыгрывая роль. Символическую ЗАМЕНУ жертвы можно взять из детских травм; ей может быть, например, кто-то, кто:

- бросил вас, когда вы были ребенком;
- растлевал или насиловал вас;
- избивал вас или подвергал эмоциональному террору;
- не защитил вас от того, кто чинил над вами насилие – эмоциональное, сексуальное или физическое;
- подвергал вас огромным унижениям.

Можно вырастить замену и из проблем взрослой жизни – скажем, отношений с человеком, который:

- увел у вас партнера;
- злонамеренно подал на вас в суд;
- ужасно обидел любимого вами человека;
- злостно издевался над вами;
- был вашим партнером, но изменил вам с кем-то из ваших же близких;
- способствовал вашему увольнению или иначе лишил вас работы;
- оболгал вас и тем привел к беде.

Все эти поступки заслуживают наказания. Вы актер, и вы играете убийцу – настало время сводить счеты!

РЕЦЕПТ ОРГАНИЧНОГО ПОГРУЖЕНИЯ В ОБРАЗ МЫСЛИ СЕРИЙНОГО УБИЙЦЫ

1. Определите, кто в жизни вас сильнее всего мучил; его вы и будете использовать как замену своих жертв.

2. Затем придумайте наиболее приятный способ отомстить. Иными словами, какой способ убийства представляется вам подходящей расплатой за то, что вы испытали?

3. Затем живо представьте себе, как проделываете с вашей заменой именно это.

4. К вам возвращается сила – ощутите этот восторг; переживайте его эмоционально и сексуально. Пусть он даст вам почувствовать себя сильными.

5. Взгляните на актера, играющего жертву, и осознайте, что все, что вы только что пережили в мыслях, скоро свершится реально.

6. Будь что будет.

Символическое убийство этого человека в рамках актерской игры должно принести вам огромную радость от новообретенной власти над тем, кто в прошлом обладал властью над вами и жестоко ею злоупотреблял.

Напоминание: никогда не судите своих героев. Даже серийные убийцы считают свое поведение оправданным. Жертва становится заменой – главным в вашей жизни мучителем, а это делает акт убийства уместным и обоснованным. То, что здравомыслящий взрослый человек найдет безумным, мерзким и аморальным, теперь кажется более осмысленным и оправданным.

Глава 16 Органичное изображение страха

СТРАХ – ЧУВСТВО, КОТОРОЕ АКТЕРУ ТРУДНЕЕ ВСЕГО СЫГРАТЬ

Вызвано это тем, что большинство физических реакций, красноречиво выдающих страх, произвольны. Сюда относятся:

- сужение зрачков;
- учащенное сердцебиение;
- выброс адреналина в организм;
- побледнение кожи;
- необычные для тела и психики отвага и сила.

Чтобы на самом деле вызвать в организме эти реакции, нужно выяснить, откуда, собственно, берется страх. Страх – это попытка человеческого тела защититься, когда оно чувствует опасность. Страх происходит из стремления выжить, это часть нашего глубинного инстинкта самосохранения. Поскольку страх стимулирует части тела, отвечающие за действие, заставляя кровь, накачанную адреналином, обращаться быстрее и в большем объеме, – он ускоряет движения и мысль, а также придает физических сил.

Существует расхожее заблуждение, будто причиной страха является целый поток информации. На самом деле, испытывая страх, мы думаем лишь об одном аспекте своей жизни – том, с которым связана потребность остаться в живых. Например, если кто-то наставил на вас пистолет, вам может прийти в голову, что в этом мире только вы способны позаботиться о больном родителе. Вы обязаны выжить, чтобы тот не остался один-одинешенек.

Чтобы создать органичное ощущение страха, нужно найти то важное для вас лично, о чем вы пожалели бы в опасной для жизни ситуации: «я не смогу этого увидеть, сделать или решить».

Этот важный для вас лично вопрос, необходимый для создания страха, можно найти, составив список всех поводов для сожаления. В списке должно быть перечислено все, чего вы так и не сумеете добиться, что не сумеете решить, о чем не сумеете позаботиться, если умрете сегодня.

Перечислите хотя бы десять-пятнадцать вариантов. Не останавливайтесь на пяти. После пятого обычно и появляются наиболее важные, поскольку они берутся из подсознания, из самых глубоких и темных слоев, из того, в чем вы, возможно, не хотите себе признаваться. Закономерно, что проблемы, которые мы скрываем даже от самих себя, всегда переживаются нами острее.

Ниже приведен пример «списка страхов» (его следует записать от руки на линованной бумаге).

СПИСОК СТРАХОВ

(Подумайте: «Если сегодня я умру...»)

1. У меня так и не будет детей.
2. (Или же, если ребенок у вас есть): Я не увижу, как мой ребенок растет, а у него не останется воспоминаний обо мне как о матери (об отце).
3. Я так и не отыщу настоящую любовь.
4. Я так и не узнаю, каково это – быть по-настоящему любимым.
5. Я так и не женюсь (не выйду замуж).
6. Я так и не узнаю, любил(а) ли меня на самом деле отец (мать).
7. Я так и не подарю отцу (матери, ребенку, брату, сестре, партнеру) поводов мной гордиться.
8. Партнер (родитель, брат, сестра, друг и т. п.) будет считать, что я умер неудачником.
9. Без меня некому будет позаботиться о малоимущей (или больной) матери (отце, брате, сестре, любимом человеке, ребенке и т. п.), а ведь они всегда меня поддерживали.
10. Я так и не разберусь в своих отношениях с отцом (матерью, ребенком, братом, сестрой, бывшим или нынешним партнером, лучшим другом и т. п.).
11. Я так и не услышу от отца (матери, брата, сестры, ребенка, партнера и т. п.) слов «я люблю тебя».
12. Я так и не смогу сказать матери (отцу, брату, сестре, бывшему или нынешнему партнеру, другу, ребенку и т. п.) «я люблю тебя» и «мне будет тебя не хватать».
13. Отец (мать, бывший или нынешний партнер, брат, сестра, друг, дядя и т. п.) так и не попросит у меня прощения за свои издевательства (домогательства, уход, измену и т. п.).
14. Я так и не докажу ребенку (отцу, матери, партнеру и т. п.), что способен добиться успеха.
15. Я так и не узнаю свою настоящую мать (отца) (если вас усыновили или бросили в детстве).

Прежде чем следовать рецепту создания страха, вы должны определить, какой предмет сожалений из списка страхов сильнее всего на вас действует. Необходимо точно себе его уяснить и лишь потом приступать. Тогда вы сможете, играя, органично воплотить свой страх в течение минуты после того, как примените рецепт.

Как определить самый эффективный повод для сожаления в списке страхов

Закончив список, прочитайте каждый из пунктов вслух (лучше делать это наедине с собой; так вы откроетесь перед самим собой). Один из поводов для сожаления в списке вызовет у вас больше эмоций, чем остальные. Если же вас одинаково «трогают» два или три, то выяснить, какой из них даст наиболее четкую реакцию страха, поможет следующее упражнение.

Выбрав из списка страхов один (два, три) пункта, вызывающие наиболее сильные эмоции, закройте глаза и представьте себе чувство, которое возникнет, если предмет сожаления удастся устранить, достигнув желаемого или исправив положение наилучшим образом. Наслаждайтесь, рисуя себе успех. Затем откройте глаза и представьте, что счастливое разрешение у вас молниеносно и трагически отобрали. Затем повторяйте про себя снова и снова: «Мне нужно выжить, чтобы этого не случилось». «Мне нужно выжить, чтобы этого не случилось...»

Мантру о выживании нужно повторять потому, что страх на самом деле вызван желанием остаться в живых, а не самой пугающей ситуацией.

ПРИМЕНЕНИЕ СПИСКА СТРАХОВ

Используется повод для сожаления № 1: «Если я умру сегодня... у меня так и не будет детей» (кстати, нередко это соображение весьма эффективно, так как проистекает из мощной природной потребности в продолжении рода).

1. Если вы женщина: представьте себе младенца – точную копию вас в том же возрасте, и вообразите, как этот «младенец– вы» плавает в вашем чреве.

Если вы мужчина: представьте себе младенца – точную копию вас в том же возрасте, и

вообразите, что заботливо держите его на руках. (Младенца нужно представлять как самого себя в детстве, потому что родитель всегда видит в ребенке себя самого в миниатюре, второй шанс, если хотите, – возможность исправить все беды и печали, которые принесло родителю его собственное детство. Вот почему, когда дело касается вашего ребенка, и гордость, и разочарования столь остры: по сути, это маленькая копия вас, которой снова выпало пройти через те же невзгоды и испытания.)

2. Посмотрите младенцу в глаза и разглядите в них безоговорочную любовь, такую любовь, какой вы прежде никогда не получали; почувствуйте, как она переполняет вас. Затем опустите глаза, посмотрите на ребенка и беззвучно заговорите с ним; поклянитесь, что будете защищать его и любить, что не дадите с ним случиться никаким бедам, выпавшим на вашу собственную долю. Будьте конкретны – вспомните собственный болезненный опыт и тревоги, от которых собираетесь уберечь ребенка. Это должно занять у вас всего несколько секунд. Теперь взгляните, как ребенок смотрит на вас с безоговорочной любовью, благодарностью за защиту от всех бед, выпавших вам, за возможность быть в безопасности; взглядом, полным надежд и невинным. Снова почувствуйте, как вас переполняет любовь.

3. Почувствуйте, как ребенка вырывают у вас из чрева (или из рук). Навсегда. Ощутите невероятную пустоту – пустоту, которая так и не заполнится, если вы умрете. Затем быстро откройте глаза и осознайте, что последняя из увиденных картин станет явью, если сегодня вы умрете. Затем начните мысленно повторять мантру: «Мне нужно выжить, чтобы этого не случилось». «Мне нужно выжить, чтобы этого не случилось». «Мне нужно выжить, чтобы этого не случилось...»

4. Будь что будет. Приступайте к сцене. Страх не должен уходить, он должен побуждать вас выжить.

Давайте рассмотрим другой пример, чтобы вы как следует прониклись принципом. Возьмем пункт № 7: «Если я умру сегодня... отец так и не сможет мной гордиться».

1. Устройтесь поуютнее. Расслабьтесь. Закройте глаза и представьте себе лицо вашего отца, сияющее гордостью за ваше будущее достижение: вы никогда не видели у него такого взгляда, но всегда на это надеялись. Пусть на несколько мгновений вас наполнит осознание гордости отца. Вы почувствуете: «наконец-то я получаю от него то, о чем я всегда мечтал».

2. Резко смените картину и представьте себе, как отец смотрит на ваше надгробие, разочарованно качая головой. Он думает, что вы были неудачником и бестолочью, что вы его подвели. Смотрите, как он плачет из-за того, что вы оказались провалом, ошибкой. Пусть вам станет нехорошо от этого ощущения.

3. Быстро откройте глаза и осознайте, что последняя из увиденных картин станет явью, если сегодня вы умрете. Затем начните мысленно повторять мантру: «Мне нужно выжить, чтобы этого не случилось». «Мне нужно выжить, чтобы этого не случилось». «Мне нужно выжить, чтобы этого не случилось...»

4. Будь что будет. Приступайте к сцене. Страх не должен уходить, он должен побуждать вас выжить.

После того как вы выберете из списка страхов наиболее эффективный повод для сожаления, можно перейти к использованию рецепта для создания страха.

РЕЦЕПТ ОРГАНИЧНОГО ИЗОБРАЖЕНИЯ СТРАХА

1. Вспомните повод для сожаления, который до этого выбрали из списка страхов, и задумайтесь о положительной стороне того, чего хотите достичь, что хотите разрешить или о чем позаботиться; представьте себе, как это удастся, причем самым ярким и чудесным образом – так, как вы всегда мечтали. Насладитесь этим.

2. Затем представьте себе худшее, что может произойти, если вы умрете сегодня. Вообразите это во всех ужасных подробностях. Пусть это наполнит вас тревогой.

3. Затем с огромной тоской признайтесь себе, что худшая из мысленных картин непременно станет реальностью, если сегодня вы умрете, и задействуйте мысленную мантру выживания: «Мне нужно выжить, чтобы этого не случилось». «Мне нужно выжить, чтобы этого не случилось». «Мне нужно выжить, чтобы этого не случилось».

случилось...»

4. Будь что будет. Пусть страх придет органичным образом.

Весь этот процесс должен занять лишь минуту; это позволит вам быстро войти в режим страха, когда режиссер скажет: «Мотор!» или когда поднимется занавес.

Помните: список страхов нужно всегда составлять в рамках домашней подготовки, перед тем как вы окажетесь на съемочной площадке или сцене – так, чтобы заранее знать, какой из поводов для сожаления окажется наиболее эффективным. Составление списка и поиск наиболее подходящего для вас пункта занимает время, а при таком подходе перед началом съемки или выходом на сцену вам понадобится меньше минуты, чтобы проделать упражнение на страх с тем, что вы уже выбрали из списка.

Важно и то, что, если какие-то из выбранных пунктов срабатывают сегодня, это не значит, что они будут работать вечно. По ходу жизни меняются приоритеты, меняются потребности, меняются обстоятельства – поменяется и наиболее важная для вас проблема, вынуждающая бороться за выживание. При анализе нового сценария, где нужно изобразить страх, всякий раз составляйте новый список и работайте над ним, как в первый раз.

СТРАХ, НАВЕВАЕМЫЙ МЕСТОМ

Для тех случаев, когда страх связан скорее с местом – таким, как дом с привидениями, или когда в сцене вас преследует нечто неведомое, – существует иная техника.

РЕЦЕПТ СТРАХА, НАВЕВАЕМОГО МЕСТОМ

1. Определите, какие вредные, опасные или неприятные на вид животные заставляют вас содрогнуться: пауки, крысы, тараканы, змеи, черви, опарыши, питебультеры, землеройки и т. п.

2. Представьте себе, что место, где вам предстоит играть сцену, так и кишит этими тварями: они в каждом темном углу, повсюду на открытом пространстве, на осветительных приборах, в шкафах – это какой-то гротеск. Думайте: «Если мне не удастся выбраться, они заползут и на меня, покроют целиком – окажутся в волосах, во рту, в носу, в рукавах и штанинах».

3. Живо прочувствуйте, как покроетесь этими созданиями – ползучими, кусающимися, склизкими.

4. Будь что будет.

Глава 17

Органичные ощущения смерти и умирания

ПЕРЕЖИВИТЕ СМЕРТЬ С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ УМИРАЮЩЕГО

Многие актеры воспринимают смерть как окончательную капитуляцию жизни. На самом же деле, умирая, человек цепляется за жизнь, как никогда прежде. Даже дыхание умирающего – отчаянная попытка захватить еще воздуха. С физиологической точки зрения органы умирающего отключаются, и напряженная борьба за вдох – глоток кислорода, приносящего жизнь, – делается невозможной. Это напоминает попытки залить бензин в сломанный двигатель: сколько бы вы ни закачали топлива, мотор все равно не придет в движение, и машину во всех практических смыслах можно считать отслужившей свое.

Поскольку дыхание приносит кислород, который питает тело и удерживает в нем жизнь, придание физиологичности затрудненному дыханию – то, с чего следует начать, играя умирающего. Когда вы по-настоящему ощутите жажду животворного кислорода, перейдите к рецепту органичного страха.

Рецепт органичного страха при исполнении роли умирающего используется потому, что умирание и страх неразрывно взаимосвязаны. Точно так же как мы боремся за жизнь физическую (испытывая потребность дышать), мы боремся и за свою эмоциональную жизнь. Иными словами, умирая, мы не хотим поддаваться смерти, потому что не желаем терять своих

эмоциональных связей, а потому жадно стремимся остаться в живых. Обычно преобладает одна кульминационная причина, по которой человек чувствует себя обязанным выжить. Ввиду этого вам следует составить «список умирающего», подобный списку страхов, где будут перечислены поводы для сожаления о том, чего вам так и не удастся достичь (либо с чем разобраться, либо о чем позаботиться), если вы вот-вот умрете. Так же как и в случае списка страхов, нужно заранее заглянуть в себя и выбрать из «списка умирающего» конкретный повод для сожаления.

Отыскав в списке страхов наиболее эффективный, вы сможете воссоздать ужасающие переживания человека перед лицом неминуемой смерти; поможет вам в этом следующее упражнение.

РЕЦЕПТ ПРЕДСМЕРТНОЙ АГОНИИ С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ УМИРАЮЩЕГО

1. Затрудните себе дыхание. Представьте, что у вас на груди и горле большой камень, и попытайтесь дышать вопреки этому неподъемному бремени. Боритесь за то, чтобы кислород обтекал груз на груди, горле и пищевode. Получится хриплый звук, и вы закашляетесь. Затем попытайтесь снова вдохнуть воздух, ускользнувший из легких во время кашля.

2. Боритесь за свое дыхание, как боролись бы за жизнь.

3. Когда у вас появится ощущение, что вы и в самом деле отчаянно и мучительно пытаетесь набрать легкими немного воздуха, чтобы выжить, примените описанный ранее рецепт органичного страха. (Вспомните повод для сожаления, который до этого выбрали из списка страхов, и задумайтесь о положительной стороне того, чего хотите достичь, что хотите разрешить или о чем позаботиться; представьте себе, как это удастся, причем самым ярким и чудесным образом – так, как вы всегда мечтали. Насладитесь этим.

Затем представьте себе худшее, что может произойти, если вы умрете сегодня, не сумев осуществить нужное. Вообразите это во всех ужасных подробностях. Это наполнит вас тревогой. Затем с огромной тоской признайтесь себе, что худшая из мысленных картин непременно станет реальностью, если сегодня вы умрете, и задействуйте мысленную мантру выживания: «Мне нужно выжить, чтобы этого не случилось». «Мне нужно выжить, чтобы этого не случилось». «Мне нужно выжить, чтобы этого не случилось...»)

4. Продолжайте борьбу за дыхание и жизнь, от которой зависит столь многое.

5. Будь что будет.

Почему это работает? Поскольку вы не поддаетесь смерти, а боретесь за жизнь, ваша работа становится активной, насыщенной и в конечном счете вызывает катарсис. Борьба за жизнь делает умирание реалистичным, поскольку так это и происходит: инстинкт самосохранения не позволяет нам сдаваться. Этот рецепт наполняет процесс умирания страстью и человеческой волей к жизни. Если вы сдадитесь и позволите смерти забрать вас, сдастся и зритель. А вот ваши конкретные устремления, которые выразятся в борьбе за жизнь, зрителя эмоционально вовлекут. Он отождествит себя с вами и будет болеть за вас в вашей борьбе со смертью. А когда вы все же потерпите поражение, будет растроган.

ПЕРЕЖИВАНИЕ СМЕРТИ БЛИЗКОГО ЧЕЛОВЕКА

Когда умирает кто-то, кого мы любим, мы инстинктивно пытаемся отрицать неизбежность его кончины и удерживать его. Обычно у нас есть незаконченные дела, которые требуют участия или хотя бы присутствия этого человека. Поэтому, когда вы играете героя, у которого умирает близкий человек, вашей СЦЕНИЧЕСКОЙ ЗАДАЧЕЙ станет «сохранить тебе жизнь». Это заставляет вас бороться за его жизнь, тем самым способствуя стремлению к сценической задаче. Если бы вы попросту смирились со смертью близкого человека, вам стало бы нечего делать и некуда идти.

После этого найдите ЗАМЕНУ. Спросите себя: «Чью жизнь я хочу сохранить?» Если кто-то из близких вам людей тяжело болен, умирает или же недавно скончался, то все просто. Используйте этого человека. Но если вам повезло и вы не сталкивались в своей нынешней жизни с болезнью, смертью или скорбью по умершему, спросите себя: «Чья смерть опустошила

бы меня, если бы сегодня этот человек умер и между нами осталось бы нечто мучительно неразрешенное?»

Если вы выберете в качестве замены того, с кем вас связывают непростые отношения, это принесет в гипотетическую ситуацию больше напряженности. Если умрет кто-то любящий вас и надежный, вы испытаете горе, но не то особое смятение, в которое вас приводят неразрешенные вопросы. В случае же если человек умрет, они останутся неразрешенными навсегда, что усиливает страстное желание решить сценическую задачу «сохранить тебе жизнь», поскольку, если вы потерпите неудачу, у вас на всю жизнь останутся душевные травмы.

Выбрав замену, вы должны понять, что именно потеряете с его смертью. Как и в случае со списком страхов и «списком умирающего», то, что вы теряете, о чем жалеете, что для вас останется неразрешенным, должно быть важным и касаться ваших собственных проблем с выбранной вами заменой. Это дает глубоко личный и эмоционально заостренный повод бороться за жизнь человека. За обобщения уму и сердцу зацепиться трудно. Думать и чувствовать нас всегда заставляет конкретная информация. Когда кто-то вам безразличный находится при смерти, вера в то, что он должен выжить, как правило, имеет под собой некую серьезную причину.

Как при работе со списком страхов, отыщите нечто конкретное, чего нужно достичь, с чем нужно разобраться или о чем позаботиться, прежде чем умрет избранная вами замена. Составьте список. Напишите его от руки и перечислите как минимум десять пунктов, актуальных для вашей замены.

ОБРАЗЕЦ СПИСКА В СИТУАЦИИ «УМИРАЕТ БЛИЗКИЙ ЧЕЛОВЕК»

(Подумайте: «Если ты умрешь сегодня...»)

1. Я так и не узнаю, кем ты смог бы стать и чего достичь.
2. Ты так и не узнаешь, кем я смог бы стать и чего достичь.
3. Я так и не узнаю, гордился ли ты мной.
4. Я так и не узнаю, любил ли ты меня.
5. Я так и не пойму, почему ты меня бросил, и не смирюсь с этим.
6. Я так и не пойму, почему ты надо мной издевался, и не смирюсь с этим.
7. Я так и не узнаю, простил ли ты меня за то, что я тебе сделал.
8. Ты так и не увидишь меня счастливым и влюбленным.
9. Ты так и не увидишь своих внуков (если в качестве замены выступает родитель).
10. Ты сойдешь в могилу, считая меня неудачником.
11. Ты не сможешь меня поддержать, любить меня и заботиться обо мне.
12. Я буду совсем один.
13. Ты так и не скажешь мне «я люблю тебя».
14. Ты так и не узнаешь, как сильно я тебя люблю.
15. Я так и не узнаю, сожалеешь ли ты о том, что сделал со мной.
16. Я так и не узнаю, прощаешь ли ты меня за то, что я не смог защитить и спасти тебя (если в качестве замены выступает ребенок).

Точно так же как при работе со списками из предыдущих упражнений, найдите самый сильный повод для сожаления, зачитав все пункты вслух и определив, какой заставляет вас сильнее всего переживать. Если подходят несколько, перепробуйте все варианты, попавшие в финал, и определите самый действенный.

Всегда заранее решайте, кого будете использовать как замену, а также какая проблема, связанная со смертью этого человека, олицетворит вашу потребность удержать замену в живых.

РЕЦЕПТ ОРГАНИЧНОГО ПЕРЕЖИВАНИЯ НЕМИНУЕМОЙ СМЕРТИ БЛИЗКОГО ЧЕЛОВЕКА

1. Представьте себе, что ваша замена находится при смерти. Затем выберите из списка то, с чем так и не удастся разобраться, чего не удастся достичь, о чем нельзя

будет позаботиться, если этот человек прямо сейчас умрет. Затем закройте глаза и представьте себе свершение или разрешение – таким, какого вам бы больше всего хотелось, если человек останется в живых. (Например, если ваш повод для сожаления – «мне нужно, чтобы перед смертью ты сказал, что любишь меня», вы должны увидеть и услышать, как умирающий говорит: «Я люблю тебя» с глубоким чувством в голосе – так, как вы всегда мечтали.)

2. Откройте глаза и представьте, как замена умирает, не успев дать вам то, чего вы хотели (в нашем примере смерть наступает раньше, чем близкий человек успевает сказать «я люблю тебя»). Ощутите всю безнадежность и боль разочарования оттого, что уже никогда не услышите этих слов.

3. Попробуйте удержать замену в живых своей речью и поведением, представляя себе худшее, что последует, если наступит смерть, и повторяя про себя вновь и вновь мантру: «Мне нужно удержать тебя при жизни, чтобы этого не случилось». «Мне нужно удержать тебя при жизни, чтобы этого не случилось...»

4. Будь что будет.

Вы удивитесь тому, сколько эмоций из вас хлынет. То, как мы в действительности реагируем на смерть близкого человека, всегда отличается от того, как мы себе это воображаем. И единственный способ испытать настоящие, спонтанные и насыщенные чувства – поместить себя в ту же ситуацию, используя рецепт.

ПЕРЕЖИВАНИЕ ВНЕЗАПНОЙ И БЫСТРОЙ СМЕРТИ БЛИЗКОГО ЧЕЛОВЕКА

Вы ведете машину, попадаете на тонкий гололед, теряете управление и врезаетесь в телеграфный столб; вашу лучшую подругу, сидевшую справа, выбрасывает через переднее стекло, а вы вжаты

в кресло рулем и вынуждены смотреть на то, как она умирает. Ваш ребенок на ваших глазах становится жертвой стрельбы из проезжающего автомобиля. Вы работаете в круглосуточном магазине и видите, как вашего коллегу убивают. В ваши родные места пришел захватчик, и вас заставляют смотреть на то, как вашу жену насилуют, а затем убивают. Вот примеры смертей, внезапных, как гром среди ясного неба. Поскольку мозг не находит времени отреагировать, а эмоции не успевают проявиться, в таких ситуациях мы переживаем инстинктивные внутренние реакции иного толка. Вот рецепт ощущений, возникающих при шоке от чьей-то внезапной смерти.

РЕЦЕПТ ОЩУЩЕНИЙ ОТ СМЕРТИ БЛИЗКОГО ЧЕЛОВЕКА, НАСТУПИВШЕЙ ВНЕЗАПНО И БЫСТРО

1. Представьте себе вашу замену в открытом гробу.
2. Взгляните в последний раз на ее безжизненное лицо.
3. Запомните это лицо, ведь вы видите замену в самый последний раз, и скажите про себя: «Прощай. Я люблю тебя, и мне будет тебя не хватать».
4. Используя конкретный пункт из списка для ситуации «умирает близкий человек», осознайте, что теперь так и не достигнете, не разберетесь, не сумеете позаботиться... и почувствуйте необратимость утраты.
5. Затем представьте, как лицо близкого человека медленно закрывает крышка гроба и ваша замена погружается в последнюю и окончательную темноту. Навсегда.
6. Представьте, как гроб медленно опускается в яму.
7. Смотрите, как яму забрасывают землей, окружая гроб темной, тяжелой и безнадежной окончательностью смерти.
8. Затем ощутите потребность удержать замену в живых и не допустить, чтобы картина с гробом стала явью. Повторяйте про себя вновь и вновь, обращаясь к замене: «Ты должен выжить, чтобы этого не произошло». «Ты должен выжить, чтобы этого не произошло...»
9. Будь что будет, и затем приступайте к сцене.

ПЕРЕЖИВАНИЕ КОНЧИНЫ БЛИЗКОГО ЧЕЛОВЕКА

Если вы находитесь на похоронах или в другой ситуации, когда близкого человека давно уже не спасти, вам по-прежнему приходится принимать движущие сюжет решения. Да, смерть

пресекла все начинания человека, близкого вашего герою, но его самого она останавливать не должна. Утрата всегда чему-то учит, а боль способствует переменам и переосознанию. Памятуя об этом, используйте...

РЕЦЕПТ ПЕРЕЖИВАНИЯ КОНЧИНЫ БЛИЗКОГО ЧЕЛОВЕКА

1. Представьте себе вашу замену в открытом гробу.
2. Взгляните в последний раз на ее безжизненное лицо.
3. Запомните это лицо, ведь вы видите замену в самый последний раз, и скажите про себя: «Прощай. Я люблю тебя, и мне будет тебя не хватать».
4. Затем представьте себе, как лицо близкого человека медленно закрывает крышка гроба и ваша замена погружается в последнюю и окончательную темноту. Навсегда.
5. Представьте, как гроб медленно опускается в яму глубиной два метра.
6. Используя конкретный пункт из списка для ситуации «умирает близкий человек», осознайте, что теперь так и не достигнете, не разберетесь, не сумеете позаботиться, и поразмышляйте над тем, как иначе следовало жить, чтобы этого не произошло.
7. Примите решение исправить эту проблему в будущем – применительно к другому человеку, который еще жив.
8. Будь что будет.

Такое восприятие смерти способствует росту, переменам и надежде, устремляющей персонажа в будущее, а это заставляет зрителя ощутить, что подобные рост и перемены возможны и в его жизни. Если рассматривать смерть как неизбежную часть жизни, а сопровождающую ее ужасную боль – как источник вдохновения для душевного роста, то зрители также получают возможность расти и извлекать из этого уроки.

Глава 18

Переживание беременности (с мужской и женской точки зрения)

БЕРЕМЕННОСТЬ – ЗАМЕНА ОТСУТСТВУЕТ

Когда вы беременны или же кто-то вынашивает вашего ребенка, невозможна никакая замена, сопоставимая с ребенком в вашем теле или в теле беременной от вас женщины. Некоторые актеры думают, будто похожее чувство любви можно вызвать, думая о кошке, собаке, племяннике или племяннице. Увы, сколь бы вы ни любили пса Флаффи, крестницу Эми или даже Адама, сына любимой сестры, ваши чувства к собственному ребенку, плоти от своей плоти, будут принципиально иными.

Чувства, которые мы испытываем к собственным детям, лучше всего описываются так: нам кажется, что дети – это мы сами в миниатюре. Вот почему, когда вашего ребенка хвалят: «Какой он у вас красавчик!» или «Умный какой!» – вы отвечаете: «Спасибо!» – словно комплимент сделали вам. Ведь ребенок – это «вы в миниатюре», он дает вам второй шанс избавиться от сомнений в себе, подаренных собственным дурным опытом. Вот почему родитель выходит из себя, когда с его ребенком обращаются так, что это напоминает, как издевались в детстве над самим родителем. Перед ним уже не настоящий человек, а условная фигура, символизирующая его собственного мучителя, и это побуждает теперь изменить все то, что тогда изменить не удалось. Вот откуда берется мощный внутренний позыв к тому, чтобы охранять и холить свое дитя, – это тот же позыв, что возникает из потребности в самосохранении. Отсюда и рождается, извините за каламбур, рецепт.

РЕЦЕПТ ПЕРЕЖИВАНИЯ БЕРЕМЕННОСТИ (С МУЖСКОЙ И ЖЕНСКОЙ ТОЧКИ ЗРЕНИЯ)

1. Сядьте. Устройтесь поудобнее. Закройте глаза.
2. Если вы женщина, положите руку на живот там, где у вас матка. Если вы

мужчина, положите руку на живот женщины, играющей вашу беременную партнершу.

3. Подумайте о какой-нибудь своей фотографии, сделанной в младенчестве, и представьте себя этим младенцем, плавающим в вашем (или ее) чреве.

4. Присмотритесь к глазам «себя-младенца». Разглядите там чистоту, невинность и надежду (из тех, когда все кажется возможным). Чистоту, невинность и надежду, которые существуют лишь до тех пор, пока человек не наживет болезненный опыт, подобный вашему.

5. Затем мысленно поговорите с «собой-младенцем» и поклянитесь, что не позволите ничему из того дурного, что вы пережили и передумали о себе сами, войти в его или ее жизнь. Поклянитесь защищать «себя-младенца» от ужасных моментов, которые вам пришлось вытерпеть, ибо знаете, как это больно и какие влечет последствия. Вы стали неуверенным в себе, вы сами чините себе препятствия, вы себя презираете. Вы сгруппировали с выбором партнера, вы позволяли собой пользоваться и над собой издеваться, вы принимали решения себе во вред – и все из-за этих ужасных переживаний. Вы продолжаете мысленно разговаривать с «собой-младенцем» и всячески уверять его или ее, что обязаны и готовы защитить дитя от любых страданий из тех, что довелось испытать вам самим. Будьте как можно более конкретны насчет событий и чувств, от которых хотите уберечь «себя-младенца». (Например: «Я никогда не брошу тебя, как бросил меня отец, когда мне было семь лет. Он навещал меня, только когда ему самому это было удобно. Я же всегда буду рядом». Или: «Я никому не позволю внушать тебе, что ты некрасива, глупа и ни на что не годна, как поступала со мной мать». Или: «Я никогда не буду бить тебя или издеваться над тобой, как когда-то делал мой брат. Я позабочусь о том, чтобы тебя никогда не обижали так, как обижали меня».) Разговаривайте с «собой-младенцем» где-то минуту.

6. Теперь посмотрите, как «вы-младенец» улыбается невинной беззубой улыбкой и глядит на вас в ответ глазами, полными безоговорочной любви и благодарности за вашу любовь и защиту. Пусть вас переполняет эта безоговорочная любовь – любовь, которой вы никогда прежде не испытывали... любовь, не ставящая никаких условий.

7. Теперь погладьте область живота, вкладывая в это заботу и желание защитить, и скажите про себя: «Я не допущу, чтобы тебе пришлось испытать ту же боль, что мне в детстве, ты всегда будешь чувствовать, что тебя любят, тобой дорожат, о тебе заботятся, а я всегда буду рядом, потому что я твоя мама (или твой папа) и я люблю тебя».

8. Снова ощутите на себе взгляд «себя-младенца», исполненный безоговорочной любви, благодарности и чувства защищенности – вами и вашей любовью. Вот вы и дали своему ребенку ощущения, которых не доставало когда-то вам самим – они были не столь чисты и не столь полны, как те, что достаются «вам-младенцу». Почувствуйте, как вас наполняет любовь ребенка, внушающая вам, что вы – особенный и дорогой. Пусть это чувство будет прекрасным.

9. Будь что будет.

Продолжение рода – настолько глубинное человеческое стремление, что, даже если у вас вовсе нет желания иметь детей, это упражнение откроет вам чувства, которых вы в себе не подозревали.

Глава 19

Переживание родительства

СОЗДАНИЕ ОРГАНИЧНОЙ СВЯЗИ МЕЖДУ РОДИТЕЛЕМ И РЕБЕНКОМ

Когда вы играете родителя, между вами и актером-ребенком должна возникнуть определенная связь. Сколь бы вы ни были хороши как актер, всегда видно, когда родитель – это всего лишь сыгранная роль. Когда я работала с Анной Фрил над фильмом «Любовь и война» (блестящий режиссер которого – по совместительству мой муж), ей предстояло сыграть мать с

младенцем. В свои двадцать три Анна матерью не была и представления об этих вещах не имела. Съемка сцены с ребенком уже близилась, и пока она держала на руках непослушного младенца, я предложила ей упражнение, описанное ниже. Младенец вопил и визжал (выдавая децибелы, на которые только младенцы и способны), пытаясь вырваться у Анны и попасть назад к своей настоящей маме. Анна начала выполнять упражнение, и уже через несколько мгновений ребенок успокоился и стал ласково жаться к ней, схватил крошечной ручкой за палец и не отпускал. Так ведет себя младенец, ощущающий, что его любят по-родительски. Режиссер младенцу не указ, а актерскому мастерству его не поучишь (ну, попробовать можно, но что из этого выйдет, не берусь сказать), но это простое упражнение создало реальную и органичную связь как со стороны актрисы, так и со стороны ребенка.

РЕЦЕПТ ОРГАНИЧНОГО ОЩУЩЕНИЯ РОДИТЕЛЬСТВА

1. Взгляните прямо в глаза младенца, ребенка или подростка, чьего родителя вы играете, и разглядите в этих глазах те же самые боль, неуверенность, гнев, мнительность, травмы и эмоциональные проблемы, что и у вас самих. К ним могут относиться:

- ощущение покинутости;
- ненависть к себе;
- неловкость и/или отвращение по поводу какой-то своей физической особенности;
- боязнь быть отвергнутым;
- проблемы с доверием;
- воспоминания о насилии или издевательствах;
- чрезмерная неуверенность в себе или боязливость;
- стремление угождать;
- суицидальные наклонности.

2. Продолжая смотреть в глаза ребенка, думайте о конкретных событиях, которыми вызваны эти проблемы. Рисуя себе картины, в которых ребенок переживает травмы точно так же, как и вы. Таким образом вы создаете родственную душу – человека, которого понадобится защищать и холить, так как это, в сущности, вы сами в миниатюре.

3. Будь что будет.

С помощью этого рецепта вы, по сути, превращаете практически незнакомого человека в миниатюрную версию самих себя. Упражнение работает потому, что именно так мы и смотрим на собственных детей.

Глава 20

Роль частично или полностью парализованного

ОРГАНИЧНОЕ ВОСПРОИЗВЕДЕНИЕ КРАЙНИХ ФИЗИЧЕСКИХ НЕДОСТАТКОВ

Жизнь с подобным физическим недостатком всегда начинается с травматичного события. Важно не только придать убедительность физическому состоянию вашего персонажа, но и добавить постоянное напоминание об эмоциональной травме, связанной с тем, что вызвало его увечье. В нижеследующем рецепте оба этих элемента соединяются в правдивое и органичное изображение человека, утратившего способность управлять своими конечностями.

РЕЦЕПТ ОРГАНИЧНОГО ОЩУЩЕНИЯ СЕБЯ ЧАСТИЧНО ИЛИ ПОЛНОСТЬЮ ПАРАЛИЗОВАННЫМ

1. Сядьте. Расслабляйте все мышцы в пораженных областях (нижняя часть тела – при параплегии, или частичном параличе; все ниже шеи – при квадриплегии, или параличе полном) до тех пор, пока не начнете ощущать вместо этих мышц теплое желе, плавающее и стекающее на землю. Посидите без движения и проникнитесь

этим чувством, пока не начнете ощущать, что и впрямь не можете двигаться.

2. Затем положите руки на колени и отправьтесь в ту область души, где господствует безнадежность, где вы почувствуете себя потерпевшим поражение неудачником. Возьмите реальные события, страхи и эмоции из собственной жизни, внушавшие вам тоску и уныние, и вдавите эти ощущения в свои ноги. Или же, если играете полностью парализованного человека, вдавите их в туловище, а затем в ноги.

3. Будь что будет.

В вашу СВЕРХЗАДАЧУ по сценарию должен войти успешный поиск альтернативных путей к физическому и эмоциональному выживанию – вопреки невзгодам, в которых оказался герой. Также при анализе сценария используйте инвалидность как эмоциональное и физическое ПРЕПЯТСТВИЕ. Частичный или полный паралич – большое препятствие на пути к любой цели, и его преодоление даст динамичный результат.

Глава 21

Придание эмоциональной достоверности шрамам и ушибам

ОРГАНИЧНОЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ ФИЗИЧЕСКИХ ТРАВМ

Шрам или синяк у драматического персонажа – как правило, признак насилия над ним или же последствие другого травматического события. Для того чтобы шрам или синяк казался настоящим вам самим, существует...

РЕЦЕПТ ОРГАНИЧНОГО ОЩУЩЕНИЯ ШРАМОВ И УШИБОВ ВАШЕГО ГЕРОЯ

1. Припомните событие из жизни, эмоционально напоминающее тот момент в сценарии, в результате которого вы обзавелись ушибом или шрамом. Например...

- Если шрам у героя – след совершенного родителем насилия, подумайте о том, как вас душевно и физически растоптал некто, наделенный над вами властью (не обязательно родитель; возможно, более сильную рану нанес вам кто-то из учителей, старших братьев или сестер, иных родственников – а может, начальник).

- Если синяки героя – след от нанесенных партнером ударов по лицу, вспомните, как вы сильно любили кого-то, а в ответ получали лишь обвинения во всех его неудачах и жестокую критику, что угнетало вас и разрывало вам сердце. Или же используйте эпизод насилия, в самом деле имевший место с кем-то из ваших близких.

- Если ушибы и рваные раны – след ужасной автокатастрофы или насильственного преступления, вспомните, как ощущали себя эмоционально беспомощным и одиноким, или используйте случай, произошедший на самом деле.

2. Нажмите двумя пальцами на то место, где должен быть шрам или синяк.

3. Нажимая, представьте себе событие, которым решили эмоционально дублировать произошедшее по сюжету, и припомните место, где это произошло, звучавшие слова и порядок действий; переживите душевную боль заново, как если бы все происходило прямо сейчас. Будьте как можно конкретнее и подробнее в деталях; влейте эти образы и эмоции в то место, куда нажимаете двумя пальцами.

4. Уберите пальцы, и будь что будет.

Теперь, когда вы заговорите об ушибе или шраме или прикоснетесь к нему, это место станет чувствительным, и рана покажется настоящей.

Глава 22

Изображение профессии, ремесла или карьеры героя

КАРЬЕРА ОПРЕДЕЛЯЕТ, КТО ВЫ

Слишком часто актеры изображают самоочевидные черты профессий своих героев, не задумываясь о том, как и почему герой выбрал именно эту профессию. Карьера занимает большую часть нашего времени. Она определяет, кто мы. И у того, почему человек выбирает ту, а не иную профессию, всегда есть причина. Будь это поприще, где герой еще только надеется себя реализовать, или профессия, в которой он уже достиг немалого успеха, – за каждой карьерой всегда есть определенная цель и стимул. Чаще всего дело в том, что человеку для эмоционального выживания нужно что-то решить или чего-то достигнуть.

При анализе своего героя важно понимать не только то, что он делает, но и – зачем. Я проанализировала несколько распространенных профессий и готова дать вам представление о том, как осмыслить сделанный кем-то карьерный выбор и таким образом целостнее представить своего героя.

ПОЛИЦЕЙСКИЙ

Работу в полиции часто выбирает тот, в чьей жизни глубокий след оставила некая форма преступности. Возможно, среди членов его семьи есть полицейские; возможно, он стал свидетелем преступления с трагическим исходом или пережил последствия трагедии (убийства, растления, измывательства афериста, поджога, изнасилования), случившейся с ним или с кем-то из близких. Ребенок, ставший жертвой или свидетелем преступления, ощущает себя беспомощным – и прав в этом, поскольку и впрямь в свои юные годы мало что может сделать. Став взрослым, получив способность совершить жизненный выбор, он находит карьеру, позволяющую ему либо постоять за себя самому, либо помочь жертвам вроде тех, которым он не сумел прийти на помощь в детстве. Теперь, став полицейским, некогда юный потерпевший/свидетель может повлиять на тягостное наследие прошлого.

Все это позволяет нам рассудить, что роль полицейского подразумевает исправление чего-то произошедшего в детстве. Дела, в которых участвует ваш герой, – символы преступлений, жертвой или свидетелем которых он стал. Теперь вы наконец-то наделены властью что-то изменить. В ходе допроса или расследования вами движут болезненные воспоминания из прошлого, поскольку потребность раскрыть совершившееся по сценарию преступление – часть исцеления героя, а вместе с ним и вашего. Герой-антагонист становится символом и фактической ЗАМЕНОЙ истинного преступника из детства. Это создает пространство для примирения с травмой, что в конечном счете приведет к более глубокому разрешению конфликта. Каждый раз, когда вы арестовываете преступника и предъявляете ему обвинение, вы не просто делаете свою работу, а исцеляете раны прошлого.

ВОРОВСКАЯ/ПРЕСТУПНАЯ СТЕЗЯ

Многие из тех, кто встал на криминальный путь, выросли в нищете. В бетонных микрорайонах и тому подобных местах хорошо живут именно преступники; они броско одеваются, при них всегда ворох наличности. Как таким не позавидовать! Однако более важно, что те, у кого есть деньги, обладают также высоким статусом, а еще пользуются уважением и властью.

В биографии подобного героя может быть трудяга-отец, который кормит семью, живет на подножном корму и вынужден терпеть хама-начальника, лишь бы у семьи были обед на столе и крыша над головой. В детстве будущий уголовник, скорее всего, проникается ненавистью к мироустройству, в котором вся власть принадлежит богатым, а близкие люди, заслуживающие лучшей участи, вынуждены перед ними расстилаться. Став вором (или другим преступником), он не только принесет семье желанные деньги, но и получит чувство самодостаточности и некоего превосходства, ведь он может насмехаться над властями и законами. Когда вы играете героя такого типа, вам нужно вернуть себе власть из рук тех, кто, по вашему ощущению, символизирует человека, угнетавшего и уничивавшего вас и/или ваших близких (замену). Поэтому свою преступную деятельность ваш герой не станет рассматривать как злодейство – скорее это исправление несправедливости своих личных обстоятельств, что и оправдывает все противозаконные действия, подводя под них мотив борьбы за правду.

ПСИХОЛОГ/ПСИХИАТР

Как правило, психиатрию или психологию в качестве профессии выбирают те, у кого с детства осталась неразрешенная эмоциональная травма. Работа психологом или психиатром

позволяет ныне взрослому человеку попытаться разрешить эту проблему. Психолог может специализироваться в одной из многих областей. Эксперт по сексуальным преступлениям, возможно, в детстве подвергся изнасилованию или растлению или же происходит из семьи, где такая проблема существовала. Не исключено, что терапевт супружеских пар родился в проблемной семье или же в неполных семьях росли его родители. Детский психиатр, возможно, испытывал проблемы с ответственностью, присущей взрослой жизни, или же плохо налаживал отношения со взрослыми. Играя терапевта, помните о том, что пациент – это часть вашего героя, которой требуется помощь в его профессиональной области. (Вот почему полезно бывает в качестве замены пациента использовать самих себя.) Когда роли терапевта сопутствуют подобные понимание и сосредоточенность, потребность вылечить душевную болезнь пациента становится острее, поскольку тем самым вы исцеляете себя.

Определив область практики вашего героя, вы должны соотнести ее с конкретной эмоциональной проблемой из собственной жизни. Сумейте увидеть в сидящем перед вами пациенте шанс исправить ужасную эмоциональную проблему, которая не дает жить вам самим.

ВРАЧ

Чтобы начать медицинскую карьеру, требуются годы подготовительных медицинских курсов, затем еще несколько лет медицинского института и пара лет аспирантуры. Врач – это целительское призвание длиною в жизнь. Вспомните случай из детства или нынешней жизни, когда оказались не в состоянии вылечить близкого человека и он умер, стал инвалидом или же его жизнь сильно ухудшилась. Став врачом, вы получаете второй шанс излечить близкого, которому в жизни бессильны были помочь.

ПРОСТИТУТКА/СТРИПТИЗЕРША

Работа протитутков и стриптизерш, казалось бы, напрямую связана с сексом, однако на самом деле для проститутки или стриптизерши в ее профессии сексуального мало. Напротив, это акт возмездия и обретения силы, берущий начало в изнасиловании или растлении, которому подверглась девочка или молодая женщина. Клиенты проститутки или зрители стриптизерши символизируют мужчину, изнасиловавшего или растлившего ее. Она превращает свою беспомощность во власть над обстоятельствами с помощью того же самого, через что была этой власти лишена, – секса. (Те же силы движут и стриптизерами/проститутками мужского пола.) Если вы пережили изнасилование или растление, то человека, совершившего это, можете использовать как замену клиентов вашего персонажа. К счастью, не все побывали жертвами преступлений сексуального характера. Однако изнасилование может принимать множество разных форм. Если вы ощущаете, что подвергались эмоциональному насилию, то виновника можно использовать как замену при обретении власти над клиентом или тем, кто получает приватный танец.

ЮРИСТ

Хорошие юристы привносят в свои дела нечто личное, осмысляя их через то, что сами хотели бы исправить. Да, бывают дела, адвоката особенно не интересующие: он лишь делает на правовом поле ходы, ведущие к победе; но отстраненная преданность делу – вовсе не то, что мы хотели бы видеть на сцене или на экране. Блистательный юрист воспринимает преступление или ущерб, с которым связано дело, как нечто приключившееся с ним самим (или с ней самой) либо с кем-то из близких – например, членом семьи, и оттого будет ожесточеннее и пламеннее сражаться в суде, – точно речь идет о его личной мести. Драматическое искусство изображает жизнь как таковую, причем доводит ее до пределов. Поэтому заострение личных моментов в сценарном материале необходимо.

Чтобы добиться этого, возьмите какой-нибудь конфликт, нечто криминальное или загадочное, что присутствует в вашей жизни сегодня (также можно использовать какую-либо неразрешенную проблему из прошлого) и затрагивает вас или кого-то из ваших близких. В роли юриста вы должны будете предпринять усилия к тому, чтобы найти разгадку, выявить виновника или добиться справедливого возмездия – вариант зависит от того, какая развязка наилучшим образом подходит преступной истории из жизни, которую вы связали с преступлением в сценарии. В рамках внутренней работы наделите «плохих» героев в сценарии (то есть тех, что наносят вам вред, – вовсе не обязательно это плохие люди) чертами «плохих» участников вашей личной судебной истории. «Хороших» персонажей (то есть тех, кто вам

важен, – вовсе не обязательно это хорошие люди) – тех, кого вы хотите защитить, тех, кто по сценарию стал жертвой, – наделите чертами соответствующих «хороших» людей из вашей личной судебной истории. Часто бывает, что в судебную баталию вовлечено несколько сторон. Наделение личными моментами всех персонажей, важных для судебного дела, добавляет реализма, а также усиливает стремление выиграть дело.

ВООРУЖЕННЫЕ СИЛЫ

Человек, твердо решивший пойти в армию, ищет порядка, строгих правил и предписаний, а также субординации. Возможно, детство такого героя было сумбурным, и ему не доставало авторитетной фигуры. Дети нуждаются в руководстве, задаваемом через правила и границы. Это помогает им понять, как вести себя во взрослой жизни. Если ребенок не получит его в достаточной мере, то продолжит искать, когда вырастет. А где больше строгих правил и предписаний, дающих ощущение порядка, чем в армии?

С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ПРИЗЫВНИКА/РЯДОВОГО

Чтобы исполнить роль военнослужащего по призыву, нужно рассмотреть свои чувства по отношению к кому-то из родителей, к конкретному учителю, тете, дяде или какой-либо другой авторитетной фигуре, не сумевшей дать вам должного руководства, пока вы подрастали. Офицер, командующий частью, взводом и т. п., где служит ваш герой, станет заменой авторитетной фигуры из детства. Ваши взаимоотношения с командиром будут напоминать отношения с родителем, в котором вы нуждались и которого были лишены. Это выносит личный аспект взаимоотношений за рамки сюжета, вызывая у вас потребность впечатлять командира и впечатляться им. Также это делает взаимоотношения, простирающиеся сквозь сценарий, куда более яркими, глубокими и эмоционально убедительными.

С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ОФИЦЕРА

Армейский офицер наделен властью принимать решения, касающиеся жизни и смерти. От приказов офицера может зависеть, выживет кто-либо или погибнет. Армейский офицер – одно из немногих легальных занятий, дающих такой размах и такую власть. Тот, кто испытывает потребность в профессии, столь тесно сопряженной с властью, как правило, рос с ощущением беспомощности. Может, ребенок терпел побои или унижения от родителя, детей во дворе, няни и т. п., а может, подвергался ужасным насмешкам. Ребенок не в силах что-либо с этим поделать, однако у взрослого есть способы поменять расклад сил.

Офицерский чин в армии дает такому человеку власть над жизнью и смертью группы людей, которые, согласно с воинским уставом, обязаны выполнять любой его приказ. Играя офицера, думайте о человеке либо группе людей, которые, по вашему мнению, подвергали вас неким издевательствам. Именно им было бы особенно сладко отомстить. Сделайте этого человека или эту группу заменой тех, кто играет ваших подчиненных. Так суровые приказы и унижение тех, кто ниже вас по иерархической цепочке, будут казаться оправданными и приносить удовлетворение. Это снимает фактор жестокости, и мы, зрители, начнем вам сочувствовать, поскольку действия ваши продиктованы не злым умыслом, а стремлением вернуть себе власть над обстоятельствами, которую кто-то символически у вас отобрал.

АКТЕР

Человек выбирает актерскую стезю из-за потребности привлекать внимание и получать безоговорочную любовь огромного числа людей. Эта потребность вызывает у актера склонность драматизировать все происходящее в его жизни. Эмоции настоящего актера всегда должны быть на поверхности, готовые к применению в любой роли, которая вам достанется. Скрытность или самосозерцание к хорошей актерской игре не располагают: актер должен быть готов изобразить сильное чувство – какое бы ни понадобилось. Поэтому актеры получают от эмоций наслаждение, и чем больше в них страдания, тем лучше. Эмоции – сырье для актерской игры даже вдали от сцены. И, нравится вам это или нет, между поведением актера на сцене и в жизни нет особой разницы. Так что, когда вы исполняете роль актера, вам дозволено быть примадонной. Радость от этой роли в том, что нет ничего чрезмерного. Во имя внимания и любви можно пойти на что угодно, поскольку кто угодно, оказавшийся поблизости от актера, мгновенно становится зрителем звездного представления всей его жизни. Есть опасность, играя актера, изобразить карикатуру на него. Следует помнить о том, что СВЕРХЗАДАЧА и страсть, направляющая внутреннюю работу к СЦЕНИЧЕСКОЙ ЗАДАЧЕ, должны быть подлинными –

сверхдраматично подлинными. Актер – и на экране, и в жизни – всегда знает, как найти освещенное место, обводит вокруг пальца своих зрителей и постоянно пытается получить «Оскар». Что касается внутренней работы – собственно, вы и есть актер. Найдите те проблемы и события, что изначально внушили вам желание стать актером, и дайте им свободно, с драматической целеустремленностью вести вас к исполнению сверхзадачи и решению сценической задачи.

ФОНДОВЫЙ БРОКЕР, ФИНАНСИСТ, ДИРЕКТОР КОМПАНИИ И Т.П.

Люди, которых привлекают эти связанные с немалой властью профессии, готовы на все ради победы. Бескомпромиссная целеустремленность нужна уже для того, чтобы занять эти влиятельные места. А еще важно очень, очень любить деньги и глубинно понимать силу, которую за них можно купить.

Чтобы изобразить такой тип героя, вам следует найти то, что заставит вас стать решительными и беспощадными, – и в то же время ощущать в этом свою правоту. Найдите человека или группу людей, тем или иным образом сломавших жизнь вам или вашему близкому. Сделайте этого человека или эту группу заменой людей, на которых по сценарию обрушивается ваша безудержность. Тогда он или они будут заслуживать беспощадной демонстрации вашей силы и возмездия.

Но каким бы ни было призвание вашего героя...

Актерская игра позволяет вам воплощать ваши фантазии, нечто такое, что вы никогда не сможете сделать в жизни.

Актерство – возможность повлиять на ход событий и изменить то, что вы бессильны изменить в реальности.

Часть III

Практическое применение двенадцати инструментов

Часть III покажет, как работают двенадцать инструментов применимо к одному сценарному материалу. В качестве примера я выбрала сценарий на основе третьего действия чеховского «Дяди Вани». Эта сцена должна стать для вас моделью применения техники к любому сценарию.

Театральный материал можно поделить на две категории:

- сюжеты, в которых движущей силой является власть;
- сюжеты, в которых основным мотивом является любовь.

Разумеется, ни один сценарий нельзя назвать черно-белым. Во всех любовных историях есть элемент борьбы за власть, а во всех историях о борьбе за власть есть любовный элемент. Нужно просто выяснить, какая из движущих сил – основная.

Спросите себя: «Что движет моего героя к его целям – любовь или жажда власти?»

Сцена из третьего действия «Дяди Вани» – пример материала, в котором движущей силой действия является любовь, однако это не отменяет тонкого подтекста борьбы за власть. Жизненный опыт учит нас, что в делах сердечных борьба за власть присутствует заведомо.

Анализ сценария пьесы с помощью двенадцати инструментов

Прежде всего нужно прочитать сценарий от начала до конца – как любой сценарий, с которым доведется работать. Требуется это для того, чтобы в голове уложились все обстоятельства и подробности сюжета, что понадобится для осознанного выбора, когда вы

будете применять двенадцать актерских инструментов. Многие игнорируют прочтение всего сценария, считая достаточной мерой просто быстро пробежать материал глазами или воспользоваться столь ныне доступными книжками-шпаргалками. Однако я настоятельно рекомендую именно тщательное прочтение, которое делает образы персонажей более глубокими, фактурными и четкими.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ ПЬЕСЫ «ДЯДЯ ВАНЯ»

Говоря коротко, в «Дяде Ване» рассказывается история профессора Александра Серебрякова и его молодой красивой жены Елены, которые в середине XIX века покидают Петербург и поселяются в имении покойной жены Александра. В этом имении много лет живут и трудятся Соня, дочь профессора от первого брака, и брат ее матери Иван Петрович Войницкий (дядя Ваня); у них скромное жалованье, и большую часть заработанного они отправляют в Петербург, чтобы поддержать профессора и его исследования.

Приезд Александра и Елены повергает усадьбу в хаос, нарушая повседневный уклад сельской жизни и разжигая страсти. По мере того как герои борются со своими несбыточными желаниями и разочарованиями, возникают острые углы и треугольники. Дядя Ваня и его друг Михаил Астров, местный врач, соперничают за благосклонность Елены, в то время как Соня и Елена непреодолимо увлечены Астровым.

Существенные обстоятельства, связанные со сценой из третьего действия «Дяди Вани»

Вот ключевые моменты для понимания того, как эта сцена вписывается в общий сюжет пьесы. К ним относятся события непосредственно до и после этой конкретной сцены, а также развязка сюжета, которая поможет вам понять, куда должен двигаться каждый из героев и чего должен добиться, чтобы их путешествие каким-то образом разрешилось.

- Дядя Ваня – Иван Войницкий, шурин профессора Александра Серебрякова по первому браку. С тех пор как умерла жена Александра, он заботится об усадьбе и о дочери Александра.

- Астров – совестливый врач, которого холостяцкая жизнь и другие личные тяготы превратили из бывшего идеалиста в циника. Он злоупотребляет алкоголем, чтобы заглушить боль.

- Соня, дочь Александра, примерно одного возраста с его второй женой Еленой. Долгое время влюблена в Астрова. Однако Астров к Соне ничего не испытывает – ему не дает покоя Елена.

- Дядя Ваня и Астров оба влюблены в обольстительную Елену.

- Елена, которая явно не любит Александра, сталкивает Ваню и Астрова в борьбе за свою благосклонность.

- **ПЕРЕД ЭТОЙ СЦЕНОЙ:** Елена обещает Соне помочь влюбить в нее Астрова. Притворяясь Сониной подругой, Елена убеждает ту довериться ей и поделиться сокровенным. Она говорит Соне, что бескорыстно стремится помочь ей завести отношения с Астровым. Кажется, однако, что у Елены есть тайные планы, мотивы которых эгоистичнее, чем она пытается представить Соне.

- **В СЛЕДУЮЩЕЙ СЦЕНЕ:** дядя Ваня застаёт Елену и Астрова в романтический момент.

- **ПОСЛЕ ТОЙ СЦЕНЫ:** словно этого мало, Александр собирается продавать имение бывшей жены, и дядя Ваня пытается убить его.

- **В КОНЦЕ:** Александр при неуклюжем покушении не пострадал. Из-за манипуляций Елены домочадцы рассорены между собой. Александр и Елена покидают имение.

А теперь – сцена, которую мы будем анализировать...

ДЯДЯ ВАНЯ

А. П. Чехов

(Сцена из третьего действия, в сокращении)

Астров

(входит с картограммой)

Добрый день! Вы хотели видеть мою живопись?

Елена Андреевна

Вчера вы обещали показать мне свои работы... Вы свободны?

Астров

О, конечно.

(Растягивает на ломберном столе картограмму и укрепляет ее кнопками.)

Вы где родились?

Елена Андреевна

В Петербурге.

Астров

А получили образование?

Елена Андреевна

В консерватории.

Астров

Для вас, пожалуй, это неинтересно.

Елена Андреевна

Почему? Я, правда, деревни не знаю, но я много читала.

Астров

Смотрите сюда. Картина нашего уезда, каким он был 50 лет назад. Темно— и светло-зеленая краска означает леса; половина всей площади занята лесом. Где по зелени положена красная сетка, там водились лоси, козы... Я показываю тут и флору, и фауну. На этом озере жили лебеди, гуси, утки, и, как говорят старики, птицы всякой была сила, видимо-невидимо: носилась она тучей. Переходим к третьей части: картина уезда в настоящем. Зеленая краска лежит кое-где, но не сплошь, а пятнами; исчезли и лоси, и лебеди, и глухари...

(Пауза.)

Вы скажете, что старая жизнь естественно должна была уступить место новой. Да, я понимаю, если бы на месте этих истребленных лесов были заводы, фабрики, школы, — но ведь тут ничего подобного! В уезде те же болота, комары, то же бездорожье, нищета, тиф, дифтерит, пожары...

(Холодно.)

Я по лицу вижу, что это вам неинтересно.

Елена Андреевна

Но я в этом так мало понимаю...

Астров

И понимать тут нечего, просто неинтересно.

Елена Андреевна

Откровенно говоря, мысли мои не тем заняты. Простите. Мне нужно сделать вам маленький вопрос, и не знаю, как начать.

(Садятся.)

Дело касается одной молодой особы. Мы будем говорить, как честные люди, как приятели, без обиняков. Поговорим и забудем, о чем была речь. Да?

Астров

Да.

Елена Андреевна

Дело касается моей падчерицы Сони. Она вам нравится?

Астров

Да, я ее уважаю.

Елена Андреевна

Она вам нравится как женищина?

Астров (не сразу)

Нет.

Елена Андреевна

(берет его за руку)

Вы не любите ее, по глазам вижу... Она страдает... Поймите это и... перестаньте бывать здесь.

(Пауза.)

Фу, какой неприятный разговор! Я так волнуюсь, точно протащила на себе тысячу пудов. Ну, слава богу, кончили. Забудем, будто не говорили вовсе, и... и уезжайте. Вы умный человек, поймете...

(Пауза.)

Я даже красная вся стала.

Астров

Если бы вы сказали месяц-два назад, то я, пожалуй, еще подумал бы, но теперь... А если она страдает, то, конечно... Только одного не понимаю: зачем вам понадобился этот вопрос?

(Глядит ей в глаза.)

Вы – хитрая!

Елена Андреевна

Что это значит?

Астров

Хитрая! Положим, Соня страдает, я охотно допускаю, но к чему этот ваш вопрос? Позвольте, не делайте удивленного лица, вы отлично знаете, зачем я бываю здесь каждый день... Зачем и ради кого бываю, это вы отлично знаете. Хищница милая, не смотрите на меня так.

Елена Андреевна

Хищница? Ничего не понимаю.

Астров

Красивый, пушистый хорек... Вам нужны жертвы! Вот я уже целый месяц ничего не делаю, бросил все, жадно ищу вас – и это вам ужасно нравится, ужасно... Ну что ж? Я побежден, вы это знали и без вопроса.

(Скрестив руки и нагнув голову.)

Покоряюсь. Нате, ешьте!

Елена Андреевна
Вы с ума сошли!

Астров
Вы застенчивы...

Елена Андреевна
О, я лучше и выше, чем вы думаете! Клянусь вам!
(Хочет уйти.)

Астров
(загораживая ей дорогу)
Я сегодня уеду, бывать здесь не буду, но...
(берет ее за руку, оглядывается)
где мы будем видеться? Говорите скорее: где? Сюда могут войти, говорите скорее...
(Страстно.)
Какая чудная, роскошная... Один поцелуй... Мне поцеловать только ваши ароматные волосы...

Елена Андреевна
Клянусь вам...

Астров
(мешая ей говорить)
Зачем клясться? Не надо клясться. Не надо лишних слов... О, какая красивая! Какие руки!
(Целует руки.)

Елена Андреевна
Но довольно, наконец... уходите...
(Отнимает руки.)

Астров
Ты видишь, это неизбежно, нам надо видеться.
(Целует ее; в это время входит Войницкий с букетом роз и останавливается у двери.)

Елена Андреевна
(не видя Войницкого)
Пощадите... оставьте меня...
(Кладет Астрову голову на грудь.)

Астров
(удерживая ее за талию)
Приезжай завтра в лесничество... часам к двум... Да? Да? Ты приедешь?

Елена Андреевна
(увидев Войницкого)
Пустите!
(Отходит к окну.)

Это ужасно.

Войницкий кладет букет на стул. Елена Андреевна продолжает стоять у окна, соображая, что ей теперь говорить и делать. Астров с болезненно виноватым видом пытается замять ситуацию.

ПРЕЖДЕ ЧЕМ ПРИСТУПИТЬ К АНАЛИЗУ...

Приведенные ниже варианты использования каждого из инструментов – просто примеры. Актерское мастерство – это искусство, и поэтому все в нем субъективно. Абсолютных данностей не существует. Читая пьесу и работая с двенадцатью инструментами, задействуйте всего себя: собственное воображение, свою биографию, свои потребности, учитывайте свою точку зрения. И всегда, всегда, и еще раз: всегда пишите карандашом.

Пишите прямо на тексте сценария

Прочтите сценарий несколько раз, старайтесь не только постичь сюжет и наметить основные кульминационные моменты, но и увидеть в своем персонаже себя. Чутко следите за ходом своего воображения и обязательно фиксируйте карандашом важные, на ваш взгляд, детали. Принципиально важно писать на самом сценарии, помещая актерские инструменты прямо возле слов или ремарок, к которым они относятся. Тогда, заучивая сценарий и поглядывая в текст, вы сразу будете видеть связанные с ним мысли и решения. В результате слова и мысли вы запомните одновременно, создавая между ними ассоциации и четко соотнося анализ с сюжетом.

Учите свои реплики только после того, как проделаете работу

Если вы заучите свои слова до того, как работа будет сделана, вместо диалога у вас будут бессмысленные слова. Когда смысл и назначение слов неясны, вы невольно усваиваете лишь одно из их возможных прочтений. Получается чтение по ролям, а чтение по ролям всякий раз будет звучать одинаково. Такое воспроизведение наизусть остается в сознании и, подобно цементу, с большим трудом поддается удалению. Разумеется, это ухудшает возможность исполнить роль спонтанно и по-настоящему прочувствованно. А вот если вы сначала задействуете двенадцать актерских инструментов и лишь потом заучите реплики, слова начнут ассоциироваться с чем-то важным для вас лично, позволяя возникать органичным импульсам.

ИНСТРУМЕНТ № 1. СВЕРХЗАДАЧА

Жизненная цель героя, которую он преследует на протяжении всего сценария

СВЕРХЗАДАЧА Елены

Изучив сценарий и собрав конкретную информацию по теме, вы должны задуматься, почему столь красивая молодая женщина вышла замуж за старика с причудами. Возможно, ради уверенности в будущем? Александр стар, и здоровье его слабовато. Елена рано или поздно унаследует деньги, а вместе с ними – свободу. Возможно, у нее психологические сложности, связанные с отцом, и Александр как раз кажется ей отцом, которого она была лишена. Также следует задаться вопросом: для чего Елена переехала из города, где родилась и выросла, в местность, которая ей кажется тусклой и унылой? По сценарию она часто говорит, что ей скучно, однако, когда другие предлагают ей чем-нибудь заняться, интереса она не проявляет. Но деревня дает ей возможность по-новому воспользоваться личной разновидностью разрушительной силы. Создавая хаос и смятение, она чувствует себя живой. Риск и выход за рамки вызывают у нее прилив адреналина, заставляют кровь течь по жилам быстрее и создают у нее самой и окружающих сильные эмоциональные перепады. Вот что по-настоящему увлекательно! Для Елены это еще и способ самоутвердиться. Каким образом?

Она бессердечно подает дяде Ване ложные надежды, нисколько не собираясь исполнять «обещанное». Соню, с ее чувствами к Астрову, она понуждает действовать, прекрасно понимая безнадежность этой затеи, и для Сони все кончится только болью. В то же время она соперничает с наивной Соней за чувства как Александра, так и Астрова, а Соню заставляет считать ее подругой, что создает еще бóльшую путаницу. Елена и приводит сюжет к кульминации, при которой некогда прочные отношения героев ломаются, а вот мужу ее все эти игры и уловки не вредят нисколько. Для чего Елена это делает?

Нужно исходить из того, что Елена – не заведомо злой человек. Мотив ее – скорее, крайняя неуверенность. В России середины XIX века у женщины не было возможности добиться устойчивого положения, сделав карьеру. Положение определялось тем, была ли женщина замужем – и если да, то за кем. Для женщины, обладавшей интеллектом, существовало мало отдушин. Для Елены семейной жизни было попросту недостаточно. Более того, у Елены негде возникнуть чувству осмысленности. У нее нет детей, нет любви в браке, нет ни труда, ни страстных увлечений, ни благотворительных дел, которым она могла бы себя посвятить. И Елена, словно капризное дитя, начинает стремиться к тому, чтобы привлекать внимание – какое угодно, не важно, положительное или отрицательное. Капризные дети нередко боятся, что как будто перестанут существовать, если не сделают снова чего-нибудь из ряда вон выходящего (особенно это касается детей, у которых проблемы из-за того, что их покинули). Точно так же и Елена сеет опустошение в эмоциональном мире окружающих, чтобы ощутить в собственной жизни хотя бы какой-то смысл. Она заставляет в себя влюбляться и преклоняться перед собой. Это дает ей ощущение власти над обстоятельствами, дает цель и желание жить. Поэтому...

СВЕРХЗАДАЧА ЕЛЕНА – «Заставить всех полюбить меня – телесно и духовно».

СВЕРХЗАДАЧА Астрова

Астров – сельский врач. Медицину он сделал своим призванием в идеалистическом стремлении исцелять; однако несколько лет лечения богатых ипохондриков превратили его в одинокого циника и привили ему склонность прибегать к спиртному как к средству от этих душевных ран. В практике уездного доктора Астров поначалу видел шанс победить повсеместные в деревенской округе болезни, но вскоре он понял, что беспомощен против них, что положение безнадежно. Словом, великих перемен для человечества, которым он надеялся поспособствовать, так и не настало.

До появления Елены он приезжал к дяде Ване раз в месяц. (Да, он был из той исчезающей породы врачей, что сами приезжали на дом и всевозможных нынешних полисов с регистратурами в страшном сне вообразить бы себе не смогли.) С появлением Елены все изменилось. Ее присутствие заставило Астрова использовать частые и по большей части надуманные жалобы Александра на здоровье как предлог бывать в доме каждый день.

До Елены у Астрова не было никакой надежды встретить любовь. От чувства обреченности он держится угрюмо, чересчур критичен и пьет водку в немыслимых объемах. Так как его старания на врачебном поприще ничем не увенчались, он попытался уйти в заботы о спасении местной экологии. К сожалению, уберечь землю от бед, принесенных новой эпохой, у него также не получилось.

Елена изменила его взгляд на вещи. От своих сильных чувств к ней (в основном наведенных стараниями самой этой красивой и коварной особы) Астров ощущает в себе романтический

порыв, полон надежд, едва ли не впал в блаженное легкомыслие. Не вредит его самолюбию и признание Сони, что та уже долгое время в него влюблена. В конце, сломленный пониманием, что всему причиной были козни Елены, он объявляет дяде Ване и Соне (единственным, кто остался в имении), что отныне не будет приезжать по меньшей мере год. Как бы там ни было, любовь оказывает огромное влияние на его жизнь. Мы видим, как без любви он поддается чувству безнадежности, цинизму и пьянству, а ее появление вызывает подъем надежд и сил. Так что...

СВЕРХЗАДАЧА АСТРОВА – «Я хочу быть любимым».

Рассматривая отдельные составляющие жизненных обстоятельств и целей ваших героев, всегда обращайте внимание на то, как можно их эмоционально перевести на ваши собственные.

ИНСТРУМЕНТ № 2. СЦЕНИЧЕСКАЯ ЗАДАЧА

Цель, которой ваш герой стремится достичь по ходу отдельной сцены. Должна приближать к СВЕРХЗАДАЧЕ

СЦЕНИЧЕСКАЯ ЗАДАЧА Елены

ОБСТОЯТЕЛЬСТВА СЦЕНЫ, ВЛИЯЮЩИЕ НА ЕЛЕНУ

1. Елену не особенно интересуют ни рисунки Астрова, ни его увлеченность лесничеством.
2. Складывается впечатление, что Елене как основная тема для разговора импонирует все, что связано с самой Еленой. Даже когда она разговаривает с Астровым о Соне, это лишь способ заставить его признаться, что Соня ему не нужна, а вот по ней самой он томится.
3. Хотя Елена и говорит «нет» в ответ на заигрывания Астрова, своим поведением она продолжает его подстрекать, посылая те противоречивые сигналы, что уже много веков не дают мужчинам покоя: «в словах звучит „нет-нет“, а в глазах читается „да-да“».
4. Елена замужем за человеком, которого не любит.
5. Елена знает, что в нее влюблен дядя Ваня (и как ей не знать, ведь она сама это подстроила).

Для приближения сверхзадачи Елены – «заставить всех полюбить меня – телесно и духовно» – представляется осмысленным, если сценической задачей Елены станет «заставить тебя (Астрова) влюбиться в меня». То же самое может встречно послужить сценической задачей и Астрову, но ему – потому что он действительно влюблен в нее, а вот Елене власть над сердцем Астрова нужна лишь для того, чтобы почувствовать себя живой и самоутвердиться. Заставить Астрова влюбиться – значит стать для него смыслом существования, а равно тем, ради кого он готов сломать свою жизнь. Это позволяет ей обрести немалое влияние. Мы знаем, что она в него не влюблена, поскольку в конце, когда у нее появляется возможность уйти от мужа, она предпочитает продолжить свой жизненный путь вместе с ним – и с его состоянием, гораздо большим, нежели у Астрова; предпочитает отправиться в новое место, где сумеет увлечь других ни о чем не подозревающих мужчин. Для Елены, чтобы чувствовать себя кем-то значительным и утверждаться в осмысленности бытия, будет логичной такая...

СЦЕНИЧЕСКАЯ ЗАДАЧА ЕЛЕНЫ – «Заставить тебя влюбиться в меня».

СЦЕНИЧЕСКАЯ ЗАДАЧА Астрова

ОБСТОЯТЕЛЬСТВА СЦЕНЫ, ВЛИЯЮЩИЕ НА АСТРОВА

1. Астров хвалится своими рисунками и просвещенными заботами об экологии, желая произвести на Елену впечатление.
2. В минуту слабости он проговаривается, что бывает в доме только затем, чтобы видеть ее. Его нескрываемое романтическое и сексуальное стремление к ней выражается в неуклюжем поведении чересчур рьяного поклонника.
3. Астрову хочется любовных отношений, которых у него никогда в жизни не было.
4. Он одинок и полон отчаяния, так как чувствует, что Елена – возможно, его последний шанс обрести любовь.
5. Елена замужем, а лучший друг Астрова в нее влюблен, что добавляет сложностей и спорных моментов попыткам добиться ее любви.

Можно взглянуть на сексуальность, которой пронизана сцена, и предположить, что сценическая задача Астрова – «склонить тебя к тому, чтобы заняться со мной любовью», но это отрицательно скажется на его общих жизненных намерениях, выраженных в СВЕРХЗАДАЧЕ: «я хочу быть любимым». Будь ему нужен лишь секс, он легко мог бы добиться Сони, которая уже долгое время ведет себя как по уши влюбленная школьница. Вдобавок на протяжении всей пьесы Астров повторяет, как ему надоело быть одиноким, но все не может найти ту единственную... И вот – Елена. Будучи замужем, она наделена и притягательностью запретного плода, отчего становится только желаннее. Поэтому...

СЦЕНИЧЕСКАЯ ЗАДАЧА АСТРОВА – «Заставить тебя влюбиться в меня».

СЦЕНИЧЕСКАЯ ЗАДАЧА всегда должна способствовать продвижению к **СВЕРХЗАДАЧЕ**, а формулировать ее нужно так, чтобы предполагалась реакция.

ИНСТРУМЕНТ № 3. ПРЕПЯТСТВИЯ

Физические, эмоциональные и умственные преграды и конфликты, которые мешают решению **СЦЕНИЧЕСКОЙ ЗАДАЧИ**, повышая тем самым накал и отдачу от свершения

ПРЕПЯТСТВИЯ Елены

Среди препятствий, мешающих Елене решить ее сценическую задачу «заставить тебя влюбиться в меня», можно назвать такие.

1. Риск быть отвергнутой.

2. Замужнее положение.

3. Влюбленность в Астрова Сони, Елениной падчерицы.

4. Дядя Ваня, хозяин дома, шурин ее мужа и хороший друг Астрова, влюблен в Елену.

5. Нулевой интерес Елены к экологии, которой увлечен Астров.

6. Елена – горожанка. Астров – сельский житель. У них мало общего. И в любом случае Елену мало привлекает все то, что мог бы дать ей человек из деревни.

7. Елена по натуре крайне склонна к соревновательности. Когда дело доходит до соперничества, ей нужно, чтобы ставки были высоки – в данном случае она соперничает с Соней за Астрова.

8. Ее потребность играть другими людьми, сбивая их с толку.

9. Опасность быть пойманной. (Мужем Александром; падчерицей Соней, перед которой она стала выдавать себя за лучшую подругу; дядей Ваней – другом Астрова, хозяином дома, шурином ее мужа и человеком, опасно ею увлекшимся; несколькими из этих людей в любом сочетании.)

10. Она действительно попадаетеся.

Это всего лишь некоторые из обобщенных **ПРЕПЯТСТВИЙ** Елены. Теперь нужно перечитать всю сцену заново и обратить внимание на более конкретные препятствия с Елениной точки зрения.

ДЯДЯ ВАНЯ

А. П. Чехов

(Сцена из третьего действия, в сокращении)

Астров

(входит с картограммой)

Добрый день! Вы хотели видеть мою живопись?

[**ПРЕПЯТСТВИЕ:** Возможна отрицательная реакция на его рисунок с неубедительной попыткой это скрыть.]

Елена Андреевна

Вчера вы обещали показать мне свои работы... Вы свободны?

Астров

О, конечно.

(Растягивает на ломберном столе картограмму и укрепляет ее кнопками.)

Вы где родились?

Елена Андреевна

В Петербурге.

[ПРЕПЯТСТВИЕ : Социальное неравенство. Елена из города, он – из деревни.]

Астров

А получили образование?

Елена Андреевна

В консерватории.

[ПРЕПЯТСТВИЕ : Неравенство в образовании. Она гораздо лучше образована, чем он.]

Астров

Для вас, пожалуй, это неинтересно.

[ПРЕПЯТСТВИЕ : У Астрова есть подозрения насчет того, интересен ли Елене его рисунок.]

Елена Андреевна

Почему? Я, правда, деревни не знаю, но я много читала.

[ПРЕПЯТСТВИЕ : Трудно, не показавшись снисходительной, убедить в меру догадливого человека, что она поистине заинтригована, тогда как на самом деле все это ей совершенно безразлично.]

Астров

Смотрите сюда. Картина нашего уезда, каким он был 50 лет назад. Темно– и светло-зеленая краска означает леса; половина всей площади занята лесом. Где по зелени положена красная сетка, там водились лоси, козы... Я показываю тут и флору, и фауну. На этом озере жили лебеди, гуси, утки, и, как говорят старики, птицы всякой была сила, видимо-невидимо: носилась она тучей. Переходим к третьей части: картина уезда в настоящем. Зеленая краска лежит кое-где, но не сплошь, а пятнами; исчезли и лоси, и лебеди, и глухари...

(Пауза.)

[ПРЕПЯТСТВИЕ : Полнейшая скука.]

Вы скажете, что старая жизнь естественно должна была уступить место новой. Да, я понимаю, если бы на месте этих истребленных лесов были заводы, фабрики, школы, – но ведь тут ничего подобного! В уезде те же болота, комары, то же бездорожье, нищета, тиф, дифтерит, пожары...

[ПРЕПЯТСТВИЕ : Полное безразличие к тому, что страстно увлекает Астрова.]

(Холодно.)

Я по лицу вижу, что это вам неинтересно.

[ПРЕПЯТСТВИЕ : Астров вот-вот поймет, что ей и впрямь неинтересно.]

Елена Андреевна

Но я в этом так мало понимаю...

Астров

И понимать тут нечего, просто неинтересно.

[ПРЕПЯТСТВИЕ : У Астрова действительно есть подозрения.]

Елена Андреевна

Откровенно говоря, мысли мои не тем заняты. Простите. Мне нужно сделать вам маленький допрос, и не знаю, как начать.

(Садятся.)

Дело касается одной молодой особы. Мы будем говорить, как честные люди, как приятели, без обиняков. Поговорим и забудем, о чем была речь. Да?

Астров

Да.

Елена Андреевна

Дело касается моей падчерицы Сони. Она вам нравится?

[ПРЕПЯТСТВИЕ : Весьма рискованный вопрос – Астров может сказать, что влюблен в Соню, и тогда свою СЦЕНИЧЕСКУЮ ЗАДАЧУ Елене не решить.]

Астров

Да, я ее уважаю.

Елена Андреевна

Она вам нравится как женщина?

Астров

(не сразу)

Нет.

Елена Андреевна

(берет его за руку)

[ПРЕПЯТСТВИЕ : Смелый, на грани чувственности, ход – Астров может разве что списать это на общую раскованность.]

Вы не любите ее, по глазам вижу... Она страдает... Поймите это и... перестаньте бывать здесь.

(Пауза.)

Фу, какой неприятный разговор! Я так волнуюсь, точно протащила на себе тысячу пудов. Ну, слава богу, кончили. Забудем, будто не говорили вовсе, и... и уезжайте. Вы умный человек, поймете...

(Пауза.)

Я даже красная вся стала.

[ПРЕПЯТСТВИЕ : Циничная натура Астрова. Что если он не верит Елене?]

Астров

Если бы вы сказали месяц-два назад, то я, пожалуй, еще подумал бы, но теперь... А если она страдает, то, конечно... Только одного не понимаю: зачем вам понадобился этот допрос?

(Глядит ей в глаза.)

Вы – хитрая!

Елена Андреевна

Что это значит?

Астров

Хитрая! Положим, Соня страдает, я охотно допускаю, но к чему этот ваш вопрос? Позвольте, не делайте удивленного лица, вы отлично знаете, зачем я бываю здесь каждый день... Зачем и ради кого бываю, это вы отлично знаете. Хищница милая, не смотрите на меня так.

[ПРЕПЯТСТВИЕ : Притворная невинность Елены видна Астрову насквозь.]

Елена Андреевна

Хищница? Ничего не понимаю.

Астров

Красивый, пушистый хорек... Вам нужны жертвы! Вот я уже целый месяц ничего не делаю, бросил все, жадно ищу вас – и это вам ужасно нравится, ужасно... Ну что ж? Я побежден, вы это знали и без вопроса.

(Скрестив руки и нагнув голову.)

Покоряюсь. Нате, ешьте!

Елена Андреевна

Вы с ума сошли!

Астров

Вы застенчивы...

Елена Андреевна

О, я лучше и выше, чем вы думаете! Клянусь вам!

(Хочет уйти.)

[ПРЕПЯТСТВИЕ : Смелый ход. Что если Астров не станет ее удерживать? Все ее хитросплетения пойдут насмарку.]

Астров

(загораживая ей дорогу)

Я сегодня уеду, бывать здесь не буду, но...

(берет ее за руку, оглядывается)

где мы будем видеться? Говорите скорее: где? Сюда могут войти, говорите скорее...

(Страстно.)

Какая чудная, роскошная... Один поцелуй... Мне поцеловать только ваши ароматные волосы...

[ПРЕПЯТСТВИЕ : Чувственность выходит из-под контроля.]

ПРИМЕЧАНИЕ : Секс – всегда естественное препятствие. Женщина утрачивает власть, когда полностью отдается страсти. Мужчина – когда ему не удается добиться этого от женщины. Контролю же сексуальные импульсы с трудом поддаются от природы.]

Елена Андреевна

Клянусь вам...

Астров

(мешая ей говорить)

Зачем клясться? Не надо клясться. Не надо лишних слов... О, какая красивая! Какие руки!

(Целует руки.)

Елена Андреевна

Но довольно, наконец... уходите...

(Отнимает руки.)

Астров

Ты видишь, это неизбежно, нам надо видеться.

(Целует ее; в это время входит Войницкий с букетом роз и останавливается у двери.)

Елена Андреевна

(не видя Войницкого)

Пощадите... оставьте меня...

(Кладет Астрову голову на грудь.)

[ПРЕПЯТСТВИЕ : Огромный риск попасться.]

Астров

(удерживая ее за талию)

Приезжай завтра в лесничество... часам к двум... Да? Да? Ты приедешь?

Елена Андреевна

(увидев Войницкого)

[ПРЕПЯТСТВИЕ : Вот и попалась.]

Пустите!

[ПРЕПЯТСТВИЕ : Неизвестно, сколько дядя Ваня там уже стоит, сколько успел увидеть и услышать.]

(Отходит к окну.)

Это ужасно.

Войницкий кладет букет на стул. Елена Андреевна продолжает стоять у окна, соображая, что ей теперь говорить и делать. Астров с болезненно виноватым видом пытается замять ситуацию.

[ПРЕПЯТСТВИЕ : Предстоит выкручиваться из последствий явной нескромности.]

ПРЕПЯТСТВИЯ Астрова

Вот некоторые из препятствий, мешающих Астрову в осуществлении его сценической задачи «заставить тебя влюбиться в меня».

1. Риск быть отвергнутым.
2. Астров влюблен в Елену. (Как всем нам известно, влюбленность сама по себе создает препятствия.)
3. Елена замужем.
4. У Астрова никогда не было длительных отношений, он наивен.
5. В Астрова влюблена Соня, и это может создать проблемы.
6. Лучший друг Астрова, дядя Ваня, тоже желает Елену.
7. Проблема с алкоголем.
8. Отчаяние. (Оно всегда приводит к странному, нежелательному поведению.)
9. Разница в общественном положении и образовании.
10. Циничная натура Астрова.
11. Непокойная совесть.

Конкретные ПРЕПЯТСТВИЯ с точки зрения Астрова**ДЯДЯ ВАНЯ****А. П. Чехов****(Сцена из третьего действия, в сокращении)****Астров****(входит с картограммой)*****Добрый день! Вы хотели видеть мою живопись?***

[ПРЕПЯТСТВИЕ : Возможно, Елене рисунок или сама тема не понравятся и будут отвергнуты.]

Елена Андреевна***Вчера вы обещали показать мне свои работы... Вы свободны?*****Астров*****О, конечно.***

[ПРЕПЯТСТВИЕ : Слишком много энтузиазма. Считывается как явное отчаяние.]

(Растягивает на ломберном столе картограмму и укрепляет ее кнопками.)

[ПРЕПЯТСТВИЕ : Бесхитрость. Что, если за частыми касаниями Елены Астров неверно увидит романтическую подоплеку, а на самом деле они случайны?]

Вы где родились?**Елена Андреевна*****В Петербурге.***

[ПРЕПЯТСТВИЕ : Социальное неравенство.]

Астров***А получили образование?*****Елена Андреевна*****В консерватории.***

[ПРЕПЯТСТВИЕ : Неравенство в образовании. У Елены лучше и образование, и навыки общения, что стесняет Астрова как мужчину.]

Астров***Для вас, пожалуй, это неинтересно.***

[ПРЕПЯТСТВИЕ : Неуверенность Астрова.]

Елена Андреевна ***Почему? Я, правда, деревни не знаю, но я много читала.*****Астров**

Смотрите сюда. Картина нашего уезда, каким он был 50 лет назад. Темно— и светло-зеленая краска означает леса; половина всей площади занята лесом. Где по зелени положена красная сетка, там водились лоси, козы... Я показываю тут и флору, и фауну. На этом озере жили лебеди, гуси, утки, и, как говорят старики, птицы всякой была сила, видимо-невидимо: носилась она тучей. Переходим к третьей части: картина уезда в настоящем. Зеленая краска лежит кое-где, но не сплошь, а пятнами; исчезли и лоси, и

лебеди, и глухари...

(Пауза.)

Вы скажете, что старая жизнь естественно должна была уступить место новой. Да, я понимаю, если бы на месте этих истребленных лесов были заводы, фабрики, школы, – но ведь тут ничего подобного! В уезде те же болота, комары, то же бездорожье, нищета, тиф, дифтерит, пожары...

[ПРЕПЯТСТВИЕ : Елене явно неинтересно.]

(Холодно.)

Я по лицу вижу, что это вам неинтересно.

Елена Андреевна

Но я в этом так мало понимаю...

Астров

И понимать тут нечего, просто неинтересно.

Елена Андреевна

Откровенно говоря, мысли мои не тем заняты. Простите. Мне нужно сделать вам маленький допрос, и не знаю, как начать.

(Садятся.)

Дело касается одной молодой особы. Мы будем говорить, как честные люди, как приятели, без обиняков. Поговорим и забудем, о чем была речь. Да?

[ПРЕПЯТСТВИЕ : Многозначительный, нервующий вопрос, грозящий смутить.]

Астров

Да.

Елена Андреевна

Дело касается моей падчерицы Сони. Она вам нравится?

[ПРЕПЯТСТВИЕ : Провокационный вопрос, который может таить подвох.]

Астров

Да, я ее уважаю.

Елена Андреевна

Она вам нравится как женщина?

Астров

(не сразу)

Нет.

[ПРЕПЯТСТВИЕ : Возможно, это не тот ответ, который Елена хочет слышать.]

Елена Андреевна

(берет его за руку)

Вы не любите ее, по глазам вижу... Она страдает... Поймите это и... перестаньте бывать здесь.

(Пауза.)

Фу, какой неприятный разговор! Я так волнуюсь, точно протащила на себе тысячу пудов. Ну, слава богу, кончили. Забудем, будто не говорили вовсе, и... и уезжайте. Вы умный

человек, поймете...

(Пауза.)

Я даже красная вся стала.

[ПРЕПЯТСТВИЕ : Ее противоречивые сигналы.]

Астров

Если бы вы сказали месяц-два назад, то я, пожалуй, еще подумал бы, но теперь... А если она страдает, то, конечно... Только одного не понимаю: зачем вам понадобился этот вопрос?

(Глядит ей в глаза.)

Вы – хитрая!

Елена Андреевна

Что это значит?

Астров

Хитрая! Положим, Соня страдает, я охотно допускаю, но к чему этот ваш вопрос? Позвольте, не делайте удивленного лица, вы отлично знаете, зачем я бываю здесь каждый день... Зачем и ради кого бываю, это вы отлично знаете. Хищница милая, не смотрите на меня так.

[ПРЕПЯТСТВИЕ : Время поджигает. Астрову нужно торопиться. Дом полон людей, которые могут их прервать; возможно, больше побыть наедине с Еленой ему не удастся.]

Елена Андреевна

Хищница? Ничего не понимаю.

Астров

Красивый, пушистый хорек... Вам нужны жертвы! Вот я уже целый месяц ничего не делаю, бросил все, жадно ищу вас – и это вам ужасно нравится, ужасно... Ну что ж? Я побежден, вы это знали и без вопроса.

(Скрестив руки и нагнув голову.)

Покоряюсь. Нате, ешьте!

[ПРЕПЯТСТВИЕ : Смелое и рискованное поведение. Астров может показаться Елене слишком чудаковатым для любви.]

Елена Андреевна

Вы с ума сошли!

Астров

Вы застенчивы...

Елена Андреевна

О, я лучше и выше, чем вы думаете! Клянусь вам!

(Хочет уйти.)

[ПРЕПЯТСТВИЕ : Елена уходит.]

Астров

(загораживая ей дорогу)

Я сегодня уеду, бывать здесь не буду, но...

(берет ее за руку, оглядывается)

[ПРЕПЯТСТВИЕ : Возможны нежелательные свидетели – Александр, Соня, дядя Ваня.]

...где мы будем видеться? Говорите скорее: где? Сюда могут войти, говорите скорее...

(Страстно.)

Какая чудная, роскошная... Один поцелуй... Мне поцеловать только ваши ароматные волосы...

Елена Андреевна

Клянусь вам...

Астров

(мешая ей говорить)

Зачем клясться? Не надо клясться. Не надо лишних слов... О, какая красивая! Какие руки!

(Целует руки.)

[ПРЕПЯТСТВИЕ : Возможный отпор.]

Елена Андреевна

Но довольно, наконец... уходите...

(Отнимает руки.)

[ПРЕПЯТСТВИЕ : Отпор.]

Астров

Ты видишь, это неизбежно, нам надо видеться.

(Целует ее; в это время входит Войницкий с букетом роз и останавливается у двери.)

Елена Андреевна

(не видя Войницкого)

Пощадите... оставьте меня...

(Кладет Астрову голову на грудь.)

[ПРЕПЯТСТВИЕ : Еще один непостижимый противоречивый сигнал.]

Астров

(удерживая ее за талию)

Приезжай завтра в лесничество... часам к двум... Да? Да? Ты приедешь?

Елена Андреевна

(увидев Войницкого)

Пустите!

[ПРЕПЯТСТВИЕ : Попались.]

(Отходит к окну.)

Это ужасно.

Войницкий кладет букет на стул. Елена Андреевна продолжает стоять у окна, соображая, что ей теперь говорить и делать. Астров с болезненно виноватым видом пытается замять ситуацию.

[ПРЕПЯТСТВИЕ : Предстоит выкручиваться из последствий явной нескромности.]

Никогда, никогда не оставляйте стремления реализовать СЦЕНИЧЕСКУЮ

ЗАДАЧУ, даже если ПРЕПЯТСТВИЯ кажутся непреодолимыми

ИНСТРУМЕНТ № 4. ЗАМЕНА

Наделение другого актера/героя характеристиками кого-то из вашей собственной жизни, лично стремиться к тому, чтобы герой реализовал свою СЦЕНИЧЕСКУЮ ЗАДАЧУ

Помните, что при выборе замены должно возникать личное желание добиться своего, поскольку эта замена содержит в себе подходящий момент из биографии и сопутствующие ему препятствия, которые можно уподобить положению вашего героя. Выберите кого-то нужного и непростого, ибо, если замена слишком легко позволяет решить сценическую задачу, путь к ней будет небогат на события.

Выбирая ЗАМЕНУ, не судите и не морализируйте

В актерской игре есть место злой воле, аморальности и манипуляциям, поскольку все, что происходит, – не по-настоящему. Это праздник на улице вашей фантазии. Не подвергайте себя цензуре. Эта форма искусства – пожалуй, единственное место, где можно позволить себе все то, что в жизни вы сделать никогда не осмелитесь. Так что наслаждайтесь.

Ниже представлено всего лишь несколько вариантов из бескрайнего простора для выбора. Возможные замены столь же многочисленны и разнообразны, как то, что вы пережили в жизни. Придумайте для себя несколько логичных вариантов, затем попробуйте мыслить шире и придумайте еще несколько – слегка причудливых. Попробуйте их все и определите, какой лучше всего подходит для замены.

ЗАМЕНА Астрова для Елены

Задайте себе вопрос: «От кого в своей жизни я хочу своей сценической задачи „заставить тебя влюбиться в меня“, кто вдобавок вызывает желание играть в игры и рисковать и с кем сопряжены заведомые препятствия?»

Варианты ЗАМЕНЫ

• **ВАШ БЫВШИЙ** . Есть причина, по которой этого человека больше нет в вашей жизни. Ложь, измена, вечная снисходительная манера, дурное обращение – все это хорошие поводы захотеть поиграть с человеком и расквитаться за все те игры, в которые он играл с вами. Риск может заключаться в том, что из-за всех этих манипуляций нетрудно снова в него влюбиться, что делает такой путь небезопасным. Подумайте о людях, которые могли бы заставить вас врасплох своим внезапным появлением: ваш нынешний партнер; кто-то из родителей или друг, не одобрявших ваши отношения; его друг или член его семьи, которому вы никогда не нравились, и т. п.

• **МУЖЧИНА ВАШЕЙ ПОДРУГИ** . Возможно, кто-то из ваших друзей жестоко с вами поступил. У всех нас были такие – в прошлом или в настоящем. Может, дело в вашем мазохизме, и тем не менее – она заслужила игру: это позволит вам обратить баланс сил в свою пользу. Заигрывания с молодым человеком или мужем подруги, в результате которых он в вас влюбится, приведут именно к этому. При этом вы рискуете потерять дружбу, возможно – лишиться еще нескольких друзей – узнав о вашем поведении, они перестанут вам доверять. Среди незваных гостей, которые могут появиться и заставить вас, – сама подруга; еще кто-то из ваших друзей, кто был бы шокирован, или же ваш нынешний партнер.

• **ВАШ НАЧАЛЬНИК, ПРОФЕССОР, РЕЖИССЕР, ПРОДЮСЕР (ФИГУРА, НАДЕЛЕННАЯ АВТОРИТЕТОМ)** . Те, у кого есть власть, часто ею злоупотребляют. Если это проделали с вами, то все дозволено. Этот человек заслужил, чтобы во имя справедливости с его чувствами немного поиграли и поинтриговали. Среди вариантов того, кто мог бы стать опасным внезапным свидетелем, – ваш партнер, его партнерша, кто-то из студентов или сотрудников и т. п.

• **ДАЛЬНИЙ РОДСТВЕННИК ИЛИ НЕРОДНОЙ ЧЛЕН СЕМЬИ (ДВОЮРОДНЫЙ БРАТ, ДЯДЯ, ОТЧИМ, ДЕВЕРЬ И Т.П.)** . Так как речь идет не о близком родственнике вроде родного отца или брата, это не настолько предосудительно – но все же считается аморальным и недопустимым. Однако если этот родственник или член семьи вас как-либо обидел (или же вас

заставил страдать другой член семьи, к которому он привязан), то любые хитрые происки покажутся вам оправданными. Неожиданно вторгнуться может другой член семьи, предмет его привязанности, ваш нынешний партнер и т. п.

• **ДРУГ** . Вы понимаете, про какого я друга. Тот, кто вас всегда привлекал, но вы боялись давать этому волю, не желая потерять дружбу. В подобной дружбе бывают скрыты властные отношения, поскольку друг обычно все знает и зачастую тоже испытывает к вам влечение. Потому ли бездействует ваш друг, что боится, или потому, что это дает ему власть, не важно: вы почувствуете, что власти над вами у него слишком много. Здесь те, чье появление грозит разрывом, – еще кто-то из друзей, знакомый с вами обоими; его подруга; ваш партнер и т. п.

ЗАМЕНА Елены для Астрова

Задайте себе вопрос: «От кого в своей жизни я хочу своей сценической задачи „заставить тебя влюбиться в меня“, притом что отношения кажутся запретными, сопряжены с виной и вызывают чувство неразделенной любви?»

Варианты ЗАМЕНЫ

• **ВАША БЫВШАЯ** . Что бы ни заставило вас расстаться, это нечто продолжает присутствовать в жизни. Маловероятно, чтобы она сильно изменилась, а неприятное прошлое всегда найдет неприятный же способ о себе напомнить. Все мы это понимаем, и все-таки большинство из нас, не задумываясь о вероятности, готово понадеяться на слабую возможность, что человек все осознал и исправился. Поэтому-то бывшая и кажется запретной мечтой, от тоски по которой возникает глупое чувство, а это создает ощущение вины и делает любовь неразделенной (вот она, человеческая натура, напоминает о себе пренеприятнейшим образом). Те, кто может войти и повергнуть вас в смятение, – ваша нынешняя партнерша; кто-то из членов семьи или друзей, кому ваша бывшая никогда не нравилась, и т. п.

• **ВАША СТУДЕНТКА, ПОДЧИНЕННАЯ ИЛИ ПАДЧЕРИЦА** . Когда вы занимаете позицию авторитета, считается неуместным, а иногда и незаконным пользоваться своим положением в отношении человека, над которым вы располагаете властью. Вас могут начать ругать, подвергнуть общественному порицанию важные для вас люди – они попросту не поймут, что ваша любовь к студентке, подчиненной или падчерице столь глубока, что условностям здесь уже не место. От этого у вас не исчезает ни ощущение вины, ни осознание того, что такая любовь есть нечто в высшей степени запретное. Те, кто может помешать... да чье угодно появление в такой ситуации становится проблемой.

• **МУЖЧИНА, КОТОРЫЙ ВАС ПРИВЛЕКАЕТ** . Если вы гетеросексуальны, но внезапно почувствовали влечение к другому мужчине – возможно, даже стали им одержимы, – от этого возникнут органичные чувства запретности и вины – а на взаимность не стоит надеяться ввиду общественного неодобрения. Да и попросту страшно вато с такой заменой решать сценическую задачу, и поэтому-то выбор открывает столько возможностей. Нежелательные появления – кто угодно.

• **ЖЕНЩИНА, КОТОРАЯ В СИЛУ МАТЕРИАЛЬНОГО ИЛИ ОБЩЕСТВЕННОГО ПОЛОЖЕНИЯ, ИНТЕЛЛЕКТА ИЛИ ВОЗРАСТА ВАМ «НЕ ПО ПЛЕЧУ»** . Если женщина больше зарабатывает или происходит из значительно более высокого общественно-экономического слоя, это может вызвать крайнюю робость и сомнения в собственных мужских качествах. Вам может приходиться в голову опасение, что друзья и родные втайне считают вас шутком. Тем не менее вы готовы на все ради того, чтобы она вас полюбила, какая бы пропасть неравенства между вами ни пролегала – ведь, с другой стороны, ваше самолюбие от этого выиграет. Те, кто может явиться без приглашения и наделать проблем: любой из друзей или членов семьи, кому кажется, что вы слишком на многое замахнулись; ваша нынешняя партнерша; ее друзья или члены семьи, которые невысокого мнения о вас, и т. п.

• **ДЕВУШКА ВАШЕГО ДРУГА, ВАША МАЧЕХА, СВОЯЧЕНИЦА (КТО-ЛИБО, ПРИВЯЗАННЫЙ К ДОРОГОМУ ДЛЯ ВАС ЧЕЛОВЕКУ)** . Это проходит по категории «сюда соваться нельзя». Ваша вина самоочевидна... запрет ясен, неразделенность вероятна... но, несмотря на это, вы продолжаете добиваться – потому что любовь может победить все, как

о ней говорят. Ну, это если она вас тоже любит, что не факт, и тогда все пропало, потому что вы потеряете и ее, и человека, к которому она привязана. Те, чье появление для вас рискованно: тот самый человек (она к нему привязана); друг (он вас не одобрит); духовное лицо (упрекнет в аморальном поведении) и т. п.

Личное наполнение ПРЕПЯТСТВИЙ с учетом выбранной ЗАМЕНЫ

Испробовав в качестве замены нескольких человек из собственной жизни и остановившись в итоге на ком-то подходящем, вы должны вернуться к сценарию и сделать более личным то, как препятствия вашего героя соотносятся с ним самим. Персонализация препятствий будет изначально задаваться той заменой, которую вы в конечном счете решили использовать для данной сцены. Иными словами, если вы выберете другую замену, нужно будет соответствующим образом поменять и личное наполнение препятствий.

При персонализации препятствий делайте выбор в пользу ярких и глубоких решений; личная информация, которой вы наполните препятствия, должна быть конкретной и подробной. Так борьба за решение сценической задачи станет куда более напряженной, так как вы будете остро осознавать, что именно произойдет в случае вашей неудачи.

Личное наполнение ПРЕПЯТСТВИЙ для Елены

1. РИСК БЫТЬ ОТВЕРГНУТОЙ

ПЕРСОНАЛИЗАЦИЯ . Как всякого человека, вас, наверное, отвергали, и не раз. Задумайтесь о том, кого вы выбрали в качестве замены Астрова, и вспомните что-нибудь связанное с отвержением со стороны этого человека. Или же, используя нечто произошедшее в похожей обстановке, всеми чувствами воссоздайте момент отвержения и заставьте себя бояться, что это произойдет снова, на этот раз – с вашей заменой Астрова. Пример: в качестве замены Астрова выступает ваш нынешний начальник, и вы должны четко осознавать, что именно произойдет, если он вас отвергнет (вас увольняют, вы теряете дружбу и доверие коллег, лишаетесь машины, квартиры, становитесь бездомной, оказавшись вовсе без денег, и т. п.). Или же используйте момент отвержения на какой-то из бывших работ и проиграйте про себя весь неприятный инцидент. Позвольте естественной мнительности выплеснуться в виде острых опасений, что все это может запросто повториться сегодня. Нарисуйте себе в уме четкие картины, соответствующие ситуации, когда вас отвергают, и всем страхам, возникающим в этой связи.

2. ЗАМУЖНЕЕ ПОЛОЖЕНИЕ

ПЕРСОНАЛИЗАЦИЯ . Если вы замужем или к кому-то привязаны, вам следует попросту добавить личного в препятствия, которые естественным образом вырастут из отношений, случись вам «сходить на сторону». К ним относятся: потеря любимого человека, утрата его доверия, возможная утрата материальной стабильности, разлука с детьми, крайне затрудненный поиск нового партнера. Вообразите все эти неприятные возможности так, словно они уже реализовались, добавьте подробностей и красок. Если в данный момент у вас отношений нет, задумайтесь о тех препятствиях, что возникнут, если вы потеряете друга, члена семьи, работу или общественное положение после того, как вас «с поличным» застанут вместе с вашей заменой Астрова.

3. ВЛЮБЛЕННОСТЬ СОНИ В АСТРОВА ПЕРСОНАЛИЗАЦИЯ . Подумайте, какими конкретными неприятностями обернулась бы для вас интимная ситуация с заменой Астрова, при которой вас застала бы замена Сони. Приспособьте последствия к вашей замене Сони. Вы потеряете партнера? Друга? Материальную обеспеченность? Дом? Или работу? И сколь пугающим окажется то, что за этим последует?

4. ДЯДЯ ВАНЯ, ХОЗЯИН ДОМА, ШУРИН ЕЕ МУЖА И ХОРОШИЙ ДРУГ АСТРОВА, ВЛЮБЛЕН В ЕЛЕНУ ПЕРСОНАЛИЗАЦИЯ . Какова самая нежелательная из возможных реакций дяди Вани на то, что ему предпочли другого, зависит от того, кого вы выберете в качестве замены дяди Вани. Примеры:

- насилие (направленное либо на вас, либо на вашу замену Астрова, либо на вас обоих);
- некая форма мести, которая может привести к тому, что вас выгонят из дома, из семьи или с работы;
- дурные слова о вас перед вашим партнером, членом семьи, начальником, продюсером

или режиссером, что повредит вашей семейной жизни или карьере;

- разрыв всех отношений с вами и принуждение остальных ваших друзей и/или членов семьи к тому же.

Выберите реакцию, наиболее соответствующую вашей замене дяди Вани, и вообразите результат во всех кровавых подробностях.

5. НУЛЕВОЙ ИНТЕРЕС ЕЛЕНА К ЭКОЛОГИИ, КОТОРОЙ УВЛЕЧЕН АСТРОВ

ПЕРСОНАЛИЗАЦИЯ . Здесь посложнее, так как вам придется выбрать не просто тему, которая страстно увлекает вашу замену Астрова, но еще и такую, к которой сами вы совершенно равнодушны. Возможно, ваша замена порой все уши вам прожужжит о футболе, но, если и вы любите футбол, нужной динамики это не создаст. Типичные примеры тем, которые чрезвычайно увлекательны для говорящего, а на слушателя действуют как снотворное: вегетарианство, религия, спорт, политика, техника, автомобили, последние новости. Нужно будет выбрать тему, подходящую лично для вашей замены Астрова – его она должна вдохновлять, у вас – вызывать отупляющую скуку.

6. ЕЛЕНА – ГОРОЖАНКА. АСТРОВ – СЕЛЬСКИЙ ЖИТЕЛЬ. У НИХ МАЛО ОБЩЕГО. ЕЛЕНУ МАЛО ПРИВЛЕКАЕТ ТО, ЧТО МОГ БЫ ДАТЬ ЕЙ ЧЕЛОВЕК ИЗ ДЕРЕВНИ

ПЕРСОНАЛИЗАЦИЯ . Задумайтесь о различиях между вами и вашей заменой Астрова. Вы из большого города, а он из пригорода? Вы из зажиточной семьи, а он рос в бедности? Вы образованы, а он нет? Вы склонны шутить, а он сосредоточенно серьезен? Вы общительны, а он одиночка? Вы всегда высказываете свое мнение, а он молчит, даже если у него и есть какие-то убеждения? Вы аполитичны, а он весь в политике? Вы правополушарны (творческая личность), а у него господствует левое полушарие (аналитическое)? Вы атеистка, а он верующий? Вспомните и воссоздайте в воображении, как различия между вами затрудняли ваши отношения.

7. ЕЛЕНА ПО НАТУРЕ КРАЙНЕ СКЛОННА К СОРЕВНОВАТЕЛЬНОСТИ. КОГДА ДЕЛО ДОХОДИТ ДО СОПЕРНИЧЕСТВА, ЕЙ НУЖНО, ЧТОБЫ СТАВКИ БЫЛИ ВЫСОКИ – В ДАННОМ СЛУЧАЕ ОНА СОПЕРНИЧАЕТ С СОНЕЙ ЗА АСТРОВА

ПЕРСОНАЛИЗАЦИЯ . Всякий когда-нибудь да испытывал в каком-то аспекте жизни острое желание соперничать. Более того, чем человек успешнее, тем, как правило, сильнее в нем дух соревнования. Не замечали, что «важна не победа, а участие» говорят чаще всего победители? Вспомните событие или обстоятельства, когда у вас появилось стремление добиться своего любой ценой. Также подумайте о своей замене Сони и определите, почему особенно важно не дать победить ей. Вот примеры подобной динамики.

- **СЕСТРА** . Все прелести соперничества между детьми. Если в качестве замены Сони вы используете свою сестру, вспомните что-нибудь такое, что она делает лучше вас и всегда рада этим похвастаться. В данном случае, если вы перехватите у нее Астрова, время хвалиться настанет для вас.

- **ВЕРНАЯ ПОДРУГА** . Если заменой Сони выступает ваша верная подруга, вспомните, что у нее всегда получалось лучше, чем у вас (у нее были выше отметки в школе, удачнее личная жизнь, более доходная работа и т. п.), и подумайте, как славно было бы на этот раз ее обставить. Заполучить мужчину, об интересе к которому ваша подруга обмолвилась, – разве не блестящий ход?

Это препятствие требует от вас персонализировать не только то, зачем вам понадобилось соперничество с заменой Сони, но и то, каковы будут последствия, если ей станет известно о ваших тайных намерениях.

8. ЕЕ ПОТРЕБНОСТЬ ИГРАТЬ ДРУГИМИ ЛЮДЬМИ, СБИВАЯ ИХ С ТОЛКУ

ПЕРСОНАЛИЗАЦИЯ . Подумайте о том, в какие конкретно игры разума играл с вами тот, кто выступает заменой Астрова, и помните, что отплачивать той же монетой – честно.

9. ОПАСНОСТЬ БЫТЬ ПОЙМАННОЙ (МУЖЕМ АЛЕКСАНДРОМ; ПАДЧЕРИЦЕЙ СОНЕЙ, ПЕРЕД КОТОРОЙ ОНА СТАЛА ВЫДАВАТЬ СЕБЯ ЗА ЛУЧШУЮ ПОДРУГУ; ДЯДЕЙ ВАНЕЙ – ДРУГОМ АСТРОВА, ХОЗЯИНОМ ДОМА, ШУРИНОМ ЕЕ МУЖА И ЧЕЛОВЕКОМ, ОПАСНО ЕЮ УВЛЕКШИМСЯ; НЕСКОЛЬКИМИ ИЗ ЭТИХ ЛЮДЕЙ В ЛЮБОМ СОЧЕТАНИИ) ПЕРСОНАЛИЗАЦИЯ .

Следует определить, что конкретно пойдет в вашей личной жизни не так, если вас застанут замены дяди Вани, Сони и Александра. Когда некий план срывается с ужасными последствиями, мы не думаем об этом в обобщенном духе – «опаньки, вот незадача...». Естественная человеческая реакция – представить себе именно то наихудшее, что может произойти. Здесь подробности зависят от того, каковы ваши замены дяди Вани, Сони и Александра; это и даст вам ясные образы того, что случится.

10. ОН А ДЕЙСТВИТЕЛЬНО ПОПАДАЕТСЯ ПЕРСОНАЛИЗАЦИЯ. Наполняя личным смыслом препятствие «пойманности» как свершившегося факта, следует иметь в виду две вещи.

А. Ущерб, который вы понесете, если вас в процессе соблазнения застанет замена дяди Вани, например:

- потеря работы;
- потеря дружбы;
- испорченные отношения в семье;
- разрыв с партнером;
- потеря репутации;
- разлука с детьми.

Б. Долгосрочные последствия, не ощущаемые здесь и сейчас, например:

- вы не сможете найти новую работу;
- перестав доверять, от вас отвернутся остальные друзья;
- семья навсегда утратит к вам уважение;
- разрыв с партнером лишит вас финансовой и/или эмоциональной стабильности;
- ваша репутация так и останется запятнанной – возможно, до конца жизни;
- вам так и не доведется увидеть, как растут ваши дети.

Личное наполнение ПРЕПЯТСТВИЙ для Астрова

1. РИСК БЫТЬ ОТВЕРГНУТЫМ

ПЕРСОНАЛИЗАЦИЯ. Подумайте о выбранной вами замене Елены и живо припомните что-нибудь связанное с отвержением с ее стороны. Или же, используя нечто произошедшее в похожей обстановке, во всех подробностях воссоздайте момент отвержения и заставьте себя бояться, что это произойдет снова, на этот раз – с вашей заменой Елены. Примеры...

• Если заменой Елены выступает ваша верная подруга, вспомните эпизод из прошлого, когда еще одна подруга, в отношениях с которой вам хотелось большего, сказала, что не рассматривает вас так, что, конечно, заставило вас ощутить себя полнейшим неудачником. Ощутите страх, что это может случиться снова, теперь с этой подругой, заменой Елены, после того как вы по ходу сцены откроете ей свои более глубокие чувства.

• Если заменой Елены выступает ваша двоюродная сестра, то, будучи членом семьи, она, возможно, слишком много о вас знает. Она знает некоторые ваши постыдные тайны и потому-то может вас отвергнуть. Скажем, в ранней юности у вас из-за кожного заболевания был нелепый вид, или вы до пятилетнего возраста писались в постель, были «ботаном» или второгодником в школе, всегда с трудом заводили друзей и т. п.

Помните: отвержение напоминает о том, что оно может повториться – сейчас же, по ходу сцены.

2. АСТРОВ ВЛЮБЛЕН В ЕЛЕНУ

ПЕРСОНАЛИЗАЦИЯ. Если вам больше двенадцати, муки влюбленности вам знакомы. Вспомните испытания, выпавшие на вашу собственную долю, когда вы катались на этом до ужаса шатком аттракционе под названием «влюбленность».

3. ЕЛЕНА ЗАМУЖЕМ

ПЕРСОНАЛИЗАЦИЯ. Елена, строго говоря, недоступна. Если ваша замена состоит с кем-то в отношениях, то сделайте личными препятствия, проистекающие из этих обстоятельств. Дружите ли вы с ее мужем или молодым человеком? Чувствуете ли вы себя виноватым, безнравственным? Впервые ли вы добиваетесь замужней женщины? Или, наоборот, в тридцатый раз? И так далее.

- Допустим, заменой Елены у вас выступает давняя подруга. Недоступной делает ее то,

что превращение дружеских отношений в сексуальные (более того, даже намек на такое превращение) почти всегда означает конец дружбы. Множество препятствий сопряжено с сомнениями, стоит ли «делать шаг».

- Если замена Елены – кто-то, с кем вы работаете, то препятствие – риск потерять работу или уважение коллег. Как это скажется на вашей будущей карьере?

Определитесь, по какой именно причине замена Елены для вас недоступна и каковы будут конкретные последствия, если вы станете искать таких запретных отношений и зайдете в них достаточно далеко.

4. У АСТРОВА НИКОГДА НЕ БЫЛО ДЛИТЕЛЬНЫХ ОТНОШЕНИЙ, ОН НАИВЕН

ПЕРСОНАЛИЗАЦИЯ. Даже если у вас кто-то есть или соблазнение не представляет для вас трудностей, в жизни всегда есть кто-то, перед кем вы робеете и чувствуете себя неловким, неуклюжим, нервным и безъязыким. Ровно эти же ощущения испытывает человек наивный и неопытный. Выбранная вами замена должна внушать вам это чувство. Вам нужно обратить внимание на то, как конкретно присутствие этой невероятно привлекательной особы влияет на ваше поведение. Вы становитесь косноязычны, брякаете что-нибудь дурацкое или шокирующее, у вас потеют ладони, вы начинаете много вздыхать, вас тошнит, рвет или вы что-то бормочете, ковыряя заусенец? Что бы конкретно вы ни делали в присутствии предмета вашей любви, вызывающей такой стресс, подмечайте это. Затем, когда поведение начнет проявляться, превратите его в постоянное препятствие, которое вы будете пытаться преодолеть.

5. В АСТРОВА ВЛЮБЛЕНА СОНЯ, И ЭТО МОЖЕТ СОЗДАТЬ ПРОБЛЕМЫ

ПЕРСОНАЛИЗАЦИЯ. Практически у каждого в жизни есть хотя бы одно из двух: либо кто-то тайно сходящий по нему с ума – скажем, из бывших, не ответивших взаимностью на ваше охлаждение; либо – друг, родитель, брат или сестра, чье чувство собственности так сильно, что они хотели бы запретить объекту одного видаться с кем-либо еще. Кто бы это ни был в вашем случае, вот ваша замена Сони. Это сильное препятствие, поскольку такие люди зачастую безумны или хотя бы психически неустойчивы; в лучшем случае – донельзя иррациональны. Если выяснится, что ваши чувства по отношению к замене Елены для вас важнее того, что вы чувствуете к этому человеку, возможно, вам придется столкнуться с бурным всплеском эмоций.

6. ЛУЧШИЙ ДРУГ АСТРОВА, ДЯДЯ ВАНЯ, ТОЖЕ ЖЕЛАЕТ ЕЛЕНУ

ПЕРСОНАЛИЗАЦИЯ. То, кого вы сделаете заменой дяди Вани, определяет, чем именно вы рискуете, если о ваших чувствах к замене Елены и ваших попытках ее соблазнить станет известно. Потеряете ли вы друга, члена семьи, любимого человека и что именно будет потеряно при разрыве отношений? Работа, чье-то доверие, общественное или материальное положение? Определите потерю в точности, равно как и то, насколько нелегко вам без этого придется. Это сделает препятствие ощутимым, так как вы в точности будете знать, что произойдет, если о ваших поступках станет известно, и почувствуете необходимость предотвратить это во что бы то ни стало.

7. ПРОБЛЕМА С АЛКОГОЛЕМ

ПЕРСОНАЛИЗАЦИЯ. Любого рода зависимость являет собой внутреннее препятствие. Переедание, гиперсексуальность, алкоголизм, наркомания, курение, компьютерная зависимость – всякое из этих пристрастий обретает над вами неизбывный контроль. Сколько бы вы ни думали: «Да черт подери, я могу хоть завтра бросить, если захочу», это не так. Взгляните на то, чем грешите вы – что вам совершенно необходимо сделать или употребить, когда датчик стресса начинает зашкаливать, и отождествите это с пьянством вашего героя. Вы не захотите, чтобы ваша замена Елены об этом знала, и будете испытывать двойные чувства, прежде чем наконец поддадитесь желанию выпить прямо по ходу сцены.

8. ОТЧАЯНИЕ

ПЕРСОНАЛИЗАЦИЯ. Отчаяние – естественное препятствие. Оно никогда не бывает привлекательным; также оно становится причиной нежелательного поведения. Отчаяние, которому вы придадите свои личные черты, может проистекать из разнообразных источников.

- Если у вас долгое время никого не было, то от нынешних отношений зависит слишком многое, и потому надежды на успех нет.

- Если вы женаты или состоите с кем-то в длительных отношениях, отчаяние берется из возможности потерпеть неудачу, добиваясь той, что выступает заменой Елены. О вас узнают, вы потеряете любимую, и у вас не останется никого.

- Отчаяние может быть следствием того, что на протяжении всей жизни вы повторяете нездоровую модель отношений, которая, как вы опасаетесь, проявится и на этот раз между вами и заменой Елены.

- Источником отчаяния могут быть друзья или родственники, которые донимают вас, настаивая, что если вы не поторопитесь и кого-нибудь себе не подыщете, то умрете в одиночестве.

- Ваше отчаяние может проистекать из неизбывной потребности в продолжении рода и детях. Пока наука не найдет другого способа, ключ к этому – присутствие в вашей жизни женщины.

- Если вы используете ситуацию из профессионального контекста, отчаяние может быть вызвано тем, что вы долго сидели сложа руки, а этот человек может устроить вас на работу вашей мечты или же дать карьерный импульс, который вынесет вас на самый верх.

Определите, какие личные моменты биографии или опасения придают вашему отчаянию конкретные оттенки.

9. РАЗНИЦА В ОБЩЕСТВЕННОМ ПОЛОЖЕНИИ И ОБРАЗОВАНИИ

ПЕРСОНАЛИЗАЦИЯ . Определите, что конкретно внушает вам робость, чувство неполноценности, второсортности по отношению к замене Елены. Она знаменита, невероятно красива, более образована, родом из крупного города при вашем захолустном происхождении, получает больше вас, старше и опытнее вас, занимает более высокую должность? Что бы ни влияло негативно на вашу мужскую самооценку, это важное препятствие, которое нужно преодолеть, если вы пытаетесь добиться ее любви.

10. ЦИНИЧНАЯ НАТУРА АСТРОВА ПЕРСОНАЛИЗАЦИЯ . Цинизм – не лучшее подспорье для любви. Почувствуйте, как нелегко уживаются циничность и влюбленность в пределах одной личности. Взгляните на свой жизненный опыт, на то в нем, что разрушило ваш личный идеализм и заставило вас предполагать худшее, не доверять, сомневаться в мотивах людей. Даже если в целом вы безудержный оптимист, в вашей жизни всегда найдется область, где вы слишком многое вытерпели и потому относитесь к этому сугубо цинично. Найдите, что именно это за область, и используйте ее как препятствие на пути к преодолению скепсиса, мешающего вам решать сценическую задачу.

11. НЕСПОКОЙНАЯ СОВЕСТЬ

ПЕРСОНАЛИЗАЦИЯ . Когда совесть берет верх, возникает чувство вины, и это дает повод исправить то дурное, что вы совершили. Конечно, из этого следует, что вы осознаёте собственные недобрые поступки, и потому чувство вины оказывается естественным препятствием. По какому именно поводу вы испытываете чувство вины, когда речь идет о том, чтобы решительно добиваться замены Елены? Вы женаты и изменяете? Замена Елены – девушка или жена вашего друга, и так, как вы поступаете, ни в коем случае не поступают друзья? Уверены ли вы в своих намерениях? Проще говоря – что если вы ищете всего лишь сексуальной интриги, то есть не вполне честны ни с собой, ни с женщиной? Вы из тех людей, что без зазрения совести начнут ухаживать за той, в кого явно влюблен лучший друг? И если ваша замена замужем, готовы ли вы к нравственным последствиям связи с женщиной, которую Бог и государство считают принадлежащей не вам? Выберите обстоятельство, вызывающее у вас наибольшее чувство вины, и узрите, как сложно его преодолеть.

***ЗАМЕНА** наделяет все остальные актерские инструменты личной основой из потребностей и фактов биографии.*

ИНСТРУМЕНТ № 5. ВНУТРЕННИЕ ОБЪЕКТЫ

Речь идет о зрительных образах, привязанных к людям, местам, предметам и событиям из вашей собственной жизни, о которых вы думаете, когда разговариваете с другим героем или героями о людях, местах, предметах или событиях из сценария

Внутренние объекты – это картины, а не слова. Вызывая в уме личные образы людей,

мест, вещей и событий, вы создаете реальные ассоциации со словами, которые говорите и слушаете. Так, например, если по сценарию героиня живет в Беверли Хиллс, а вы в Сан-Фернандо – замените мысленно эти объекты на более актуальные. Например, мысленно поселите героиню в престижный район Москвы и вспомните, что вы из провинциального города и в столице можете позволить себе только съемное жилье в спальном районе. Прделанная к этому моменту внутренняя работа поможет вам определиться с выбором внутренних объектов. Следите за тем, чтобы вашим внутренним объектам неразрывно сопутствовали ПРЕПЯТСТВИЯ (то же самое относится ко всем актерским инструментам). Если за внутренними объектами нет вашей биографии, нет глубокого конфликта, то образы, созданные вами, не смогут естественно проявиться, когда наступит время сыграть роль.

Ниже представлен перечень возможных внутренних объектов для «Дяди Вани». Точно так же как и касательно всех прочих инструментов, о которых мы успели поговорить, это всего лишь варианты, призванные способствовать более глубокому пониманию техники и вдохновить вас на собственные идеи. Ваш набор наиболее эффективных внутренних объектов будет уникален. Всегда основывайте выбор на своем жизненном опыте.

Для удобства читателя и более полного объяснения того, по какому принципу устроены внутренние объекты, в диалоге из «Дяди Вани» подчеркиваются те места, которые их требуют, а мои списки вариантов этих внутренних объектов представлены рукописным шрифтом, имитирующим карандаш. Здесь они представлены списком, однако на самом деле вам всякий раз понадобится написать лишь один вариант – непосредственно под словом, для которого нужен внутренний объект. Если в ходе репетиций вы найдете лучший вариант внутреннего объекта, сотрите первоначальный выбор и замените его новым. Он опять-таки должен находиться в сценарии прямо под словом, для которого требуется внутренний объект (точно так же как было проиллюстрировано в части I, в главе «Инструмент № 5», на примере «Как важно быть серьезным»).

ВНУТРЕННИЕ ОБЪЕКТЫ с точки зрения Елены ДЯДЯ ВАНЯ

А. П. Чехов

(Сцена из третьего действия, в сокращении)

Астров

(Входит с картограммой.)

Добрый день! Вы хотели видеть мою живопись?

«...картограммой...», «...живопись...» =

Подумайте о вашей замене Астрова. Чем он сильнее всего увлечен? О какой скучной для вас теме без умолку разговаривает:

- выборы главы муниципалитета;
- разведение хорьков в неволе;
- экология;
- успехи местного футбольного клуба;
- фьючерсные сделки.

Елена Андреевна

Вчера вы обещали показать мне свои работы... Вы свободны?

«...работы...» =

- выборы главы муниципалитета;
- разведение хорьков в неволе;
- экология;
- успехи местного футбольного клуба;
- фьючерсные сделки.

Астров

О, конечно.

(Растягивает на ломберном столе картограмму, укрепляет ее кнопками.)

Вы где родились?

Елена Андреевна

В Петербурге.

«...в Петербурге...» =

В качестве внутреннего объекта следует выбрать место, которое заставило бы замену Астрова оробеть. Это не должен быть непременно город, область или страна, где вы выросли. Может быть, это место, где вы живете сейчас, или район в вашем городе, социально или экономически превосходящий тот, где живет замена Астрова. Также нужно иметь в виду, что замену Астрова удручит сравнение названного с его собственной жизнью:

- Беверли-Хиллс (а он из Сан-Фернандо);
- Манхэттен (а он из Бронкса);
- предместье (а он из гетто);
- большой дом (а у него однокомнатная квартира с электроплиткой);
- без соседей (а он снимает жилье вместе с несколькими людьми).

Астров

А получили образование?

Елена Андреевна

В консерватории.

«образование», «...в консерватории...» =

Вам нужен внутренний объект, который заставил бы замену Астрова почувствовать, что он уступает вам в образованности, интеллекте или смекалке. Для вас это добавочное препятствие, потому что вы хотите произвести на Астрова впечатление, но при этом ни в коем случае не стремитесь задеть его мужское самолюбие. Поэтому в таком ответе содержатся «две новости: хорошая и плохая»:

- университет из «Лиги плюща» (а он учился в местном или вовсе не имеет высшего образования);
- школа для одаренных детей (а он учился в обычной);
- знание «законов улицы», привитое «университетом жизни» (а он рос в безмятежном предместье);
- та же школа или университет, что у замены Астрова, но ваши отметки были лучше, либо вы занимались по углубленной программе;
- высокий пост в крупной корпорации (а он рядовой сотрудник небольшой компании).

Астров

Для вас, пожалуй, это неинтересно.

Елена Андреевна

Почему? Я, правда, деревни не знаю, но я много читала.

«...деревни...» =

Тот же внутренний объект, что использовался для «картограммы» и «живописи».

Астров

Смотрите сюда. Картина нашего уезда, каким он был 50 лет назад. Темно– и светло-зеленая краска означает леса; половина всей площади занята лесом. Где по зелени положена красная сетка, там водились лоси, козы... Я показываю тут и флору, и фауну. На этом озере жили лебеди, гуси, утки, и, как говорят старики, птицы всякой была сила, видимо-невидимо: носилась она тучей. Переходим к третьей части: картина уезда в настоящем. Зеленая краска лежит кое-где, но не сплошь, а пятнами; исчезли и лоси, и лебеди, и глухари...

(Пауза.)

Вы скажете, что старая жизнь естественно должна была уступить место новой. Да, я понимаю, если бы на месте этих истребленных лесов были заводы, фабрики, школы, – но ведь тут ничего подобного! В уезде те же болота, комары, то же бездорожье, нищета, тиф, дифтерит, пожары...

Теперь нужно добавить деталей по той теме, которую вы выбрали как страстное увлечение замены Астрова и действенное снотворное для вас самой. Давайте в качестве такой темы возьмем «американских политиков». Слыша слова из сценария, представляйте их следующим образом.

- «...картина нашего уезда...» =

Инфографика истории американских политических деятелей высшего уровня, включающая и их достижения, и провалы.

- «...50 лет назад...» =

200 лет назад, на заре Соединенных Штатов.

- «...леса...», «...лоси, козы...», «...лебеди, гуси, утки...» = Свобода слова, свобода вероисповедания и т. п.

- «...исчезли...» =

Исчезла честность и порядочность политики и политиков.

- «...истребленных лесов...» = Разрушительные политические скандалы.

- «...заводы, фабрики, школы...» = Помощь бедным.

- «...болота...», «...тиф, дифтерит...» = Гетто и кварталы бедноты.

- «...нищета...» =

...а также наркомания и СПИД.

(Холодно.)

Я по лицу вижу, что это вам неинтересно.

Елена Андреевна

Но я в этом так мало понимаю...

Астров

И понимать тут нечего, просто неинтересно.

Елена Андреевна

Откровенно говоря, мысли мои не тем заняты. Простите. Мне нужно сделать вам маленький допрос, и не знаю, как начать.

(Садятся.)

Дело касается одной молодой особы. Мы будем говорить, как честные люди, как приятели, без обиняков. Поговорим и забудем, о чем была речь. Да?

«...маленький допрос...» и «Дело касается одной молодой особы» = Хотя имя Сони в тексте не упоминается, она должна стать здесь внутренним объектом, поскольку именно о ней Елена задает свой загадочный вопрос. Разумеется, внутренним объектом, соответствующим Соне, должна стать выбранная вами замена Сони.

Астров

Да.

Елена Андреевна

Дело касается моей падчерицы Сони. Она вам нравится?

«...моей падчерицы Сони...» =

Тот же внутренний объект для Сони, что и выше. Внутренний объект, соответствующий Соне, – выбранная вами замена Сони.

Астров

Да, я ее уважаю.

Елена Андреевна

Она вам нравится как женщина?

«...женщина...» = Секс.

Астров

(не сразу)

Нет.

Елена Андреевна

(берет его за руку)

Вы не любите ее, по глазам вижу... Она страдает... Поймите это и... перестаньте бывать здесь.

(Пауза.)

Внутренний объект задается здесь заменой, которую вы выбрали для Астрова. Учитывая созданные вами обстоятельства, где вы находитесь? «...здесь...» =

- у меня дома;
- у меня в офисе;
- у меня в университете;
- в доме моей семьи;
- в доме моего молодого человека.

Фу, какой неприятный разговор! Я так волнуюсь, точно протащила на себе тысячу пудов. Ну, слава богу, кончили. Забудем, будто не говорили вовсе, и... и уезжайте. Вы умный человек, поймете...

(Пауза.)

Я даже красная вся стала.

«...красная вся стала...» =

- сексуальное возбуждение (идеальный секс с Астровым);
- головокружение на грани обморока (а обморок – законный повод упасть прямо ему в руки...).

Астров

Если бы вы сказали месяц-два назад, то я, пожалуй, еще подумал бы, но теперь... А если она страдает, то, конечно... Только одного не понимаю: зачем вам понадобился этот вопрос?

(Глядит ей в глаза.)

Вы – хитрая!

Елена Андреевна

Что это значит?

Астров

Хитрая! Положим, Соня страдает, я охотно допускаю, но к чему этот ваш вопрос? Позвольте, не делайте удивленного лица, вы отлично знаете, зачем я бываю здесь каждый день... Зачем и ради кого бываю, это вы отлично знаете. Хищница милая, не смотрите на меня так.

Елена Андреевна

Хищница? Ничего не понимаю.

«...хищница...» =

Астров опять изъясняется двусмысленно. Дайте волю мнительному перебору версий:

- двуличная;
- не вызывающая доверия;
- стервятница;
- потаскуха;

- проныра.

Астров

Красивый, пушистый хореk... Вам нужны жертвы! Вот я уже целый месяц ничего не делаю, бросил все, жадно ищу вас – и это вам ужасно нравится, ужасно... Ну что ж? Я побежден, вы это знали и без допроса.

(Скрестив руки и нагнув голову.)

Покоряюсь. Нате, ешьте!

Елена Андреевна

Вы с ума сошли!

Астров

Вы застенчивы...

«...застенчивы...» =

- лживо/развратно изображает застенчивость;
- трусливы;
- не показывает истинного лица;
- любит затруднять общение.

Елена Андреевна

О, я лучше и выше, чем вы думаете! Клянусь вам!

(Хочет уйти.)

Астров

(загораживая ей дорогу)

Я сегодня уеду, бывать здесь не буду, но...

(берет ее за руку, оглядывается)

где мы будем видеться? Говорите скорее: где? Сюда могут войти, говорите скорее...

(Страстно.)

Какая чудная, роскошная... Один поцелуй... Мне поцеловать только ваши ароматные волосы...

«...поцеловать...» =

Здесь внутренним объектом должна стать живая и конкретная «сексуальная» фантазия, которая обострит вашу чувственность: картина в воображении, столь возбуждающая, что частью препятствия станет трудность в сдерживании сексуальных импульсов. От этого появляется возможность зайти дальше, чем вы когда-либо предполагали...

«...ваши ароматные волосы...» =

- мои духи;
- мой естественный аромат;
- мой шампунь.

Елена Андреевна

Клянусь вам...

Астров

(мешая ей говорить)

Зачем клясться? Не надо клясться. Не надо лишних слов... О, какая красивая! Какие руки!

(Целует руки.)

Фантазия должна обрести более сильный оттенок недозволенного; руки будут символизировать самую чувствительную часть вашего тела. Когда он говорит о ваших руках и целует их, вы мысленно переносите все это на ту часть вашего тела, которую проще всего поддается стимулированию:

- покусывание за шею;

- облизывание обратной стороны колен;
- посасывание пальцев на руках или ногах;
- покусывание за уши;
- поцелуи внутренней стороны бедер.

Елена Андреевна

Но довольно, наконец... уходите...

(Отнимает руки.)

Астров

Ты видишь, это неизбежно, нам надо видеться.

(Целует ее; в это время входит Войницкий с букетом роз и останавливается у двери.)

Елена Андреевна

(не видя Войницкого)

Пощадите... оставьте меня...

«...Пощадите...»

Внутренним объектом здесь должен стать образ, выражающий опасность для ваших жизненных обстоятельств, которая возникнет, если вас застанут:

- развод;
- потеря работы;
- смерть или увечье;
- невозможность найти новую работу;
- изгнание;
- потеря семьи;
- разлука с детьми;
- потеря друзей;
- вечное одиночество.

(Кладет Астрову голову на грудь.)

Астров

(удерживая ее за талию)

Приезжай завтра в лесничество... часам к двум... Да? Да? Ты приедешь?

«...лесничество...» =

В качестве внутреннего объекта используйте образ места, которое вам с заменой Астрова логично будет использовать для укромной встречи:

- его дом;
- местный парк;
- дом друга или подруги;
- его или ваш офис;
- конкретный номер в гостинице или мотеле;
- пустая аудитория.

Елена Андреевна

(увидев Войницкого)

Пустите!

(Отходит к окну.)

Это ужасно.

Войницкий кладет букет на стул. Елена Андреевна продолжает стоять у окна, соображая, что ей теперь говорить и делать. Астров с болезненно виноватым видом пытается замять ситуацию.

ВНУТРЕННИЕ ОБЪЕКТЫ с точки зрения Астрова

ДЯДЯ ВАНЯ**А. П. Чехов****(Сцена из третьего действия, в сокращении)****Астров**

(входит с картограммой)

Добрый день! Вы хотели видеть мою живопись?

«...картограммой», «...живопись...» =

В качестве внутреннего объекта выберите образ, связанный с вашим страстным увлечением, поскольку рисунок призван проиллюстрировать давнее увлечение Астрова экологией:

- «Детройт Ред Уингз»⁹;
- Демократическая партия;
- правительственные программы для умственно отсталых;
- РЕТА¹⁰.

Елена Андреевна***Вчера вы обещали показать мне свои работы... Вы свободны?***

«...работы...» = То же, что и выше.

Астров***О, конечно.***

(Растягивает на ломберном столе картограмму и укрепляет ее кнопками.)

Вы где родились?**Елена Андреевна*****В Петербурге.***

«...в Петербурге...» =

В качестве внутреннего объекта следует выбрать место, которое заставит вас оробеть, – необязательно то, где родилась ваша замена Елены. Это может быть место, где она живет, или место, связанное с состоянием души – внушающее вам неуверенность:

- Нью-Йорк (а я родом из глухого городка);
- ее динамичная карьера (а я в «макдаке» на кассе);
- она из высшего общества (а я из «низшего среднего класса»);
- она богата (а я беден);
- она или ее семья знаменита (а я никто и звать никак).

Астров***А получили образование?*****Елена Андреевна*****В консерватории.***

«образование», «...в консерватории...» =

Здесь выберите внутренний объект, который заставит вас почувствовать, что вы уступаете в образованности, уме или общественном положении:

- Гарвард (и мое профтехучилище);
- брала частные уроки у знаменитого учителя актерского мастерства (а меня обучала

⁹ «Детройт Ред Уингз» (англ. Detroit Red Wings) – профессиональный хоккейный клуб, играющий в НХЛ (Национальная хоккейная лига) США. – Прим. ред.

¹⁰ People for the Ethical Treatment to Animals. – Прим. ред.

тетушка Люси, прославившаяся ролью в массовке «Приключения „Посейдона“»);

- закончила университет с отличием (а я едва сдал выпускные);
- происходит из влиятельной семьи, которой не чужды прелести кумовства (а у наших соседей по площадке, бывало, стаканчика сахара не допросишься);
- школа для одаренных детей (куда я тоже пытался попасть, но не взяли).

Астров

Для вас, пожалуй, это неинтересно.

Елена Андреевна

Почему? Я, правда, деревни не знаю, но я много читала.

«...деревни...» =

Тот же внутренний объект, что использовался для «картограммы» и «живописи».

Астров

Смотрите сюда. Картина нашего уезда, каким он был 50 лет назад. Темно– и светло-зеленая краска означает леса; половина всей площади занята лесом. Где по зелени положена красная сетка, там водились лоси, козы... Я показываю тут и флору, и фауну. На этом озере жили лебеди, гуси, утки, и, как говорят старики, птицы всякой была сила, видимо-невидимо: носилась она тучей. Переходим к третьей части: картина уезда в настоящем. Зеленая краска лежит кое-где, но не сплошь, а пятнами; исчезли и лоси, и лебеди, и глухари...

(Пауза.)

Вы скажете, что старая жизнь естественно должна была уступить место новой. Да, я понимаю, если бы на месте этих истребленных лесов были заводы, фабрики, школы, – но ведь тут ничего подобного! В уезде те же болота, комары, то же бездорожье, нищета, тиф, дифтерит, пожары...

Образы в тексте нужно привести в соответствие с избранной темой. Пример на тему плохого обращения с умственно отсталыми:

«Картина нашего уезда, каким он был 50 лет назад», «...леса...», «...занята лесом...» =

Инфографика социальных программ, какими они были сорок лет назад – в пору, когда полностью финансировались государством и об умственно отсталых было кому позаботиться.

«...водились лоси, козы...», «...лебеди, гуси, утки...», «...птицы всякой была сила...» =

Было много различных государственных программ поддержки умственно отсталых.

«...исчезли и лоси, и лебеди, и глухари...», «...истребленных лесов...», «...заводы, фабрики, школы...», «...бездорожье, нищета, тиф, дифтерит, пожары...» =

Исчезли субсидируемые государством социальные программы. Миром правят крупные корпорации. Умственно отсталые живут бездомными и нищими.

(Холодно.)

Я по лицу вижу, что это вам неинтересно.

Елена Андреевна

Но я в этом так мало понимаю...

Астров

И понимать тут нечего, просто неинтересно.

Елена Андреевна

Откровенно говоря, мысли мои не тем заняты. Простите. Мне нужно сделать вам маленький вопрос, и не знаю, как начать.

(Садятся.)

«...маленький вопрос...» =

Подумайте о своей замене Елены. Какой тревожащий лично вас вопрос она могла бы задать? Частью образа, составляющего внутренний объект, должна быть возможность того, что

ей известно о вас нечто разоблачительное, унижительное или дурно вас характеризующее (не забывайте про фактор человеческой мнительности). Именно ваш «скелет в шкафу» может оказаться темой вопроса, к которому она столь осторожно подбирается. Образом внутреннего объекта можете стать вы сам, занятый тем, о чем не хотели бы проговориться, отвечая на вопрос Елены.

Вот варианты вопроса, который может задать Елена:

- «(Вы) алкоголик?»
- «(Вам нравится) мучить животных?»
- «(Вы) гомосексуалист?»
- «(У вас есть) извращенные склонности?» (Конкретизируйте здесь «ваше» сексуальное извращение.)

- «(Вы когда-нибудь) сидели в тюрьме?»
- «(В вашей биографии есть эпизоды) избиения женщин?»

Дело касается одной молодой особы. Мы будем говорить, как честные люди, как приятели, без обиняков. Поговорим и забудем, о чем была речь. Да?

Астров

Да.

Елена Андреевна

Дело касается моей падчерицы Сони. Она вам нравится?

«...моей падчерицы Сони...» = Ваша замена Сони.

Астров

Да, я ее уважаю.

Елена Андреевна *Она вам нравится как женщина?*

«...женщина...» = Секс.

Астров

(не сразу)

Нет.

Елена Андреевна

(берет его за руку)

Вы не любите ее, по глазам вижу... Она страдает... Поймите это и... перестаньте бывать здесь.

«...здесь...» =

Внутренним объектом должно стать место, которое вы стали очень уж часто посещать ради того, чтобы встретиться там с заменой Елены, но перестать появляться там вовсе было бы почему-либо рискованно:

- дом, где живет замена Елены (что означает больше ни разу ее не увидеть);
- дом родственников замены Елены;
- место, где работает замена Елены (если вы работаете там же, то вам придется уволиться и оказаться безработным);
- учебное заведение, которое мы оба посещаем (вам не удастся доучиться);
- дом моего друга (замены дяди Вани; вы потеряете друга).

(Пауза.)

Фу, какой неприятный разговор! Я так волнуюсь, точно протащила на себе тысячу пудов. Ну, слава богу, кончили. Забудем, будто не говорили вовсе, и... и уезжайте. Вы умный человек, поймете...

(Пауза.)

Я даже красная вся стала.

«...Я даже красная вся стала...» =

Это можно истолковать по-разному. Образы внутреннего объекта – различные версии того, что она могла иметь в виду; одни внушают надежду, другие – опасения:

- она сексуально возбуждена;
- ей неловко;
- ей плохо.

Астров

Если бы вы сказали месяц-два назад, то я, пожалуй, еще подумал бы, но теперь... А если она страдает, то, конечно... Только одного не понимаю: зачем вам понадобился этот вопрос?

(Глядит ей в глаза.)

Вы – хитрая!

Елена Андреевна

Что это значит?

Астров

Хитрая! Положим, Соня страдает, я охотно допускаю, но к чему этот ваш вопрос? Позвольте, не делайте удивленного лица, вы отлично знаете, зачем я бываю здесь каждый день... Зачем и ради кого бываю, это вы отлично знаете. Хищница милая, не смотрите на меня так.

«...Хищница...» =

- прекрасный орел;
- лиса;
- развратница;
- нимфоманка;
- обнаженная женщина.

Елена Андреевна *Хищница? Ничего не понимаю.*

Астров

Красивый, пушистый хорек... Вам нужны жертвы! Вот я уже целый месяц ничего не делаю, бросил все, жадно ищу вас – и это вам ужасно нравится, ужасно... Ну что ж? Я побежден, вы это знали и без вопроса.

«...Красивый, пушистый хорек...» = То же, что и выше.

(Скрестив руки и нагнув голову.)

Покоряюсь. Нате, ешьте!

«...ешьте!»

- поцелуи;
- любовная прелюдия;
- оральный секс;
- соитие;
- извращенный секс, соответствующий вашим склонностям;
- несексуальное выражение любви (например, нежные слова Елены, объятия, поцелуи в щеку и т. п.).

Елена Андреевна *Вы с ума сошли!*

Астров

Вы застенчивы...

Елена Андреевна

О, я лучше и выше, чем вы думаете! Клянусь вам!

(Хочет уйти.)

Астров

(загораживая ей дорогу)

Я сегодня уеду, бывать здесь не буду, но...

(берет ее за руку, оглядывается)

где мы будем видеться? Говорите скорее: где? Сюда могут войти, говорите скорее...

(Страстно.)

Какая чудная, роскошная... Один поцелуй... Мне поцеловать только ваши ароматные волосы...

«...ароматные волосы...» =

- запах земляники;
- ее естественный аромат;
- любимые духи;
- сексуальный мускусный аромат;
- аромат любимой еды.

Елена Андреевна

Клянусь вам...

Астров

(мешая ей говорить)

Зачем клясться? Не надо клясться. Не надо лишних слов... О, какая красивая! Какие руки!

(Целует руки.)

«...Какие руки!...», целование рук =

Глядя на руки Елены, представляйте свою любимую сексуальную практику с любимой частью женского тела. Так у вас появится настоящая потребность «целовать» ее руки.

Елена Андреевна

Но довольно, наконец... уходите...

(Отнимает руки.)

Астров

Ты видишь, это неизбежно, нам надо видеться.

(Целует ее; в это время входит Войницкий с букетом роз и останавливается у двери.)

Елена Андреевна

(не видя Войницкого)

Пощадите... оставьте меня...

(Кладет Астрову голову на грудь.)

Астров

(удерживая ее за талию)

Приезжай завтра в лесничество... часам к двум... Да? Да? Ты приедешь?

«...лесничество...» =

Представьте себе место, которое будет наиболее логичным в свете того, кто ваша замена Елены:

- мой дом;
- пляж неподалеку;
- дом моих родителей;
- конкретный номер в гостинице или мотеле;

Елена Андреевна

(увидев Войницкого)

Пустите!

(Отходит к окну.)

Это ужасно.

Войницкий кладет букет на стул. Елена Андреевна продолжает стоять у окна, соображая, что ей теперь говорить и делать. Астров с болезненно виноватым видом пытается замять ситуацию.

ВНУТРЕННИЕ ОБЪЕКТЫ добавляют деталей, фактурности и подлинности внутреннему сюжету, который вы создали.

ИНСТРУМЕНТ № 6. ТАКТЫ И ДЕЙСТВИЯ

Рассматривайте каждую пару ТАКТ-ДЕЙСТВИЕ как мини-ЗАДАЧУ

Такт – это смена мысли. Такт может занимать как одну строку, так и целую страницу. С каждым тактом связано действие. Действие – конкретный ход или тактика на пути к сценической задаче. (Не путайте действия с МАНИПУЛЯЦИЯМИ.)

Хотя в части I приведено подробнейшее объяснение, такты и действия – понятия настолько важные и ключевые для техники в целом, что стоит повторить. Такты и действия добавляют многогранности поступательному движению навстречу СЦЕНИЧЕСКОЙ ЗАДАЧЕ. Они указывают точный путь к реализации этой цели. Вот почему такты и действия формулируются в том же виде, что сценическая задача: они предполагают реакцию. Нужно не просто говорить с человеком, а получать от него ответ.

Никогда не переставайте следовать канве такта и действия, когда заканчиваете говорить и принимаетесь слушать другого человека. Продолжайте такт и действие. Всматривайтесь и обращайтесь внимание на то, получаете ли желаемую реакцию. Будьте открыты для ответа, который другой актер даст на ваши такт и действие, и пусть это, в свою очередь, вызовет ответную реакцию, противоДЕЙСТВИЕ, у вас. Затем на основе собственного внутреннего ощущения (противодействия) найдите в этом противодействии повод для перехода к следующему действию.

В нижеследующем анализе сцены такты заключаются в квадратные скобки, а действие к каждому такту приведено рукописным шрифтом по правую сторону заключенного в скобки пассажа (манипуляции выписываются слева). Именно так вам следует писать (карандашом!) на каком угодно сценарии, когда вы будете выделять в нем такты и действия. Повторюсь: выбор тактов и действий может быть многообразен. Ниже приводится всего лишь один вариант анализа. От вас зависит, какое действие вы подберете к каждому из тактов, чтобы оно было наиболее эффективным и лучше всего соответствовало представлениям героя о себе, а также вашей собственной личности.

ТАКТЫ и ДЕЙСТВИЯ с точки зрения Елены

Помните, что сценическая задача Елены – «заставить тебя влюбиться в меня», чтобы ее пустое существование стало осмысленней. Часто бывает, что, когда вы даете человеку власть над обстоятельствами, он с большей вероятностью может вас полюбить. Вы становитесь незаменимы для его личного самоутверждения. Так, всевозможные гуру, главы сект, наставники и прочие лидеры воспитывают фанатично преданных последователей. Большинство из нас к самим себе весьма равнодушно; «я» у каждого – любимая тема для рассуждений. Поэтому когда кто-либо делает нас центром внимания, заставляет почувствовать себя особенными и замечательными, мы словно «подседаем» на наркотик: хочется еще и еще, потому что это же, черт возьми, прекрасно. Внушить предмету вашего желания веру в себя, ощущение, что он владеет ситуацией, – исключительно эффективный способ кого-то к себе по уши расположить.

Варианты ТАКТОВ и ДЕЙСТВИЙ для Елены

ДЯДЯ ВАНЯ

А. П. Чехов

(Сцена из третьего действия, в сокращении)

Астров

(входит с картограммой)

[*Добрый день! Вы хотели видеть мою живопись?*

Елена Андреевна

Вчера вы обещали показать мне свои работы... Вы свободны?

Внушить тебе чувство собственной важности

Астров

О, конечно.

(Растягивает на ломберном столе картограмму и укрепляет ее кнопками.)]

[*Вы где родились?*

Елена Андреевна

В Петербурге.

Сгладить ради тебя свое более высокое положение

Астров

А получили образование?

Елена Андреевна

В консерватории.]

[**Астров**

Для вас, пожалуй, это неинтересно.

Елена Андреевна

Убедить тебя, будто я заинтригована

Почему? Я, правда, деревни не знаю, но я много читала.]

[**Астров**

Смотрите сюда. Картина нашего уезда, каким он был 50 лет назад. Темно– и светло-зеленая краска означает леса; половина всей площади занята лесом. Где по зелени положена красная сетка, там водились лоси, козы... Я показываю тут и флору, и фауну. На этом озере жили лебеди, гуси, утки, и, как говорят старики, птицы всякой была сила, видимо-невидимо: носилась она тучей. Переходим к третьей части: картина уезда в настоящем. Зеленая краска лежит кое-где, но не сплошь, а пятнами; исчезли и лоси, и лебеди, и глухари...]

Заставить тебя почувствовать себя гением

[(Пауза.) *Вы скажете, что старая жизнь естественно должна была уступить место новой. Да, я понимаю, если бы на месте этих истребленных лесов были заводы, фабрики, школы, – но ведь тут ничего подобного! В уезде те же болота, комары, то же бездорожье, нищета, тиф, дифтерит, пожары...]*

Убедить тебя, будто я восхищена

[(Холодно.)

Я по лицу вижу, что это вам неинтересно.

Елена Андреевна

Но я в этом так мало понимаю...

Внушить тебе чувство, что ты умнее меня

Астров

И понимать тут нечего, просто неинтересно.]

[Елена Андреевна

Откровенно говоря, мысли мои не тем заняты.

Простите. Мне нужно сделать вам маленький допрос, и не знаю, как начать.]

[(Садятся.)

Дело касается одной молодой особы. Мы будем говорить, как честные люди, как приятели, без обиняков. Поговорим и забудем, о чем была речь. Да?

Убедить тебя в моей благодарности за то, что ты снисходишь до разговора со мной

Астров

Да.]

Поделившись тайной, дать тебе чувство власти над ситуацией

[Елена Андреевна

Дело касается моей падчерицы Сони.

Она вам нравится?

Астров

Да, я ее уважаю.

Елена Андреевна

Она вам нравится как женищина?

Заставить тебя сказать, что Соня (замена Сони) тебя не интересуется

Астров

(не сразу)

Нет.]

[Елена Андреевна

(берет его за руку)

Вы не любите ее, по глазам вижу... Она страдает...] [Поймите это и... перестаньте бывать здесь.

(Пауза.)

Фу, какой неприятный разговор! Я так волнуюсь, точно протащила на себе тысячу пудов.

Ну, слава богу, кончили. Забудем, будто не говорили вовсе, и... и уезжайте. Вы умный человек, поймете...]

(Пауза.)

[Я даже красная вся стала.

Внушить тебе, что ты вознагражден за правильный ответ

Астров

Если бы вы сказали месяц-два назад, то я, пожалуй, еще подумал бы, но теперь... А если она страдает, то, конечно...]

[Только одного не понимаю: зачем вам понадобился этот допрос?

(Глядит ей в глаза.)

Вы – хитрая!

Заставить тебя поспешить и схватить меня, пока я не упала в обморок

Елена Андреевна
Что это значит?

Астров

Хитрая! Положим, Соня страдает, я охотно допускаю, но к чему этот ваш вопрос? Позвольте, не делайте удивленного лица, вы отлично знаете, зачем я бываю здесь каждый день... Зачем и ради кого бываю, это вы отлично знаете. Хищница милая, не смотрите на меня так.

Елена Андреевна
Хищница? Ничего не понимаю.

Астров

Красивый, пушистый хорек... Вам нужны жертвы! Вот я уже целый месяц ничего не делаю, бросил все, жадно ищу вас – и это вам ужасно нравится, ужасно... Ну что ж? Я побежден, вы это знали и без вопроса.]

[(Скрестив руки и нагнув голову.)

Покоряюсь. Нате, ешьте!

Произвести на тебя впечатление своей невинность

Елена Андреевна
Вы с ума сошли!

Астров
Вы застенчивы...

Елена Андреевна
О, я лучше и выше, чем вы думаете! Клянусь вам!]
[(Хочет уйти.)

Заставить тебя погоняться за мной

Астров
(загораживая ей дорогу)]

[Я сегодня уеду, бывать здесь не буду, но... (берет ее за руку, оглядывается) где мы будем видеться? Говорите скорее: где? Сюда могут войти, говорите скорее...

Заставить тебя не дать мне уйти

(Страстно.)
Какая чудная, роскошная... Один поцелуй...
Мне поцеловать только ваши ароматные волосы...]

Давай-ка это ты будешь меня соблазнять

[Елена Андреевна
Клянусь вам...

Астров

(мешая ей говорить)

Зачем клясться? Не надо клясться. Не надо лишних слов... О, какая красивая! Какие руки!

(Целует руки.)

Елена Андреевна

Но довольно, наконец... уходите...

(Отнимает руки.)]

Сделать так, чтобы ты умолял меня побыть с тобой

Астров

[Ты видишь, это неизбежно, нам надо видеться.

(Целует ее; в это время входит Войницкий с букетом роз и останавливается у двери.)

Елена Андреевна

(не видя Войницкого)

Пощадите... оставьте меня...

(Кладет Астрову голову на грудь.)

Астров

(удерживая ее за талию)

Приезжай завтра в лесничество... часам к двум... Да? Да? Ты приедешь?]

Сделать так, чтобы ты продолжал меня соблазнять (сколько бы я ни просила тебя остановиться)

[Елена Андреевна

(увидев Войницкого)

Пустите!

(Отходит к окну.)

Это ужасно.

Войницкий кладет букет на стул. Елена Андреевна продолжает стоять у окна, соображая, что ей теперь говорить и делать. Астров с болезненно виноватым видом пытается замять ситуацию.]

Убедить дядю Ваню, что ты (Астров) заставляешь меня, невинную жертву, быть с тобой, – и заставить тебя (Астрова) поддерживать эту ложь

ТАКТЫ и ДЕЙСТВИЯ с точки зрения Астрова

Помните, что СЦЕНИЧЕСКАЯ ЗАДАЧА Астрова – «заставить тебя влюбиться в меня».

Варианты ТАКТОВ и ДЕЙСТВИЙ для Астрова

ДЯДЯ ВАНЯ

А. П. Чехов

(Сцена из третьего действия, в сокращении)

Астров

(входит с картограммой)

[Добрый день! Вы хотели видеть мою живопись?

Заинтриговать тебя

Елена Андреевна

Вчера вы обещали показать мне свои работы...

Вы свободны?]

Вызвать у тебя энтузиазм

Астров

[О, конечно.

(Растягивает на ломберном столе картограмму и укрепляет ее кнопками.)]

[Вы где родились?

Елена Андреевна

В Петербурге.

Астров

А получили образование?

Елена Андреевна

В консерватории.]

Заставить тебя открыться мне

Астров

[Для вас, пожалуй, это неинтересно.

Елена Андреевна

Почему? Я, правда, деревни не знаю,

но я много читала.]

Заставить тебя умолять, чтобы я продолжал

Астров

[Смотрите сюда. Картина нашего уезда, каким он был 50 лет назад. Темно- и светло-зеленая краска означает леса; половина всей площади занята лесом. Где по зелени положена красная сетка, там водились лоси, козы... Я показываю тут и флору, и фауну. На этом озере жили лебеди, гуси, утки, и, как говорят старики, птицы всякой была сила, видимо-невидимо: носилась она тучей. Переходим к третьей части: картина уезда в настоящем. Зеленая краска лежит кое-где, но не сплошь, а пятнами; исчезли и лоси, и лебеди, и глухари...]

(Пауза.)

Вызвать у тебя желание узнать, что дальше Вызвать твое возмущение

[Вы скажете, что старая жизнь естественно должна была уступить место новой. Да, я понимаю, если бы на месте этих истребленных лесов были заводы, фабрики, школы, – но ведь тут ничего подобного! В уезде те же болота, комары, то же бездорожье, нищета, тиф, дифтерит, пожары...]

[(Холодно.)

Я по лицу вижу, что это вам неинтересно.

Заставить тебя согласиться со мной

Елена Андреевна

Но я в этом так мало понимаю...

Астров

И понимать тут нечего, просто неинтересно.]

Поставить под сомнение твою искренность

Елена Андреевна

[Откровенно говоря, мысли мои не тем заняты. Простите. Мне нужно сделать вам маленький допрос, и не знаю, как начать.]

(Садятся.)

Дело касается одной молодой особы. Мы будем говорить, как честные люди, как приятели, без обиняков. Поговорим и забудем, о чем была речь. Да?

Астров

Да.]

Добиться, чтобы ты задала вопрос поскорее

Елена Андреевна

[Дело касается моей падчерицы Сони. Она вам нравится?]

Астров

Да, я ее уважаю.]

Заставить тебя довольствоваться неопределенным ответом

Елена Андреевна

[Она вам нравится как женщина?]

Астров

(не сразу)

Нет.]

Заставить тебя осознать, что я для тебя доступен

Елена Андреевна

(берет его за руку)

[Вы не любите ее, по глазам вижу... Она страдает... Поймите это и... перестаньте бывать здесь.]

(Пауза.)

Заставить тебя продолжать ко мне ласкаться

[Фу, какой неприятный разговор! Я так волнуюсь, точно протащила на себе тысячу пудов. Ну, слава богу, кончили. Забудем, будто не говорили вовсе, и... и уезжайте. Вы умный человек, поймете...]

(Пауза.)

Я даже красная вся стала.

Астров

Если бы вы сказали месяц-два назад, то я, пожалуй, еще подумал бы, но теперь... А если она страдает, то, конечно...]

[Только одного не понимаю: зачем вам понадобился этот допрос?]

Сделать так, чтобы ты помогла мне понять, отчего это мне нужно уехать

(Глядит ей в глаза.)

Вы – хитрая!

Елена Андреевна

Что это значит?

Астров

Хитрая! Положим, Соня страдает, я охотно допускаю, но к чему этот ваш допрос? Позвольте, не делайте удивленного лица, вы отлично знаете, зачем я бываю здесь каждый день... Зачем и ради кого бываю, это вы отлично знаете. Хищница милая, не смотрите на

меня так.]

Заставить тебя признаться, что я тебе нравлюсь

Елена Андреевна

[Хищница? Ничего не понимаю.]

Астров

Красивый, пушистый хорек... Вам нужны жертвы! Вот я уже целый месяц ничего не делаю, бросил все, жадно ищу вас – и это вам ужасно нравится, ужасно... Ну что ж? Я побежден, вы это знали и без вопроса.

(Скрестив руки и нагнув голову.)

Заставить тебя броситься в мои объятия и делать со мной все что хочешь

Покоряюсь. Нате, ешьте!]

Елена Андреевна

[Вы с ума сошли!]

Астров

Вы застенчивы...

Заставить тебя поиграть со мной

Елена Андреевна

О, я лучше и выше, чем вы думаете! Клянусь вам!]

[(Хочет уйти.)]

Не дать тебе уйти

Астров

(загораживая ей дорогу)]

[Я сегодня уеду, бывать здесь не буду, но...

(берет ее за руку, оглядывается)

где мы будем видеться? Говорите скорее: где?

Сюда могут войти, говорите скорее...]

(Страстно.)

Заставить тебя назвать место и время (так, чтобы это уже обязывало)

[Какая чудная, роскошная... Один поцелуй...

Мне поцеловать только ваши ароматные волосы...

Елена Андреевна

Клянусь вам...

Астров

(мешая ей говорить)

Зачем клясться? Не надо клясться. Не надо лишних слов... О, какая красивая! Какие руки!

(Целует руки.)

Елена Андреевна

Но довольно, наконец... уходите...]

Распалить тебя сексуально

(Отнимает руки.)

Астров

[Ты видишь, это неизбежно, нам надо видеться.]

(Целует ее; в это время входит Войницкий с букетом роз и останавливается у двери.)

Елена Андреевна

(не видя Войницкого)

Пощадите... оставьте меня...

(Кладет Астрову голову на грудь.)

Заставить тебя признаться, что ты меня любишь

Астров

(удерживая ее за талию)

[Приезжай завтра в лесничество... часам к двум... Да? Да? Ты приедешь?]

Заставить тебя обещать, что мы встретимся

Елена Андреевна

(увидев Войницкого)

[Пустите!]

[(Отходит к окну.)]

Это ужасно.

Сделать так, чтобы ты захотела остаться в моих руках

Войницкий кладет букет на стул. Елена Андреевна продолжает стоять у окна, соображая, что ей теперь говорить и делать. Астров с болезненно виноватым видом пытается замять ситуацию.]

Убедить дядю Ваню, что мы ничем нескромным не занимались (и стать твоим героем)

ДЕЙСТВИЯ и ТАКТЫ обогащают то, как ваш герой в рамках сцены добивается своего, оттенками и деталями.

ИНСТРУМЕНТ № 7. ПРЕДЫСТОРИЯ

Событие, произошедшее перед самым началом сцены

Предыстория дает вам насущный повод добиваться решения своей сценической задачи. Она сообщает вам, откуда вы попали в нынешнюю ситуацию и почему сценическая задача прямо сейчас так важна для вас. При этом события, которые вы используете, должны отражать текущие неразрешенные проблемы, основанные на реальных ситуациях или на воплощении наихудших опасений.

Помните: предыстория – живое мысленное воспроизведение ситуации непосредственно перед началом сцены; занять оно должно не больше 30–60 секунд. Как всегда, пишите карандашом; предысторию поместите сверху на первой странице сцены.

ПРЕДЫСТОРИЯ Елены

В сцене из третьего действия «Дяди Вани» предыстория Елены по пьесе – размышления о совершенно наскучившей жизни во время разговора с дядей Ваней и Соней. Она объясняет, что для нее нет ни смысла, ни пути. Дядя Ваня и Соня дают участливые советы. Они предлагают ей заняться домашним хозяйством, учить детей, заботиться о больных. Всякий счел бы эти дела достойными, однако Елена говорит, что это для «идейных романов». Она из плоти и крови и предпочитает милосердие оставить милосердным. Все это кажется ей занудным и неувлекательным, так с чего бы таким заниматься? Дядя Ваня уходит, оставляя Елену и Соню наедине. Елена уверяет, что она Соне настоящая подруга, а друзьям положено делиться всеми своими тайнами. Соня внимает этому духу дружбы и признаётся в своей любви к Астрову. Затем она говорит, что это внушает ей безнадежность и страх, что ее чувства никогда не найдут взаимности. Сониная новая лучшая подруга, Елена, берется выяснить за нее, что именно испытывает к ней Астров. Соня, мучимая неразделенной любовью, соглашается. Елена

рассказывает Соне, что придумала хитрость: будто бы заинтересовавшись рисунками Астрова, ищет немедленной с ним встречи. Соня идет за Астровым, а Елена размышляет над тем, что собирается сделать, и признаёт, что чувствует себя несколько виноватой, поскольку и сама находит его привлекательным. Впрочем, пока она дожидается прихода Астрова, виноватость эта проходит, и он начинает вызывать у Елены что-то вроде здорового аппетита.

Когда вы думаете о предыстории в сценарии, нужно эмоционально соотнести ее с реальными событиями вашей собственной жизни, чтобы сценическая задача ощущалась более искренней и насущной. Сценическая задача Елены – «заставить тебя влюбиться в меня». Елене до смерти скучно, а Сониная неразделенная любовь создает возможность для увлекательной игры. Разве не захватывающе – побороться с ней за Астрова, пока она ни о чем не подозревает? И нет лучше способа победить в состязании и самоутвердиться, чем добиться от Астрова влюбленности.

Итог

Елена чувствует себя неудачницей, пустым местом, поскольку ей не удастся ничего сделать со своей жизнью. Если она сможет добиться чувств Астрова, обыграв Соню, это придаст ей ощущение собственной значимости, сделает ее личностью, победительницей. Поэтому влюбленность Астрова (который ввиду того, что Соня сходит по нему с ума, становится вполне достойной добычей) – уже нечто большее, чем цель мелких происков бездельницы. От этого теперь жизненно зависит присутствие смысла и цели в жизни Елены, важность бытия как такового. Памятуя об этом, можно предложить такие...

Варианты ПРЕДЫСТОРИИ Елены

• **ПРЕДЫСТОРИЯ** . Любое событие, заставившее вас почувствовать себя неудачницей. Событие, немедленно вызывающее потребность доказать, что вы чего-то стоите. Оно может быть как реальным, так и из разряда «что если...» – например, провал на итоговом зачете, разрыв с подругой или любимым человеком, банкротство, потеря работы. Возьмем в качестве примера последнее. Допустим, вас только что уволили (или вы опасаетесь, что вас могут уволить, и рисуете себе это в воображении), а у вашей замены Сони на работе все прекрасно. На счастье, впрочем, у замены Сони все отнюдь не гладко в личной жизни. Мысленно воспроизведите реальный эпизод увольнения (или то, как его себе представляете, если используете гипотетическое событие), а затем приступайте к сцене, зная, что, если вам удастся без труда влюбить в себя замену Астрова, это будет победа, это придаст вам человеческого достоинства. Может быть, на карьерном поприще вы и терпите неудачи, но в частной жизни вы, черт побери, намерены играть и выигрывать!

• **ПРЕДЫСТОРИЯ** . Конкретный эпизод, где вы как-либо соревновались с заменой Сони и она победила (например, у нее выше отметки, лучше работа, лучше жилье, лучше мужчина, лучше характеристика на работе, лучше финансовые возможности, она призер атлетического состязания и т. п.). Это добавит огромного энтузиазма вашему желанию в сегодняшнем соревновании победить. Мысленно воспроизведите тот эпизод (когда чувствовали себя проигравшей, а победила замена Сони), словно он произошел только что, и приступайте к сцене.

• **ПРЕДЫСТОРИЯ** . Подумайте о своей замене Сони; пусть это будет человек, с которым вы соревнуетесь постоянно и заведомо и который, победив, обходится с вами неспортивно, всякий раз выхваляясь за ваш счет и злорадствуя. При этом ваша замена Сони без умолку плачется вам на нескончаемые беды, связанные с неким мужчиной, в которого она влюблена (кажется, между подругами это более частый разговор, чем между друзьями). Нравится вам этот парень или нет, неважно. Если вы начнете его добиваться и преуспеете, то ощутите собственную победу внутри – ибо ей об этом узнавать вовсе не обязательно. В качестве своей предыстории переживите заново какой-нибудь из эпизодов, когда замена Сони особенно сокрушалась по поводу очередной неудачи со своей пассией; после этого приступайте к сцене с решимостью доказать: может быть, ей и не дано его заполучить – но мне дано.

• **ПРЕДЫСТОРИЯ** . Вы чувствуете, что замена Сони вас предала, унизила или четко выказала наплевательское к вам отношение. Она замужем или с кем-то встречается. Вспомните

эпизод, где с вами однозначно дурно обращались, мысленно прокрутите его и приступайте к сцене, используя ее молодого человека или мужа как замену Астрова. То, что вы заставите его в вас влюбиться, становится справедливым возмездием.

• **ПРЕДЫСТОРИЯ** . Вы чувствуете, что замена Астрова вас предала, унизила или же четко выказала наплевательское к вам отношение. Если теперь он в вас влюбится, в отношениях вы снова обретете контроль над ситуацией. Возьмите в качестве предыстории эпизод, который кажется вам наиболее вопиющим, и у вас появится потребность заставить этого негодяя почувствовать то, что чувствовали вы, и сделать ему больно, как было больно вам. Используйте его нынешнюю девушку в качестве замены Сони.

ПРЕДЫСТОРИЯ Астрова

Для Астрова по сценарию предыстории не предусмотрено. Нам известно только то, что Астров бродит где-то по дому, и лишь он один знает, о чем думает. Сцены с Астровым непосредственно перед нашей сценой нет, но по ряду предыдущих сцен мы можем предположить, что он весь в мыслях о Елене. Ведь он бывает в доме каждый день, а до ее приезда появлялся весьма редко. Кроме того, он постоянно говорит о том, как он одинок и как тщетны его надежды избежать участи вечного холостяка. К тому же он появляется немедленно, как только Елена просит его прийти.

Варианты ПРЕДЫСТОРИИ Астрова

• **ПРЕДЫСТОРИЮ** вы могли провести в грезах о вашей замене Елены. Разыгрываемая у вас в голове воображаемая сцена может быть, например, такой: Елена чуть не душит вас поцелуями и говорит, что любит вас больше жизни. Поэтому, когда вы узнаете, что она хочет вас видеть, у вас появляется мысль, что ваша мечта, возможно, скоро сбудется.

• **ПРЕДЫСТОРИЯ** . Предайтесь сексуальным фантазиям об актрисе, исполняющей роль Елены, а затем приступайте к сцене. Вы возбуждаетесь, и потребность в Елениной любви обретет плотский аспект. Не бойтесь потерять голову – это только игра и вы полностью отдаете себе отчет в своих мыслях и действиях.

• **ПРЕДЫСТОРИЯ** . Пофантазируйте о том, как ваша замена Елены дает вам новую работу или повышает в должности (если для внутренней работы вы вместо романтической используете карьерную проблематику). Представьте, что у вас уже есть эта работа или должность вместе со всем, что к ней прилагается (допустим, если это актерская работа – представьте, что вы на съемочной площадке, вас гримируют, вы знакомитесь со звездами, раздаете автографы...). Затем приступите к сцене и постарайтесь склонить ее отдать все это вам. Образы сделают вашу мотивацию более яркой и заставят стараться сильнее – ведь вы так близко, что уже можете попробовать успех на вкус.

• **ПРЕДЫСТОРИЯ** . Заново переживите эпизод из ваших нынешних отношений, в котором случилось нечто ужасающее и непоправимое. Воспроизведите мысленно ужасное событие и приступайте к сцене. От этого у вас возникнет потребность, чтобы замена Елены в вас влюбилась: настолько она кажется лучше, чем та, с которой вы ныне.

• **ПРЕДЫСТОРИЯ** . Эпизод, в котором характерно отразилось ваше одиночество. Можно представить себе, как вы сидите дома в четырех стенах и смотрите в одну точку, чувствуя себя покинутым и опустошенным. Или можно использовать гипотетическую ситуацию – скажем, представить себя дряхлым и умирающим и знать, что скорбеть по вас никто не будет. Живое проникнитесь этим на несколько мгновений, а затем приступайте к сцене. От этого вы будете усерднее стремиться к тому, чтобы Елена вас полюбила: тогда ужасные картины одиночества прекратятся или не сбудутся вовсе.

ПРЕДЫСТОРИЯ придает стремлению решить СЦЕНИЧЕСКУЮ ЗАДАЧУ остроту и безотлагательность.

Сильная ПРЕДЫСТОРИЯ быстро погружает вас в реальное время с реальными потребностями.

ИНСТРУМЕНТ № 8. МЕСТО ДЕЙСТВИЯ И ЧЕТВЕРТАЯ СТЕНА

Сопоставление МЕСТА ДЕЙСТВИЯ/ЧЕТВЕРТОЙ СТЕНЫ, в пределах которых вы играете роль, с МЕСТОМ ДЕЙСТВИЯ/ ЧЕТВЕРТОЙ СТЕНОЙ из вашей собственной жизни

Используя информацию из внутреннего сюжета, созданного с помощью СВЕРХЗАДАЧИ, СЦЕНИЧЕСКОЙ ЗАДАЧИ, ПРЕПЯТСТВИЙ, ЗАМЕН, ВНУТРЕННИХ ОБЪЕКТОВ и ПРЕДЫСТОРИИ, задайте себе вопрос: «Какое МЕСТО из моей жизни лучше всего прояснит решения, которые я уже сделал, и обострит в них конфликт?» Когда вы выберете таким образом место действия, которое будете использовать, четвертой стене у вас должно соответствовать то, что вы увидели бы, взглянув в этом направлении. Действие «Дяди Вани» происходит в XIX веке, но ваши место действия и четвертая стена туда не отправятся, потому что это ваша реальность. Трудно ощущать себя в уединении, когда окружающая обстановка полностью вымышленная. А вот если вы наделите съемочную площадку свойствами места/четвертой стены из вашей собственной жизни, зрители поверят, будто вы из той ушедшей эпохи, ибо в декорациях XIX века вы будете выглядеть как дома.

При выборе места действия и четвертой стены как для Астрова, так и для Елены помните, что где-то за пределами вашего места действия должна вполне реалистично таиться замена дяди Вани. Этот человек должен иметь доступ к месту действия, чтобы войти и помешать вашей сценической задаче.

Напишите карандашом ваш выбор места действия/четвертой стены вверху страницы со сценой.

МЕСТО ДЕЙСТВИЯ/ЧЕТВЕРТАЯ СТЕНА с точки зрения Елены

Выберите место/четвертую стену, напитанные эмоциями и сочетающиеся с обстоятельствами, которые вы уже создали с помощью других инструментов. Также место/четвертая стена должны внушать чувство опасности при мысли о сценической задаче («заставить тебя влюбиться в меня»).

Варианты МЕСТА ДЕЙСТВИЯ/ЧЕТВЕРТОЙ СТЕНЫ (в зависимости от выбранных ЗАМЕН Астрова и дяди Вани)

- **ВАША ГОСТИНАЯ ИЛИ СПАЛЬНЯ:** место, где может появиться ваш партнер (или же родитель, сестра, брат, друг – кто угодно, питающий ненависть к вашей замене Астрова), – и то, что он увидит, заставит его немедленно порвать с вами всякую связь.

- **ОФИС ВАШЕГО НАЧАЛЬНИКА** (когда начальник выступает заменой Астрова). В любой момент может войти его жена (или секретарша, или ваш коллега, или вышестоящий начальник), и вы потеряете работу, возможности карьерного роста, уважение коллег и т. д.

- **КЛАСС ИЛИ АУДИТОРИЯ В УЧЕБНОМ ЗАВЕДЕНИИ** (когда замена Астрова – ваш ученик). Ужасные последствия как нравственного, так и, возможно, правового толка наступят, если вас застанет декан или директор (или кто-то из преподавателей и учащихся).

- **СПАЛЬНЯ ПОДРУГИ** (когда замена Астрова – ее молодой человек или муж). Существует огромная вероятность, что подруга неожиданно придет домой раньше и застанет вас.

- **КВАРТИРА ВАШЕГО МОЛОДОГО ЧЕЛОВЕКА** (когда замена Астрова – его хороший друг или родственник): опасность в том, что он может в любой момент вернуться домой. Приглашения в собственный дом не требуется.

МЕСТО ДЕЙСТВИЯ с точки зрения Астрова

Выберите место, в котором вам будет мешать вероятное присутствие где-то поблизости человека, угрожающего вашей сценической задаче «заставить тебя полюбить меня».

Варианты МЕСТА ДЕЙСТВИЯ (в зависимости от выбора замен Елены и дяди Вани)

- **ГОСТИНАЯ ИЛИ СПАЛЬНЯ ДРУГА** . Друг может прийти из другой части дома и застать вас за попыткой соблазнить его женщину.

- **ВАШ ИЛИ ЕЕ ОФИС** . Там в процессе соблазнения вас может застать начальник (или

коллега, или муж Елены), и вы рискуете лишиться работы, а то и жизни.

• **КЛАСС ИЛИ АУДИТОРИЯ В УЧЕБНОМ ЗАВЕДЕНИИ**, которое вы посещаете. Кто-нибудь из преподавателей (или учащихся, либо директор, декан, муж Елены и т. д.) может прервать вашу попытку решить сценическую задачу, а заодно, возможно, и вашу учебу.

• **ВАША СПАЛЬНЯ**, куда в любой момент может вломиться ее муж (или подруга, отец, мать, сестра, брат – кто угодно, кому не по душе ваши попытки сойтись с заменой Елены).

• **ВАША ГОСТИНАЯ**: ваша жена (или отец, мать, сестра, брат, сосед – всякий, кто устроил бы вам скандал по поводу замены Елены) может войти и повергнуть вашу жизнь в хаос.

МЕСТО ДЕЙСТВИЯ и ЧЕТВЕРТАЯ СТЕНА – элементы, которые при анализе сценария легко проглядеть. Однако не следует обходиться без них.

Они действительно прибавляют вашему герою целеустремленности и эмоциональной живости.

ИНСТРУМЕНТ № 9. МАНИПУЛЯЦИИ

МАНИПУЛЯЦИИ – обращение с реквизитом, дающее начало поведению

Задействование реквизита позволяет вести себя естественно, как если бы вы на самом деле находились в той обстановке, где живет герой. А все остальные инструменты данной техники определяют, что из реквизита вы будете использовать и как – например, возьмете ли в руки книгу гневно, с вожделением или желая впечатлить. Таким образом, через реквизит вы сможете сообщить зрителю свои истинные мысли и чувства. Четко определите эмоцию, владеющую вами в каждом такте и постарайтесь рассказать о ней посредством манипуляций с материальным предметом.

Помните: то, что вы делаете по ходу сцены, не предписывается исключительно ремарками в тексте самой сцены. Ваше право как актера – добавить герою жизненности и разнообразия в поведении, совершая манипуляции сверх тех, что предписывает сценарий. Если вы придумали манипуляцию с материальным объектом, которого нет в сценарии и реквизите, но вы уверены, что она идеально воплощает ваше эмоциональное состояние – вы вправе обсудить это с руководителем постановки.

В «Дяде Ване» манипуляции должны соответствовать тому, что действие происходит в достаточно богатом русском деревенском имении XIX века. Также следует помнить, что и Елена, и Астров хорошо образованы и воспитаны.

Ниже приведены возможные манипуляции. Их следует писать от руки (как всегда, карандашом) и помещать слева от реплики, во время которой манипуляция, скорее всего, будет проделана. Эти варианты призваны лишь стимулировать ваше воображение. Читая, старайтесь придумывать собственные МАНИПУЛЯЦИИ.

Варианты МАНИПУЛЯЦИЙ с точки зрения Елены

ДЯДЯ ВАНЯ

А. П. Чехов

(Сцена из третьего действия, в сокращении)

Астров

(входит с картограммой)

Добрый день! Вы хотели видеть мою живопись?

Ешьте спелый персик (есть некая безвредная сексуальность в поедании чего-то с мякотью, истекающего соком).

Когда сок попадает на подбородок, можно рассчитывать на то, что Астров «поможет» стереть его пальцем – что даст ему ощущение безопасности, когда он примется вас соблазнять).

Елена Андреевна

Вчера вы обещали показать мне свои работы... Вы свободны?

Астров

О, конечно.

(Растягивает на ломберном столе картограмму и укрепляет ее кнопками.)

Вы где родились?

Помогите ему растянуть рисунок (у вас появится законный повод «случайно» к нему прикасаться).

Елена Андреевна

В Петербурге.

Астров

А получили образование?

Елена Андреевна

В консерватории.

Астров

Для вас, пожалуй, это неинтересно.

Внимательно рассматривайте все, на что он будет указывать. (Таким образом можно выглядеть заинтересованной и находиться физически близко.)

Елена Андреевна

Почему? Я, правда, деревни не знаю, но я много читала.

Астров

Смотрите сюда. Картина нашего уезда, каким он был 50 лет назад. Темно- и светло-зеленая краска означает леса; половина всей площади занята лесом. Где по зелени положена красная сетка, там водились лоси, козы... Я показываю тут и флору, и фауну. На этом озере жили лебеди, гуси, утки, и, как говорят старики, птицы всякой была сила, видимо-невидимо: носилась она тучей. Переходим к третьей части: картина уезда в настоящем. Зеленая краска лежит кое-где, но не сплошь, а пятнами; исчезли и лоси, и лебеди, и глухари...

(Пауза.)

Вы скажете, что старая жизнь естественно должна была уступить место новой. Да, я понимаю, если бы на месте этих истребленных лесов были заводы, фабрики, школы, – но ведь тут ничего подобного! В уезде те же болота, комары, то же бездорожье, нищета, тиф, дифтерит, пожары...

(Холодно.)

Я по лицу вижу, что это вам неинтересно.

Елена Андреевна

Но я в этом так мало понимаю...

Астров

И понимать тут нечего, просто неинтересно.

Елена Андреевна

Откровенно говоря, мысли мои не тем заняты. Простите. Мне нужно сделать вам маленький вопрос, и не знаю, как начать.

(Садятся.)

Дело касается одной молодой особы. Мы будем говорить, как честные люди, как приятели, без обиняков.

Поговорим и забудем, о чем была речь. Да?

Возьмите фотографию Сони со столика или шкафчика по соседству и начните озабоченно ее рассматривать. Прикасайтесь к фотографии с любовью и печалью.

Астров

Да.

Елена Андреевна

Дело касается моей падчерицы Сони. Она вам нравится?

Астров

Да, я ее уважаю.

Елена Андреевна

Она вам нравится как женщина?

Астров

(не сразу)

Нет.

Елена Андреевна

(берет его за руку)

Вы не любите ее, по глазам вижу... Она страдает...

Поймите это и... перестаньте бывать здесь.

(Пауза.)

Взять за руку и тут же попросить уехать – смешанный сигнал. Ваша непредсказуемость привлекательна.

Фу, какой неприятный разговор! Я так волнуюсь, точно протащила на себе тысячу пудов. Ну, слава богу, кончили. Забудем, будто не говорили вовсе, и... и уезжайте. Вы умный человек, поймете...

(Пауза.)

Я даже красная вся стала.

Ослабьте воротник или расстегните пуговицу на блузке, чтобы легче дышалось (и чтобы провоцировать более откровенным видом).

Астров

Если бы вы сказали месяц-два назад, то я, пожалуй, еще подумал бы, но теперь... А если она страдает, то, конечно... Только одного не понимаю: зачем вам понадобился этот вопрос?

(Глядит ей в глаза.)

Вы – хитрая!

Вытащите из лифа веер и начните вовсю обмахиваться.

Елена Андреевна

Что это значит?

Астров

Хитрая! Положим, Соня страдает, я охотно допускаю, но к чему этот ваш вопрос?

Позвольте, не делайте удивленного лица, вы отлично знаете, зачем я бываю здесь каждый день... Зачем и ради кого бываю, это вы отлично знаете. Хищница милая, не смотрите на меня так.

Елена Андреевна

Хищница? Ничего не понимаю.

Астров

Красивый, пушистый хорек... Вам нужны жертвы! Вот я уже целый месяц ничего не делаю, бросил все, жадно ищу вас – и это вам ужасно нравится, ужасно...

Ну что ж? Я побежден, вы это знали и без допроса.

(Скрестив руки и нагнув голову.)

Покоряюсь. Нате, ешьте!

Елена Андреевна

Вы с ума сошли!

Астров

Вы застенчивы...

Елена Андреевна

О, я лучше и выше, чем вы думаете! Клянусь вам!

(Хочет уйти.)

Астров

(загораживая ей дорогу)

Уходя, «случайно» наткнитесь на какой-нибудь предмет мебели (а если надо, и упадите: выигратьте как можно больше времени, чтобы Астров мог вас остановить. Вдобавок упадут вещи, стоящие на этом предмете мебели. Попытки Астрова помочь вам либо встать, либо поднять с пола упавшее дадут ему предлог оказаться рядом с вами и возможность зайти дальше).

Я сегодня уеду, бывать здесь не буду, но...

(берет ее за руку, оглядывается)

где мы будем видеться? Говорите скорее: где?

Сюда могут войти, говорите скорее...

(Страстно.)

Какая чудная, роскошная... Один поцелуй... Мне поцеловать только ваши ароматные волосы...

Елена Андреевна

Клянусь вам...

Астров

(мешая ей говорить)

Зачем клясться? Не надо клясться. Не надо лишних слов... О, какая красивая! Какие руки!

(Целует руки.)

Елена Андреевна

Но довольно, наконец... уходите...

(Отнимает руки.)

Астров

Ты видишь, это неизбежно, нам надо видеться.

(Целует ее; в это время входит Войницкий с букетом роз и останавливается у двери.)

Елена Андреевна

(не видя Войницкого)

Пощадите... оставьте меня...

(Кладет Астрову голову на грудь.)

Астров

(удерживая ее за талию)

Приезжай завтра в лесничество... часам к двум...

Да? Да? Ты приедешь?

Елена Андреевна

(увидев Войницкого)

Пустите!

Гневно застегните пуговицы на блузке (словно давая понять, что расстегивал их Астров).

(Отходит к окну.)

Это ужасно.

Поигрывайте с оконным шнуром или защелкой (словно у вас есть причина там находиться).

Войницкий кладет букет на стул. Елена Андреевна продолжает стоять у окна, соображая, что ей теперь говорить и делать. Астров с болезненно виноватым видом пытается замять ситуацию.

Варианты МАНИПУЛЯЦИЙ с точки зрения Астрова

ДЯДЯ ВАНЯ

А. П. Чехов

(Сцена из третьего действия, в сокращении)

Осторожно несите под мышкой портфель.

Астров

(входит с картограммой)

Добрый день! Вы хотели видеть мою живопись?

Елена Андреевна

Вчера вы обещали показать мне свои работы... Вы свободны?

Астров

О, конечно.

(Растягивает на ломберном столе картограмму и укрепляет ее кнопками.)

Вы где родились?

Раскладывает рисунок так, чтобы удавалось невзначай до нее дотрагиваться.

Елена Андреевна

В Петербурге.

Астров

А получили образование?

Елена Андреевна

В консерватории.

Астров

Для вас, пожалуй, это неинтересно.

Елена Андреевна

Почему? Я, правда, деревни не знаю, но я много читала.

Показывайте на различные участки таким образом, чтобы заставить ее придвигаться ближе.

Астров

Смотрите сюда. Картина нашего уезда, каким он был 50 лет назад. Темно– и светло-зеленая краска означает леса; половина всей площади занята лесом. Где по зелени положена красная сетка, там водились лоси, козы... Я показываю тут и флору, и фауну. На этом озере жили лебеди, гуси, утки, и, как говорят старики, птицы всякой была сила, видимо-невидимо: носилась она тучей. Переходим к третьей части: картина уезда в настоящем. Зеленая краска лежит кое-где, но не сплошь, а пятнами; исчезли и лоси, и лебеди, и глухари...

(Пауза.)

Вы скажете, что старая жизнь естественно должна была уступить место новой. Да, я понимаю, если бы на месте этих истребленных лесов были заводы, фабрики, школы, – но ведь тут ничего подобного! В уезде те же болота, комары, то же бездорожье, нищета, тиф, дифтерит, пожары...

(Холодно.)

Я по лицу вижу, что это вам неинтересно.

Елена Андреевна

Но я в этом так мало понимаю...

Астров

И понимать тут нечего, просто неинтересно.

Налейте себе водки из графина на соседнем столике, выпейте залпом, словно давая понять: «Ты меня расстраиваешь».

Елена Андреевна

Откровенно говоря, мысли мои не тем заняты. Простите. Мне нужно сделать вам маленький вопрос, и не знаю, как начать.

(Садятся.)

Начните играть со шкатулкой или другим предметом, стоящим на столе или тумбочке (чтобы Елена не заметила, как вас нервирует вопрос).

Дело касается одной молодой особы. Мы будем говорить, как честные люди, как приятели, без обиняков.

Поговорим и забудем, о чем была речь. Да?

Елена Андреевна

Дело касается моей падчерицы Сони. Она вам нравится?

Астров

Да, я ее уважаю.

Елена Андреевна

Она вам нравится как женщина?

Астров
(не сразу)
Нет.

Елена Андреевна
(берет его за руку).
Вы не любите ее, по глазам вижу... Она страдает... Поймите это и... перестаньте бывать здесь.
(Пауза.)

Сложите рисунок и поместите его обратно в портфель (ловя ее на обмане, создавая впечатление, будто вы и впрямь собрались уходить).

Фу, какой неприятный разговор! Я так волнуюсь, точно протащила на себе тысячу пудов. Ну, слава богу, кончили. Забудем, будто не говорили вовсе, и... и уезжайте. Вы умный человек, поймете...
(Пауза.)
Я даже красная вся стала.

Астров
Если бы вы сказали месяц-два назад, то я, пожалуй, еще подумал бы, но теперь... А если она страдает, то, конечно... Только одного не понимаю: зачем вам понадобился этот допрос?

Нарочито резко перестаньте укладывать рисунок.
(Глядит ей в глаза.)
Вы – хитрая!

Елена Андреевна
Что это значит?

Вытащите из кармана гребешок и начните расчесываться

Астров
Хитрая! Положим, Соня страдает, я охотно допускаю, но к чему этот ваш допрос? Позвольте, не делайте удивленного лица, вы отлично знаете, зачем я бываю здесь каждый день... Зачем и ради кого бываю, это вы отлично знаете. Хищница милая, не смотрите на меня так.

Елена Андреевна
Хищница? Ничего не понимаю.

Астров
Красивый, пушистый хореk... Вам нужны жертвы! Вот я уже целый месяц ничего не делаю, бросил все, жадно ищу вас – и это вам ужасно нравится, ужасно... Ну что ж? Я побежден, вы это знали и без допроса.

Возьмите из вазы на соседнем столике виноградину, леденец или орех и положите себе в рот – иллюстрируя поедание.

(Скрестив руки и нагнув голову.)
Покоряюсь. Нате, ешьте!

Елена Андреевна
Вы с ума сошли!

Астров

Вы застенчивы...

Елена Андреевна

О, я лучше и выше, чем вы думаете! Клянусь вам!

(Хочет уйти.)

Астров

(загораживая ей дорогу)

Я сегодня уеду, бывать здесь не буду, но...

(берет ее за руку, оглядывается)

где мы будем видеться? Говорите скорее: где? Сюда могут войти, говорите скорее...

Играйте с ее волосами: поднимайте пряди, нюхайте, вертите в пальцах – играйте.

(Страстно.)

Какая чудная, роскошная... Один поцелуй... Мне поцеловать только ваши ароматные волосы...

Елена Андреевна

Клянусь вам...

Астров

(мешая ей говорить)

Зачем клясться? Не надо клясться. Не надо лишних слов... О, какая красивая! Какие руки!

(Целует руки.)

Елена Андреевна

Но довольно, наконец... уходите...

(Отнимает руки.)

Притяните ее руки обратно (если так не сказано в ремарках, это не значит, что вам нельзя).

Астров

Ты видишь, это неизбежно, нам надо видеться.

(Целует ее; в это время входит Войницкий с букетом роз и останавливается у двери.)

Елена Андреевна

(не видя Войницкого)

Пощадите... оставьте меня...

(Кладет Астрову голову на грудь.)

Поцелуйте ее голову, поиграйте с волосами, прижмите к себе крепче.

Астров

(удерживая ее за талию)

Приезжай завтра в лесничество... часам к двум... Да? Да? Ты приедешь?

Елена Андреевна

(увидев Войницкого)

Пустите!

Бешено поедайте все, что найдете в вазе, стараясь делать невинный вид.

(Отходит к окну.)

Это ужасно.

Войницкий кладет букет на стул. Елена Андреевна продолжает стоять у окна, соображая, что ей теперь говорить и делать. Астров с болезненно виноватым видом пытается замять ситуацию.

Люди от природы сложно устроены, и задача актера – передать эту сложность. Используя МАНИПУЛЯЦИИ, вы добавляете к образу героя еще один слой.

Слова могут лгать, но поведение всегда выдает истину.

ИНСТРУМЕНТ № 10. ВНУТРЕННИЙ МОНОЛОГ

ВНУТРЕННИЙ МОНОЛОГ – это реплики у вас в голове, которые вы не озвучиваете вслух

Пока мы говорим, слушаем или даже находимся в одиночестве, наше сознание представляет собой непрерывный поток мыслей. Внутренний монолог – способ воспроизвести этот внутренний умственный процесс.

Помните: внутренний монолог – это мнительность, обретающая конкретные формы. Он состоит из всех тех мыслей, которые нельзя произнести вслух, не показавшись неуверенным в себе, вульгарным, сумасшедшим, глупым или полным предрассудков. Внутренний монолог следует писать так, чтобы он отражал настоящую работу вашего сознания. Это означает, что во внутреннем монологе должно быть не вдумчивое самокопание, а некое молчаливое общение с другими людьми на сцене. Составляя внутренний монолог, всегда используйте местоимение «ты», а не «он» или «она». В актерской игре главное – выстраивание отношений; она никогда не бывает самодостаточным нарциссизмом.

Написанный вами внутренний монолог лишь задаст вектор. Это не дополнительные реплики, его не нужно заучивать наизусть. То, что вы пишете, – основа, изначальная искра, направление, в котором ваши мысли потекут естественным образом. Неважно, репетируете вы или уже играете – внутренний монолог при каждом исполнении сцены окажется немного иным.

Приблизительный внутренний монолог следует записывать карандашом между репликами (именно в тех местах, где вы применили бы соответствующий внутренний монолог, исполняя роль). Внутренний монолог следует помещать в кавычки, чтобы отличать его от других уже принятых решений.

ВНУТРЕННИЙ МОНОЛОГ с точки зрения Елены

Напомним еще раз, СЦЕНИЧЕСКАЯ ЗАДАЧА Елены – «заставить тебя влюбиться в меня», что даст ей цель и сделает существование осмысленным. Поэтому ее внутренний монолог будет окрашен потребностью ощутить в себе новые силы, вызвав любовь Астрова, чтобы в конечном счете придать смысл собственной жизни. Во внутреннем монологе также найдут отражение ее слабости, ранимость, грубость, поведенческая модель и неврозы.

Ниже приведены варианты, заточенные под роль Елены, какой она предстает в сценарии. Если вы будете писать свой собственный внутренний монолог, от вас зависит, наполнять ли его собственными мыслями, идеями, потребностями и людьми, присутствующими в вашей жизни.

Внутренний монолог предшествует сценарным репликам.

ДЯДЯ ВАНЯ

А. П. Чехов

(Сцена из третьего действия, в сокращении)

«Надеюсь, то, что он нарисовал, мне понравится; когда мне что-то не нравится, притворяться мне трудно. Плохая из меня лгунья. Ой, а вот и он. Сяду-ка вот так, чтоб и приманивать, и сама невинность... Не промахнешься».

Астров

(входит с картограммой)

Добрый день! Вы хотели видеть мою живопись?

«Не говори, света белого не вижу, все б только на мазню твою поглядеть».

Елена Андреевна

Вчера вы обещали показать мне свои работы... Вы свободны?

«А вы, ясное дело, свободны. Только и знаете весь день, что слоняться и слюни при виде меня пускать».

Астров

О, конечно.

«Вот это было легко. Весело будет глянуть, какой тебя пот прошибет, когда я этак нечаянно-нарочно склонюсь над столиком да декольте покажу, пока помогаю тебе твое полотно к столу прищипандорить».

(Растягивает на ломберном столе картограмму и укрепляет ее кнопками.)

«Ой, кнопку уронила... Вот и нагибаться придется. Сейчас правильно надо нагнуться, чтобы ты мои тугие ягодички хорошенько разглядел».

Вы где родились?

«Это еще что за вопрос, когда я так грудь и зад выпячиваю. Нашел, о чем подумать, где родилась. Хотя... без этих забав никто и не рождался бы, так что есть, есть смысл...»

Елена Андреевна

В Петербурге.

«Странно смотришь. Отчего бы? Ну столица, ну северная Пальмира, ну увалень ты из глухомани. И при чем тут это?»

Астров

А получили образование?

«Гляди ты куда повел, не нравится мне это. Я скажу, а ты и сникнешь совсем. Консерватория, понимаешь!.. Ну да про такое я врать не приучена...»

Елена Андреевна

В консерватории.

«Вот опять это кислое лицо. Знала же, что не понравится. Не задавали бы вы, Михаил Львович, больше наводящих вопросов. Самому легче станет».

Астров

Для вас, пожалуй, это неинтересно.

«Не без того. Не знаю этой вашей деревни и знать не хочу. Но со мной можно почувствовать себя и умным, и мужественным; это я умею».

Елена Андреевна

Почему? Я, правда, деревни не знаю, но я много читала.

«Вот что у меня прекрасно получается, так это „искренность“. Веришь ведь мне, да? Будто мне не все равно, что тебе не все равно, что я буду скромной ученицей у твоих ног, о мудрый, о зевотный...»

Астров

Смотрите сюда. Картина нашего уезда, каким он был 50 лет назад. Темно- и светло-зеленая краска означает леса; половина всей площади занята лесом. Где по зелени положена красная сетка, там водились лоси, козы... Я показываю тут и флору, и фауну. На этом озере жили лебеди, гуси, утки, и, как говорят старики, птицы всякой была сила, видимо-невидимо: носилась она тучей.

«Лоси, гуси... Тучи птички... Кому какое дело?»

Переходим к третьей части: картина уезда в настоящем. Зеленая краска лежит кое-где, но не сплошь, а пятнами; исчезли и лоси, и лебеди, и глухари...

«Даже есть захотелось».

(Пауза.)

Вы скажете, что старая жизнь естественно должна была уступить место новой. Да, я понимаю, если бы на месте этих истребленных лесов были заводы, фабрики, школы, – но ведь тут ничего подобного!

«Ну нет так нет. Покиваю-ка еще. Пусть верит, что мне жуть как интересно».

В уезде те же болота, комары, то же бездорожье, нищета, тиф, дифтерит, пожары...

«Нищета, болезни... Терпеть не могу».

(Холодно.)

Я по лицу вижу, что это вам неинтересно.

«Надеюсь, экзамен ему сдавать потом не надо будет. Слушать совсем не получается. О чем он там? Что там было? Тиф, дифтерит... лоси, гуси...»

Елена Андреевна

Но я в этом так мало понимаю...

«Глупая же. Консерваторская. Доволен?»

Астров

И понимать тут нечего, просто неинтересно.

«Ну ладно, загнал, загнал, загнал. Пора по-другому как-нибудь. Каюсь. Недоценила... Бывает настойчив... Мне такое очень по душе».

Елена Андреевна

Откровенно говоря, мысли мои не тем заняты. Простите. Мне нужно сделать вам маленький допрос, и не знаю, как начать.

«Повожу тебя немного вокруг да около. Мужчины от этого всегда нервничают. Понятия же не имеешь, о чем я сейчас спрошу. Да о чем угодно. Нет, как растревожился-то. Вот забавно...»

(Садятся.)

Дело касается одной молодой особы. Мы будем говорить, как честные люди, как приятели, без обиняков. Поговорим и забудем, о чем была речь. Да?

«Блещу. Извиваешься, как червяк на крючке. Или что-то подозреваешь, а я все не так поняла. Люблю, когда сложно. Как шахматы, только живые».

Астров

Да.

«Может мне и аукнуться. Вопрос рискованный. А ну как ты ее любишь? Тогда я в дураках...»

Елена Андреевна

Дело касается моей падчерицы Сони. Она вам нравится?

«Медлишь отвечать. Плохой знак...»

Астров

Да, я ее уважаю.

«А это как, к лешему, понимать?.. Тоже со мной играешь? А ты ловчей, чем казался. Хорош...»

Елена Андреевна

Она вам нравится как женщина?

«Вот теперь не отвертись. Дурачка больше не сваяешь. Как я гениально слова подобрала!...»

Астров

(не сразу)

Нет.

«Да! Я знала! Соня проиграла! Про-и-гра-ла! И теперь, когда с этой дурнушкой вопрос улажен, ничто тебя, милый, не останавливает...»

Елена Андреевна

(берет его за руку) «И вот, любовь моя, мы приступаем к увлекательнейшей части игры: „делай одно, говори другое!“ Ты у меня будешь весь пылать, когда я вот так вот возьму тебя за руку, как умею только я...»

Вы не любите ее, по глазам вижу... Она страдает... Поймите это и... перестаньте бывать здесь.

«...а вот затем я начну тебя гнать. Что я хочу сказать на самом деле? Можешь ли ты догадаться? Все мужчины любят загадочных женщин. Загадочнее меня – не бывает!»

(Пауза.)

Фу, какой неприятный разговор! Я так волнуюсь, точно протащила на себе тысячу пудов.

«Как нелегко быть человеком, который так заботится о других. Правда? Во мне столько сострадания...»

Ну, слава богу, кончили. Забудем, будто не говорили вовсе, и... и уезжайте. Вы умный человек, поймете...

«И вот настало время для хода, который еще ни разу не подводил. О-о, мне дурно, я сейчас упаду, хватай меня, буй-тур...»

(Пауза.)

Я даже красная вся стала.

«Быстро ко мне, идиот, я же сейчас, как там говорят, лишусь чувств! Ну что ты не двигаешься – насколько еще можно проще? Вот твой законный предлог прикоснуться ко мне и держать в объятиях!»

Астров

Если бы вы сказали месяц-два назад, то я, пожалуй, еще подумал бы, но теперь...

«Иди ко мне, обними...»

А если она страдает, то, конечно...

«...держи, целуй!»

Только одного не понимаю: зачем вам понадобился этот вопрос?

«Неплох, неплох, соображаешь. Я прямо-таки распалена... Что тебе на это ответить? Умное бы что-нибудь, чтоб вдохновляло. Ну и что б такого умного... Ничего в голову не приходит как-то... соображай давай...»

(Глядит ей в глаза.)

Вы – хитрая!

«Буду просто глазами хлопать и невинность изображать, должно сработать».

Елена Андреевна

Что это значит?

«Ну чего, купился? Доверия особого не видно... надо что-то другое попробовать».

Астров

Хитрая! Положим, Соня страдает, я охотно допускаю, но к чему этот ваш вопрос? Позвольте, не делайте удивленного лица, вы отлично знаете, зачем я бываю здесь каждый день... Зачем и ради кого бываю, это вы отлично знаете. Хищница милая, не смотрите на меня так.

«Хищница? Ох, вот это, пожалуй, точно сказано про то, чем я тут занимаюсь. Молодец. А мне теперь как? Давай-ка попробую повозмущаться».

Елена Андреевна

Хищница? Ничего не понимаю.

«Даже смотреть на тебя нельзя. Увидишь мое лицо – сразу все ясно станет».

Астров

Красивый, пушистый хорек... Вам нужны жертвы! Вот я уже целый месяц ничего не делаю, бросил все, жадно ищу вас – и это вам ужасно нравится, ужасно... Ну что ж? Я побежден, вы это знали и без допроса.

«Принял вызов. Молодец! Хорошо смотришься, когда выигрываешь».

(Скрестив руки и нагнув голову.)

«Ну это еще что за святое мученичество. Тоже говорим одно, делаем другое? Мы тут грешить или каяться собираемся?»

Покоряюсь. Нате, ешьте!

«Чтоб я к тебе?.. Это тебе положено броситься на меня!»

Елена Андреевна

Вы с ума сошли!

«Не бывало еще, чтобы меня кто-нибудь перехитрил. Я даже теряюсь... и это так возбуждает...»

Астров

Вы застенчивы...

«Тебя не остановить. Или остановить – но как?»

Елена Андреевна

О, я лучше и выше, чем вы думаете! Клянусь вам!

«Поверь мне. Пожалуйста, поверь мне. Ты такой хороший игрок, что меня бросает в жар – да, и в этом смысле тоже... Лучше мне отсюда уходить, пока это еще игра, а то недолго доиграться и прямо на полу, как там говорят, предаться бурной страсти... и каково оно будет, к старичку-то привыкши, что три секунды и увял... Ох, выбираться пора...»

(Хочет уйти.)

Астров

(загораживая ей дорогу)

«Давай еще схвати. Со всей силы так. Я хочу тебя. Мне нельзя, я замужем. Да, я замужем за стариком, у него морщины страшно сказать где... какая у тебя гладкая кожа – ну, пьянство сказывается, сосуды кое-где полопались, но неважно! Я хочу тебя, хочу!.. Что если нас поймают? О нет, от этой мысли я только сильнее распаляюсь. Все пропало...»

Я сегодня уеду, бывать здесь не буду, но...

(берет ее за руку, оглядывается)

где мы будем видеться? Говорите скорее: где? Сюда могут войти, говорите скорее...

(Страстно.)

Какая чудная, роскошная... Один поцелуй... Мне поцеловать только ваши ароматные волосы...

«Дай мне сил. Я не знаю, сколько еще смогу сдерживаться...»

Елена Андреевна

Клянусь вам...

«Я серьезно. Надо отсюда выбраться, прежде чем я окажусь уже не в состоянии сказать „нет“...»

Астров

(мешая ей говорить)

Зачем клясться? Не надо клясться. Не надо лишних слов... О, как вы прекрасны! Какие руки!

«О нет, только не руки. Они у меня такие чувствительные...»

(Целует руки.)

«Это слишком прекрасно, пожалуйста, остановись, я теряю над собой власть...»

Елена Андреевна

Но довольно, наконец... уходите...

«Надо быть сильной, нельзя терять самообладание, тогда потеряно будет все... что если кто-то войдет?»

(Отнимает руки.)

«Надо собраться, я забываюсь напрочь! Я хочу тебя... Ох, не будет мне покоя, пока ты не будешь моим... Господи... да остановись же ты!»

Астров

Ты видишь, это неизбежно, нам надо видеться.

«Да черт же побери, иди сюда. Возьми меня...»

(Целует ее; в это время входит Войницкий с букетом роз и останавливается у двери.)

Елена Андреевна

(не видя Войницкого)

Пощадите... оставьте меня...

«Не останавливайся... это блаженство... Держи меня в руках, прикасайся ко мне, охватывай меня всю...»

(Кладет Астрову голову на грудь.)

Астров

(удерживая ее за талию)

Приезжай завтра в лесничество... часам к двум... Да? Да? Ты приедешь?

«Да почему не сейчас? Я тебя так хочу. Возьми меня... погоди-ка, на меня кто-то смотрит...»

Елена Андреевна

(увидев Войницкого)

«Вот это совсем-совсем плохо. Надо от тебя отбежать... Я не виновата, Иван Петрович! Он сам пришел...»

Пустите!

(Отходит к окну.)

«Лгать? Кричать, что насилуют? Муж узнает – разведется, останусь без копейки. Сказаться пьяной? Или еще лучше – что Астров загипнотизировал и заставил все исполнять, что скажет? Без всего ведь останусь...»

Это ужасно.

«...Умопомрачение? Лунатизм? Может быть, мне стоило бы и к Войницкому подкатить? Он всегда меня хотел. О нет, что, если он убьет Астрова?.. Или, того хуже, меня убьет?!»

Войницкий кладет букет на стул. Елена Андреевна продолжает стоять у окна, соображая, что ей теперь говорить и делать. Астров с болезненно виноватым видом пытается замять ситуацию.

«...Потеря памяти? Вот, вот это неплохо. Надо будет сказать, что я ударилась головой или как-нибудь так. Лоси, гуси. Но если он не поверит, я окажусь на улице и без копейки на портного. Может, Войницкого получится убедить, что он видел не то – что это показалось. Ну, голова моя лежала у Астрова на груди – он врач, он мог делать что-нибудь... врачебное, я не знаю, вшей искать... Вот надо ж было так!.. И поди теперь потаскухой на весь мир не прослыви...»

Продолжайте ВНУТРЕННИЙ МОНОЛОГ до тех пор, пока режиссер не крикнет «Снято!», или не опустится занавес, или пока не сойдете со сцены.

ВНУТРЕННИЙ МОНОЛОГ с точки зрения Астрова

СЦЕНИЧЕСКАЯ ЗАДАЧА Астрова – «заставить тебя влюбиться в меня». Эта сценическая задача преисполнена навязчивости и сексуальности. Создавая внутренний монолог Астрова, имейте это в виду. И здесь приведенные мысли – всего лишь варианты внутреннего монолога, каким он мог бы быть у Астрова, предстающего в сценарии. Вам, однако, нужно персонализировать внутренний монолог, приведя в логическое соответствие со своими заменами Елены, Сони и дяди Вани, с персонализированными ПРЕПЯТСТВИЯМИ и ВНУТРЕННИМИ ОБЪЕКТАМИ. Ваш личный внутренний монолог будет проявляться по-разному – в зависимости от того, какие реакции вызывает у вас повседневная жизнь, какого рода мысли проистекают из вашей уникальной биографии.

ДЯДЯ ВАНЯ**А. П. Чехов****(Сцена из третьего действия, в сокращении)**

«Надеюсь, тебе понравится, что я нарисовал, и, пожалуйста, не надо думать, будто это глупо и неизысканно. Я знаю, ты утонченнее, и я со своими рисунками могу показаться деревенщиной...»

Астров**(входит с картограммой)*****Добрый день! Вы хотели видеть мою живопись?***

«Возможно, „живопись“ – громко сказано. Звучит так, как будто я самовлюблен. Может, ты это от снисходительности сказала вчера, что хочешь видеть. Может, я тебя вовсе не интересую, а у меня вид на все готового».

Елена Андреевна***Вчера вы обещали показать мне свои работы... Вы свободны?***

«Да нет, я так всегда – приду куда-нибудь и торчу с картиной под мышкой. Конечно, я свободен. По-моему, неплохо. Может быть, тебя так впечатлит, что я тебе понравлюсь, может, ты в меня даже влюбишься, поженимся, дети пойдут...»

Астров***О, конечно.***

«Стой, стой, стой, ну куда погнал. Не терпится, на все готов... прелестное сочетание. Неотразимое. Как что-нибудь сейчас ляпну...»

(Растягивает на ломберном столе картограмму и укрепляет ее кнопками.)

«Вот ты вьешься рядом, прикасаешься ко мне невзначай... это желание или все эти прикосновения впрямь случайны? Мне бы лучше выяснить поскорей, потому как разговор прервался, выгляжу я глуповато. Что-то надо бы сказать, но что – не знаю. Что сказать? Сказать-то что?»

Вы где родились?

«Вот глупо так глупо вышло. Пентюх пентюхом. „Где родились“!.. Скучнее ничего спросить не мог? В следующий раз мозг с собой захвати...»

Елена Андреевна***В Петербурге.***

«Петербург... И замужем, не будем забывать. Далось же зачем-то быть со мной, со старым холостяком... Чем я тебе не простой сельский увалень? Врач вот разве что. Может, я еще и пообразованней окажусь...»

Астров***А получили образование?******«А, курсисточка? А?»***

Елена Андреевна

В консерватории.

«Ох, водки бы сейчас дернуть».

Астров

Для вас, пожалуй, это неинтересно.

«Как тебя вообще может заинтересовать что-то, что интересно мне? Зачем? Ты молода и свежа, а я спиваюсь, и в пот бросает чуть что. К чему я вообще завел этот разговор? Я уж небось поинтереснее буду твоего дряблого благоверного чудака-импотента (что только не приходится узнавать доктору!). Что я вообще делаю? Ты замужем, друг лучший от тебя без ума... Господи спаси, вошь я... со страстями, а все ж таки вошь».

Елена Андреевна

Почему? Я, правда, деревни не знаю, но я много читала.

«Свысока со мной? Вот так вот? Впрочем, какая разница; покуда ты здесь и я здесь, кто знает? Может, тебе понравится, что я расскажу. По мне так равнодушным не оставляет. Итак...»

Астров

Смотрите сюда. Картина нашего уезда, каким он был 50 лет назад. Темно– и светло-зеленая краска означает леса; половина всей площади занята лесом. Где по зелени положена красная сетка, там водились лоси, козы... Я показываю тут и флору, и фауну. На этом озере жили лебеди, гуси, утки, и, как говорят старики, птицы всякой была сила, видимо-невидимо: носилась она тучей. Переходим к третьей части: картина уезда в настоящем. Зеленая краска лежит кое-где, но не сплошь, а пятнами; исчезли и лоси, и лебеди, и глухари...

«Хорошая тема. Обожаю рассказывать. Остро, но с благим умыслом. Умным представляюсь».

(Пауза.)

Вы скажете, что старая жизнь естественно должна была уступить место новой.

«Ха! Скажете тоже».

Да, я понимаю, если бы на месте этих истребленных лесов были заводы, фабрики, школы, – но ведь тут ничего подо мною! В уезде те же болота, комары, то же бездорожье, нищета, тиф, дифтерит, пожары...

«Скука-то в глазах какая. И чего я разболтался? Лопочет что-то, лопух. У самого такое, бывает, презрение к себе накатит... а от нее чего другого ждать?»

(Холодно.)

Я по лицу вижу, что это вам неинтересно.

«Да и с чего б тебе. Да и с чего я взял, что увлеку. Рехнулся тут уже, что ли. А вот ходит она – и грудь тоже ходуном ходит. Чудо, не бабенка».

Елена Андреевна

Но я в этом так мало понимаю...

«Да уж прямо вот как будто я тут по анатомии что-нибудь объясняю».

Астров

И понимать тут нечего, просто неинтересно.

«Так-то. Меня не объегоришь. Теперь вот будешь знать, что я не размазня какой-нибудь, за себя постоять могу. С другой стороны, а ну как обидишься и уйдешь? Ох, забрать бы назад. Не уходи, пожалуйста, не уходи...»

Елена Андреевна

Откровенно говоря, мысли мои не тем заняты. Простите. Мне нужно сделать вам

маленький допрос, и не знаю, как начать.

«Вопрос может оказаться пренеприятным... Не насчет ли того, почему я все прихожу, хотя никто не болен? Разве, мол, вы где-то еще не нужны? Почему я постоянно тут? Да потому что ты меня вокруг пальца обвела, вокруг своего когтистого маленького... ладно, Астров, будет тебе. Подождем, что спросит. Не загадываем».

(Садятся.)

Дело касается одной молодой особы. Мы будем говорить, как честные люди, как приятели, без обиняков. Поговорим и забудем, о чем была речь. Да?

«Хочешь забыть этот разговор? Ох, не к добру».

Астров

Да.

«Не тяни уже, невозможно. Спрашивай».

Елена Андреевна

Дело касается моей падчерицы Сони. Она вам нравится?

«Это ловушка? А если я неправильно отвечу? Возненавидишь. Солгать? Сказать, что люблю Соню, чтобы ты ревновала? Это может ох как боком выйти. Или правду сказать, я-де вот весь, бери с потрохами? С иссохшими потрохами, на все ведь готов... Соблазнительно донельзя, конечно. Всякая женщина только и мечтает, что о затхлом холостяцком душе. Думай, Астров, думай... ну ладно, попробую этак общо».

Астров

Да, я ее уважаю.

«Хорошо. И приятно, и не обязывает. Пожалуйста, прими это, и давай переменим тему, скажем, на то, как я для тебя красив и желанен».

Елена Андреевна

Она вам нравится как женщина?

«И что ты хочешь, чтобы я сказал? Дай намек. Почему ты не можешь хоть чуточку проще? У меня жизнь и без того тяжелая. Что, если я выберу неправильно? Испытания я вечно заваливаю. Эх, стопочку-другую бы... но довольно, сначала правда, потом водка».

Астров

(не сразу)

Нет.

«Довольна? А? Довольна?»

Елена Андреевна

(берет его за руку)

Вы не любите ее, по глазам вижу... Она страдает... Поймите это и... перестаньте бывать здесь.

«Что может быть лучше двусмысленности! Взяла за руку – и ну из дому гнать. Что тебе нужно? Отвечать-то как?»

(Пауза.)

Фу, какой неприятный разговор! Я так волнуюсь, точно протащила на себе тысячу пудов. Ну, слава богу, кончили. Забудем, будто не говорили вовсе, и... и уезжайте. Вы умный человек, поймете...

«Печально. Стало быть, я – обуза на плечах, а не мужчина рядом?»

(Пауза.)

Я даже красная вся стала.

«Но при этом ты, кажется, хочешь, чтобы я держал тебя в руках... но что, если я ошибаюсь и ты меня оттолкнешь? Женщины, вас так трудно понять, а я так взбудоражен...»

Астров

Если бы вы сказали месяц-два назад, то я, пожалуй, еще подумал бы, но теперь... А если она страдает, то, конечно...

«Лопочу и лопочу, как идиот... но погоди-ка. Меня вовсе не обязательно было спрашивать... может, это ты ко мне неравнодушна?»

Только одного не понимаю: зачем вам понадобился этот вопрос?

«Давай же. Признайся. Я тебе нравлюсь. Ты хочешь меня так же сильно, как я тебя, да?»

(Глядит ей в глаза.)

«Не отвечаешь. Значит, боишься ответить. Значит, хочешь меня так же сильно, как я тебя, – надеюсь... Была не была».

Вы – хитрая!

«Давай же, скажи. Ты по мне сохнешь! Это так!»

Елена Андреевна

Что это значит?

«Не притворяйся, что не понимаешь. Ты знаешь, о чем я. Ты меня хочешь. Очень».

Астров

Хитрая! Положим, Соня страдает, я охотно допускаю, но к чему этот ваш вопрос? Позвольте, не делайте удивленного лица, вы отлично знаете, зачем я бываю здесь каждый день... Зачем и ради кого бываю, это вы отлично знаете. Хищница милая, не смотрите на меня так.

«Я хочу вжаться в твои губы своими, жадно наслаждаться их вкусом, чувствовать твоё звериное вождение...»

Елена Андреевна

Хищница? Ничего не понимаю.

«...хочу, чтобы ты извивалась, прижимаясь ко мне, умоляя меня не останавливаться, р-р-р...»

Астров

Красивый, пушистый хорек... Вам нужны жертвы! Вот я уже целый месяц ничего не делаю, бросил все, жадно ищу вас – и это вам ужасно нравится, ужасно... Ну что ж? Я побежден, вы это знали и без вопроса.

(Скрестив руки и нагнув голову.)

«Иди ко мне. Обнимай меня. Касайся меня. Пожирай меня».

Покоряюсь. Нате, ешьте!

«Что ты так медлишь? Я уже выгляжу сумасшедшим оттого, как тут встал в этой покаянной позе. Как выбираться из этого положения?»

Елена Андреевна

Вы с ума сошли!

«Ты и впрямь думаешь, что я с ума спятил. Или ломаешь из себя неприступную...»

Астров

Вы застенчивы...

«...и от этого мне делается только жарче...»

Елена Андреевна

О, я лучше и выше, чем вы думаете! Клянусь вам!

(Хочет уйти.)

Астров

(загораживая ей дорогу) «Нет, не вздумай уходить. Уйдешь – второго шанса у меня не

будет. Надо тебя остановить, или больше возможности не представится, и моей ты так и не станешь... ну и потом, я сгораю от страсти...»

Я сегодня уеду, бывать здесь не буду, но...

«Все, что скажешь, все готов обещать...»

(берет ее за руку, оглядывается)

«Так, а если кто-нибудь войдет и помешает? Терпеть это не могу. Поторопись. У нас мало времени. Скажи. Где мы сможем предаться страсти?»

где мы будем видеться? Говорите скорее: где? Сюда могут войти, говорите скорее...

«Это запах твоих духов или твой собственный? Так бы и съел тебя!»

(Страстно.)

Какая чудная, роскошная... Один поцелуй... Мне поцеловать только ваши ароматные волосы...

«От твоего тела, твоих волос, твои сладострастных губ я совершенно теряю рассудок! Прижми свои пышные губы к моим, поцелуй меня, как никогда никого не целовала... прошу тебя, прошу тебя...»

Елена Андреевна

Клянусь вам...

«Клянешься? Теперь клянешься, да? Хочешь меня, да?»

Астров

(мешая ей говорить)

Зачем клясться? Не надо клясться. Не надо лишних слов... О, какая красивая! Какие руки!

«„Руки“ – это безопасно. Это можно себе позволить сказать. Но на самом деле мне хотелось бы целовать тебя в...»

(Целует руки.)

«Да, да, не останавливайся».

Елена Андреевна

Но довольно, наконец... уходите...

(Отнимает руки.)

«А вот этого не надо, нет! Не отстраняйся! Ты Лев, а я Скорпион – нам быть вместе предписывает астрология!»

Астров

Ты видишь, это неизбежно, нам надо видеться.

«А что, если я ошибаюсь и ты меня не хочешь? Вдруг ты расскажешь Серебрякову и Войницкому, что я тебя добивался? Что делать? Делать-то что?.. О эти страстные губы. Я хочу пожирать их, засасывать, облизывать... Да что я, в конце концов? Черт возьми, время действовать».

(Целует ее; в это время входит Войницкий с букетом роз и останавливается у двери.)

Елена Андреевна

(не видя Войницкого)

Пощадите... оставьте меня...

«Иди ко мне. Будь со мной. Давай. Ты же хочешь. Ты сама знаешь...»

(Кладет Астрову голову на грудь.) «Вот оно, преддверие рая...»

Астров

(удерживая ее за талию)

Приезжай завтра в лесничество... часам к двум... Да? Да? Ты приедешь?

«Это так близко. Я вижу это в твоих глазах. Ты еле дождешься завтрашнего дня. Ну, Астров, жеребец старый, свезет тебе...»

Елена Андреевна

(увидев Войницкого) «Погоди. Ты куда смотришь? О нет, там Войницкий. Он бешеный, он меня убьет, и что мне тогда делать?»

Пустите!

«А мне как объяснять? Ничего хорошего это не предвещает...»

(Отходит к окну.) «Почему тыставляешь меня во всем виноватым, будто я тебя заставлял?..»

Это ужасно.

«Надо твердить о своей невинности, а я кругом виноват. Что сказать, что сделать, чтобы нам обоим оправдаться? Войницкий, что ты успел увидеть? Что слышал? Когда ты, черт возьми, успел появиться и как я не заметил?.. Должно быть, последняя стопка, обычно-то я не зеваю...»

Войницкий кладет букет на стул. Елена Андреевна продолжает стоять у окна, соображая, что ей теперь говорить и делать. Астров с болезненно виноватым видом пытается замять ситуацию.

«Можно сказать, что я вдрызг пьян и сам не знал, что делал. Он мои самые бесславные перепои видел. Или можно выдать за какую-нибудь салонную игру. Или она жаловалась на какие-то боли, и я всего лишь осматривал. Семейному врачу всякая отговорка может сойти. Только медицины в том, что мы делали, на вид было мало... Надо придумать что-нибудь правдоподобное, чтобы для Елены сделаться героем-защитником, и, может, будет еще шанс, что она меня полюбит... Должен сыскаться какой-то путь. Вот, например, может сработать, возьму да скажу: „это я тебе разогревал“...»

Благодаря ВНУТРЕННЕМУ МОНОЛОГУ в ваших глазах постоянно читается некая внутренняя жизнь, что еще больше способствует превращению персонажа из сценария в человека из плоти и крови.

ИНСТРУМЕНТ № 11. ЖИЗНЕННЫЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВА

Биография героя, сделавшая его таким, каким он предстает сейчас

Когда дело касается жизненных обстоятельств, прежде всего нужно задуматься о том, как соотносится со сценарием биография вашего героя. Затем подберите для жизненных обстоятельств из сценария эмоциональные параллели из собственного жизненного опыта. Это позволит в конце концов сжиться с героем чрезвычайно глубоко, и можно будет сказать, что вы «стали» этим героем.

ЖИЗНЕННЫЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВА ДЛЯ ЕЛЕНА

ЖИЗНЕННЫЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВА по сценарию

В России середины XIX века замужество за богатым и уважаемым человеком – лучшее, на что могла рассчитывать женщина. Несмотря на свою красоту, образованность, подобающую высшему обществу, и воспитание, Елена не вышла замуж в том возрасте, что большинство девушек. Отчего-то она решила повременить. В итоге, когда к ней уже начал примериваться ярлык «старой девы», она вышла за Александра, который был ее старше по крайней мере вдвое. Это профессор в отставке, ипохондрик, человек резкий, упрямый и асексуальный. И, к ужасу Елены, муж решает переселиться обратно в деревню, которая кажется ей отсталым захолустьем.

У Александра достаточно средств для обеспеченной жизни, но он не особенно богат. Так что, когда Елена выходила за него, ей не грезилось огромное состояние. Также она выбрала

Александра не за внешность. Если он и был когда-то красив, с возрастом это улетучилось. Тогда с чего ей было выходить именно за этого человека? Остается предположить, что он привлек Елену уважением, которое вызывал у окружающих. Отчего Елена так стремится к уважению? Судя по ее поступкам за время, охваченное пьесой, Елену можно назвать женщиной волевой, себялюбивой, упрямой, недоброй, энергичной, необузданной, пылкой – этакой дьяволицей. Чем вызывается подобное поведение? Она явно совершила или претерпела нечто, определенным образом окрасившее ее прошлое, слегка запятнавшее репутацию и сделавшее недостойной хорошего мужа, – и нашла для себя лучшее, что могла. Человека старого и некрасивого, но при этом – весьма уважаемого профессора, посредством брака с которым она и сама сумела обрести респектабельность.

Некоторые ЖИЗНЕННЫЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВА, которые надлежит сделать личными

1. ЖИЗНЕННОЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВО по сценарию: саморазрушительное поведение в биографии Елены **Варианты персонализированных ПРЕЖНИХ ОБСТОЯТЕЛЬСТВ.** Когда человек рвется прожить жизнь во всей ее полноте, нередко он стремглав к чему-то бросается, не успевая подумать о последствиях. Оглядываясь на конкретные примеры того, как лично вам попытки сделать жизнь ярче впоследствии вышли боком, воспринимайте роль Елены как продолжение собственных злостных поступков. То, что Елена успевает совершить по ходу пьесы «Дядя Ваня», – поведение для нее не новое. Ей уже случалось создавать неприятности и себе, и тем, кто по безрассудству оказывался рядом. Жизненные обстоятельства, сближающие вас с героиней, могут быть такими:

- многочисленные сексуальные связи;
- склонность в прошлом к воровству;
- склонность в прошлом к безответственной гульбе на вечеринках;
- склонность в прошлом к наркозависимости и/или алкоголизму;
- склонность в прошлом к патологической лживости;
- случайная беременность и аборт(ы);
- получивший огласку роман или несколько романов с женатыми мужчинами.

Теперь задумайтесь о том, к чему привело ваше распушенное поведение. Это может быть дурная репутация, тюрьма, беременность, недоверие окружающих, разрыв с любимым человеком, потеря друзей и работы, настолько дурная слава, что у вас не возникает даже шанса найти друга, любимого или работу.

2. ЖИЗНЕННОЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВО по сценарию: эпоха ожидала от женщины замужества

Варианты персонализированных ПРЕЖНИХ ОБСТОЯТЕЛЬСТВ. Нужно воспроизвести то сильное общественное давление, от которого возникали как браки без любви, так и потребность в некоем «факультативе» (понимаете, да?). Вот некоторые варианты того, как создать похожее жизненное обстоятельство из личной биографии.

• Общественные нормы с середины XIX века не так уж и сильно поменялись. И поныне молодой человек, жених или муж фактом своего наличия повышает социальный статус. Друзья и семья придают непомерную важность помолвке, обручальным кольцам, девичнику и свадебной церемонии. Если вы женщина, не состоящая ни с кем в отношениях, никогда не были замужем или не видите для себя в перспективе длительных отношений, вы можете оказаться в категории «не приглашать» или «срочно свести с каким-нибудь милым врачом или юристом». Подобные жизненные обстоятельства вызовут у вас стремление как можно скорее избавиться от незамужнего положения.

• Вы замужем, но побудило вас к этому изначально давление жизненных обстоятельств – таких как беременность, отсутствие других вариантов, недоступность того, кого вы действительно желали, – или же брак спланировала ваша семья, или от вас все этого ждали, так как вы уже долго были вместе, или все ваши подруги вышли замуж, так что вы сказали «да» первому, кто попросил вашей руки. В таком случае используйте эти жизненные обстоятельства, чтобы получить стимул рискнуть всем, добиваясь замены Астрова.

- Возможно, ваши нынешние отношения возникли по любви, но теперь вы стали друг

другу чужды, обнаружили, что непохожи, и вам скучно. В таком случае используйте эпизоды из прошлого, которыми можно проиллюстрировать эти жизненные обстоятельства, вызывая у себя чувство, что влюбить в себя замену Астрова вам следует ради чего-то нового...

• А может быть, в ваших жизненных обстоятельствах не были столь уж важны ни брак, ни длительные отношения, однако у вас есть личная потребность доказать, что вы способны на длительные отношения с работой. Полезными личными жизненными обстоятельствами здесь могут оказаться: хронические проблемы с сохранением работы, вечно проходящие мимо вас повышения и премии, множество собеседований (проб) при нулевом счете на полученные работы (роли). Такое способно толкнуть вас на то, чтобы вы рискнули браком с Александром (чьей заменой выступит начальник, продюсер или кто-либо из авторитетных фигур на нынешней работе, которую вы находите неудовлетворительной) ради Астрова (чья замена – некто способный дать вам работу или устроить карьеру вашей мечты).

3. ЖИЗНЕННОЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВО по сценарию: шокирующее, возмутительное, скандальное, постыдное и выходящее за общественные рамки прошлое Елены как способ ощущать себя живой

Варианты персонализированных ПРЕЖНИХ ОБСТОЯТЕЛЬСТВ. Что вы совершали в жизни такого, что ставило под угрозу вашу безопасность, но вы все равно испытывали потребность это делать, чтобы уберечь жизнь от скуки? Сюда можно отнести такие личные жизненные обстоятельства, как:

- внебрачные связи;
- бурное увлечение сплетнями;
- kleптомания (воровство вызывает прилив адреналина);
- навязчивое желание говорить шокирующие вещи;
- склонность к нецензурной брани в больших количествах;
- шумное, назойливое поведение в неподобающих местах;
- рискованный юмор (вам казалось, что это смешно, но все хорошо в меру...);
- манера непристойно одеваться сугубо ради эпатажа.

4. ЖИЗНЕННОЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВО по сценарию: склонность Елены к манипуляциям и хитростям в отношениях **Варианты персонализированных ПРЕЖНИХ ОБСТОЯТЕЛЬСТВ.** Отношения основываются не только на любви. У всех нас были жизненные обстоятельства, в которых мы искали отношений с иными целями; для нас это было резонно, а вот глядящим со стороны – до конца не ясно. Поводами могли быть:

- безопасность;
- деньги;
- устройство на работу;
- общественное положение;
- власть и контроль;
- наличие соперницы;
- внешность;
- одиночество.

Рассмотрите какие-нибудь из своих дружеских и любовных отношений, к которым вы стремились не исключительно во имя любви до гроба. Если вы отсюда почерпнете свои жизненные обстоятельства, то манипулятивные склонности вашей Елены обретут первооснову в реальности.

5. ЖИЗНЕННОЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВО по сценарию: безудержная потребность Елены влюблять в себя мужчин. Слабость Астрова – алкоголь, а вот у Елены любимый наркотик – «любовь», и дозы нужны немалые. У нее есть Александр, который ее любит, дядя Ваня также явно без ума от нее, Соня, подпавшая под ее чары мнимой подруги и наперсницы, и Астров, чье постоянное присутствие в доме после ее приезда может означать только одно – он тоже в нее влюблен. Все это не случайность: для Елены необходимо, чтобы люди теряли от нее голову, и она одержима стремлением добиваться этого снова и снова

Варианты персонализированных ПРЕЖНИХ ОБСТОЯТЕЛЬСТВ. А какие жизненные обстоятельства вызывают потребность в чужом обожании у вас? Возможно, это:

- закоренелый страх быть брошенной;
- родители, проявлявшие мало эмоций;
- вы росли ребенком, с которым «никто не играл»;
- в прошлом у вас были отношения, где вы любили сильнее и пережили от этого немало боли;

- вы всегда казались себе некрасивой и нуждаетесь в постоянном внимании, чтобы разубедиться в этом;

- в детстве вы подвергались страшным издевательствам.

Вспомните жизненные обстоятельства, в которых вам не хватало любви. Пусть это движет вашим поведением в роли Елены.

ЖИЗНЕННЫЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВА ДЛЯ АСТРОВА

ЖИЗНЕННЫЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВА по сценарию

Астров живет в России во времена, когда поменять карьеру или общественное положение – дело практически невозможное. Он сельский врач, и он всегда будет жить и вести практику в деревне. В XIX веке врачей зачастую принимали дома, им часто приходилось добираться к больным за много верст, и постоянные разъезды затрудняли их светскую жизнь. Возраст в те времена также имел значение. У закоренелого холостяка оставалось мало надежд на счастливую семейную жизнь в будущем. Все достойные девицы его возраста заняты, а прочие – старые девы, и это неспроста. Он одинок, и перемен в этом не предвидится. Но ему по-прежнему хочется жениться и завести семью; и желание это все острее. Увы, при всем желании Астров находит свои шансы на семейное счастье крайне малыми. Это делает его циником. Из-за растущего пессимизма Астров переносит свою первичную потребность – в семье, которую он любил бы и защищал, – на любовь к природе и защиту экологии.

Можно предположить, что в ключевые моменты, когда у Астрова была возможность жениться, у него возникали проблемы с принятием на себя обязательств. Важно также отметить, что возможность жениться и завести детей для него явно присутствует в лице Сони, однако он выбирает любовь к недоступной Елене.

Другие герои пьесы говорят, что он неумеренно пьет; и впрямь кажется, что у него есть проблема с алкоголем, и она явно не нова. Склонность к алкоголизму – обычно нечто заученное или же генетически мотивированное на основе базовых импульсов и потребностей. Для него это также может быть способом справляться с собственными желаниями и примиряться с реальностью.

Некоторые **ЖИЗНЕННЫЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВА**, которые надлежит сделать личными

1. ЖИЗНЕННОЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВО по сценарию: Астров избрал своим призванием медицину

Варианты персонализированных ПРЕЖНИХ ОБСТОЯТЕЛЬСТВ. Какое бы мы ни выбрали карьерное поприще, на то всегда есть причина. Карьера – то, что нас определяет. Вам понадобится найти в собственном прошлом события, которые подтолкнули бы вас к тому, чтобы стать врачом. Например...

- Один из родителей или наставник – медик по профессии, и вам хочется сделать ему приятное, а также пойти по стопам того, кого любите и уважаете.

- Дорогой вам человек (родитель, брат, сестра, друг и т. п.) умер от болезни, и в то время вы ощущали себя бессильным что-либо предпринять. Врачебная профессия умиротворит вас и наделит способностью повлиять на ситуацию, случись то же самое сегодня.

- Ваш родитель – низкоквалифицированный рабочий, и ему хочется, чтобы вы получили от жизни больше, чем просто ежедневную рутину. Если вы станете врачом, родитель будет вами гордиться, так как вам удалось прийти к успеху от своих «пролетарских» корней.

2. ЖИЗНЕННОЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВО по сценарию: безвыходно низкое социальное положение – в плане географии, образования и статуса. Это повлияет на способность Астрова добиваться Елены, превосходящей его во всем из упомянутого

Варианты персонализированных ПРЕЖНИХ ОБСТОЯТЕЛЬСТВ.

- Вы родом из небольшого, захолустного городка или по-прежнему в нем живете. Подумайте о переживаниях из прошлого, навевавших вам чувства социальной второсортности

(скажем, когда вы подвергались насмешкам за свою манеру говорить и одеваться, за незнание некоторых условностей и т. п.).

- Вы родом из квартала, который считается бедным, этнически сегрегированным либо городским гетто. Припомните случаи, когда бедность или принадлежность к этническому меньшинству причиняли вам эмоциональную боль или даже принуждали к физическому бою.

- Ваша семья происходит из города, где подвергалась гонениям, будучи единственными представителями расовой или религиозной группы, не пользующейся любовью; или же вы по-прежнему живете в этом городе с семьей. Примеры – единственная чернокожая семья в белом районе, единственные мусульмане в еврейском квартале и т. п. Вспомните все то недостойное, чем это сопровождалось.

- Вы принадлежите к меньшинству, подвергающемуся гонениям (афроамериканцы, латиноамериканцы, выходцы из Восточной Азии, арабы, евреи и т. п.). Используйте воспоминания о том, как сталкивались с нетерпимостью.

- Если вы росли в нищете, используйте эпизоды из прошлого, воспоминания о которых и по сей день вызывают у вас сильные эмоции (как ложились спать голодным, как в школе смеялись над вашей истрепанной одеждой и т. п.).

- У вас нет образования, или вы плохо учились. Вспомните все жизненные обстоятельства, вызывавшие у вас стыд, – едкие замечания однокурсников и профессоров, вечные плохие отметки, за которые вас ругали родители, и т. п.

3. ЖИЗНЕННОЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВО по сценарию: в прошлом у Астрова практически не было возможности знакомиться с женщинами, что привело к его одиночеству и отчаянию **Варианты персонализированных ПРЕЖНИХ ОБСТОЯТЕЛЬСТВ.** Необходимо найти эмоционально схожие жизненные обстоятельства среди собственных; вы должны ощутить, что ваши возможности ограничены.

- По какой-либо причине вы долгое время ощущали себя непривлекательным (слишком толстым, слишком худым, слишком низкорослым, слишком высоким, с пятнистой кожей, жирными волосами, иной расы, чем остальные, некрасивым или невзрачным и т. п.).

- У вас были долгие отношения или брак, но вы расстались. Вы успели забыть все о том, как заводятся отношения, и чувствуете себя неуклюжим, неподготовленным.

- В жизни вам часто попадались женщины, желавшие оставаться просто друзьями и исключавшие возможность каких-либо иных отношений с вами.

- У вас были длительные отношения, настолько пронизанные конфликтами и издевательствами, что вы опасаетесь, как бы все ваши будущие отношения не оборачивались тем же.

- Вы гомосексуальны и, находясь подобным образом в присутствии женщины, испытываете неудобство.

- У вас долго не было никаких отношений и не осталось особых надежд на то, что это удастся изменить.

4. ЖИЗНЕННОЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВО по сценарию: середина XIX века в России – проблематика возраста в отношениях привела к нынешнему пессимизму Астрова **Варианты персонализированных ПРЕЖНИХ ОБСТОЯТЕЛЬСТВ.**

- Даже в наши дни считается, что чем старше вы становитесь, чем меньше у вас вариантов. Сужаются области возможного поиска партнера, карьеры и социальной обстановки. Вспомните какие-нибудь события, при которых возраст сыграл свою роль, заставив вас почувствовать, что вы бессильны что-либо в жизни изменить; продумайте в деталях, что вам хотелось бы изменить и насколько трудно это будет сделать в вашем нынешнем возрасте. Например: вы по профессии – инженер-электрик; на обучение этому вы в свое время потратили время и усилия. Если вы хотите изменить свою жизнь и стать актером, вам придется начать с самой нижней ступеньки, и всегда есть опасение, что более молодые актеры обойдут вас на кастинге. Используйте личные жизненные обстоятельства – реальные переживания, которые добавят подлинной выразительности.

- Что если ваша проблема – не в возрасте как таковом? Чувство обреченности возникает не только от бремени лет. В ваших личных жизненных обстоятельствах могло укорениться привитое опытом убеждение, что, сколько бы вы ни старались, в большинстве случаев вам не

удается добиться успеха. Может быть, дело в извечных плохих отметках в школе; в дружеских отношениях, которые в итоге неизменно оборачивались против вас; в девушках, непрестанно насмехавшихся над вами или не желавших даже разговаривать; в череде работ, с которых вас увольняли. Используйте личные жизненные обстоятельства, создающие впечатление, что вас на каждом шагу поджидала неудача.

5. ЖИЗНЕННОЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВО по сценарию: проблемы Астрова с принятием обязательств

Варианты персонализированных ПРЕЖНИХ ОБСТОЯТЕЛЬСТВ. Найдите личный ракурс того, как обязательства становились для вас проблемой. Взгляните на важные события и переживания, от которых у вас могли зародиться недоверчивость и страх, когда речь идет о принятии на себя бремени ответственности.

- Возможно, вы росли в семье, прошедшей через бурный развод, и вам не хотелось бы повторять в жизни то, чему вы стали свидетелем, поэтому обязательства вас пугают.

- Вы замечали, что ваши родители хотя и остались вместе, но не ладили. Вам не хотелось быть с кем-то и чувствовать удушливость неудачных отношений вроде тех, что были у ваших родителей, – и поэтому вы избегаете обязательств.

- Череда неудачных отношений была у вас лично, и вам не хотелось бы переживать все заново, опять принимая вместе с обязательствами боль и душевную опустошенность.

- Вы наблюдали, как ваши родители – любящие, удивительные люди – отказались ради семьи от своих амбиций и планов на будущее, и не хотите, чтобы это случилось с вами. От этого вы подсознательно ощущаете, что обязательства всегда означают тяжкую рутину и конец надежд на то, что мечты когда-нибудь воплотятся в жизнь.

6. ЖИЗНЕННОЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВО по сценарию: происхождение Астрова и причина его увлеченности проблемами экологии

Варианты персонализированных ПРЕЖНИХ ОБСТОЯТЕЛЬСТВ.

- Любовь Астрова к деревне и переживание за нее – не есть нечто для него новое. Преданность его со временем растет – в основном потому, что ему некуда больше выплеснуть свои чувства и страсти. Люди не становятся озабочены общими проблемами ни с того ни с сего: их мотивы всегда проистекают из жизненных обстоятельств. Вам нужно взглянуть на себя и задуматься о том, что в мире вы страстно мечтаете исправить – и почему. Человек, для которого принципиален вопрос об изменении законов, карающих за вождение в пьяном виде, – обычно кто-то, для кого пьяный за рулем стал виновником личной трагедии. У человека, которого волнует обращение с умственно отсталыми, обычно есть в семье инвалид. Какую бы проблему вы ни выбрали в качестве ВНУТРЕННЕГО ОБЪЕКТА, соответствующего «рисункам» Астрова, задумайтесь о своей личной биографии (жизненных обстоятельствах) и найдите в них то, что вызывает в вас ту же искреннюю озабоченность проблемой, что у Астрова.

7. ЖИЗНЕННОЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВО по сценарию: пьянство Астрова

Варианты персонализированных ПРЕЖНИХ ОБСТОЯТЕЛЬСТВ.

- Сначала нужно определить тот «наркотик», от которого зависимы вы. Что вы делаете, чтобы справиться с жизненными муками? Переедаете? Ищете наркотиков – по рецепту? на улице? Секс? Сон? Уединение? Патологическая лживость? Компьютерная зависимость? Затем детально задумайтесь о том, в чем состоит и откуда взялась ваша проблема в этой области, после того как рассмотрите свои собственные жизненные обстоятельства.

- Если у вас зависимость от диазепама, вспомните, какое событие привело к тому, что вы впервые его приняли, и что конкретно из случившегося вслед за этим заставило проблему разрастись. Виной была травма – или же растущая неуверенность в себе из-за того, что вам становилось все труднее справляться с повседневностью? Как вы вообще узнали о диазепаме? Ваша мать, послужившая ролевой моделью, питала к нему слабость? Или, может быть, друг или девушка были от него зависимы, но зато он вроде помогал? Началось ли это в кругу сверстников, а в итоге вы остались единственным, кто не бросил? Знание и понимание своих жизненных обстоятельств поможет определить, как конкретно у вас развилась (или проявилась генетически заданная) зависимость.

ЖИЗНЕННЫЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВА – это завершающие штрихи; и вот вы – живой,

дышащий, трехмерный человек. Вы – Астров. Или же вы – Елена. Теперь между вами и героем не должно оставаться различий.

Все, что осталось, – это сказать...

ИНСТРУМЕНТ № 12. «БУДЬ ЧТО БУДЕТ»

Доверьтесь проделанной работе

Доверьтесь созданной вами твердой основе, на которой теперь есть место для спонтанности. Доверьтесь принятым решениям. Доверьтесь... и БУДЬ ЧТО БУДЕТ.

Практикум

Сцены с тремя и более персонажами

ЧТО ДЕЛАТЬ, КОГДА В СЦЕНЕ БОЛЕЕ ДВУХ ПЕРСОНАЖЕЙ

В сцене с тремя или более персонажами каждый из героев работает с одной СЦЕНИЧЕСКОЙ ЗАДАЧЕЙ, а затем выбирает «горячего» персонажа сцены и фокусирует внимание на нем. «Горячий» персонаж – тот, который нужен вашему герою для решения его сценической задачи. Это не всегда означает, что им будет тот персонаж, с которым ваш герой разговаривает; это может быть даже кто-то, с кем он незнаком. Речь идет о персонаже, на которого ваш герой сильнее всего хочет подействовать. Все остальные участники сцены – либо свидетели, либо сознательные или невольные союзники в решении вашей сценической задачи.

Чтобы у вас сложилось более ясное представление о том, как работает система «горячих» персонажей и сознательных/невольных союзников, давайте взглянем на другую сцену из «Дяди Вани».

Приведенный ниже эпизод следует за катастрофической сценой соблазнения между Астровым и Еленой. Дядя Ваня сильно переживает – он тоже влюблен в Елену и не может поверить, что его хороший друг Астров оказался способен на шашни с ней – и доказал это на деле. Он решает, что лучшей мстью будет демонстративная «попытка» самоубийства. Склонный все драматизировать, что вообще свойственно русским, дядя Ваня решает взять у Астрова морфий – намекая тем самым, что во всем виноват Астров. Кончать с собой на самом деле он не намерен. Он дает намек – несколько театральный, но все же просто намек. Если он использует снадобье Астрова, которое гасит боль, для того, чтобы угасить в себе жизнь (вместе с болью), он совершит жест, которым гордился бы Достоевский. Астров узнаёт об этом и, нисколько не сомневаясь, что дядя Ваня и впрямь собирается покончить с собой из-за того, что он, Астров, наделал, пытается заставить дядю Ваню вернуть морфий. На середине сцены входит Соня.

ДЯДЯ ВАНЯ

А. П. Чехов

(Сцена из третьего действия)

Астров

Ты взял у меня из дорожной аптеки баночку с морфием.

(Пауза.)

Послушай, если тебе во что бы то ни стало хочется покончить с собою, то ступай в лес и застрелись там. Морфий же отдай, а то пойдут разговоры, догадки, подумают, что это я тебе дал... С меня же довольно и того, что мне придется вскрывать тебя... Ты думаешь, это интересно?

(Входит Соня.)

Войницкий

Оставь меня.

Астров

(Соне)

Софья Александровна, ваш дядя утащил из моей аптеки баночку с морфием и не отдает. Скажите ему, что это... неумно, наконец. Да и некогда мне. Мне пора ехать.

Соня

Дядя Ваня, ты взял морфий?

(Пауза.)

Астров

Он взял. Я в этом уверен.

Соня

Отдай. Зачем ты нас пугаешь?

(Нежно.)

Отдай, дядя Ваня! Я, быть может, несчастна не меньше твоего, однако же не прихожу в отчаяние. Я терплю и буду терпеть, пока жизнь моя не окончится сама собою... Терпи и ты.

(Пауза.)

Отдай!

(Целует ему руки.)

Дорогой, славный дядя, милый, отдай!

(Плачет.)

Ты добрый, ты пожалеешь нас и отдашь. Терпи, дядя! Терпи!

Войницкий

(достает из стола баночку и подает ее Астрову)

На, возьми!

(Соне.)

Но надо скорее работать, скорее делать что-нибудь, а то не могу... не могу...

Соня

Да, да, работать. Как только проводим наших, сядем работать...

(Нервно перебирает на столе бумаги.)

У нас все запущено.

Астров

(кладет баночку в аптеку и затягивает ремни)

Теперь можно и в путь.

Сцена с тремя персонажами: точка зрения Астрова

Если дядя Ваня отравится взятым у Астрова морфием, это останется на совести доктора до конца жизни, поскольку переживает дядя Ваня по его вине. Попытаться соблазнить Елену – пуще того, в доме дяди Вани – было со стороны Астрова бессердечно. Астров не мог не знать, что дядя Ваня сходит по Елене с ума. Дядя Ваня никогда не делал из этого тайны. А друзья так не поступают. У Астрова есть все основания чувствовать себя виноватым, а поскольку вина – чувство слишком неприятное, чтобы не попытаться от него избавиться, будет логично назначить его сценической задачей «сделать так, чтобы ты избавил меня от чувства вины». Дядя Ваня – тот «горячий» персонаж, от которого он добивается решения своей сценической задачи, поскольку дядя Ваня – единственный, кто мог бы по-настоящему избавить Астрова от чувства вины. Добившись при Сонином участии, чтобы дядя Ваня вернул морфий, он искупил свою вину, так как спас дяде Ване жизнь – при свидетельнице, которая подтвердила бы его добродетель. Присутствуя в качестве свидетеля, а затем и добровольно содействуя в получении назад морфия (и спасении дяди Вани), она становится сознательным союзником Астрова.

• **СЦЕНИЧЕСКАЯ ЗАДАЧА Астрова** : «сделать так, чтобы ты избавил меня от вины»

- **«Горячий» персонаж** (от которого нужно решение сценической задачи): дядя Ваня
- **Сознательный союзник** : Соня

Сцена с тремя персонажами: точка зрения дяди Вани

Дядя Ваня чувствует, что его друг Астров предал его самым ужасным образом. Для дяди Вани в этой ситуации естественно желание отомстить, заставить Астрова страдать точно так же, как страдает он сам: это будет справедливо. Поэтому сценическая задача дяди Вани – «внушить тебе чувство вины», а Астров – «горячий» персонаж, на которого она направлена. Дядя Ваня избирает мрачный и драматичный метод донести свою мысль. Для потрясающей сцены смерти ему также требуется зритель, который станет и свидетелем в его пользу против Астрова. Тут и появляется задача для Сони. Однако Соня не подыгрывает вычурно-театральным страданиям дяди Вани, оставаясь невольным союзником.

- **СЦЕНИЧЕСКАЯ ЗАДАЧА дяди Вани** : «внушить тебе чувство вины»
- **«Горячий» персонаж** : Астров
- **Невольный союзник** : Соня

Сцена с тремя персонажами: точка зрения Сони

Соне отчаянно нужен Астров, и уже давно. У этой женщины есть в жизни устремление: добиться любви Астрова любой ценой. Ей кажется, что если она поддержит Астрова, о чем бы он ее ни попросил, то сможет заслужить его любовь. Бесспорно, сценическая задача Сони – «сделать так, чтобы ты полюбил меня», а Астров – ее «горячий» (весьма горячий) персонаж. Дядя Ваня, который своего друга Астрова в данный момент ненавидит, вряд ли станет Соне сознательно помогать и потому выступает как невольный союзник. Невольный и потому, что чем громче протесты дяди Вани и чем тверже Соня принимает сторону Астрова, тем лучше она выглядит в глазах последнего. Дяде Ване при таком раскладе мало что удастся.

- **СЦЕНИЧЕСКАЯ ЗАДАЧА Сони** : «сделать так, чтобы ты (Астров) полюбил меня»
- **«Горячий» персонаж** : Астров
- **Невольный союзник** : дядя Ваня

Система «горячих персонажей» и сознательных/невольных союзников позволяет сосредоточиться на одной СЦЕНИЧЕСКОЙ ЗАДАЧЕ. Это спасает от путаницы, которая возникла бы, пытаясь вы удержать в уме несколько СЦЕНИЧЕСКИХ ЗАДАЧ для нескольких человек, а также более точно отображает то, что мы делаем в жизни, когда других людей рядом с нами двое или более.

Послесловие

НЕСКОЛЬКО СЛОВ О ПРОБАХ

Актерские пробы окружены множеством мифов и поверий. Актеры пребывают в убеждении, что от них требуется показывать какие-то особенные приемы, следовать каким-то правилам. Однако суть дела и ключ к актерским пробам – в хорошей игре. И все. Никаких сложностей. Вот чего ищут кастинг-директор, продюсеры и режиссер.

Проделайте анализ сценария, как описано в части I. Войдя в комнату для проб, скажите себе: «Будь что будет», забудьте всю работу и верьте в то, что она не пропадет; сосредоточьтесь на СЦЕНИЧЕСКОЙ ЗАДАЧЕ, чтобы возникло поступательное движение и магистральная линия. Пусть слова и поведение выходят естественно и спонтанно.

Мало просто вступать со своей репликой в нужный момент. Поведение важнее, чем слова, – более того, оно будет их направлять. Если вы слишком быстро реагируете, когда подходит ваша реплика, то не даете естественному мыслительному процессу время, необходимое для обработки только что услышанного. Речевая коммуникация происходит так: сперва вы слушаете; затем осмысляете и отвечаете про себя; затем понимаете, как озвучить свой ответ на сказанное (или сделанное). И затем, лишь затем вы говорите. Если вы поторопитесь с репликой, для поведения не останется места.

Не торопитесь

Бессчетное число раз ученик получал роль на отборе потому, что был, по мнению режиссера или продюсера, единственным, кто привнес в пробу физический, поведенческий элемент. Вот за что его брали. За исключением тех случаев, когда ваш герой не в состоянии двигаться, потому что он болен или, скажем, связан, не надо просто сидеть на стуле. Присвойте себе комнату и работайте с ней. Это не значит, что стулья нужно, наоборот, ломать, – даже задевать реквизит и мебель не следует; в помещении, однако, вы непременно должны чувствовать себя комфортно.

Не пытайтесь показать, какой вы замечательный актер

Просто сделайте свою работу – поднимите занавес, введите ЗАМЕНУ человека, читающего вместе с вами, и реализуйте свою сценическую задачу. Пусть вся внутренняя работа по анализу сценария проявится естественно и без усилий. Это поможет вам вжиться и ощутить себя героем, у которого есть цель, а именно это в вашем исполнении и хотят увидеть.

Не стремитесь к совершенству

У людей бывают недостатки – и иногда их постигают неудачи; то же самое относится и к героям, которых они играют. Если вы выдадите идеальную читку, в ней не останется ничего человеческого, а значит, на роль вы не подходите. Тот, кого на кастинге ищут, являет собой неограниченный алмаз, несовершенного исполнителя роли, которой он успел стать, а не просто научился отыгрывать ее наилучшим образом. Им хочется, чтобы живой герой сошел со страницы – и поэтому вы должны быть этим героем, а не изображать его. Инструменты призваны помочь вам вжиться в героя, а не просто показать, сколько вы сделали работы. Имейте в виду, актерские инструменты – это средства для достижения цели, а не сама цель. Позвольте проявиться вашей истинной сущности – как на этапе собеседования, так и во время чтения. Ведь именно это делает вас неповторимым. У вас больше шансов запомниться, если вы не будете типовым образчиком героя, на роль которого претендуете. Поверьте мне, это звучит очень просто, но, выступив продюсером четырех фильмов и поработав в качестве ассистента по подбору актеров, я могу назвать лишь немногих актеров, дающих проявиться своему манерному, причудливому, индивидуальному «я».

Волноваться – это нормально

Они этого ожидают. А если вы захотите подавить в себе нервозность, то только сильнее запаникуете. Хороший прием – разговаривая с собой, заставлять себя волноваться. Точно так же как если пытаться не плакать, непременно заплачешь. Если бороться со смехом, победит непременно смех. Но если, наоборот, попробовать заплакать или засмеяться нарочно, ничего не получится. Позвольте себе волноваться. У вас есть к этому законный повод, потому что пробы бывают страшноваты. Пусть уверенность в вас держится на той работе, которую вы сделали над ролью. С волнением же смириться – это устранил вредоносное в нем и оставит лишь ту нервозность, что на самом деле желательна и полезна.

Не стройте иллюзий из-за комплиментов

Если вы постоянно занимаете второе место или же вам после проб вовсе не перезванивают, не делайте лишних выводов из того приятного, что о себе услышали. В обязанности тех, кто занимается кастингом, не входит по-матерински сообщать вам суровую правду. Зачастую они вежливо и благожелательно выпроводят вас из офиса, сказав что-нибудь вроде «хорошо получилось», «интересный выбор», «неплохая работа». В переводе с кастинг-директорского это означает примерно «убирайся к чертовой матери» и «чтоб духу твоего здесь больше не было». И если вам раз за разом говорят, что «вы просто не подошли на роль», то на самом деле вы просто недостаточно хороши. А стало быть, вам нужно начать все сначала и работать над своим мастерством усерднее.

Работайте

Чтобы стать успешным профессиональным актером, никакого особенного волшебства не требуется. Вот почему известные актеры бывают самых разных форм и размеров. Чтобы у вас получилось, необязательно быть самым красивым, самым умным, даже самым талантливым. Как и в любой престижной профессии, для успешной карьеры нужны:

- Сосредоточенность
- Упорство
- Целеустремленность
- Любовь к своему делу
- Свобода исследовать и делать открытия
- Вера в себя
- Скрупулезное оттачивание техники
- Умение рисковать
- Готовность учиться дальше (никогда не позволяйте возникнуть пресыщенному чувству, будто вам все уже известно: учеба не кончается никогда)
- Усердный труд

Благодарность

Я хотела бы поблагодарить Молли Дойл за то, что она помогала мне оставаться грамматически точной и артистически вдохновленной. Брайана Де Фьоре за то, что заставил продержаться до конца, и за умение заключать сделки. Уильяма Шинкера, Лорен Марино и Хилари Террелл за веру в эту книгу и знание издательского дела. Хэлли Берри – друга, союзника, родственную душу и бесперебойную систему поддержки. Многие откровения для меня начались с ее задушевной интуитивности, которая все глубже раскрывалась во время нашей дружбы и совместной работы. Готтфридов и мою собственную семью: Нэн, Линду, Хейди, Хагена, Джо, Эрику, Элен и Бернарда – за то, что обеспечивали мне базовый невроз, столь жизненно необходимый всякому актеру. Чаббаков, родню моего мужа: Джона, Сибл, Гари, Джун, Джона Роберта и Трэвиса за то, что стали мне второй семьей. Тысячам учеников, занимавшихся у меня все эти годы, спасибо за преданность мастерству – мы учились и совершенствовались вместе. Отдельное спасибо тем, кто послужил источником вдохновения для рассказанных в этой книге историй. Боба Уоллерстайна, лучшего юрисконсульта всех времен и просто клевого парня. Клэр, мою любимую дочь, которая, подрастая, позволила мне по-настоящему понять хитросплетения человеческой натуры (и то, как использовать их в актерской игре) – начиная с первооснов. Моего мужа Линдона, чья упорная вера в мои способности позволила мне по-настоящему поверить в себя. Эта книга никогда не была бы написана без его вдохновляющей поддержки, без его знаний и интуиции... а главное, потому, что написать эту книгу – именно его идея.