



КЛИМ ШИПЕНКО

РЕЖИССЕР ФИЛЬМОВ «ВЫЗОВ», «ХОЛОП» И «ТЕКСТ»

МАСТЕР
ИГРЫ

РАБОЧИЕ ТЕХНИКИ ДЛЯ АКТЕРОВ И РЕЖИССЕРОВ

Клим Алексеевич Шипенко
Мастер игры. Рабочие техники
для актеров и режиссеров
Серия «Книга профессионала»

Текст предоставлен правообладателем
http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=69269206
Мастер игры. Рабочие техники для актеров и режиссеров:
Издательство АСТ; М.; 2023
ISBN 978-5-17-156959-4

Аннотация

В своей книге Клим Шипенко раскрывает главные секреты актерского мастерства, которые на протяжении многих лет используют в голливудском кинематографе. Во время учебы у мастера Сала Дано в Лос-Анджелесе автор получил ценные знания в области актерского мастерства и режиссуры, и теперь готов поделиться уникальными методиками с широким кругом читателей. Система Дано стала отправной точкой не только в актерской деятельности автора, но также легла в основу его работы в качестве режиссера. Благодаря пониманию того, как устроена драматургия и психология персонажа, а также навыкам работы с актерами, Климу Шипенко удалось очаровать российского зрителя своими картинами «Текст», «Холоп», «Вызов» и др. Эта книга будет полезна и интересна не только

тем, кто делает свои первые шаги в профессии, но и опытным мастерам своего дела, а также всем любителям кино.

Содержание

Предисловие	6
Глава 1. Играть – значит верить	13
Эволюция актерской техники	13
«Ядро» и «маска»	17
Бессознательная мотивация	27
Концентрация и воображение	32
Создание сценической правды	36
За пределами «метода»	39
Глава 2. Определение ценностей персонажа	42
Что такое ФИМФ?	43
Ф – финансовая группа	50
И – интеллектуальная группа	53
М – моральная группа	58
Ф – физическая группа	73
Чего хочет персонаж: от Гитлера до Жанны д'Арк	75
Конец ознакомительного фрагмента.	78

Клим Алексеевич Шипенко

Мастер игры.

Рабочие техники для актеров и режиссеров

Посвящается моему мастеру Салу Дано.

Эта книга – дань его таланту педагога, уму и характеру. Дань, которую он при жизни от меня не получил.

Сал Дано (Сальваторе Джардано)

21 июня 1932 – 19 февраля 2007

© К.А. Шипенко, 2023

© Издательство АСТ, 2023

Предисловие

Всем, кто открыл эту книгу, я безмерно благодарен за внимание и сделаю все, чтобы вы не зря потратили свое время!

В период моего становления (которое все еще продолжается) мне повезло встретить несколько отличных учителей, без которых я сейчас себя не представляю.

В этой книге я буду знакомить вас со своим учителем, который во многом сформировал меня как режиссера, сценариста, продюсера, в какой-то степени актера и просто человека.

Это было бы преступлением с моей стороны не поделиться опытом учебы в актерской студии у Сала Дано. И, конечно же, его личной методикой обучения актеров разного уровня подготовки, степени успешности и таланта.

В 18 лет я начал учиться в Лос-Анджелесе на кинорежиссера, и я чувствовал, что в моем режиссерском образовании недостаточно знаний и практики по работе с актерами. А ведь актер один из главных инструментов в создании кино. Прочитав труды К. Станиславского, я не понял ничего про актерское мастерство. Я не понимал, с чего начинать и как применять это на практике. Другие книги также не смогли мне помочь, оставив с кучей вопросов.

Я начал искать место, где бы меня хорошо и внятно обучили. Еще одним важным фактором была оперативность – у

меня не было четырех лет на учебу в вузе.

В США существует альтернатива вузам, это актерские студии. В Лос-Анджелесе и Нью-Йорке живет огромное количество актеров и актрис разной степени образованности, которым хочется улучшить свои навыки. И просто люди, которые хотят научиться актерскому ремеслу, но работают целый день и не имеют возможности идти получать полноценное актерское образование. Тем более, что в университетах оно еще и не дешевое. Для этого как раз актерские студии и существуют. Это, как правило, частные, маленькие школы в среднем по 15–30 человек. И всех обучает один мастер. Учеба в таких школах не приравнивается к официальному образованию. В студиях нет семестров или установленных периодов обучения. Туда можно прийти в любое время года и уйти в любой момент. Обучение строится на практике. Теория преподается по ходу практики. Они похожи на тренажерный зал для актеров. Таких студий около пятидесяти только в Лос-Анджелесе, и понять, какая из них подходит именно тебе, без рекомендации человека, которому ты доверяешь, иногда очень сложно.

В актерскую студию к Салу я попал случайно, по рекомендации знакомой моей мамы. Ее дочь, известная голливудская актриса Мила, училась у него и осталась очень довольна.

Когда я впервые туда пришел, многое мне показалось очень странным. На окраине известного роскошного района

Бeverли-Хиллз я увидел небольшую вывеску на втором этаже двухэтажного здания. На первом этаже располагалась автомастерская. Я поднялся по узкой лестнице на второй этаж и попал в небольшую темную комнату, стены которой были завешаны репродукциями известных картин Микеланджело. Справа расположились три ряда сидений (заняв около шестидесяти метров), слева было пространство, где актеры показывали свои сценки. В комнате также было несколько маленьких кладовок типа кулис, откуда выходили актеры. Я осматривался в ожидании Сала. Другие актеры тоже поднимались в комнату и потихоньку занимали свои места. Сал появился через какое-то время, быстро представился, пожав мне руку, и пригласил в зал. На вид он был лет пятидесяти пяти, небольшого роста, в ботинках на высокой подошве и в очках с оттенком. Он напоминал итальянского мафиози с умными глазами и тренера по американскому футболу одновременно. Все это не соответствовало моим ожиданиям.



Вывеска мастер-класса Сала Дано в Беверли-Хиллз. Фотография автора

Первое занятие у меня было ознакомительным, я просто должен был смотреть как все устроено. Занятие длилось четыре часа. Актеры показали около шести сценок, каждую из них Сал разбирал, а потом ученики проигрывали ее еще раз

и она заметно становилась лучше. Я не мог оторвать глаз. Время пролетело незаметно. Я проучился у Сала в студии два года. Три занятия в неделю по четыре часа. Между ними репетиции. Я старался не пропускать ни одного и не опаздывать, хотя это было непросто, учитывая, что мой институт находился в больше часа езды от его студии. Чтобы научиться работать с актерами, мне самому пришлось стать актером. Сал показал мне, где находятся актерские кнопки и как ими пользоваться. Метод Сала заключался в том, что он синтезировал наиболее рабочие техники из известных методов актерского обучения, освежил их и дополнил, разложив на очень понятные советы и правила.

Снимая свои фильмы, я применяю много правил и практик, которым научился у Сала. Это обучение дало мне огромную уверенность в работе с актерами. Он очень доходчиво объяснял, как устроена каждая сцена и каждый участвующий в ней персонаж, его мотивацию и особенности сцены (почему какую-то сцену нужно играть, а какую-то нет). Язык его разбора был всегда очень конкретным, понятным и открытым. А многое из того, что преподавал Сал и что изложено в этой книге, я никогда не встречал в других школах, книгах или лекциях. Я надеюсь, что настоящая книга станет для вас надежным проводником в мир актерского мастерства.

В России отличные актерские вузы с почти вековой традицией обучения. Моя книга не заменит полноценного обу-

чения, но она определенно станет хорошим подспорьем как для начинающих актеров, так и для тех, кто уже работает в профессии и хочет совершенствовать свои навыки. Нет предела совершенству! Успешные актеры, добившиеся общественного признания, смогут получить практические советы о том, как остаться на пике популярности.

Режиссеры найдут много полезных методик, которые помогут нащупать правильный подход в работе с актерами. Но главным условием будет практика.

В книгу вошли мои конспекты и воспоминания об учебе и моем мастере, а также его методы и размышления.

На своих занятиях Сал часто размышлял на темы, которые, как мне тогда казалось, напрямую не связаны с актерским мастерством. Он много рассуждал о философии, юриспруденции, литературе, истории, живописи, музыке. Я добавил некоторые из этих размышлений в книгу, чтобы наглядно продемонстрировать, как важно понимать мотивацию поведения человека. Сал всегда подчеркивал важность разностороннего образования у актера. Страсть и неутолимая жажда знаний, самосовершенствование и репетиции являются залогом успеха в любом начинании. Коротких путей не бывает. Чтобы чего-то добиться, нужно много работать и верить в свою мечту!

В начале каждой главы вы увидите список фильмов, рекомендованных к просмотру перед прочтением. Эти картины помогут лучше понять те методики, о которых говорится в

каждой главе. К сценам, которые разобраны более подробно, я даю тайм-код, который поможет вам быстрее найти указанный момент.

Ну поехали...

Глава 1. Играть – значит верить

Эволюция актерской техники

Актерское мастерство развивалось очень медленно, в три этапа. Так же, как развивается человеческий характер: детство – юность – зрелость.

Фаза первая, детство – это «не то и не так». Актер притворяется, симулирует эмоции. Все мы в детстве обезьянничаем, передразниваем людей. Так вот, до последнего времени основная часть актеров дальше этого и не двигалась. Объяснить существование такого вида театра на протяжении столь длительного времени можно только тем, что зрителя очаровывала сама театральная среда.

Вторая фаза, юность – это «то, но не так». Хотя «детский» театр был основным актерским стилем на протяжении двух тысяч лет, признаки перемен стали появляться в XIX веке с приходом Станиславского и его соратников. Эти театральные экспериментаторы пытались использовать любые методы, с помощью которых можно было вытащить из актеров на сцене настоящие эмоции. Они научились это делать, но все равно персонажи не напоминали при этом настоящих людей, потому что слишком уж открыто выражали свои эмоции и слишком подчеркнуто переключались с одной на дру-

гую. В итоге родился второй стиль игры, который Сал называл «юношеским театром». Зрители XX века ходили в театр на актеров, а не на действие в целом. Они наблюдали, как прославленные, грандиозные актеры с высоких гор вещают и этим восхищаются. А сегодняшняя публика знает, что в жизни мы не говорим и не ведем себя в такой жреческой манере. Современная аудитория хочет видеть на сцене то человеческое поведение, которое можно идентифицировать со своим, бытовым: истинные эмоции персонажа замаскированы, он ощущает на себе тот же прессинг и излучает в ответ то же напряжение, что и мы в повседневной жизни.

Третья фаза, зрелость – это «то и так», как в жизни.

Хорошие актеры сегодня пытаются передать обычное человеческое поведение. Проще говоря – это техника, при которой глубокие чувства маскируются или подавляются вежливостью или прямым обманом собеседника.

Если современные актеры хотят получить четкое представление о том, какой была их профессия две тысячи лет назад, им достаточно посмотреть мелодраму из эпохи немого кино или оценить ту стилистику игры, которая все еще считается правильной в опере. По общему мнению, классический театр древних греков строился на кривлянии. В эпоху Софокла, Еврипида, Аристофана кривляние и аффектация¹

¹ Аффектация – неестественность и искусственность поведения. – *Здесь и далее прим. ред.*

были в порядке вещей. И такой вот мартышкин театр просуществовал около двух тысяч лет. Только за последние века полтора была предпринята попытка честно воспроизвести человеческое поведение. Ни один подросток сегодня не сможет смотреть классический греческий театр, немое кино (за редчайшими исключениями) или оперу без насмешки. Современная аудитория отвергает явные проявления эмоций как нарочитые или мелодраматические. Конечно, настоящие эмоции могли проявляться на сцене античного театра, но это были случайности.

Современная актерская игра началась с появлением звукового кино. Говоря о естественности поведения, которая со временем завоевала экран, Сал, тем не менее, приводил в пример пережитки немного кино, дававшие о себе знать все 30-е годы: преувеличенная жестикуляция Кэри Гранта в «Ганга Дин» (1939); экстравагантный актерский стиль Эдварда Г. Робинсона в «Маленьком Цезаре» (1931); шокирующая нехарактерная жалость к себе, проявленная Хамфри Богартом в «Ревущих двадцатых» (1939). Все эти роли были сыграны с перебором, но с годами все актеры стали настоящими мастерами. Их финальные работы стали образцом чувства меры, сдержанности и увода основных эмоций в подтекст. В «Зеленом сойленте» (1973), последнем фильме актера Эдварда Г. Робинсона, можно увидеть, как бурная натура его персонажа замаскирована от чужих пронизательной вежливостью. Манера игры Хамфри Богарта уже в «Ка-

сабланке» (1942) совершенно современна. По мнению Сала это был самый популярный романтический фильм из когда-либо созданных, и я согласен с его мнением. Эволюция второй фазы в третью была тесно связана с развитием мировой психологии, науки и глубокого изучения человеком особенностей поведения.

Результатом второго этапа развития актерского мастерства было то, что на сцене появились реальные чувства персонажей, но актеры и режиссеры остановились на этом. А ведь создание ядра персонажа – это всего лишь один из этапов подготовки. Ошибка была в том, что постоянное раскрытие актером реальных чувств персонажа не является честным воспроизведением человеческого поведения. Для людей естественно скрывать то, что они на самом деле чувствуют большую часть времени.

Этот момент ускользает от актеров и их учителей на протяжении многих лет. Сдержанность – это неперемнное условие настоящей игры. Испытывать весь спектр эмоций на сцене – правильно. Выпускать его наружу – нет!

«Ядро» и «маска»

Сал выделял два фундаментальных понятия для понимания человеческого поведения – «ядро» и «маска». По его мнению, если посмотреть на людей в их естественной среде обитания, можно заметить, что основную часть времени они тратят на то, чтобы скрыть свои истинные чувства.

Люди скрывают истинные чувства, чтобы оставаться цивилизованными.

Вежливость – это сдерживание вашего первого порыва. Всем нам когда-нибудь хотелось кого-то убить, но мы этого не делали. Любой человек скажет, что хотя бы раз в своей жизни с вожделением смотрел на понравившегося мужчину или женщину. Однако никто ни на кого не набрасывался в порыве страсти. Цивилизованные общества требуют, чтобы мы проявляли сдержанность. Чем цивилизованнее мы становимся, тем больше маскируемся.

Во время моего обучения Сал часто повторял, что хороший актер, маскирующий первоначальное стремление своего персонажа убивать, воровать, кричать, будет понятен зрителям именно потому, что он сдерживает себя на сцене точно так же, как они себя – в жизни. Если бы каждый делал все, что он хочет, и не контролировал бы своих демонов, возникла бы анархия. Вы бы могли порезать обивку на моем диване просто под настроение. Или порезать меня самого, если

бы настроение было, а дивана не было. Чем сильнее мы маскируемся, тем более цивилизованными, но и более напряженными становимся. Это напряжение – цена, которую большинство людей готово платить за поддержание нормальных общественных отношений.

Или вот представьте себе романтическую сцену. Не бывает в жизни такого, чтобы женщина подошла к незнакомому мужчине и сказала: «Я наблюдала за тобой весь вечер и решила, что сегодня ты займешься со мной любовью. Мы проведем жаркую ночь, а когда родятся наши дети, то они пойдут в частную школу. Мы будем жить вместе долго и счастливо». Единственная нормальная реакция на это будет: «А? У тебя с головой все в порядке?» Люди, которые только что познакомились, которые нравятся друг другу, обычно осторожно относятся к своим чувствам. Они маскируются.

Персонаж должен спрятать поглубже и гнев, и восторг – только тогда зрители идентифицируют его как «своего».

Актер в одной из сцен может выдать на публику выплеск эмоций, которые большинство зрителей никогда в своей жизни полностью не выплескивали. Принудительная маскировка эмоций, которой зрители занимаются на каждодневной основе, неизбежно вызывает у них эмоциональный запор. Поэтому, когда на сцене происходит громоподобный выплеск эмоций персонажа, зритель с радостью присоединяется к этому выплеску своими эмоциями. Тем самым до-

стигая общего катарсиса между актером и аудиторией. Сал говорил: *«Театральный катарсис – это коллективная эмоциональная диарея, которая оставляет зрителей с облегчением, спокойствием и эйфорией. Актер делает за них всю грязную работу, а зритель просто получает удовольствие. По иронии судьбы в то время как отсутствие подавления вызывает нецивилизованное поведение, слишком сильное подавление спускает с цепи психические заболевания».*

Сущность драмы лежит не в ядре персонажа и не в его маске. Дословный перевод греческого существительного «драма» (греч. δράμα) – «действие», в процессе которого зритель наблюдает, как персонаж создает маску. Это действие (у каждого персонажа свое собственное) порождает конфликт, что всегда хорошо, особенно когда сталкиваются персонажи, чьи ценности или намерения противоречат друг другу. Даже комедия требует напряжения, вызванного невыраженными эмоциями.

Человек становится уязвим, когда глубоко переживает. Поэтому, стараясь проявить деликатность друг к другу, мы маскируем то, что думаем и чувствуем на самом деле. И это нормально. Те, кто отвергает негласные договоренности, – это, как говорил Сал Дано, и я с ним полностью согласен, уроды и исключения.

Бывают и групповые маски. В качестве примера групповой маски Сал приводил сериал Кена Бернса «Гражданская война» (1990), в котором речь идет о войне Севера и Юга.

Бернс обильно цитирует в нем записи плантаторши Мэри Честнат, которая писала в своих дневниках: «Война вот-вот начнется, со всеми положенными военными действиями. Я смотрю на наших рабов, а они не смеются и не плачут. Это потому, что им все равно? Или они выжидают своего часа? Они нас боятся? Они нас ненавидят?» Рабы были вынуждены маскировать эмоции перед лицом своих хозяев, потому что было небезопасно раскрывать их сущность. В то время – еще небезопасно.

Есть отличие между эмоциональным ядром человека в жизни и эмоциональным ядром персонажа, которое актер должен в себе сначала создать, а потом маскировать. В жизни мы можем маскировать наше эмоциональное ядро достаточно долго и на сто процентов. Так, что окружающие могут не догадываться о нем или вообще никогда не узнать. В искусстве актер совместно с драматургом должны давать зрителю намеки на то, какое именно эмоциональное ядро внутри персонажа. Тем самым «маска» у актера не может быть всегда стопроцентная. Если ядро у актера замаскировано на сто процентов – оно невидимо для зрителя. Значит, этого ядра у него попросту нет. Если актер, играя роль, пережил такие сильные эмоции, что аж обоссался, а зритель этого не заметил, то его переживания не имели никакого значения.

В британских фильмах 1930-х годов можно увидеть замаскированные эмоции. Они экспериментировали с тем, чем сейчас пользуются лучшие актеры.

Ядро было замаскировано, и они верили в истинные последствия.

Американским актерам это казалось бесчувственным, но на самом деле британцы лидировали в развитии ядра и его маскировке. После Второй мировой войны намеки на истинное человеческое поведение появились в фильмах итальянских неореалистов и создателей фильмов *синема-варите*². За небольшое время они стали новаторами. В течение того времени американские актеры адаптировались к этим изменениям.

Когда в конце 1920-х появились звуковые фильмы, пережитки прежних стилей актерской игры все еще продолжали существовать. Актерам потребовалось много времени, чтобы понять, что они могут сдерживать свою эмоциональность.

Несмотря на то, что вы скрываете свои чувства, – они все равно будут видны.

По мере совершенствования техники уменьшалась необходимость переигрывать (поскольку микрофоны и камеры стали более чувствительными). Показательная игра стала смешной. Раньше актер не мог играть реалистично на сцене, потому что был риск остаться для зрителя неслышанным и неувиденным. Они были вынуждены преувеличивать

² *Синема-варите* (фр. *cinéma vérité*, букв. «правдивое кино») – термин, обозначающий экспериментальное направление, первоначально сформировавшееся во французской кинодокументалистике, связанное с обновлением выразительных и повествовательных возможностей кинематографа.

свои жесты, чтобы их поняли. Все это с появлением крупного плана быстро закончилось. Теперь актер понимал, что так лучше не играть.

Усилие, которое прилагают люди, чтобы скрыть то, что они реально чувствуют, Сал определил как процесс создания «маски». Возвращаясь к понятию «маски» стоит сказать, что чем более глубокие чувства испытывает человек, тем больше он склонен маскировать свою сущность. Причем маскировка – не всегда обман. Обычно это подстройка под собеседника, проявление простой гуманности и цивилизованности.

Сценическое напряжение создается персонажами, которые слишком застенчивы, подавлены или слишком лживы, чтобы выразить то, что они действительно чувствуют. Маскируя ядро, актер создает нерв, а нерв является источником драмы.

«Напряжение равняется драме, а драма равняется напряжению».

Драма не заключается в демонстрации маски или ядра, она заключается в том, что персонаж пытается замаскировать ядро. Все мы чувствуем напряжение, которое возникает из-за того, что мы не высказываем все до конца. Замаскировать можно даже ложь. Но не нужно обвинять себя в обмане, поскольку для существования цивилизованного общества маскировка просто необходима.

Сал говорил: *«Драматург должен не прояснять ядро персонажа с помощью его реплик, а поступать ровно наоборот:»*

давать ему те реплики, которые показывают, как герой пьесы маскирует свои чувства». На первый взгляд сценарий может показаться неквалифицированному актеру скучным, потому что произносимый текст обычно является частью маски, а страсти, любовь и ненависть скрыты в подтексте. Хороший актер – детектив. Он никогда не принимает реплики своего персонажа за чистую монету. Однажды в качестве упражнения Сал дал одному неопытному ученику разучить роль. Тот, прочитав сцену, оценил ее как скучную и попросил дать ту, что Сал показывал им на прошлой неделе. Какого было удивление ученика, когда он узнал, что это и есть та самая сцена. Произошло это потому, что перед глазами у него был только текст, и он не видел того, что было скрыто между строчек.

Когда Сал говорил о работе над маскировкой, по большей части он имел в виду самоконтроль. От него нередко можно было услышать: *«Дух сегодняшнего дня делает вид, что больше нет никаких абсолютных ценностей³: нет преступлений, нет правых и виноватых, нет стыда. Нечего скрывать, нечего маскировать»*. И на вопрос «Вы думаете, что

³ Абсолютная положительная ценность – это ценность, сама в себе безусловно оправданная, следовательно, имеющая характер добра с любой точки зрения, в любом отношении и для любого субъекта; не только сама по себе она всегда есть добро, но и следствия, необходимо вытекающие из нее, никогда не содержат в себе зла. Абсолютным ценностям противопоставляется релятивизм (относительность), идея которого в том, что все относительно и изменчиво. В релятивизме нет абсолютной истины, следовательно, истина переменчива и зависит от разных факторов, нет добра и зла, мораль не универсальна и т. д.

правильное и неправильное все еще существует?» он всегда отвечал: *«Да. Если их нет, то в этой сцене играть нечего»*. В его понимании любая пьеса – это пьеса о морали. Суть драмы невозможно понять, если не рассматривать ее сквозь призму глубокого понимания нравственности персонажей. Универсальные моральные проблемы появляются во всех великих сценариях – те же подъемы духа и депрессии, те же молитвы и искушения, те же победы и неудачи, которые становятся фундаментом человеческого опыта. Если вы не понимаете морали, вы не сможете отличить хороших от плохих.

Когда у людей нет силы или желания изображать вежливость или обманывать, когда маска перестает быть жизнеспособной, они «пасуют». В любом языке есть множество идиом для описания этой ситуации: он ослабил вожжи, пустился во все тяжкие, слетел с тормозов. А люди, которые вам сочувствуют, советуют поступить наоборот: «Верни маску на место. Возьми себя в руки. Соберись, тряпка!» Актер должен помнить, что эмоциональный выплеск длится недолго, потому что требует много энергии и оставляет тебя у разбитого корыта с полной потерей контроля над происходящим. Актер, который постоянно педалирует эмоции и рвет на себе рубаху, выглядит нелепо, если только он не играет героя фарса или безумца.

«Любой ценой избегайте двойного выплеска эмоций.
Это дилетантство – бросать стул об стену и

одновременно кричать. Либо кричи неподвижно, либо двигайся и молчи. Двойной удар всегда играет слабо».

В этом ключевое отличие театра от жизни. Сцена изображает реальность, а не копирует. Да, в жизни люди кричат и при этом бросаются стульями. Вспомните, например, как в действительности выглядит драка, ну, скажем, между лучшими друзьями, разругавшимися из-за девушки. В кино эта сцена будет драматичной и накаленной: каждый удар – это удар по дружбе. Подобная ситуация драматична и в действительности, но, вместо красоты с эпическим налетом, в жизни будут смазанные удары, хаос, невнятная ругань, катания по полу и многочасовая очередь в травмпункт, которой на экране можно избежать.

Двойное подчеркивание возможно и при чтении реплик, и здесь его тоже следует сторониться. «Ну, типа». Это «ну, типа» разрушает момент, потому что вы вышли за его пределы. «Ну ты мне нравишься, вот. Ну ты сходишь со мной на свидание? Я для нас там, это, столик забронировал, вот». Думаю, вы догадались, какие слова здесь лишние. Прочитайте теперь эти предложения без них. Многие актеры, в основном неопытные, любят добавлять слова-паразиты. Простое и точное предложение всегда сильнее.

«Чем дольше актер сдерживает эмоции, тем сильнее он становится».

Актеру не обязательно быть физически активным, чтобы быть сильным. Ему нужно быть твердым и уверенным. Как

говорил Сал: «Высеките это в граните: именно спрятанные эмоции персонажа смотрятся эффектнее всего. Во время репетиции актер должен сначала развить ядро роли, разобраться с истинными эмоциями своего персонажа. Но потом надо загнать это ядро вглубь и надеть на него маску. И чем глубже загнано это ядро, чем большее создается напряжение, тем лучше получается шоу. Зрители ждут взрыва, как если бы они наблюдали, как огонь подбирается по фитилю к пороховой бочке».

Такое понимание ядра и маски позволяет актеру быть более спонтанным. Зрители напряженно наблюдают, как персонажи молча пытаются удержать свою маску на месте. Если персонажи внешне сдержаны, но внутри столь же непредсказуемы, как динамит, то зрители знают, что малейшая неосторожность в движении может спровоцировать взрыв. Чем дольше вы не дадите зрителю ответа на вопросы, в какой момент и как сильно случится взрыв, тем сильнее сохраняете напряжение сцены.

Бессознательная мотивация

В хорошем сценарии писатель не обращается к ядру, он всего лишь его подразумевает. Ядро нельзя описывать прямым текстом в сценарии. Девяносто процентов реплик должны быть частью маски. Актеру нужно обладать большим мастерством, а также сильным интуитивным чутьем, чтобы добраться до ядра. Ему нужно уметь «читать между строк». Сценарий не должен рассказывать о том, какой характер у персонажа или как нужно произносить фразы. Сценарий всего-навсего предоставляет слова. Актер сам должен определить, в каком эмоциональном контексте произносить свои реплики. Уверенный в себе актер, нашедший ядро между строк, должен иметь смелость сохранить его от начала и до конца, ни разу не раскрыв его. Актеру известно, что зритель чувствует потенциал раскрытия ядра, и это способствует его концентрации на персонаже.

Важно не путать ядро с подтекстом. «Подтекст» – это писательский термин, относящийся к рассказу. «Ядро» – это актерский термин, относящийся к скрытым, но истинным особенностям персонажа. «Подтекст» принадлежит писателю, а «ядро» – актеру и его характеристике. Сал Дано использует термины «ядро» и «маска», потому что они просты. Проще сказать: когда персонаж маскируется, он избегает правды. Его чувства замаскированы речью. Когда его чув-

ства совпадают с речью, персонаж может говорить от всего сердца о своем ядре. Но ему не обязательно демонстрировать свои чувства до тех пор, пока эмоции не станут настолько сильными, что он больше не сможет контролировать себя. Он может честно говорить о своих чувствах, не предаваясь им. Этот пример хорошо иллюстрирует разницу между ядром и демонстрацией ядра.

Ядро под собой подразумевает бессознательные мотивы персонажа, о которых он не должен знать. Как только персонаж осознает свои мотивы – ядро рушится. Внутренний монолог, который увлекает очень многих актеров, слишком близок к сознательной поверхности, и, когда за ним наблюдает сам персонаж, он становится ненастоящим, а игра – плохой.

При подготовке к роли актеру всегда требуется сильная мотивация, чтобы вызвать эмоции и подпитать намерения персонажа. Знание бессознательных мотивов героя помогает актеру его понять, но будьте осторожны: не все, что знает о персонаже актер, должен знать о себе персонаж.

Актер не должен пытаться разыгрывать бессознательные мотивы своего персонажа, чтобы не сделать его инертным. Постоянное противоречие между тем, что персонаж считает своей мотивацией, и тем, что актер знает о ней, поддерживает жизнь как персонажа, так и сцены. Актер не должен слишком сильно увлекаться анализом бессознательного персонажа, иначе его игра рискует потерять спонтанность. Ак-

тер должен вычлени́ть то, что необходимо ему для понимания своей роли. Не лишайте зрителя возможности самому заняться анализом персонажа и его мотивов – оставьте пространство для размышлений.

Сал любил приводить в качестве примера историю Колумба и фрейдистского психиатра. Представьте, Колумб обращается за помощью к некому доктору, чтобы пожаловаться на непонимание друзей и родных: мол, глупость Колумб задумал, зачем ему Восток, что за ерунда. Через полгода терапии психиатр выносит заключение: «Дорогой Колумб, в детстве ваши мама и папа вас не обнимали и не целовали. Поэтому вы страдали от недостатка внимания, что, в свою очередь, привело к навязчивым мыслям, сделав вас эгоцентричным фанатиком. На самом деле вы не хотите на Восток, вы хотите любви и внимания. Желание стать героем и получить признание всего мира – это не более чем замена родительской любви, без которой вы выросли». Колумб раздавлен. Теперь, поняв, что все его желание отправиться в путешествие открывать новые земли и творить историю – детский крик, чтобы привлечь родителей. «Не поеду на Восток. Поеду в Геную. Открою пиццерию». Этот пример наглядно показывает, как захватывающие и романтические стремления можно исказить, превратив их в амбиции незрелого подростка, которого мало целовали в лобик.

По мнению Сала, люди, которые думают о бессознательном, всегда обнаруживают невротические мотивы, объясня-

ющие все достижения. *«Единственная причина, по которой Уинстон Черчилль стал величайшим оратором нашего времени, заключалась в том, что в детстве он шепелявил и просто чрезмерно компенсировал чувство неполноценности. Он не собирался спасти цивилизованный мир. Он уничтожил Гитлера только для того, чтобы преодолеть свою неполноценность, исправить шепелявость и преодолеть предыдущие неудачи в Первой мировой войне. Таким образом, мы уничтожаем заслуги Черчилля, забывая о том, что люди с компенсаторным поведением⁴ двигают горы, в то время как самодовольные придурки ничего не делают. По фрейдовским определениям, каждый, кто является деятелем, – невротический дурак».*

У людей, в частности у актеров, может возникнуть желание найти замену любви и признанию, которых им не доставало от родителей. Но это отклонение можно сублимировать в желание донести истину до людей.

«Никогда не извиняйтесь за свое творчество».

В фильмах Вуди Аллена Сал всегда находил противоречия, потому что таким застенчивым людям, нервным, неуверенным в себе, обычно труднее так свободно говорить о своих эмоциях. Вуди лечится у психологов всю жизнь, и его фильмы – часть этой терапии, а зрители оплачивают его счет.

Салу было интереснее не объяснять персонажа. На од-

⁴ Компенсаторное поведение – защитный механизм, целью которого является уменьшение тревожности, переживаний, напряженности.

ном из занятий он заговорил об американском вестерне «Шейн» (1953), снятом по одноименному роману американского писателя Джека Шефа. В этом фильме герой Алана Лэдда носит маску, скрывающую его личность. Общеизвестные герои, такие как Шейн, не говорят открыто о своих эмоциях или прошлом. Нет необходимости объяснять, откуда появился Шейн, потому что мы судим о его бессознательных мотивах по поступкам. Мы знаем Шейна по его действиям. Шейн и Одинокий рейнджер⁵ борются со злом добрыми делами. Закончив, они ускользают без награды, зато удовлетворенные хорошо проделанной работой.

Главные качества для таких героев – это отказ от награды и свершение добрых дел без огласки. Одинокий рейнджер без маски – это понты. Хотя маска Шейна более тонкая и изощренная, она тоже никогда не должна сниматься. И Шейн, и Одинокий рейнджер должны анонимно исчезнуть на закате, оставив всех нас с вопросом: «Кто был этот человек в маске? Я хотел поблагодарить его». Главная составляющая в создании таких персонажей, как Шейн и Одинокий рейнджер, – это их анонимность.

⁵ Одинокий рейнджер (*англ.* The Lone Ranger) – персонаж американских фильмов-вестернов, борющийся за справедливость.

Концентрация и воображение

Съемочная площадка – это необыкновенное, захватывающее место, которое может как стимулировать, так и отвлекать. Даже у самой интимной сцены есть как минимум один свидетель – это оператор, а как максимум – пятьдесят человек, и еще двадцать у монитора. Если вам нужно поцеловать девушку, в которую вы влюблены, или заплакать, узнав трагическую новость, вас не должны отвлекать люди и их действия по ту сторону камеры. Вы видите, как постановщик ест суп, а осветитель сидит в телефоне или спит, отрыв рот. Им, очевидно, дела нет до душевных переживаний вашего персонажа. Они – реальные люди из реальной жизни. Вторгнувшееся сознание говорит вам: «Ему абсолютно все равно, что я тут пыжусь! Но он не виноват. Его мир – реален, а мой – нет. Закончится смена, и я тоже стану нормальным человеком».

Воображение актера постоянно находится под угрозой, но он все же должен поверить в этот воображаемый мир.

Мы слишком привыкли к логике существующей реальности, из-за этого актеры стесняются погрузиться в придуманные обстоятельства, что, в свою очередь, мешает их воображению. *«Персональный актерский дьявол сидит в логике сознательного мышления. Высшее проявление актерского ма-*

стерства – это побороть цинизм, возвращенный на логику». Мозг разделен по функциям: правое полушарие – творческое, а левое – логическое. И если вы не подготовлены или плохо порепетировали, вы провалитесь. Логическая часть вашего мозга будет подавлять творческую сторону, и вы не сможете быть артистичными. А вот когда актер полностью подготовлен, сознательная часть его мозга расслабляется, а бессознательная, в которой зарождается все творческое, может свободно верить в предложенные обстоятельства.

«И ключ к контролю над сознательной частью мышления таков: актер никогда не должен выходить на сцену, не понимая хоть чего-либо про своего персонажа».

Актер должен задавать себе вопросы: что это за история? где я? кто я есть материально, интеллектуально, морально и физически? и самое главное: чего я хочу? Когда сознательная часть знает ответы на все вопросы, в работу свободно вступает бессознательная часть. Неподготовленного актера преследует его сознательное мышление, на вопросы которого нет полного ответа. Сал особенно выделял, что сознательный разум – препятствие номер один между актером и его воображением.

Чтобы вера в ситуацию длилась на протяжении всей сцены, актер должен быть максимально сконцентрирован. Если актер может полностью погрузиться в себя и играть девяносто процентов времени без посторонних мыслей, он до-

стиг высокого уровня концентрации. Но если актер отвлекается от образа персонажа ради своих собственных мыслей, то доверие зрителя к персонажу сразу становится подорванным. Забавно наблюдать, как актер борется с посторонними мыслями. Если на съемочной площадке упала или сломалась, например, часть декорации, то камеру останавливают и делают дубль. На театральной сцене сделать дубль невозможно. Представьте, вот вы на сцене, вам предстоит сказать реплику, и тут вы замечаете, что у стула, на который нужно сесть вашему партнеру, вот-вот сломается ножка. «Черт, он же упадет. Чувак, не садись на него. Блин, мы ж на сцене! Кстати, а кто сегодня реквизитор? Надо же проверить было. Так, ладно. Соберись. Какая реплика у меня? Я забыл слова! Можно я посмотрю в текст? О нет, нет, нет... зачем я вообще стал актером?» Парень, ты на сцене, а в зале зрители. И их интересуют переживания твоего персонажа, а не твои личные.

Техника и опыт позволяют актеру игнорировать или, наоборот, обыгрывать посторонние мысли и случайности, вплетая их в ткань сцены, используя эти внешние помехи для достижения эффекта большей подлинности. Учитесь превращать недостатки в достоинства.

Не стоит путать погружение в роль с погружением в сон или мечту, несмотря на то что ваши сны и мечтания часто детальны и отчетливы. Когда вы мечтаете, вам не нужно преодолевать критическую часть своего разума. Сновидения –

это состояние измененного сознания, которое кажется спящему реальным, но не является погружением в актерском смысле. Сновидения и гипноз не требуют навыков владения предметом. Следовательно, они не имеют ничего общего с актерским искусством.

Создание сценической правды

Сал учил, что у человека, мечтающего овладеть актерским мастерством, есть две главные задачи, которые ему необходимо решить. Первая – как вжиться в сценические обстоятельства, вторая – как научиться так называемому «публичному одиночеству», то есть умению вести себя перед полным залом так, будто ты наедине с собой.

«Ключ к решению – это вера. Потому что игра и есть вера».

Сценическая правда начинается с того, что актер включает воображение и погружается в предложенную ситуацию до тех пор, пока полностью в нее не поверит. А уже затем он транслирует свою веру публике и убеждает ее. При том что именно в этот момент публика для него исчезает: поверивший в ситуацию актер находится именно внутри ситуации, а не на театральной сцене. Таким образом решаются обе проблемы: ты действуешь без оглядки на публику и именно этим ее убеждаешь.

Представьте себе, что вашему персонажу звонят по телефону и сообщают: его мать только что сбила машина. На-смерть. Вам, играя этого персонажа, возможно, придется сильно потрудиться, чтобы по-настоящему ощутить горе из-за потери вашей матери. В реальной жизни это было бы несложно. Вы очень быстро и очень легко почувствуете боль

от ее гибели, потому что знаете: все правда. А вот если актер недостаточно опытен, чтобы сразу поверить в подлинность ситуации, то он попытается на глазах у зрителя убедить себя, и эта борьба со своим неверием заставит его казаться фальшивым. Потому что такие вещи делаются на этапе репетиции, вдали от зрительских глаз.

«Когда актер изо всех сил пытается заставить себя что-то почувствовать – это значит, что он еще не готов к выходу на сцену, он находится на стадии репетиции, и боль, которую он чувствует, – это не боль самого персонажа, а боль актера, который пытается влезть в шкуру персонажа».

А теперь давайте предположим, что эта сцена телефонного разговора происходит в реальной жизни. Вы погружены в горе несколько часов, скорее всего рыдаете, бьетесь в истерике, не находите себе места, и вдруг раздается второй телефонный звонок. Вам говорят, что ваша мать не умерла. Машина сбила женщину, которая украла сумочку вашей матери. Полиция, соответственно, при проверке личности жертвы полезла в сумочку, достала оттуда документы и решила, что погибшая – ваша мать. И вот все разъяснилось. А теперь важный момент: была ли боль от первого телефонного звонка фальшивой, неискренней? Нет. Почему? Потому что вы были уверены, что ваша мать мертва. Это было неправдой, но вы поверили, что это правда. Да нет, вы просто знали, что это правда! Должно ли что-то случиться по-настоящему,

чтобы вы поверили в это?

«Все, что вам нужно, – это лишь поверить в то, что это случилось. Как только актер поверит, его воображение заработает, а эмоции и страсти последуют за ним».

Правильная техника разрушает все рамки сознательного мышления до тех пор, пока бессознательное, которое отвечает за воображение и творчество, не освобождается от оков самоконтроля. Играя в детстве, мы самозабвенно воображали, что игрушечные машинки – настоящие, а куклы – живые. Мы озвучивали их, придавая большую реалистичность. Но, как только нас кто-то замечал за игрой, появлялось стеснение и неловкость, и игра прекращалась. У большинства из нас эта неловкость подавляет воображение и мешает упражнениям в бессознательном, с которых и начинается все искусство.

Важно сразу подчеркнуть: актер не должен заблуждаться и считать, что все происходящее на сцене и есть настоящая жизнь, потому что это уже становится не игрой, а превращается в безумие. *«Актер, который после выхода со сцены откликается только на имя своего персонажа, в лучшем случае ложно понимает технику погружения в роль. А в худшем – он действительно не помнит своего имени, и в этом случае он попросту чокнутый. Лицедейство не следует путать с чародейством».*

За пределами «метода»

То, что Сал называет методом, – это «набор учебных и репетиционных приемов, призванных развивать искренность, выразительность и эмоциональную насыщенность актерской игры. Основан на работах ведущих театральных практиков, главным образом американских. Является одним из самых популярных в США подходов к актерской игре. В основе метода лежит система Станиславского, разработанная российским актером и режиссером Константином Сергеевичем Станиславским. Среди американцев, внесших наибольший вклад в развитие метода, выделяются: Ли Страсберг (психологические аспекты), Стелла Адлер (социологические аспекты) и Сэнфорд Мейснер (поведенческие аспекты). Именно эти трое впервые сформулировали основные принципы метода, когда вместе работали в театральной труппе в Нью-Йорке». Это выдержка из Википедии. Но она заверена мной.

Эмоциональная память может помочь попавшему в беду актеру, но ничто не заменит веры в правдивость сцены. Чувственная память ненадежна, потому что она уводит актера от момента. Актер не думает о мыслях персонажа. Использование замен отвлекает актера от веры в правдивость сцены и от реализации намерений своего персонажа.

Эмоциональная память – это те эмоции, которые мы помним в себе на уровне физических ощущений любым

образом и помним, чем они были вызваны.

Хотя актер должен персонализировать свою роль, он не может прервать сцену, чтобы сделать домашнее задание. Актерское мастерство – это творческая деятельность. Это осязаемая дисциплина. Если вы скажете: «На всех нас влияет наш финансовый статус, наши интеллектуальные способности, наши моральные убеждения и наши физические характеристики», вы можете прочно контролировать свою жизнь, а также жизнь своего персонажа.

Среди разных «апостолов» Станиславского, которые пытались усовершенствовать его систему, трактуя каждый по-своему и привнося каждый что-то свое, тоже было немало разногласий. Одно из самых знаменитых было разногласие между Ли Страсбергом⁶ и Стеллой Адлер⁷. Страсберг, отстаивающий эмоциональную память, верил в «изнанку»:

⁶ Ли Страсберг (1901–1982) – создатель собственной актерской методики, основными принципами которой было воспитание памяти физических действий и внутренней правды персонажа, следуя методике раннего Станиславского. Был его учеником. Являлся одним из основателей The Group Theatre вместе со Стеллой Адлер. В 1951 году стал художественным руководителем Actors Studio. Среди его учеников были Элиа Казан, Мэрилин Монро, Дастин Хоффман, Аль Пачино, Джек Николсон, Харви Кейтель и многие другие.

⁷ Стелла Адлер (1901–1992) – американская актриса и педагог. Так же, как и Страсберг, обучалась у Станиславского, однако, в отличие от Страсберга, в своей методике актерской игры больший упор делала на воображении и подготовке, не используя свои собственные эмоции и переживания. Среди ее учеников были Марлон Брандо, Элизабет Тейлор, Роберт Де Ниро, Мелани Гриффит. Стелла Адлер основательница *Stella Adler Studio of Acting*.

что внутренняя, или эмоциональная, жизнь может влиять на внешнее поведение актера. Адлер верила во «внешнее – внутрь»: внешняя среда должна стимулировать эмоции. Поэтому ее ученики приходили на занятия с тоннами реквизита. То есть, по Страсбергу, стимулировать актера должно воображение, а по Адлер – реквизит. И что получается? Бессмысленное разногласие. Почему эти методы должны быть взаимоисключающими? Они оба правы. Почему бы не использовать и тот и другой? Страсберг был прав, говоря, что вы должны принести свой внутренний монолог и воображение, а Стелла Адлер была права в том, что вы должны принести на сцену реквизит или музыку, если вам это поможет. И снова причина и следствие взаимозаменяемы.

Используйте все, что работает, чтобы воплотить вас в реальность, но не используйте замены. Ваша мать умирает на месте происшествия, и вы понимаете, что эмоционально не справляетесь. Вы подставляете недавнюю смерть своего щенка, чтобы вызвать печаль. Слезы по щенку «играют» иначе, чем слезы по матери. Нет ничего лучше, чем поверить в то, что эта сцена была правдой.

Глава 2. Определение ценностей персонажа

ФИЛЬМЫ К ПРОСМОТРУ:

«Бешеный бык» / Raging Bull 1980, реж. Мартин Скорсезе

«Касабланка» / Casablanca 1942, реж. Майкл Кертис

«Жажда смерти» / Death Wish 1974, реж. Майкл Уиннер

«Крестный отец» / The Godfather 1972, реж. Фрэнсис

Форд Коппола

«Славные парни» / Goodfellas 1990, реж. Мартин Скорсе-

зе

«Леон» / Leon 1994, реж. Люк Бессон

«Зеленая миля» / The Green Mile 1999, реж. Фрэнк Дара-

бонт

«Молчание ягнят» / The Silence of the Lambs 1990, реж.

Джонатан Демме

«Эрин Брокович» / Erin Brockovich 2000, реж. Стивен Со-

дерберг

«Застава Ильича» 1964, реж. Марлен Хуциев

«Курьер» 1986, реж. Карен Шахназаров

Что такое ФИМФ?

У каждого человека существует своя система ценностей. Поэтому, приступая к работе над ролью, постарайтесь определить ценности вашего персонажа, идя от себя как актера. Сал придумал способ, который вам в этом поможет и которым я пользуюсь при выборе актера на роль. Существует четыре группы, которые определяют нашу среду обитания, – финансовая, интеллектуальная, моральная, физическая. Эти группы, в свою очередь, определяют наше поведение, а следовательно – ценности. Сал считал, что для поиска этих ценностей актер нуждается в структурированном подходе. Он придумал свою собственную систему – ФИМФ⁸. Под аббревиатурой скрываются четыре составляющие: финансовая, интеллектуальная, моральная, физическая.

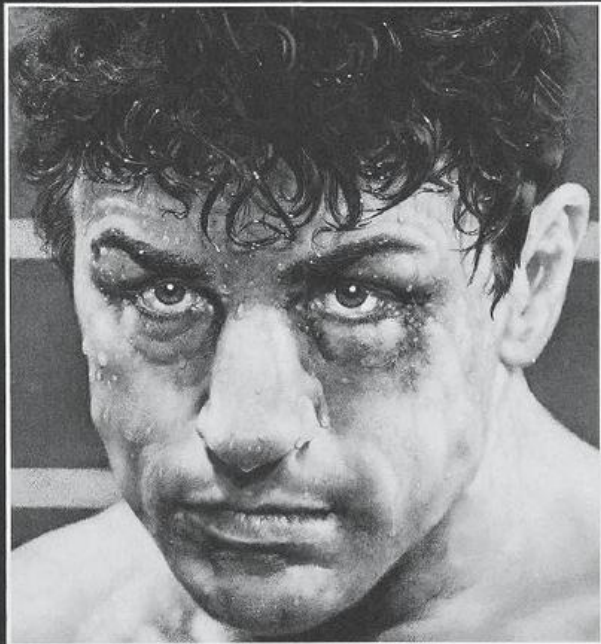
Актер не может определить разницу между собой и персонажем, которого он играет, пока он честно не определит свои собственные ценности.

В каждой сцене, в которой играет актер, существует две системы ценностей: актера и персонажа. Если ФИМФ актера на сто процентов соответствует ФИМФу персонажа, то актеру будет просто играть. А если между ФИМФ актера и персонажа большая разница, тогда актеру придется серьезно по-

⁸ ФИМФ (аббревиатура от *англ.* FIMP) – Financial, Intellectual, Moral, Physical.

работать.

ROBERT DE NIRO



"RAGING BULL"

A ROBERT CHARTOFF-IRWIN WINKLER PRODUCTION

ROBERT DE NIRO

in A MARTIN SCORSESE PICTURE

"RAGING BULL"

Produced in association with PETER SAVAGE Screenplay by PAUL SCHRADER and MARDIK MARTIN

Based on the book by JAKE LA MOTTA with JOSEPH CARTER and PETER SAVAGE

Director of photography MICHAEL CHAPMAN

Produced by IRWIN WINKLER and ROBERT CHARTOFF Directed by MARTIN SCORSESE

Read the Bantam Book



Copyright © 1980 United Artists Corporation. All rights reserved.

United Artists
A Transamerica Company

Постер к/ф «Бешеный бык» (1980), реж. Мартин Скорсезе

В определении ценностей персонажа актер должен быть предельно четким, а по отношению к определению собственных ценностей актер должен быть предельно честным. Для этого система ФИМФ идеально подходит.

Когда ты играешь профессора, очевидно, что его ум по 10-бальной шкале в системе ФИМФ будет 10. А теперь ты, актер, должен честно себе признаться, какой у тебя интеллектуальный рейтинг. Тебе немного не хватает до профессора или много? И дальше с этим надо будет что-то делать. Уменьшать эту пропасть между собой и персонажем, которого ты играешь. Как это делать? Читать соответствующие книги, смотреть тематические фильмы, в общем совершенствовать себя. А если тебе надо играть спортсмена на пике своей формы, но у тебя пузо и ты задыхаешься, поднявшись на второй этаж по лестнице, то неплохо бы подтянуть физическую форму. Например, когда Де Ниро готовился к роли боксера в фильме «Бешеный бык» (1980), он на год пошел в боксерскую школу, после чего его тренер сказал, что Де Ниро может выйти и соревноваться в собственном весе. Тем самым Де Ниро идеально синхронизировал себя и персонажа, которого ему предстоит играть по системе ФИМФ.

Итак, поведение персонажа определяется его системой ценностей. Вы можете предсказать поведение персонажа, ес-

ли представляете себе ФИМФ, который лежит в основе его характера. Вот вам пример обобщения по системе ФИМФ, который может вызвать спор. Предположим, вы стоите в очереди и видите перед собой бородатого мужика в кожаной куртке и бандане с черепами. Придет ли вам в голову мысль, что этот тип – мастер по маникюру? Если нет, то вы пали жертвой предубеждения, но оно при этом абсолютно обоснованное. Если да – вам стоит подумать не о занятиях актерским мастерством, а о походе к психиатру. Впрочем, философствования в духе «ну, все возможно, кто я такой, чтобы рассуждать на подобные темы» – тоже не проявление свободы мысли, а дань политкорректности⁹.

Ровно так же помощник судьи и секретарь судебного заседания выбирают присяжных, заранее оценивая их ФИМФ: наметанный глаз быстро определит, склонен ли этот человек с ходу голосовать за виновность или невиновность. Когда Сал говорил об этом, он любил приводить в пример нашумевшее в Америке дело О. Джея Симпсона¹⁰, афроамериканского футболиста и актера, обвиненного в убийстве быв-

⁹ Политкорректность (*англ.* political correctness) – социально-языковая тенденция, распространившаяся в США, а затем по всему миру, исключая всякое посягательство на ущемления меньшинств. Сал, как и многие люди, использует это определение в отрицательном ключе.

¹⁰ Орентал Джеймс «О. Джей» Симпсон – известный афроамериканский футболист. В 1994 году был осужден за убийство бывшей жены и ее друга, которые были белыми. Все улики указывали на его виновность, но сам Симпсон это отрицал. Суд его оправдал, в составе присяжных было 10 афроамериканцев из 12 человек.

шей жены и ее бойфренда. Обе жертвы были белыми. Было два суда и два приговора, оправдательный в уголовном суде и обвинительный в гражданском – и оба раза было достаточно посмотреть на состав присяжных, чтобы предсказать результат. Разные ФИМФы.

Чтобы выявить чувства, которые станут ядром персонажа, актеру необходимо знать ФИМФ своего героя. Без этого знания актер попросту не поймет, что для его персонажа будет являться радостью, а что болью, где победа, а где поражение. Любовь, ненависть, злость, вещи, за которые человек готов умереть, – все это ложится в основу рефлексов, движущих персонажем. Сал говорил:

«Только когда актер понимает желания персонажа, он может убедительно преследовать цели персонажа».

«Преследование этих целей порождает эмоции: грусть, когда не удается получить то, что персонаж хочет, и радость, когда это получается. Вот именно так, через ощущение победы или поражения, персонаж становится эмоциональным».

Действие начинается только тогда, когда персонаж сталкивается с препятствием на пути к цели, будь то человек, предмет, место или ситуация. Иначе – манекен, безжизненное подобие, скучная, плоская картинка.

Персонаж может отражать коллективный ФИМФ. Сал любил приводить в пример фильм «Касабланка» (1942). В «Касабланке» отдельные актеры символизируют целые нации –

так, как они воспринимались в 1941 году. Франция изображается отчасти патриотичной, но по большей части вероломной. Италия – льстивой и сбитой с толку. Америка – циничная и изоляционистская, а Россия – цельная и порядочная. Однако Рик Блейн, представляющий Америку, к концу фильма избавляется от своего цинизма. На его месте проступает идеологическое ядро, которое ненавидит зло, любит свободу и проявляет альтруизм, заставляющий Рика капитулировать перед незаглушимым чувством долга.

Ф – финансовая группа

Скажите честно, вы бы предпочли щеголять в новых ботинках или в десятый раз относить в ремонт старые? Ездить за город на машине или на электричке? Ответ очевиден, но наши желания не всегда совпадают с реальностью. А в реальности каждый из нас прекрасно понимает, к какому классу принадлежит и какой суммой располагает. И абстрагироваться от этого невозможно. Кто-то берет новый айфон в кредит и лишний раз дохнуть на него боится, а кто-то без раздумий кидает аналогичный телефон на стол экраном вниз (разобьется – куплю новый). Подобные мелочи говорят о финансовом положении человека лучше выписки со счета.

Если человек с большими деньгами остается в рамках приличий и ведет себя с окружающими достойным образом, это внушает к нему уважение. Мы слишком часто наблюдаем избалованных состоятельных людей, чьи капризы наводят на мысли о малолетних детях. А все почему? Потому, что довольствующийся малым редко стремится к чему-то большому, а располагающий многим бесконечно хочет еще и еще.

Финансы влияют на дружбу. Бывает, что старых друзей, которые финансово менее успешны, начинают воспринимать как обузу. Я как-то услышал от Сала цитату Сэмюэла Джонсона¹¹: «Дружба – это дом, который постоянно нужно ремон-

¹¹ Сэмюэл Джонсон (1709–1784) – английский поэт эпохи Просвещения и ли-

тировать». Дано развивал эту мысль следующим образом: *«Когда у вашего друга дела идут лучше, чем у вас, – велика вероятность, что из дома вас вышвырнут, превратив в изгоя. Нуворшии кажутся холодными и жестокими, но это оттого, что они перестают ориентироваться на вас и начинают разделять ценности своей новой тусовки. В особенности финансовые».*

Богатые люди бывают жадными. Богатство не исключает жадность. Рассуждая об этом, Сал делился наблюдениями о том, что скупым людям свойственно оставаться крохоборами во всех отношениях. Жадины не хотят расставаться не только с деньгами: они бедны на эмоции, цепляются за идеи, которыми не желают ни с кем делиться, а подарить кому-то любовь и привязанность для них сложнее, чем оставить чайные.

«Скупые люди остаются крохоборами во всех отношениях – не только в финансовом, но и в интеллектуальном, моральном и физическом плане».

Рассуждая про финансы и о взаимоотношениях людей, основанных на финансах, Сал часто шутил (но в этой шутке была только доля шутки). Он говорил, что в Лос-Анджелесе большинство начинающих актеров безработные (или мало работающие) и большинство из них живут у своих девушек и за счет своих девушек, которые работают на разных работах. Раз в два месяца эти парни собирают чемодан со свои-

ми вещами, ставят его около входной двери. Когда девушка возвращается с работы, парень подходит к двери и с грустным лицом берет чемодан. Девушка его спрашивает: «Что случилось? Ты куда?» Парень делает глубокий вдох, многозначительно смотрит в сторону и отвечает: «Ты понимаешь, моя мужская гордость больше не позволяет мне так жить. За твой счет». Девушка расстраивается, к ее глазам подкапывают слезы, и она говорит: «Но, любимый, деньги же не имеют никакого значения, главное, что я тебя люблю». Парень говорит: «Нет, это главное. Я так больше не могу». Тогда девушка начинает плакать: «Ну давай еще попробуем, ты найдешь работу, давай дадим нам шанс. Еще два месяца». Парень отвечает: «Хорошо, останусь еще на три». Через три месяца эта сцена повторяется.

И – интеллектуальная группа

Сал приводил пример отношения к интеллекту и образованию у разных национальностей и культур. Это делалось для того, чтобы актер проанализировал отношение к интеллекту и образованию того персонажа, которого он играет. Также это можно проанализировать с точки зрения традиций семьи. Если в семье наличие высшего образования из поколения в поколение являлось правилом без исключений, то, соответственно, для персонажа, выросшего в такой семье, будет не вариант быть необразованным и не пойти в университет. А если он решает нарушить традицию, то должен понимать последствия в отношениях с членами семьи, с которыми он будет говорить.

«Интеллектуальные различия влияют на человеческие отношения. Один смысленый ребенок может хвастаться своими высокими оценками и превозносить свой интеллект перед другими, в то время как другой умный ребенок никогда и не подумает хвастаться или использовать свой интеллект в качестве оружия. В любом случае в системе ФИМФ любое различие между людьми по показателю вызывает напряжение между ними». Еще одна цитата из Джонсона, к которой Сал обращался: «Двое мужчин не могут побыть наедине в течение двадцати минут без того, чтобы один не попытался уделать другого». Отношение к образованию, интел-

лекту и знаниям варьируется в зависимости от ФИМФ.

Чтобы продемонстрировать нам различие культур и его важность на практике, Сал просил нас представить две сцены. Сцена первая. Итальянская семья. Все сидят за обеденным столом, и тут сын обращается к отцу:

«Папа, мне нужно поговорить с тобой. Можно?»

«Конечно, сынок, в чем дело?»

«Я бросаю колледж».

«В смысле?»

«Я не могу учиться. Тухнуть в аудитории и получать стипендию – не для меня. Лучше я что-нибудь сделаю руками».

Отец делает паузу.

«Хорошо. Но не приходи ко мне за деньгами, когда разоришься. Понял?»

Сал имел в виду итальянцев, переехавших в Америку в начале XX века. Они и в дальнейшем их потомки сформировали в Америке целый слой общества. Среди этих итало-американцев отсутствие высшего образования было нередкостью. А также из этого слоя и вышла знаменитая мафия в Америке, про которую снято немало фильмов, в том числе «Крестный отец» (1972), «Однажды в Америке» (1983), «Славные парни» (1990) и многие другие.

Сцена вторая. Вводные данные те же, но на этот раз семья еврейская. Сын объявляет о решении прервать образование. Дальше Сал расписывал все в красках. Отец впивается в мальчика глазами. Мать бледнеет, кровь отливает от ее

лица. Как будто их сын только что умер – и семья готовится читать поминальную молитву над его трупом. Они начинают биться в истерике. «Сол бросает школу, Сол бросает школу. Ой, божечки мой, скажи, что это не так, что он не бросает школу!» Тети, дяди, двоюродные братья, бабушки и дедушки – все в семье будут уговаривать мальчика, потому что в еврейском доме к образованию относятся с почтением, тогда как в итальянском – максимум с уважением. Если еврейский отец равнодушно говорит: «Ой, ну бросает и бросает, я тебя умоляю! Пусть пойдет поработает – мозгов заработает», то эта сцена плохо написана, неправдоподобна и нелепа, если только она не является преднамеренным примером исключения из правил.

Тут не надо путать две вещи. Есть инклюзивное образование, когда в одном классе с детьми обычного развития учатся дети с ограниченными возможностями, и такое обучение полезно для тех и других: одни прокачивают свои умственные и физические способности, другие развивают душу и сердце. А вот совместное обучение умных людей с дураками – это другая ситуация, и она куда непригляднее. Актеры должны понимать, что у людей с низким IQ тоже есть характерные черты. Ну типа четырех деревянных ножек и перекладин между ними для прочности, а сиденье – где-то там, наверху. Согласитесь, мысли из разряда: «Все так делают, и я буду – да, подло и некрасиво, но кому сейчас легко?» – не показатель выдающихся мыслительных способностей. Стад-

ное чувство и самооправдания редко становятся уделом людей, склонных к глубокой рефлексии. Этот показной цинизм зачастую служит механизмом самозащиты людям, не слишком обремененным интеллектом.

Если дуракам цинизм служит броней, то умные люди зачастую оказываются легковерны и потому беззащитны. Они открыты новому и, искренне желая что-то для себя понять, могут не заметить подвоха там, где его замыслил какой-нибудь ушлый дурак.

«Умных людей можно застать врасплох, потому что они менее циничны и более беспечны, чем дураки, которые постоянно настроены скептически и настороженно».

Чтобы продемонстрировать этот кажущийся парадокс в реальной жизни, Сал как-то нарисовал нам такую картину: «Рассеянный профессор, прогуливаясь по Пятой авеню, останавливается, чтобы полюбоваться архитектурой музея Гуггенхайма и оценить влияние готики на архитектуру Фрэнка Ллойда Райта. В этот момент ему хочется хот-дог, он сует руку в задний карман за бумажником. Но нащупывает там лишь... эм... правое полушарие своего крестцового мозга с неизменно высоким IQ. И с этим куском собственной ветчины в своей интеллигентной руке он наблюдает, как циничный юноша, хихикая, бежит вниз по улице с бумажником, которого профессор больше никогда не увидит. А вот уличного парня с низким IQ и низким лбом никогда не огра-

бят. Он обладает чуйкой хищника, жестоким дарвиновским цинизмом, который держит своего хозяина на стреме, как животное из джунглей».

Доверие – это осмысленный шаг, и оно требует времени. Преступники не доверяют никому, но это не делает их великими мыслителями. То же касается и умения воспользоваться чужой наивностью. Для этого требуется жестокость и безжалостность, за которыми зачастую стоят страх и неуверенность в себе.

Еще, как правило, спортсмены, не достигнув зрелого возраста, в большинстве своем имеют невысокий IQ и не имеют хорошего образования. В силу того, что основную часть их времени занимают тренировки и совершенствование своей физической формы. Это не делает всех спортсменов плохими людьми – низкий IQ в принципе не означает, что человек станет преступником. И тем не менее, неразвитый интеллект влечет за собой целый набор характерных черт. И актеру следует понимать: бывают люди и, соответственно, персонажи с невысоким интеллектом, которых придется играть.

М – моральная группа

В данной группе Сал сразу переходит к различиям между так называемыми аморальными персонажами. Конечно, в «моральной» группе есть процент хороших людей, которые так же могут различаться между собой. Главное, точно определить эту смесь – моральности и аморальности персонажа, которого вы играете.

Есть три варианта злодеев-персонажей: плохой парень – аморал, плохой парень – социопат и плохой парень – психопат.

«Моральный облик человека – это то, что он делает, когда другие на него не смотрят».

Аморал – вопреки своему названию, это парень, у которого в принципе есть совесть. Ему вообще-то гораздо приятнее соблюдать законы человеческого общежития, он хочет вести себя правильно, но ничего не может с собой поделать. Он испытывает тот же спектр чувств, что и хороший парень, но на первый план у него выходит чувство вины. В этом случае Сал советовал: *«Когда ты играешь аморала – играй хорошего парня, который перешел на темную сторону, поддавшись своим аппетитам».*

Другое дело – социопат. Он аморален по своей природе, а не вопреки ей. Творя зло, социопат получает удовольствие, но это вовсе не значит, что он не понимает, чем оно, с точки

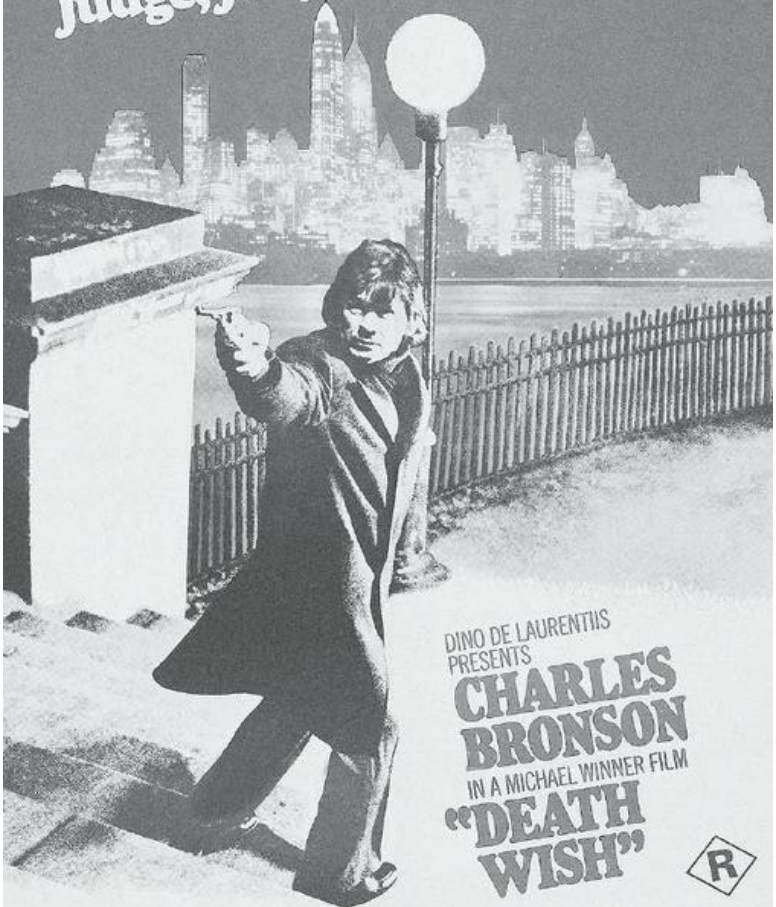
зрения общества, отличается от добра. Ему просто неизвестны угрызения совести, и это облегчает выбор. Можно сказать, что общество наказывает социопатов за проявление их сущности (так и хочется сказать «сучности»), над которой они не властны.

Надо понимать, какой процент *нормального человека* заложен в социопате. Инстинкт самосохранения у социопата обострен до предела. В ход пойдет все: ложь, убийства, а еще – притворство. Находясь в опасной ситуации, люди такого типа могут даже попытаться демонстративно проявить человечность. Чтобы получить представление о том, как лучше всего играть социопатов, Сал советовал роман Тейлор Колдуэлл «Злой ангел» (1965)¹², который даст вам точное представление о том, как играть социопата.

Нормальные люди испытывают угрызения совести после совершенного преступления. Адреналин уходит, и они чувствуют себя несчастными. Социопат ничего не чувствует. В фильме «Жажда смерти» (1974) герой Чарльза Бронсона, нормальный парень, впервые кого-то убивает. Он бежит в свою квартиру, падает на пол в ванной, и его рвет в унитаз – естественная реакция для нормального человека с покалеченной совестью. Этот внутренний конфликт в исполнении Бронсона был идеальной иллюстрацией для определения его характера как все-таки морального в своей основе существа.

¹² «Злой ангел» (*англ.* Wicked Angel) – роман Тейлор Колдуэлл, написанный в 1965 году про мальчика-социопата наподобие Омена.

**Vigilante, City Style—
Judge, Jury and Executioner.**



DINO DE LAURENTIS
PRESENTS

**CHARLES
BRONSON**
IN A MICHAEL WINNER FILM
**“DEATH
WISH”**



Co-starring VINCENT GARDENIA · WILLIAM REDFIELD and HOPE LANGE / Music by HERBIE HANCOCK

Постер к/ф «Жажда смерти» (1974), реж. Майкл Уиннер

В фильме «Текст» (2019) мы осознанно пошли по пути среднестатистического человека с моральными принципами, который по воле случая становится убийцей, но сожалеет о содеянном и впоследствии борется с чувством вины. Персонаж Саши Петрова Илья Горюнов – обычный парень, которого подставили, сломав жизнь. Он не убийца и не психопат. Его целью не является убийство Пети Хазина (Иван Янковский) ради самого убийства и уж тем более это не доставляет ему удовольствия. Сцена после смерти Пети длится около шести минут, что не было запланировано изначально. Зритель в рилтайме вместе с персонажем проживает сцену, испытывая вместе с ним ощущения обычного, честного человека, который свершил преступление впервые. Он оседает, кричит, бьет себя, мечется, пытается пробудить убитого. Я дал волю Саше разыграть это так, как он себе представляет. И у нас получилось добиться правильного эффекта (таймкод – 00:26:40).

Ну и последний тип злодея – психопат. Его ключевое отличие от предыдущего типа личности заключается в том, что социопаты себя худо-бедно контролируют и способны как минимум попытаться «сыграть» нормального человека. Рядовому зрителю скорее приходилось сталкиваться с социопатами, чем с откровенными психами. Последние не способны замаскироваться под рядовых обывателей просто пото-

му, что никакой грани между добром и злом для них не существует. Как не существует и норм поведения, и внутренних «тормозов». Что для социопата результат выбора, то для психопата требование извращенного ума. Большинство великих злодеев, видимо, относятся к социопатам. Единственная причина их плохих поступков – это делать зло ради зла.

На мой взгляд Джокер¹³ Хоакина Феникса является примером трансформации персонажа от аморала к социопату, который в финале становится психопатом. Хотя черты психопата прослеживаются в самом начале, они не являются основополагающими.

Итак, еще раз – три варианта роли плохого парня:

1. Аморал.
2. Социопат.
3. Психопат.

¹³ «Джокер» (англ. Joker) – фильм Тодда Филлипса 2019 год. Главную роль исполнил американский актер Хоакин Феникс.

GAUMONT PRESENTE

LE F O N

UN FILM DE LUC BESSON

JEAN RENO GARY OLDMAN NATALIE PORTMAN ET DANNY AIELLO

REVISÉ PAR THIERRY ARBOGAST

EN ASSOCIATION AVEC BERNARD GRENET

AVEC SYLVIE LANDRA

SCÉNARISME DAN WEIL

UNE PRODUCTION GAUMONT / LES FILMS DU DAUPHIN © 1994

COLUMBIA Sony Music

MUSIQUE ERIC SERRA

DOUGLAS WICK



Постер к/ф «Леон» (1994), реж. Люк Бессон

Сал считал, что лучший выбор в театральном плане – роль «аморала»: *«У актера есть возможность использовать больше красок: сыграть оттенки добродетели и вины, любви и ненависти, экстаза и стыда. Социопат часто бесстрастен и механичен, что составляет суть его хищной натуры. Самый узнаваемый выбор – сыграть хорошего парня, который делает плохие поступки. Этот типаж подходит почти каждому в аудитории и усиливает ее идентификацию с персонажем».*

Есть важное различие между социопатами и хорошими людьми, совершающими плохие поступки. Разница между Жаном Рено в фильме «Леон» (1994) и Дагом Хатчинсоном в «Зеленой миле» (1999) в том, что первый – хороший человек, делающий плохие дела, а второй – плохой человек, делающий плохие дела.

В качестве примера Сал сравнивал Джо Пеши из «Славных парней» (1990) и Аль Пачино из «Крестного отца» (1972). Пачино страдает от вины за неправильные поступки, потому что мораль глубоко заложена в его душе, его проступки – это шип, им же загнанный самому себе в кровоточащее сердце. Персонажи из фильма «Славные парни» – аморальные, бездушные социопаты, которые беспечно проявляют свою природу и не чувствуют вины. Им неведомы такие понятия, как любовь, ненависть или предательство. Как

ЖИВОТНЫЕ, ОНИ ЗНАЮТ ТОЛЬКО ВЫЖИВАНИЕ.

T O M H A N K S

Paul Edgecomb
didn't believe
in miracles.

Until the day
he met one.

THE
GREEN MILE

From the Director of "The Shawshank Redemption"

CASTLE ROCK ENTERTAINMENT presents a DARKWOODS production

TOM HANKS "THE GREEN MILE" DAVID MORSE BONNIE HUNT MICHAEL CLARKE DUNCAN JAMES CROMWELL MICHAEL JETER
GRAHAM GREENE DOUG HUTCHISON SAM ROCKWELL BARRY PEPPER JEFFREY DAVYON PATRICIA CLARSON HARRY DEAN STANTON "THE THOMAS NEWMAN"
Screenplay by KATIA WAGNER and RICHARD FRANCIS BRUCE, A.C.E. Produced by TERENCE MALSH Directed by DAVID TATTERSALL, B.S.C. Story by STEPHEN KING
Produced by DAVID VALDES and FRANK DARABONT Written by the Screenplay by ERANS DARABONT

CASTLE ROCK
Entertainment

MPAA R
RESTRICTED
Some Material May Be Inappropriate
for Children Under 17

DECEMBER 10

Not Available in Some Areas

www.thegreenmile.com
www.castle-rock.com



Постер к/ф «Зеленая миля» (1999), реж. Фрэнк Дарабонт

Теперь немного психоанализа. Поймите, какой из этих двух фильмов больше нравится вам, и вы поймете, кто вы. Также вы можете провести опрос среди своих друзей и близких. И вы узнаете, кто ваше окружение.

На занятиях мы обсуждали три группы людей: ведущих, ведомых и тех, кто не может вести за собой, но и не хочет идти за кем-то другим.

Постер к/ф «Славные парни» (1990), реж. Мартин Скорсезе

Что касается ведомых, следует сразу оговориться, что в данном контексте в это слово не имеет отрицательной коннотации. Ведомый – это, как правило, порядочный человек, законопослушный и не лишенный чувства собственного достоинства. Он просто позволяет вышестоящим людям принимать за него часть решений. По большому счету ведомым в той или иной ситуации может стать каждый. Когда служащий банка обращается к адвокату, он – ведомый. Несмотря на то, что первый платит деньги, второй – принимает решения. Точно так же может возникнуть ситуация, где адвокат станет ведомым, обратившись за услугами к служащему банка.



The Godfather

Albert S. Ruddy *Marlon Brando* ...
Al Pacino James Caan Richard Castellano Robert Duvall
Sterling Hayden John Marley Richard Conte Diane Keaton



City & Schuster Distributed by Cinema International Corporation Home Box Office



Постер к/ф «Крестный отец» (1972), реж. Фрэнсис Форд Коппола

А еще есть преступники. Вести за собой они не могут, следовать за кем-то отказываются. Они находятся в непрерывном конфликте и с теми, кто ведет законопослушную жизнь, и с теми, кто эти законы пишет. Сами по себе преступники могут только запугивать и разрушать, но именно это и дает им власть над другими людьми, пусть и ограниченную.

Что касается «расстановки сил» ведущих и ведомых в актерской среде, Сал как-то сказал: *«Я обнаружил, что в девяностых девяносто девяти случаях из тысячи актер, который не готов стать ведомым и сотрудничать с режиссером, является бездарью. Только один из тысячи – гений. Чтобы защитить этого возможного нестандартного гения, я на первых порах даю первым девяносто девяносто девяти талантам небольшую поблажку: вдруг один из них проявит себя креативным чудачком, которого надо сохранить. Но если я пойму, что он всего-навсего выпендрожник, то дам ему пинка под задницу».*

Ф – физическая группа

Последней группой является физическая. Если ваш персонаж – узник Освенцима и живет в концлагере уже год, то вы не сможете войти в кадр и сыграть его без специальной подготовки. Вы можете сколько угодно вживаться в роль, но если вы упитанны или накачаны и не хотите себя менять физически, то вам лучше пробоваться на роль гестапо. Если вы уже худой – вам будет проще. Если вы же у вас хороший аппетит – сядьте на диету. Де Ниро набирал вес и усердно тренировался, чтобы его Джейк Ламотта был настоящим боксером. Мэттью Макконахи для роли больного СПИДОМ в фильме «Далласский клуб покупателей» (2013) наоборот худел. Ну и конечно, многим известны перевоплощения Кристиана Бэйла. Помните, что ваше тело – это пластилин. Будьте готовы к изменениям.

Также помните: физическая группа – это набор физических данных, объединяющих людей в группы по наличию или отсутствию таковых. В рядах баскетбольной команды вряд ли можно представить парня или девушку небольшого роста.

Старый добрый естественный отбор. Представьте себе первый курс университета. Условная красавица Маша встречает симпатичного спортсмена Сашу, и между ними проскальзывает искра. Их «Ф»-физические показатели совпа-

ли, естественный отбор торжествует. А теперь посмотрим на Машу через пару лет после окончания университета. На ее пути возникает Ваня – не красавец и не спортсмен, бывший ботаник и IT-шник, зарабатывающий бешеные деньги. Ваня подменил свой «Ф»-физический показатель «Ф»-финансовым и совершенно счастлив с Машей, а вот естественный отбор остался с носом.

Один из основных принципов ФИМФ – подобное тянется к подобному.

Посмотрите вокруг. Молодые предпочитают гулять по клубам с ровесниками, пока старики режутся в домино на лавочке у подъезда. То же касается аспектов моральных, интеллектуальных и тем более финансовых. Везде есть «свои» и «чужие».

Чего хочет персонаж: от Гитлера до Жанны д'Арк

У каждого персонажа есть основная движущая сила, которая задает основу его существования. Актер должен понимать предрассудки своего персонажа и уметь четко и конкретно формулировать его цели и задачи. Часто молодые актеры, восхищаясь той или иной суперзвездой, начинают перенимать особенности ее актерской игры, без изучения ФИМФа. Если сказать актеру, что он подражает другому актеру, он сильно оскорбится, потому что подражание в основном выполняется бессознательно. Показательный, имитирующий, притворяющийся актер носит только оболочку персонажа.

«Честный актер вживляет себе в кровь ФИМФ персонажа и оживает через тяжелую работу и учебу».

Хороший актер, изучая ценности своего персонажа, делает эти ценности своими собственными. Имитатор играет только внешнее поведение и голос персонажа или же воспроизводит внешнюю игру актера, который глубоко его впечатлил.

Актер должен обладать честностью, чтобы отбросить свои личные предубеждения в сторону, чтобы играть персонажей, чьи мнения отличаются от его собственных. Главным мотивом

вом честного актера является его неустанное желание добросовестно выполнять намерения писателя. Актеру непросто играть персонажа, чье мнение противоречит его собственному. Профессиональный актер может честно сказать: «Я не согласен со всем, за что выступает мой персонаж, но я знаю, что мой персонаж верит в эти вещи, поэтому я буду играть его со всей отдачей, на которую способен». Это профессионал. Тем не менее, через некоторое время, после пропаганды идеологии, которую он презирает в четырех фильмах подряд, актер начинает сомневаться в собственной честности. «Я пошел на компромисс или продал свою душу?» Честная юриспруденция и честный театр должны быть неустанным поиском истины. В суде аморальный адвокат, игнорируя истину и факты, предлагает присяжным признать обвинение недействительным. Неустанное стремление к истине – обязанность честного юриста и преданного делу актера. Когда юрист соглашается с прагматизмом, а актер соглашается с пропагандой, оба изменяют своему профессиональному долгу.

При умелом применении исследование ФИМФа выявляет прототип, а не стереотип персонажа.

Если у художника нет никакого конкретного представления по поводу своих персонажей, то у всех у них будут одинаковые лица. Теперь спросим себя: хотим ли мы, как актеры, чтобы все персонажи в каждом сериале были одного роста, имели одинаковое лицо, одно и то же поведение, одну и

ту же личность, одну и ту же любовь и ненависть, одни и те же ценности? Или мы собираемся принять различия, существующие между людьми, и художественно сформулировать их?

Самое интересное в персонажах – это оксюморон, ждущее раскрытия противоречие. Представьте себе тирана, хладнокровно тысячами убивающего людей, но искренне переживающего о судьбе собаки. Но в основе каждого персонажа лежит движущая сила. Вряд ли кто-то будет спорить, что Жанной д'Арк двигали добрые намерения. Ее ошеломляющая доброта перевесила то маленькое зло, которое могло существовать в ней, так что мы однозначно зачисляем ее на светлую сторону. Положительный персонаж или отрицательный – это просто вопрос процентного соотношения. Возможно, у нее был один процент минусов, но девяносто девять процентов определенно были плюсами.

Играя Жанну д'Арк, долг актрисы – найти недостаток, который противоречит ее благочестию.

Чтобы сделать персонажа живым человеком, актриса должна показать хотя бы простительный грех, чтобы подчеркнуть добродетель Жанны Д'Арк как ее движущую силу.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

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

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