**Пол Элсам**

**МАСТЕР-КЛАСС**

**ДЛЯ НАЧИНАЮЩЕГО АКТЕРА**

**Ростов-на-Дону**

**«Феникс»**

**2008**

**Элсам, Пол**

Мастер-класс для начинающего актера / Пол Элсам ; пер. с англ. Ковалева А. — Ростов н/Д : Фе­никс, 2008. — 252 с. — (Театральная мастерская).

ISBN 978-5-222-13524-2

Эта книга представляет собой вводный курс актерского ма­стерства для студентов и людей, мечтающих стать актерами. Книга помогает «совлечь покров тайны» с исполнительского процесса. Автор избрал приближенный к жизни подход, осно­ванный на многолетнем личном опыте преподавания актер­ского мастерства на различных уровнях. Актерская профес­сия очень многого требует от работающего в ней человека, и если вы по какой-то причине ощущаете отсутствие вдохнове­ния, нехватку энергии или времени для репетиций, предлага­емые Полом Элсамом 20 простых средств помогут вам обрес­ти уверенность при создании нового образа.

* Вы сможете познакомиться с ключевыми элементами человеческого поведения и особенностями общения между людьми.
* Предлагаемые в книге упражнения позволяют отточить актерские навыки и уровень осознанности исполнения посредством использования языка тела, характеристик голоса и речи.
* Профиль развития характера персонажа поможет вам свести воедино всю значимую информацию, которая служит ключом к личности вашего персонажа.
* В книгу включены отрывки из пьес для практики различных технических приемов исполнения.
* Книга поможет прояснить некоторые важные идеи, содержащиеся в трудах К. С. Станиславского.

**15ВК** 978-5-222-13524-2

ББК 85.334

© Ковалёв Анатолий, пер. с англ., 2008

 © Оформление, ООО «Феникс», 2008

*Автор выражает благодарность за помощь в работе над книгой следующим людям: Саре Хьюз, Сибил Эйсенк, Дженни Ридаут, Алану Эйкборну, Йану Чэпеллу, Джемме Элбон, Кэти Тейлор, Хилари Лиссенден.*

Посвящается Крис, а также Майку и Эми

**ПРЕДИСЛОВИЕ**

Об актерском мастерстве написано много ерунды, причем большая часть этой ерунды вышла из-под пера людей, никогда не игравших на сцене и даже не общав­шихся с актерами. Тем более приятно читать книгу, содер­жащую в себе практические рекомендации и написанную внятным языком. Автор этой книги — человек, выступав­ший на сцене и имевший опыт общения с актерами.

Подобным же образом, проработав первые восемь лет своей профессиональной жизни актером — со всеми со­путствующими этому ремеслу взлетами и падениями, -а последующие 40 в качества режиссера, старающегося помочь другим делать свою работу лучше, я считаю, что немного разбираюсь в этом предмете.

В конце концов, многие годы своей жизни я провел на репетициях, изо дня в день наблюдая за игровым про­цессом (и, что более важно, за тем, что ему предшеству­ет) непосредственно. Иногда это бывает утомительно (как, например, ждать, пока высохнет краска), а иногда при виде того, как одна личность сливается с другой, возникает ощущение чего-то стремительного и гранича­щего с чудом.

Стр. 3

И все же, хоть это и звучит несколько загадочно, какой бы путь в конечном счете не пришлось выбирать актеру к исполнению роли в хорошей труппе, с хорошими коллега­ми-актерами, при наличии хорошего текста, толкового ре­жиссера и с помощью надежного технического персонала, работа может приносить огромное удовольствие.

Конечно, актерская профессия требует большого терпения, усердия и просто тяжелого труда, а я знаю, что связывать упорный труд с удовольствием как-то не при­нято, по крайней мере, в нашей стране. Но эти две гра­ни профессии не должны исключать друг друга.

Исполнение актером роли — это одно из тех удиви­тельных, порой мучительных занятий, когда чем мень­ше, как тебе кажется, ты делаешь, тем более благопри­ятное впечатление производишь на окружающих.

Это, как я подозреваю, справедливо для искусства вообще. Многие из величайших произведений создают­ся играючи, как бы инстинктивно. Подобным же обра­зом некоторые скучнейшие вещи являются результатом мучительных усилий и нескончаемой упорной работы -и это заметно. Мы можем сдержанно поаплодировать тому огромному труду, который был вложен во все это, но вскоре перестаем смотреть на сцену или просто ухо­дим в антракте.

Поэтому честолюбивый начинающий актер, кото­рый, возможно, собирается прочесть эту книгу, должен всегда и прежде всего доверять своим инстинктам. Ка­ким бы одаренным вы ни были, эти инстинкты могут, время от времени, оказываться ошибочными, но если вы не закоснели и не стоите на месте, всегда есть возмож­ность вернуться назад. И если вы поймете, что ваши

Стр. 4

первоначальные импульсы зачастую вас подводят, луч­ше переменить профессию, как это сделал я.

Пол Элсам — бывший актер, который в настоящее время занимается преподаванием и режиссурой. В его ме­тодике упор делается на технические элементы, а сам подход к обучению отличается отсутствием менторства. Он дает ясные и полезные советы, помогающие студен­там достичь исполнительского мастерства, и эти советы бывают весьма эффективными, уж поверьте мне. Выбрав актерскую профессию, вы должны, часто за мизерное вознаграждение, создавать нечто, достойное зрительского интереса, причем в определенные сроки и порой сразу в нескольких постановках. Иногда, задолго до окончания репетиций или даже до их начала, бывает так, что люди уже заплатили хорошие деньги за места в зале.

Какими бы верными ни были ваши инстинкты, в ко­нечном итоге вам все равно придется полагаться на тех­ническое мастерство. В этой книге Пол совершенно справедливо замечает, что хорошие актеры прекрасно понимают, что невозможно быть на высоте на каждом спектакле восемь раз в неделю из месяца в месяц. Быва­ют дни, когда «вдохновение» их покидает. Вот именно в эти дни, в качестве компенсации, большую роль приоб­ретает техника игры. И если вы действительно классный актер, большинство зрителей не заметят разницы.

*Сэр Алан Эйкборн,*

*Скарборо, 2005г.*

Стр. 5

**ВВЕДЕНИЕ**

Какими приемами вы пользуетесь для создания пер­сонажа? Что, собственно говоря, называется «персона­жем»?

Само понятие персонажа в драме спорно. С момента написания Станиславским работы «Построение роли» в начале XX века поколения актеров старались постичь сущность героя, которого они представляют на сцене. Тем не менее, драматург и режиссер Дэвид Мэмет, среди про­чих, настаивает на том, что такого понятия, как персо­наж, в природе не существует, есть просто актер, задача которого состоит в том, чтобы исполнять роль в соответ­ствии с указаниями драматурга.

Конечно же, для актера, стремящегося создать опре­деленный сценический образ, существует масса проблем. Есть заманчивое желание создать запоминающийся и ин­тересный характер, и для этого актер может прибегать к различным сомнительным приемам — от легкого заика­ния до беспричинного почесывания! Есть соблазн увести персонаж и эмоциональную сторону, которая актеру ка­жется убедительной, по противоречит сценарному замыс­лу. Есть просто опасность того, что, чем глубже вы погру­жаетесь в свою роль, тем меньше замечаете окружающих.

Алан Эйкборн рассказывает историю о том, как он, будучи начинающим актером, репетировал роль Стэнли в пьесе «День рождения» под руководством драматурга Гарольда Пинтера. Стараясь как можно лучше сыграть роль, Алан приставал к Гарольду с вопросами об

Стр. 6

особенностях играемого им персонажа. Гарольд спокойно ска­зал ему: «Занимайся, черт бы тебя побрал, своим делом».

Главное состоит в том, что самый интересный, живой, привлекательный и многогранный характер, который вы можете предложить зрителю, — это вы сами. Это вполне доступный прием, поскольку если вы играете самого себя, как это делают некоторые актеры, вы можете вло­жить всю свою энергию в то, чтобы правдиво отобразить ситуации, встречающиеся в пьесе. Сегодня, особенно на телевидении и в кино, режиссер назначает актера на роль именно потому, что тот хорошо подходит по внешности и характеру героя, описанного в сценарии. Если вы счита­ете, что вас выбрали по этой причине, старайтесь не ус­ложнять характер персонажа и просто делайте то, чего от вас ожидают. Когда ваши работодатели поймут, что на вас можно положиться и вы играете правдиво, они могут пригласить вас на следующую роль.

Так есть ли еще какие-то возможности роста для ак­тера, который любит играть людей, отличающихся от него, и который хочет быть «разноплановым характер­ным актером»? Слава Богу, да. Театр все еще может пред­ложить по-настоящему характерные роли, особенно если вам предстоит играть несколько ролей в одной и той же пьесе.— что в настоящее время случается доволь­но часто ввиду сокращающегося бюджета театров. В ти­пичной постановке Джона Годберга вам могут предло­жить множество ролей, включая стереотипные, и все они должны четко отличаться друг от друга. Есть и дру­гие области работы для разнопланового актера: корпо­ративные видеофильмы, радиопостановки, игра в теат­ре—и везде актеру надо быть этаким хамелеоном.

Стр. 7

На репетициях вам захочется внести в роль что-то от себя. Режиссер будет требовать, чтобы ваш выбор вписы­вался в замысел автора пьесы. Чтобы уравновесить эти два желания, вам понадобятся, прежде всего, ясный взгляд и универсальная техника. Но где найти эту технику?

Некоторые рекомендации в этой книге я заимствовал у Константина Сергеевича Станиславского. В начале прошлого века Станиславский создал исчерпывающую систему обучения актеров, и эта его программная работа до сих пор составляет основу практически всех современ­ных методик подготовки актеров на Западе. Он учит тому, что сценарий можно сделать более понятным, если разде­лить его на «блоки». Кроме того, он говорит о кругах вни­мания, о темпо-ритм голоса и темпо-ритм тела, об эмо­циональной памяти, о всякого рода технических приемах и упражнениях. Его система, подобно Библии, часто ци­тируется и истолковывается, порой неправильно, перепи­сывается и «улучшается», но она, безусловно, помогла многим актерам найти свой путь. Правда, есть люди, в том числе Дэвид Мэмет, которые полагают, что Станиславский создал загадочную систему, отрицательно повлиявшую на способность актеров хорошо играть. Другие (и я в том числе) считают, что хотя Станиславский написал много ценного для актеров, некоторые из его трудов сейчас ка­жутся неактуальными. В конце XIX века на заре натурали­стического театра был удивительный период, когда актеры и драматурги порой опережали психологов в понимании человеческого поведения. Однако некоторые из наблюде­ний Станиславского по поводу человеческого поведения и того, как его воспроизводить сегодня, в XXI веке, менее ценны, чем тогда, когда они были им сделаны. И хотя

Стр. 8

талантливые и действовавшие из самых лучших побужде­ний ученики многое добавили к его системе, некоторые из них лишь еще более «замутили воду».

Если вы решили вникнуть в понимание Станислав­ским и его последователями (или соперниками) — ак­терской игры и хотите дойти до сути различных точек зрения на этот счет, ваши усилия будут щедро вознаг­раждены. Имейте, однако, в виду, что изучение этих предметов требует большого интеллектуального напря­жения. Для актеров и их наставников может оказаться полезным погружение в философские и психологичес­кие аспекты актерской профессии, которые представля­ются очень важными; требуемая для этого тщательность исследования может в лучшем случае послужить отлич­ной тренировкой и вызвать ощущение высокого стату­са, придающего актеру уверенность. В худшем же случае такое погружение может привести к тайному ощущению

несостоятельности, скрытому под гипертрофированным чувством высокого статуса.

Итак, я вовсе не уверен, что актерам нужно быть ин­теллектуалами. Мыслителями — да; исследователями -несомненно; собирателями — определенно. За прошед­шие годы мне приходилось беседовать со многими твор­ческими людьми, занимавшими высокое место в своей профессии. В каждом случае меня поражали их юмор, любовь к своему ремеслу и готовность раскрыть его сек­реты. Мне очень нравятся эти их качества. Они позво­ляют людям говорить о вещах без ощущения того\ что они обязаны вступить в некое тайное общество или раз­вить в себе дополнительные интеллектуальные способ­ности.

Стр. 9

Так что, эта книга вам подходит? Думаю, что нет, если вы собираетесь вступить в еще одно тайное общество. Но если вы уже обладаете актерским даром мгновенного пе­ревоплощения и хотите стать еще более универсальным, если вы хотите научиться меняться с быстротой хамеле­она — читайте дальше. Автор этой книги поставил перед собой цель помочь актеру правдиво передавать характе­ры своих персонажей; он вводит в курс дела шаг за ша­гом, не пользуясь при этом профессиональным жаргоном и основываясь на здравом смысле.

Таким образом, книга посвящена в основном комму­никации — тому, что делают люди, чтобы другие могли это увидеть и услышать. Это дает нам представление о мыслях и чувствах того или иного человека, помогает понять суть отношений между двумя индивидами, рас­познать их видение окружающего мира. Сигналы, кото­рые люди посылают с помощью жестов и голоса, дают нам все необходимые ключи к их пониманию. Что же это за сигналы?

Мы рассмотрим все основные характеристики поведе­ния — реальное, меняющееся, каждодневное человечес­кое поведение — как вербальное, так и физическое. Кни­га будет для вас руководством к пониманию вещей, которые вы делаете ежедневно; вы узнаете, как и почему ваше поведение меняется в зависимости от обстоятельств. Вам будет предложено точное описание каждого «типа» поведения, в том числе поведенческих крайностей, а так­же будут представлены примеры из жизни животных. Вы узнаете о более утонченных образчиках поведения и о том, как изменения в поведении используются писателя­ми и актерами для создания комического или

Стр. 10

драматического эффекта. Наконец, вы получите практические рекомендации по применению приобретенных знаний о типах поведения для построения роли; в книге будут опи­саны простые практические упражнения для оттачивания навыков актерского мастерства и восприятия, а значит, для повышения универсальности.

Поможет ли вам данное пособие стать мастером пере­воплощения? Надеюсь, что да. По крайней мере, я наде­юсь, что, прочитав эту книгу и уяснив заложенные в ней идеи с помощью упражнений, вы станете более уверен­ным и опытным исполнителем. Все актеры стремятся со­здавать истории для зрителей. Делает ли это актер, опи­раясь на собственную личность, или предпочитает отойти от собственного характера, чтобы создать новый образ, соответствующий логике пьесы, главным образом, зави­сит от него и от режиссера. Разумеется, в данной актеру роли ему важно найти и развить то, что необходимо до­нести до зрителя. Иногда от актера требуется поселиться в чуждом ему мире. Главное, чтобы пути, которые он из­брал для исполнения роли, были достойными, чтобы они правдиво отображали характер его героя.

Для правильного отображения характера персонажа нужно правильно понимать замысел драматурга. Вам придется проявить немалое умение, чтобы разобраться в происходящем и понять, как ваш герой соотносится с другими действующими лицами пьесы. Вам придется планировать.

Стр. 11

**Раздел 1.**

**НЕОБХОДИМЫЕ**

**НАВЫКИ**

В этом разделе мы рассмотрим навыки, которыми должен обладать актер. Этот «набор навыков» дает вам возможность увидеть, насколько вы подходите для этой профессии, и предоставляет рекомендации относитель­но того, где можно найти дополнительную информа­цию, если вы в ней нуждаетесь.

Какие качества вам понадобятся, чтобы стать насто­ящим профессионалом? Прежде чем произнести первые слова роли на репетиции, прежде чем вы начали обду­мывать роль и даже до того как отправлять резюме со своей фотографией, какими навыками должен, по-ва­шему, обладать профессиональный актер?

Я считаю, что существуют девять таких основных на­выков:

* умение достигать состояния полного физического и

психологического расслабления;

* способность работать энергично, целеустремленно и с

удовольствием;

* понимание того, как можно применить интеллектуальный

анализ к тексту или мизансцене;

\* способность демонстрировать невербальное обще­ние между

людьми;

Cтр. 12

* умение эффективно пользоваться своим голосом

на публике;

* способность создавать и сохранять чувство реальности в

воображаемых обстоятельствах;

\*способность приспосабливать манеру исполнения в

соответствии со вкусами определенной аудитории;

* умение объективно относиться к критике и прислушиваться

к ней;

* готовность активно общаться с коллегами по профессии.

Теперь разберем каждый из этих навыков поочередно.

**УМЕНИЕ ДОСТИГАТЬ СОСТОЯНИЯ**

**ПОЛНОГО ФИЗИЧЕСКОГО И ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО**

**РАССЛАБЛЕНИЯ**

Самое главное умение, которое понадобится вам как актеру, — это способность расслабляться как физически, так и морально. Такое умение важно по ряду причин. Во-первых, и это очевидно, вам необходимо чувствовать себя уверенно в стрессовых ситуациях (а их предостаточно, на­чиная с прослушивания). Во-вторых, способность выбо­рочно расслаблять мышцы поможет вам преодолевать препятствия к хорошему исполнению роли, такие, напри­мер, как напряжение в горле (что сказывается на голосе). В-третьих, хотя это звучит несколько напыщенно, со­стояние физической и духовной расслабленности мож­но использовать в качестве эффективного медитативно­го состояния для построения духовного и физического образа, соответствующего роли, которую вы играете.

Стр. 13

Проще говоря, вы можете выйти из собственного «я», стать этаким белым холстом и создавать роль с чистого листа.

К счастью, умение физически расслабляться дости­гается относительно быстро и приходит с практикой. Но вам понадобится хороший наставник или, как минимум, партнер, который поможет вам увидеть>различие между «расслабленностью» и «легким напряжением». Идеаль­ный случай — это когда вы занимаетесь на престижных курсах обучения исполнительскому мастерству. Если нет, всегда есть шанс, что где-то рядом найдется центр обучения навыкам снятия напряжения: такие заведения имеются в большинстве городов, хотя, вполне вероятно, они будут носить более внушительное название, напри­мер, центр борьбы со стрессом или центр обучения йоге. Проведите собственное исследование: ключом к эффек­тивному расслаблению являются регулярные упражне­ния, направленные на то, чтобы напрягать и расслаблять различные группы мышц тела. Делайте эти упражнения до тех пор, пока не сможете достигать нужного вам со­стояния в любой момент. На это потребуется время.

Если вам не удалось поступить на хорошие курсы, можно попытаться научиться расслаблению самостоя­тельно с помощью компакт-дисков. Я бы посоветовал одновременно и курсы, и компакт-диски, ведь вам не­обходимо время, чтобы научиться расслабляться, а это не всегда легко сделать в помещении, заполненном людьми. Лучшие компакт-диски содержат в себе поло­жительный эмоциональный заряд, и в них тщательно подобран ритм упражнений: у вас создается впечатле­ние, будто преподаватель находится рядом.

Стр. 14

В некоторых компакт-дисках акцент ставится в боль­шей степени на лечение, чем на обучение технике снятия напряжения: по возможности, проверьте их прежде чем купить. То, что вам необходимо, — это спокойный, раз­меренный голос человека, которому вы доверяете и кото­рой поможет вам шаг за шагом научиться расслаблению. В Приложении приводятся несколько слов («Упражнение по релаксации с визуализацией»), которые вы, возможно, захотите заучить и использовать. Вы можете даже запи­сать эти слова и, расслабляясь, проигрывать их. Ежеднев­ная практика, несомненно, поможет вам.

Но довольно о расслаблении, пора обсудить психо­логические нагрузки актера, которые достаточно под­робно описаны: это и попытки вспомнить строки текста во время спектакля, и то, что о вас могут судить по вне­шности и часто отвергать лишь потому, что кому-то не нравится, как вы выглядите. Что можно сделать, чтобы справиться с подобными проблемами? Одно из реше­ний, заимствованное актерами частично из спортивной психологии, заключается в применении визуализации, то есть контролируемом использовании воображения для обретения уверенности в себе. Актер может предста­вить себе любое число положительных исходов — от удачной и правдиво исполненной роли до звонка аген­та, который сообщает ему приятную новость о назначе­нии на роль. Поскольку актеры полагаются на интен­сивное использование воображения как основного инструмента в своей профессии, им должно быть легче, чем другим, создавать воображаемые ситуации. Но, опять же, активное мысленное представление требует практики.

Стр. 15

**СПОСОБНОСТЬ РАБОТАТЬ ЭНЕРГИЧНО,**

**ЦЕЛЕУСТРЕМЛЕННО И С УДОВОЛЬСТВИЕМ**

Потребность в этих качествах в рабочей среде харак­терна не только для актеров. Однако игра на сцене — это работа, полная противоречий, которые приводят к до­полнительным стрессам. Чтобы выдержать долгие часы на репетициях или на съемках, требуется выносливость; значительную часть времени занимает ожидание очере­ди репетировать или записываться (я, например, ждал три дня, прежде чем что-то отснять в своем первом фи­льме). А когда вас позовут, вы должны быть абсолютно готовы к действию.

Вы можете столкнуться с множеством мелких непри­ятностей, даже если к вам относятся хорошо: изменение в сценарии или расписании в последнюю минуту, техни­ческие неполадки, внезапная потеря уверенности или плохое самочувствие, поведение коллег-актеров, прибе­регающих свои «настоящие» возможности до начала съемки или спектакля.

Вам нужно быть постоянно сконцентрированным на работе, внимательно слушать людей, которых вы обяза­ны слушать, и обладать решимостью проявить себя с луч­шей стороны. Для этого необходимо очевидное: следить за здоровьем, высыпаться и сохранять энергию с помо­щью приемов физической и психологической релакса­ции. Чтобы отвлечься, многие актеры выбирают для себя какое-нибудь занятие: читают, рисуют, пишут, разгадыва­ют кроссворды. Выражаясь метафорически, научитесь ез­дить по инерции: если все время «газовать», вам не хва­тит горючего. Но вы не можете позволить себе совсем

Стр. 16

выключить двигатель; пусть он работает, а рычаг пере­ключения передач установите в нейтральное положение.

Для любого актера важным качеством является целе­устремленность. Боюсь, что в современном театре игру нельзя назвать чистым искусством: в сущности, это ком­мерческая услуга. Вы выполняете работу за договорную оплату в течение согласованного периода. Даже если муза не посетит вас, что же, вам все равно придется иг­рать. И потом, на следующем прослушивании вас либо утвердят на роль, либо нет. Если нет, останетесь без ра­боты. После нескольких неудач на пробах вам, вероят­но, придет в голову сдаться.

Не делайте этого. Наберитесь решимости и терпе­ния, постарайтесь пройти еще одно прослушивание. Во время обучения актера часто упускается из виду, что ему в каком-то смысле предстоит быть *участником сделки.* Вы предлагаете свою внешность и способность играть по расписанию, причем в условиях жесткой конкуренции. Если у вас нет агента, вам приходится искать работу са­мостоятельно. Даже если агент у вас есть, вам все равно в течение какого-то времени нужно будет искать рабо­ту самому. Вам необходимо быть решительным.

Все это звучит очень серьезно, да так оно и есть. Но в чем же радость актерства? Она существует, и вам не­обходимо ее обрести. Вы можете помочь себе поддер­живать позитивное творческое отношение к профес­сии, оставаясь «в форме» независимо от того, есть у вас работа или нет. Профессиональному актеру платят за выступление потому, что зрители считают, что ему по-настоящему удается мысленно поставить себя на место другого человека. Каким бы серьезным и ответственным

Стр. 17

(дисциплинированным) актером вы ни были, вы всегда будете пользоваться воображением, играть. Вот почему игра приносит огромную радость. Так и должно быть, ведь актерство — страстное увлечение миллионов люби­телей во всем мире. Не стоит относиться к себе слишком серьезно. И не прерывайте съемку или репетицию, что­бы сделать важное предложение, если не уверены, что режиссер захочет вас выслушать. Сохраняйте чувство перспективы и ощущение удовольствия.

**ПОНИМАНИЕ ТОГО, КАК МОЖНО ПРИМЕНИТЬ**

**ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНЫЙ АНАЛИЗ К ТЕКСТУ ИЛИ**

**СИТУАЦИИ**

Опять же, от актера не требуется какого-то особого умения оценивать и понимать текст или ситуацию, а у хо­рошего режиссера всегда есть способы разъяснить акте­рам суть пьесы. Решающее значение имеет стадия плани­рования: в разделе 2 рассматривается один из методов подготовки к репетиции и исполнению роли.

На начальной стадии репетиций в театре может про­водиться краткое обсуждение таких тем, как замысел драматурга, личности главных героев, наличие подтек­ста. Такие обсуждения могут быть очень полезными, помогая актеру создать «мир» пьесы в собственном во­ображении. Но в бизнесе время стоит дорого, и по мере того как репетиционный период подходит к концу, об­суждение должно направляться на то, как донести замы­сел пьесы до зрителей. В наше время актер, как прави­ло, сам должен анализировать сценарий и исследовать мир, в котором существуют и действуют герои пьесы.

Стр.18

Чем дальше пьеса от внутреннего мира актера, тем важнее проводить качественный анализ и согласовы­вать с другими актерами и режиссерами понимание мира, в котором живут персонажи. Актеру важно знать все, что имеет отношение к этому миру: политику, культуру, историю, социальные и сексуальные нравы, религию, экономическое положение, климат, классо­вую структуру общества и даже время года.

**СПОСОБНОСТЬ ДЕМОНСТРИРОВАТЬ НЕВЕРБАЛЬНОЕ ОБЩЕНИЕ МЕЖДУ ЛЮДЬМИ**

Ваши владения навыками невербального общения и умения их демонстрировать будут иметь большое значе­ние для установления эффективного контакта со зрите­лями. Соответственно, развитию этих практических на­выков посвящен целый раздел.

**УМЕНИЕ ЭФФЕКТИВНО ПОЛЬЗОВАТЬСЯ СВОИМ ГОЛОСОМ НА ПУБЛИКЕ**

В недавно проведенном исследовании было установ­лено, что больше всего люди боятся не пауков и даже не *смерти,* а выступления перед широкой аудиторией. Од­нако выступление перед публикой обязательно почти для каждого исполнения роли. Как же актеры справля­ются с волнением? Опять же, очень важное место здесь занимает техника релаксации, а также сосредоточенное и позитивное душевное состояние. В продаже имеется несколько отличных специализированных пособий, ко­торые способны помочь актеру обрести уверенность и

Стр.19

навыки, необходимые для эффективного овладения техникой речи (см. Приложение). Безусловное значе­ние имеет опыт, приобретенный на репетициях и во время спектаклей. Отличное владение голосом придаст вам уверенности и на сцене, и на съемочной площадке. В этом вам, безусловно, помогут опытный наставник и пара хороших учебников. Обретя уверенность и необ­ходимые навыки, вы сможете использовать и варьиро­вать интонацию, тембр, темп, громкость, акцент и вы­разительность речи. Далее мы рассмотрим эти аспекты голоса и речи, а также основы владения голосом.

**СПОСОБНОСТЬ СОЗДАВАТЬ И СОХРАНЯТЬ ЧУВСТВО**

**РЕАЛЬНОСТИ В ВООБРАЖАЕМЫХ ОБСТОЯТЕЛЬСТВАХ**

В принципе можно сказать, что актерская профессия основана на притворстве. Актеры играют роль других, вымышленных, придуманных автором люд ей. Если актер по-настоящему сконцентрируется на вымысле, а сцена­рий действительно хорош, зрители, возможно, заинтере­суются ситуациями, разыгрываемыми на сцене, и поверят в них.

Но как сыграть настолько убедительно, что сам начи­наешь верить? Опытный актер всегда воспользуется всем окружающим его на сцене, чтобы заставить себя пове­рить, что он и есть герой пьесы в реальной ситуации, а не' актер, исполняющий роль этого героя в спектакле. Деко­рации, костюм, настроение, создаваемое декорациями и освещением, и бутафория — все это визуальные стимулы, помогающие актеру поверить в ситуацию на сцене. Такую же роль может сыграть звук.

Стр.20

Если поразмыслить, то многое из того, что вам нуж­но делать как актеру, — просто какой-то бред. Когда я сам работал актером, мне приходилось играть космонав­та, у которого инопланетянин вырывает сердце; бизнес­мена, которого бьют головой о компьютер; вооруженно­го психопата, терроризирующего посетителей пивной; придурка полицейского, которого преследует на улице стайка школьников.

В театральном училище мои преподаватели не про­водили семинаров на тему «как реагировать, если вам вырывают сердце из груди», зато они помогли мне по-новому открыть для себя радость, которую приносит игра. Актеру платят за риск, за то, что он переносит сво­их героев в те жуткие ситуации, которых нормальный человек старается избегать любой ценой.

По логике роли вам, возможно, придется раздевать­ся донага, выглядеть уродливо, целовать незнакомых людей (обоего пола), кричать от ужаса на вершине горы, рыдать на виду у всех — а может даже, делать все это од­новременно. Чтобы сыграть такое сумасшествие, требу­ется практика, разве что вы уже по-настоящему сошли с ума. Поэтому активно вырабатывайте в себе способ­ность воображать. Старайтесь вспоминать то, что проис­ходило с вами в прошлом. Старайтесь вновь пережить прошлый опыт, чтобы не испытывать страха перед вос­поминаниями и ощущениями из собственной жизни.

Тренируйте воображение, как если бы оно было мыш­цей, поскольку, подобно мышце, оно лишь укрепляется от постоянных упражнений. И импровизируйте — разви­вайте в себе восхитительное умение выстраивать характер персонажа, не пользуясь сценарием. Соберите своих

Стр. 21

близких друзей-студентов где-нибудь в спокойном месте и как следует повеселитесь, дав волю своим эмоциям.

Продолжайте читать: в последнем разделе этой кни­ги, озаглавленном «Внутренняя жизнь», более подробно описывается, как управлять своим воображением.

Чтобы вам поверили, на сцене важно уметь быть спонтанным. Некоторые люди способны создавать ощу­щение естественности и непринужденности в любой момент, другие такой способностью не обладают, и эти другие никогда не достигнут убедительности. Поддер­живать спонтанность все время нелегко, а именно это обычно требуется от актера на телевидении и в кино.

Оставаться спонтанным в театре, дающем по три спектакля в день, не очень трудно, потому что приток адреналина позволяет вам сохранять энергетику и жи­вость реакции. Но что происходит, когда нервы на пре­деле или когда манера исполнения — движения на сце­не, интонации, ритм и т. д. — в результате постоянного повторения словно застопоривается на одном уровне? Актер, играющий одну и ту же роль на протяжении не­скольких недель или даже месяцев, должен отыскать способ на каждом представлении играть так же, как в первый раз. Мы рассмотрим способы сохранения спон­танности в последующих разделах книги.

**СПОСОБНОСТЬ ПОДСТРАИВАТЬ МАНЕРУ ИСПОЛНЕНИЯ В СООТВЕТСТВИИ СО ВКУСАМИ ОПРЕДЕЛЕННОЙ АУДИТОРИИ**

Один из более сложных навыков, который вам необхо­димо развить в себе, — это способность повышать или

Стр. 22

понижать уровень игры в соответствии с запросами публики. В любом театре то, что вы хотите сыграть, должно захва­тить всю зрительскую аудиторию. Во всех театральных сту­диях, кроме самых маленьких, вам, чтобы быть понятым, необходимо произвести впечатление исполнительской до­стоверностью. В отличие от других видов постановки, при игре на сцене, окруженной зрителями со всех сторон, вам потребуется иной тип воздействия на аудиторию. Владение голосом, несомненно, важный элемент мастерства актера, а как насчет владения телом? Маленький жест, стимулиру­емый определенной эмоциональной реакцией, возможно, потребуется усилить, при этом без потери «правдивости» исполнения. Кроме того, необходимо умело контролиро­вать язык жестов: он должен быть экономным и четко от­ражать то, что хочет передать зрителям актер.

В кино идею фильма необходимо донести до всех зри­телей, однако к вам предъявляются совершенно иные требования. Здесь чрезвычайно важна достоверность. Вас должны видеть думающим, ведь зрители смотрят на ваше лицо и глаза, показываемые крупным планом, и ищут в них отражения ваших мыслей и чувств. А поскольку ваше лицо на киноэкране может быть высотой в шесть метров, желательно выглядеть убедительным.

Главное в этом — суметь соединить то, что подсказы­вает вам инстинкт, с техникой исполнения. Бесполезно быть эмоционально достоверным, если зрители вас не слышат; что толку, если актера хорошо слышно, но зри­тель ему не верит. Необходимо исполнительское мастер­ство — способность сочетать психологически и эмоцио­нально правдивую игру с умением удерживать внимание аудитории.

Стр. 23

На основе собственного опыта могу сказать, что ак­теры инстинктивно тяготеют к трем «типам». Я называю их «вселяющимся», «рассказчиком» и «классиком».

Думаю, полезно знать, какой тип актера вы наиболее полно представляете. Это придаст вам уверенности в сво­их силах и поможет выявить свои слабые стороны. Если вы точно не знаете, к какому типу относитесь, спросите мнения коллег-актеров.

* «Вселяющемуся» необходимо «слияние» со своим героем. Этот тип актера огромное внимание уделяет задаче психологического и эмоционального проникновения в обстоятельства жизни своего героя. О таком актере говорят, что он «полностью вжился в образ» персонажа. Если на сцене или съемочной площадке вашим партнером является «вселяющийся», у вас возникает очень личное ощущение всего происходящего. В лучшем случае такой актер производит на зрителей сильное впечатление; в худшем — ему может не понравиться аудитория, и у него пропадет желание воздействовать на нее хорошей техникой исполнения. «Вселяющемуся» необходимо помнить о своих зрителях, сопереживать им и помогать понять смысл пьесы с помощью вербального и невербального общения с ними.
* «Рассказчик» отличается тем, что он словно бы разворачивает перед зрителями сюжетную историю спектакля. При исполнении роли в его контакте с аудиторией акцент ставится, прежде всего, на этом, и если даже такой актер не обращает внимания на зрителей, он всегда ощущает их присутствие и старается поделиться с ними переживаниями своего

Стр. 24

героя. Играя на сцене с «рассказчиком», вы всегда будете помнить о присутствии аудитории. Рассказ­чик может быть актером, способным возбудить и развлечь зрительный зал. В худшем случае он может потерять контакт с партнерами и выглядеть недо­статочно достоверным.

\* «Классика» привлекает текст, наполненный образа­ми: такой текст очень заманчив для него. Ему, ско­рее всего благодаря полученному образованию, удобно работать с текстами классиков, будь то Шекспир, Уайльд или даже Беркофф, если говорить о неоклассическом стиле. В лучшем случае, он бу­дет сочетать в себе умение двух вышеупомянутых «типов», а именно: правдиво передавать историю героя, одновременно удерживая внимание зритель­ного зала. В худшем случае, он может слишком ув­лечься поэтическим характером текста, очаровывая нас своей речью и при этом затемняя смысл пьесы чересчур эффектным стилем исполнения, своеоб­разным самолюбованием. Его мастерство соединя­ет в себе лучшее из того, чем обладают первые два типа актеров, но добавляет к нему бесстрашие перед «трудным» текстом.

Так какой же тип исполнительства наилучший? По правде говоря, ни один из них не лучше остальных, но если вы поймете, в чем плюсы и минусы каждого из ти­пов, вам будет легче сделать правильный выбор при под­готовке к игре.

Стр.25

**УМЕНИЕ ОБЪЕКТИВНО ОТНОСИТЬСЯ К КРИТИКЕ И**

**ПРИСЛУШИВАТЬСЯ К НЕЙ**

В течение всей своей творческой жизни актеры под­вергаются критике, зачастую прямой и нелицеприятной. Это задевает. Ведь критикуют лично вас — ваш талант, внешность, голос, возраст, интеллект и даже чувство уве­ренности. Даже драматург может обосновывать свою кри­тику актерской работы, рассматривая ее с точки зрения исполнения, сценария, чего-то еще, что актеру удалось или не удалось воплотить на сцене. Пальцем указывают именно на актера, и то, что в нем критикуется, преследует его повсюду. Почему бы актерам не привыкнуть к этому и не постараться с этим справиться? Справляться с кри­тикой — значит интерпретировать ее и извлекать из нее полезные выводы. (Мой актерский дебют был назван в рецензии, опубликованной в одной из центральных газет, «харизматическим». Мой тогдашний агент прочел ее и сказал: «Нам так не кажется, Пол». Рецензию я рассмат­риваю как стимул к обретению уверенности, а отзыв аген­та вызывает у меня усмешку. А что еще мне остается де­лать?).

После прослушивания профессиональный актер вправе ожидать каких-то полезных и честных коммента­риев. Однако он их не получает. Никогда! (Ну, почти ни­когда.) Гораздо лучше для этой цели служат студии, организованные для актеров национальными актерски­ми центрами. Опытный профессионал, руководящий такой студией, честно ответит на ваши вопросы. Вы по­лучите необходимую практику и сможете даже завязать полезные знакомства.

Стр. 26

**ГОТОВНОСТЬ АКТИВНО ОБЩАТЬСЯ**

**И СОТРУДНИЧАТЬ С КОЛЛЕГАМИ ПО ПРОФЕССИИ**

В книге об актерском мастерстве мы не станем под­робно рассматривать это качество, однако оно абсолют­но необходимо. Любой бизнес, предлагающий на рын­ке новый продукт, будет тратить много времени и усилий на его рекламу и стимулирование сбыта. Актер — в не­котором смысле тоже «продукт», и отличие здесь состо­ит только в том, что у потенциального покупателя актер­ских услуг может быть уже полно других кандидатур, которые проверены и которым можно доверять. И ему вряд ли понравится человек «со стороны», навязываю­щий свои услуги!

Актер, стремящийся найти потенциального работо­дателя, найдет полезные советы в рекомендуемой лите­ратуре (см. раздел «Дополнительная литература») и, ко­нечно же, недавно выпущенный из студии актер обычно начинает с того, что отправляет по почте резюме и свои фотографии. Если вы хотите добиться успеха как про­фессиональный актер, но у вас нет агента, который мог бы вас представить, — что ж, не повезло. Но писать нуж­но в любом случае. Если вы все-таки найдете агента -хорошо, но не думайте, что он вам сильно поможет в смысле собеседования, хотя хороший агент способен организовать неформальную (и невероятно ценную) бе­седу с режиссером по кастингу. Некоторые актеры пред­лагают записи своих ролей на видео или DVD, у других есть собственные веб-сайты. Все британские актеры за­регистрированы в «Театральном прожекторе» — спра­вочнике, содержащем информацию об актерах для

Стр. 27

специалистов по кастингу. Главное в актерской профес­сии — это быть на виду: надо, чтобы ваша фотография находилась сверху стопки, а не в нижнем ящике стола или в корзине.

Вам понадобится умение проводить длительную кам­панию по дружескому изматыванию по почте. (Как-то раз я пришел на собеседование в телекомпанию «Грана­да», и в отделе кастинга ассистентка режиссера, едва сдерживая смех, вручила мне какой-то пакет. «Мы поду­мали, что вам это еще может пригодиться», — сказала она и передала мне штук двадцать совершенно одинаковых моих фотографий).

Обычно профессиональный актер встречается с режис­серами по кастингу на их «территории», и в подобных си­туациях собеседование проводится на их условиях, что ос­тавляет актеру немного шансов произвести глубокое впечатление. Смелый актер дождется момента, когда ре­жиссеры, директоры по кастингу и агенты «вылезут из сво­их бункеров» и увидят будни актерской профессии, ее на­стоящее и будущее — семинары, просмотры спектаклей, беседы со студентами. Если вы стремитесь играть и оказа­лись рядом с режиссером или директором по кастингу в баре — поздоровайтесь. Будьте искренними, приветливы­ми и не давите авторитетом. Попросите их рассказать о себе — это произведет на них большое впечатление. А если вы их еще и внимательно выслушаете, они удивятся еще больше и, возможно, запомнят вас!

Стр. 28

***Раздел 2.***

**ПЛАНИРОВАНИЕ РОЛИ**

В данном разделе рассматривается стадия планиро­вания роли. Планирование необходимо для того, чтобы актер приступал к репетиции с уверенностью, с осозна­нием того, что он понимает замысел пьесы, личность своего героя и характер взаимоотношений между персо­нажами.

В этом разделе внимание будет уделено тому, как ис­пользовать три ключевых «инструмента» планирования. Инструмент № 1 — это профиль характера персонажа. Он является «средоточием» всего исследования, прово­димого вами при прочтении пьесы до и во время репе­тиций. Вам будет показано, как каждая из категорий, представленных в Профиле, способствует пониманию образа героя, пьесы в целом и ключевых взаимоотноше­ний между действующими лицами. Инструмент № 2 — установление статуса, которое даст вам возможность бо­лее глубоко проникнуть в эти взаимоотношения. С по­мощью инструмента № 3 — влияние власти — вы пойме­те, почему главные действующие лица позволяют другим вести себя тем или иным образом.

После анализа каждого из «инструментов» в пос­ледующих четырех разделах книги вам будут предложе­ны советы по актерскому мастерству, а также индивиду­альные упражнения и упражнения с партнерами. Там,

Стр. 29

где это уместно, приводятся в качестве примеров отрыв­ки из опубликованных пьес, в частности из удивительно сдержанной чеховской пьесы «Три сестры». В Прило­жении вы найдете заполненный бланк Профиля харак­тера Наташи из «Трех сестер». Далее в книге вам будут представлены сцены с участием Наташи, чтобы пока­зать, как при исполнении ее роли можно использовать эти три «инструмента».

**Инструмент № 1:**

**профиль характера персонажа**

Что вы обычно делаете, прежде чем приступить к зау­чиванию текста роли и репетициям? Чего от вас ожидает режиссер, когда вы приходите на первую репетицию? Представьте себе сцену: вы впервые держите в руках сце­нарий — и что? Считаете количество строк, которые вы должны будете произнести? Отмечаете их косметическим карандашом? Прочитываете свою роль вслух, чтобы «услы­шать», как ваш герой говорит? Начинаете сразу же учить роль? Все очень заманчиво (признаюсь, я делал все пере­численное в свое время). Но если вы хотите создать реаль­ный, правдивый, объемный образ, который столь же орга­ничен для этого сценария и истории, как и другие герои пьесы, вам нужно вначале спланировать свои действия.

В Приложении вы найдете бланк Таблицы с профи­лем характера персонажа. Начиная работать над созда­нием нового образа, вы заполняете эту таблицу каранда­шом. Основная ценность Профиля состоит в том, что до начала репетиций у вас есть одно место, где вы можете

Стр. 30

свести воедино все открытия, сделанные вами при перечитываний сценария.

Когда начнутся репетиции, у каждого актера в табли­це могут появиться изменения и дополнения. Таблица служит также предметом обсуждения. Два актера могут, например, обсудить противоречия между своими героя­ми, исходя из собственного анализа. Похоже, это хоро­ший способ сделать актеров в данной постановке едино­мышленниками!

Каждая из областей, которые мы будем исследовать в этом разделе, имеет соответствующую ей область в Таблице профиля характера персонажа. Проработав этот раздел, попробуйте заполнить Таблицу профиля соб­ственного характера. Очень полезно, заполнив таблицу, поразмышлять о том, как вы стали тем, кем стали, под влиянием некоторых аспектов, которые будут рассмот­рены ниже.

В Приложении вы найдете указания по заполнению таблицы. Там есть также заполненная таблица, пред­ставленная вашему вниманию в качестве образца.

**Ключи к разгадке характера: начните с фактов**

Итак, после первого прочтения пьесы что вы уже знаете о своем герое? Некоторые драматурги щедро пре­доставляют информацию о жизни персонажа, которого вы играете на сцене, другие предпочитают не пускаться в подробности. Однако многие факты в любом случае очевидны. Сколько, примерно, лет вашему герою? Из какой он или она семьи? Каков его или ее род занятий и чем они занимались прежде? Где они живут? Какие

Стр. 31

события происходили в их жизни до истории, расска­занной в пьесе? Это просто факты, но они дают вам не­обходимую точку отсчета, помогающую ближе позна­комиться с персонажем. Впишите их в таблицу в графу «Факты».

Не поддавайтесь соблазну игнорировать какие-либо из этих фактов, ведь драматург зачем-то ввел их в пье­су, и если вы хотите, чтобы ваш персонаж органично вписался в историю, рассказанную автором, уделяйте внимание всем этим фактам. Сопоставляя факты из жизни вашего героя с фактами биографии других пер­сонажей, вы начнете понимать замысел автора.

**Пример: Наташа из пьесы «Три сестры» А. П. Чехова**

Из авторского варианта этой пьесы мы можем узнать о Наташе следующее:

* она — местная девушка;
* в пьесе она вначале невеста, а затем жена Андрея;
* она выходит замуж за человека с более высоким социальным статусом;
* благодаря замужеству она становится богатой;
* выйдя замуж, она становится хозяйкой в доме;
* она становится матерью Софи и Бобика;
* ее муж — картежник и несостоявшийся профессор;
* она учится говорить по-французски;
* она считает, что слуг нужно увольнять, когда они становятся слишком старыми и не могут хорошо работать;

она заводит интрижку с Протопоповым.

Стр.

**Значение предыстории**

*«...другие люди, друзья, семья, социологи, средства мас­совой информации* — *именно они говорят нам, кто мы есть. Я хочу сказать, давайте смотреть правде в глаза. Если завтра вы или я потеряем всех вокруг нас, мы мгно­венно в каком-то смысле тоже перестанем существо­вать, разве не так?».*

Монолог Алекса

Алан Эйкборн «Виртуальная реальность»

Ощущение себя как личности формируется у челове­ка под влиянием других людей. Вполне логично предпо­ложить, что если в течение большей части вашей жизни все вокруг говорили вам, что вы никуда не годитесь, вы вряд ли сделаете что-нибудь путное в астрофизике. С дру­гой стороны, если со временем другие убедили вас, что вы очень остроумны, вполне вероятно, что вы будете носить этот ярлык как значок шерифа и будете стараться блес­нуть остроумием на каждом шагу. Прозвища — это тоже ярлыки, а от ярлыков, описывающих характер или пове­дение, особенно трудно избавиться. «Лентяй», «нытик», «выскочка» — представьте, каково слышать такие оскор­бления изо дня в день.

Успехи и неудачи в жизни отбрасывают длинную тень. Если вы провалились на школьных экзаменах, к вам, ве­роятно, так и приклеится ярлык «неудачник», какова бы ни была причина. К моменту достижения зрелости на вас навесят великое множество ярлыков родители, сверстни­ки, педагоги и партнеры. Этих ярлыков будет так много, что суммировать в одной фразе, кто вы на самом деле, ста­нет трудновато. Конечно, единственные ярлыки, реально

Стр. 33

влияющие на самоидентификацию, — это те, о которых вам известно. Если вежливые соседи втайне считают, что вы зануда и одержимый навязчивой идеей недоучив­шийся студент, но никогда вам этого не говорят, вы, воз­можно, будете годами «развлекать» их театральными анекдотами.

То, что справедливо в отношении людей в реальной жизни, справедливо и для действующих лиц в пьесе. Хоро­ший драматург или сценарист может «вшить» в образы действующих лиц ярлыки, которые вы, возможно, сочте­те необходимым «спороть». Как добросовестный характер­ный актер вы должны принять вызов: вытащите их, разло­жите перед собой и решите, насколько они важны для персонажей. Сделав это, внесите их в графу «То, что вы ус­лышали о себе от других» Таблицы профиля характера пер­сонажа. Теперь вы можете увереннее смотреть глазами ва­шего героя. Однако следует вас предупредить: работая над пьесой, один известный актер сделал нечто в этом роде. Собрав солидное количество реплик других действующих лиц, он рассказал о своем исследовании режиссеру. Тот на­хмурился и ответил: «Ну, все они могли и наврать».

**Пример: Наташа из пьесы «Три сестры» А. П. Чехова**

В присутствии Наташи говорятся такие вещи:

\* «Я люблю вас, будьте моей женой» (Андрей);

\* «О, молодость, чудная, прекрасная молодость» (Андрей);

\* «Ты так грубо обошлась с няней» (Ольга);

\* «Она ходит так, будто она подожгла» (Маша).

То, что Наташа могла услышать случайно:

Стр. 34

* «Не Бобик болен, а она сама... Мещанка» (Маша);
* «Ах, как она одевается! — просто жалко. И щеки такие вымытые!» (Маша).

**Вопрос личности**

Как бы вы описали личность своего героя? И, если на то пошло, как бы вы описали самого себя? Как и вам, и любому человеку, хорошо описанному персонажу свойственно множество шаблонов и противоречий. Не­которые актеры очень стеснительны. Внешне спокой­ные люди могут внезапно становиться агрессивными. «Прирожденные» лидеры порой теряют уверенность в себе. Это верно как в жизни, так и в театре. Абсолютно предсказуемые люди — это наименее интересные люди. То же самое можно сказать о персонажах в драме.

Представьте, что в пьесе вам досталась роль викария. Как бы вы описали его характер? Стереотипный образ викария в современных постановках — это добрый чело­век, всегда готовый прийти на помощь, легко смущаю­щийся, возможно, заикающийся. Вот чего ждут от вас зрители, когда вы выходите на сцену или появляетесь на экране, неся на себе этот «ошейник». Пока все предска­зуемо, и в комедии, построенной на стереотипах, это, возможно, входит в намерения автора (и соответствует ожиданиям аудитории). А что, если комедия не основы­вается на стереотипах? Что, если по замыслу драматур­га герой должен быть более «реален»?

У актера часто возникает соблазн сделать все «на­оборот», даже если в пьесе это не предусмотрено. Вы­звать у викария кризис веры, изобразить его грубым,

Стр. 35

беспомощным, может быть, алкоголиком? В сущности, сделать что угодно, лишь бы он был интересен. Но не поддавайтесь такому соблазну. Доверьтесь драматургу. Поищите другие ключи к истинной личности персона­жа. И помните, что род занятий человека не обязатель­но определяет его характер. Викарий в моем поселке — бывший полицейский — сейчас пишет книги для детей и имеет огромный успех.

Снова прочитайте сценарий и проведите анализ лично­сти своего героя. Я частично применяю метод оценки лич­ности, изобретенный для «реального мира» покойным профессором Гансом Айзенком (см. раздел «Дополнитель­ная литература»). Он позволяет идентифицировать весь диапазон поведенческих моделей вашего героя в пьесе и дает вам возможность увидеть превалирующую черту его характера. В итоге вы можете заключить, что он — закоре­нелый интроверт или, возможно, невротик-экстраверт. Это некий способ «увидеть» личность в целом (см. Табли­цу профиля характера персонажа, графу «Личность»).

**Пример: Наташа из пьесы «Три сестры» А. П. Чехова**

Для трех сестер и прислуги — Наташа посторонний че­ловек, ведь она из низшего сословия и местная уроженка. Она выходит замуж за человека, который постепенно пре­вращается в картежника с неудавшейся карьерой, и берет на себя непривычную роль властной хозяйки дома. Мы видим, как она беспокоится о своих детях, а в конце пье­сы предполагаем, что у нее завязывается любовная инт­рижка. В этих обстоятельствах ее поведение в сценах спек­такля свидетельствует о нервозности и неуверенности.

Стр. 36

Глядя на левую сторону графы «Личность», вы едва ли найдете свидетельства неуравновешенности героини, раз­ве что она бывает порой слишком разговорчива. По кон­трасту большинство из характеристик с правой стороны, похоже, к ней подходят: она то агрессивна и импульсив­на (например, когда отчитывает няньку Анфису за то, что та осмелилась сидеть в ее присутствии); то жестка (когда хочет забрать у Ирины ее комнату); то озабочена (беспо­коится о здоровье детей); то необщительна (не хочет при­нимать в доме ряженых).

Как актриса, готовящаяся играть роль Наташи, вы име­ете основания думать о ней как о человеке нервном, лично­сти, возможно, несколько более интровертной, чем экстравертной, но все-таки неуравновешенной. Такой анализ характера героини может послужить вам предупреждением. Если вы будете играть роль просто «невростички», вы риску­ете стать предсказуемой. Поэтому ищите в ней тепло и ста­бильность, даже если это в ней где-то на заднем плане.

**Инструмент № 2: установление статуса**

**Интересно играть, как правило, по принципу качелей**

*«Зайдите в гримерную и скажите: «Мне дали роль». Все станут вас поздравлять, но почувствуют себя обде­ленными. Скажите, что вам отказали, потому что вы слишком стары, и коллеги вам посочувствуют, но при этом заметно повеселеют».*

Кит Джонстон

Кит Джонстон пишет о «принципе качелей», когда на ощущение человеком собственного статуса (под этим

Стр. 37

я имею в виду чувство значимости в кругу других людей) сильно влияет поведение окружающих. Я опускаюсь — вы поднимаетесь и наоборот. Джонстон блестяще пока­зывает, как все мы, сознательно или подсознательно, все время играем в эту игру. Он дает отличные уроки акте­рам, как развить в себе чувство статуса.

Существуют три связанных между собой, но различ­ных типа статусов, которые мы используем. Первый из них наименее поддается нашему контролю — это соци­альный статус.

**Социальный статус**

Люди приобретают определенный социальный ста­тус в зависимости от того, как воспринимает и оценива­ет их положение общество, к которому они принадлежат. В обществе существует определенная иерархия, соглас­но которой королева важнее бродяги, а директор банка ценится выше уборщицы. Важно осознавать свой соци­альный статус, прежде чем вы начнете «играть» других, поскольку ваш «нормальный статус» всегда угадывается в общении.

В следующий раз, когда вы окажетесь среди множе­ства незнакомых людей, представьте, что один из них — богатый и преуспевающий рок-музыкант, который наде­ется остаться незамеченным. Вы чуть ли не видите сия­ние вокруг его головы, когда он начинает возвышаться над простыми смертными.

Социальный статус всегда тесно связан с властью. Чем больше у вас власти над другими, тем выше вы в социальной иерархии. Рок-звезды обладают

Стр. 38

немыслимой властью, когда находятся на вершине успеха, но как только их диски перестают продаваться, все эти звезды начинают закатываться с головокружительной быстротой.

Знать о социальном статусе полезно, потому что кон­фликт в пьесах часто возникает по причине того, что ге­рой теряет или приобретает социальный статус. Трагедия короля Лира в том, что он неуклонно утрачивает свой социальный статус. Возвышение ткача Основы над эль­фами, несмотря на то, что у него выросла ослиная голо­ва, составляет один из главных моментов комедии «Сон в летнюю ночь».

**Изучение пьесы Дж. М. Барри**

**«Восхитительный Кричтон»**

Пьеса Барри «Восхитительный Кричтон», написанная в начале XX века, доводит «переключение» комедии в дра­му социального статуса до высочайшего уровня. В этой пьесе английская семья из высшего общества попадает на необитаемый остров и оказывается во власти умелого и на­ходчивого дворецкого.

В первом действии дело происходит еще на корабле. Мы видим Эрнеста, задумавшего развлечение: слуг зовут «наверх» выпить чаю в обществе аристократов — друзей хозяина. В разгар вечеринки возникает неловкая ситуа­ция, когда слуг (которыми руководит Кричтон) застав­ляют завязать вежливую беседу с друзьями Эрнеста. За­рождающейся кульминацией пьесы является разговор между Кричтоном и лордом Лоумом.

Стр. 39

**ЛОРД ЛОУМ:**

Разве вы не видите, Кричтон, что наше деле­ние на классы искусственно, что если бы мы вернулись к природе, в которой цель моей жизни, все были бы равны?

**КРИЧТОН:**

Осмелюсь возразить вашей светлости...

ЛОРД ЛОУМ *(сусилием):* Продолжайте.

**КРИЧТОН:**

... В разделении на классы, милорд, нет ниче­го искусственного. Они — естественный ре­зультат развития цивилизованного общества. *(Обращаясь к леди Мэри).* Во всех цивилизо­ванных сообществах всегда должны быть хо­зяева и слуги, миледи, ибо это естественно, а то, что естественно, — справедливо.

Во втором действии события разворачиваются после кораблекрушения, когда убеждения Кричтона подверга­ются испытанию. Эрнест, избранные друзья и слуги ста­раются приспособиться к жизни на необитаемом остро­ве. Когда Кричтон приступает к строительству жилища, его находчивость и энергия быстро приносят ему автори­тет и более высокий статус. Никчемный Эрнест сидит на перевернутом ведре и сочиняет стихи. Но этому не суж­дено длиться долго.

Стр. 40

**КРИЧТОН** *(обращаясь к леди Мэри):*

...пока не придет корабль, мы, трое мужчин, сделаем для дам все, что в наших силах.

**ЛЕДИ МЭРИ** *(поджав губы):*

Мистер Эрнест ничего не делает.

**КРИЧТОН** *(весело):*

Но он будет, миледи.

**ЛЕДИ МЭРИ:**

Сомневаюсь.

**КРИЧТОН** *(уверенно, но, возможно, не подумав):*

Не будет работать, останется без ужина. Это сильно изменит мистера Эрнеста.

**ЛЕДИ МЭРИ:**

Не будет работать, останется без ужина. Ког­да вы придумали это правило, Кричтон?

**КРИЧТОН** *(с грузом бамбука):*

Я его не придумал, миледи. Мне кажется, что оно растет по всему острову...

Третье действие под названием «Счастливый дом» переносит нас к событиям двух прошедших на острове лет, в течение которых Кричтон стал непререкаемым ли­дером группы, человеком, построившим из местных ма­териалов роскошный дом. Мы узнаем, что все действи­тельно изменились. Леди Мэри стала охотницей, и даже

Стр. 41

Эрнест честно выполняет свою долю работы, хотя и под угрозой «ведра», — наказания водой, применяемого быв­шим дворецким по своему усмотрению. Кричтон, которо­го все теперь зовут «Хозяином», все свое влияние направ­ляет на обожающую его леди Мэри.

**КРИЧТОН:**

Я властвую над всеми. Для меня они не более чем рубящие дрова и черпающие воду. Эти берега мои. К чему колебаться; у меня нет больше сомнений. Я верю в свою правоту. Дорогая Полли, я полюбил вас; вы боитесь стать моей женой *? (Она покачивает руками и молчит).* «Я был царем Вавилона, а вы — христианской рабыней».

**ЛЕДИ МЭРИ** *(очарованная):*

Вы самый замечательный человек из всех, кого я знала, и я не боюсь...

Но когда все танцуют, празднуя предстоящее брако­сочетание «Хозяина» с леди Мэри, пушечный выстрел сигнализирует о прибытии спасательной команды анг­лийских моряков.

За считанные минуты «естественный» порядок ве­щей начинает возвращаться к прежнему укладу.

Четвертое действие переносит нас на «другой ост­ров» — в Англию. Эрнест написал возмутительно лжи­вую историю событий, произошедших на необитаемом острове, где он изобразил себя героем и благодетелем, и эту версию горячо поддерживают его

Стр. 42

друзья-аристократы, бывшие с ним на острове. В этой версии Кричтон играет лишь незначительную вспомогательную роль на­дежного дворецкого. Однако Кричтон, похоже, рад по­творствовать обману. Пьеса заканчивается диалогом между Кричтоном и леди Мэри

**ЛЕДИ МЭРИ:**

Вы меня презираете, Кричтон? *(Человек, ко­торый никогда не мог солгать, не отвечает на вопрос.)* Вы лучший среди нас.

**КРИЧТОН:**

На острове, миледи, может быть, это и так, но в Англии — нет.

**ЛЕДИ МЭРИ:**

Значит, что-то неладно с Англией.

**КРИЧТОН:**

Миледи, даже от вас я не могу слышать сло­ва против Англии.

**ЛЕДИ МЭРИ:**

Скажите мне одну вещь: вы не утратили му­жества?

**КРИЧТОН:**

Нет, миледи.

*(Она уходит. Он выключает свет)*

Стр. 43

Так заканчивается одна из величайших комедий с «переключением» статуса — предостережением, возмож­но, обращенным к зрителям, что пора заглянуть в свою совесть.

Особенностью переключения социального статуса является, конечно, то, что под влиянием обстоятельств персонажи меняют свою точку зрения и свое поведение. То, что они говорят, мы можем назвать их вербальным статусом, а их поступки — физическим статусом.

Вербальный статус

Каждое сказанное слово или фраза несет в себе вер­бальный статус. Слова человека и позиция, в них выра­женная, автоматически указывают на положение гово­рящего на упомянутых «качелях» статусов. Когда два человека на «качелях» имеют противоположные стату­сы — королева и бродяга, например, тогда подготовлена почва для активного проявления вербального статуса, подрывающего установленный относительный соци­альный статус.

Наиболее очевидный способ использования вербаль­ного статуса, чтобы утвердиться на верхней позиции на «качелях», — это страшно кого-нибудь оскорбить, при­чем показать, что вы сделали это намеренно и вполне осознанно. Чем неприятнее образ, который вы можете создать в умах людей, тем более вы понижаете статус че­ловека, которого хотите унизить.

Хорошим примером может служить яростный обмен оскорблениями между Еленой и Гермией в шекспиров­ской комедии «Сон в летнюю ночь». Я выделил

Стр. 44

оскорбления вербального статуса жирным шрифтом. Как вы увидите, «качели» стремительно двигаются то вверх, то вниз.

**ЕЛЕНА:**

...ты хочешь вызвать

Мой кроткий дух на резкие слова?

Стыдись, стыдись, ты, лицемерка, кукла!

**ГЕРМИЯ:**

Что? Кукла я? Ах, вот твоя игра. Так ты наш рост сравнила перед ним И восхвалялась вышиной своей, Своей фигурой, длинною фигурой... Высоким ростом ты его пленила И выросла во мнении его Лишь потому, что ростом я мала? Ты думаешь, раскрашенная жердь,

Что я мала? Не так уж я мала,

Чтоб не достать до глаз твоих ногтями!

**ЕЛЕНА** *(Деметрию и Лизандру):*

Хоть вы смеетесь надо мной, у вас же

Прошу защиты: так меня никто

Не проклинал! На брань не мастерица,

Я робости девической полна.

Она меня побьет! Хотя она

И ниже ростом, я не справлюсь с нею...

………………………………………………………………….

Но Гермия страшна бывает в гневе;

Стр. 45

Она была уже и в школе злючкой, Хоть и мала, неистова и зла.

**ГЕРМИЯ:**

Опять «мала»? Твердит о малом росте! Зачем вы ей даете издеваться? Пустите к ней...

*В этот момент вмешивается Лизандр.*

**ЛИЗАНДР:**

Прочь, карлица, пигмейка,

Зачатая на спорынье! Прочь, желудь!

Прочь, бусинка!

*«Сон в летнюю ночь», действие 3, сцена 2*

Отсюда следует, что самый легкий способ предоста­вить кому-либо высшее положение на социальных «ка­челях» — это расточать данному человеку комплименты, причем как можно искреннее. Граф Глостерский (по­зднее король Ричард III) максимально использует этот прием, соблазняя леди Анну, мужа которой он только что убил. Она плюнула ему в лицо, когда он заявил, что будет для нее лучшим мужем, чем ее любимый Эдвард.

**ГЛОСТЕР:**

Плевать в лицо! За что же?

**ЛЕДИ АННА:**

Смертельным ядом плюнуть бы в тебя

Стр. 46

**ГЛОСТЕР:**

Яд не бывал вовек в устах столь нежных.

**ЛЕДИ АННА:**

Яд не бывал вовек на худшей жабе.

Прочь с глаз моих — ты взор мне отравляешь!

**ГЛОСТЕР:**

Твои глаза мне отравили взор!

**ЛЕДИ АННА:**

Пусть взор мой станет взором василиска, Чтоб насмерть поразить тебя!

**ГЛОСТЕР:**

Пусть станет!

Я труп живой — и счастлив лечь в могилу...

 *«Ричард III», действие 1, сцена 2*

Добавьте убедительной критики в свой адрес, тем са­мым снижая свой статус, и вы утвердите своего партне­ра на недосягаемой высоте. Шестнадцатью строками ниже Анна слышит от будущего короля такие слова:

**ГЛОСТЕР:**

...Вовек я не молил врага иль друга,

Язык мой к нежной речи не привык,

Но вот погнался я за красотою —

И молит сердце гордое, склоняя

Язык суровый к ласковым речам.

Стр. 47

Вскоре после этого они сочетаются браком! Конеч­но, обычно все не так просто. В современном обществе чрезмерные оскорбления и восхваления воспринимают­ся одинаково негативно. Оскорбления, если они ис­кренни, настолько унижают другого человека, что дело может дойти до драки (вспомните футбольных хулига­нов). Безудержный поток комплиментов вызывает подо­зрение, поскольку неясны истинные мотивы говоряще­го. Люди изобретательны и используют разнообразные приемы для того, чтобы позиционировать себя на каж­дых качелях по отношению к каждому новому партнеру.

Приверженцы теории под названием «Транзакцион­ный анализ» подразделяют наш вербальный статус на три типа: вербальное поведение взрослого человека, родителя или ребенка. Они считают, что когда мы говорим, то под­сознательно выбираем одну из этих ролей. И часто берем на себя роль, не соответствующую нашему социальному статусу. В телевизионных реалити-шоу любят эту тему: «плохая» мать, которая властвует над своими детьми, зака­тывая истерики или знаменитости, которые ведут себя как избалованные тинэйджеры, когда немного выпьют.

Однако «переключение» социального статуса может быть и намеренным. Учитель начальной школы, который просит ребенка помочь ему решить задачу по арифмети­ке, использует модель поведения ребенок-родитель: учи­тель знает ответ, но поднимает статус ребенка, чтобы при-\ дать тому уверенности в решении задачи. Конечно, важно слышать сам разговор: к примеру, саркастический тон учителя даст ребенку понять, что на самом деле он не зас­луживает уважения. В данном случае оскорбление скры­то в тоне голоса, а не в произнесенных словах.

Стр. 48

Транзакционный анализ — полезный прием для «про­никновения» в вербальный статус человека. В качестве ма­стер-класса для использования вербального статуса взрос­лый/родитель/ребенок можно обратиться к язвительной и построенной на метких наблюдениях пьесе Алана Эйкбор-на «Авторитет матери». В этой пьесе мужа-грубияна ставит на место его соседка — отчаянно одинокая молодая мать. Ей удается справиться с ним благодаря удачно выбранной ею модели поведения — она обращается с ним, как с ре­бенком.

Изучение пьесы Алана Эйкборна «Авторитет матери»

Действие этой одноактной пьесы разворачивается в гостиной Люси — матери маленьких детей. Она живет под грузом постоянных забот, и все время ходит в хала­те. Соседка Розмари входит в комнату, чтобы передать телефонограмму от вечно отсутствующего мужа Люси. Но Люси настолько погружена в заботы о своих малы­шах, что, по-видимому, уже не в состоянии «нормально» общаться со взрослыми людьми.

**ЛЮСИ:**

Может, хотите чего-нибудь выпить?

**РОЗМАРИ:**

Выпить? Гм, а который час? Ну, даже не знаю, стоит ли. Половина

— а впрочем, почему бы и нет? Да, пожалуйста. Почему нет?

Мне не­множко.

Стр. 49

**ЛЮСИ:**

Вам апельсинового или лимонного?

**РОЗМАРИ:**

Простите?

**ЛЮСИ:**

Апельсинового сока или лимонного? Или

можно молока

**РОЗМАРИ:**

А, понимаю. Я думала, вы имеете в виду ...

**ЛЮСИ:**

Да бросьте вы. Так апельсинового или ли­монного? Я жду...

**РОЗМАРИ:**

А нельзя ли немного кофе?

**ЛЮСИ:**

Нет.

**РОЗМАРИ:**

Вот как.

**ЛЮСИ:**

Из-за него вы не уснете. Принесу апельсино­вого, он для вас полезнее.

Стр. 50

**РОЗМАРИ:**

О!

ЛЮСИ *(уходя из комнаты):*

Сидите спокойно. Не надо суетиться. Я ско­ро вернусь.

Так начинается удивительно безжалостная серия эпи­зодов, в которой Люси в своем вербальном статусе неиз­менно придерживается модели поведения родитель-ребе­нок. Даже появление Терри, властного мужа Розмари, никак не влияет на манеру поведения Люси. Терри вовле­кает свою жену в неуместный спор о роли мужчин и жен­щин в семье, и их обоих резко обрывает Люси, которая затем уходит, чтобы принести Терри выпить (стакан мо­лока). Пока Люси отсутствует, Терри, в свою очередь, за­нимает авторитарную и на этот раз агрессивную позицию по отношению к своей жене.

**ТЕРРИ:**

...давай-ка поменьше об этом, если ты не против.

**РОЗМАРИ:**

О чем

**ТЕРРИ:**

Да о том, что я никогда не выхожу из дома.

**РОЗМАРИ:**

Но это правда.

Стр. 51

**ТЕРРИ:**

Даже если это правда, ты не должна говорить это при других людях.

**РОЗМАРИ:**

Честно, Терри, ты такой обидчивый. В пос­леднее время я говорю все не так, да?

**ТЕРРИ:**

Почти все не так, раз ты об этом заговорила.

Диалог между ними опускается на ступень ниже, ког­да Розмари, попивая апельсиновый сок, переходит в на­ступление на жующего печенье Терри, и у них возника­ет разговор, очень напоминающий перепалку между детьми.

**РОЗМАРИ:**

Ты все время злишься, злишься, злишься. Я и рот боюсь открыть. Не знаю, что на тебя нашло в последнее время. Ты в плохом на­строении с утра до вечера ...

**ТЕРРИ:**

Ты это о чем

**РОЗМАРИ:**

Ворчишь, жалуешься...

Стр. 52

**РОЗМАРИ:**

С некоторых пор с тобой стало невозможно жить.

**ТЕРРИ:**

Я сказал, замолчи.

Терри выхватывает у жены сок и допивает его — она начинает плакать. В комнату быстро входит Люси и от­читывает Терри: заставляет его извиниться и выпить мо­локо. В конце пьесы женатые соседи мирятся и вместе выходят из дома:

**ЛЮСИ:**

Ну ладно, проваливайте, оба.

**РОЗМАРИ** *(целуя ее в щеку):*

Спокойной ночи.

**ЛЮСИ**

Спокойной ночи, дорогая. Спокойной ночи, Терри.

**ТЕРРИ. (***Тоже целует Люси***).**

Спокойной ночи,

**ЛЮСИ:**

Спите крепко.

**ТЕРРИ.**

Надеюсь, клопы не будут кусаться

Стр. 53

**ЛЮСИ:**

Терри, возьми Розмари за руку.

*Розмари и Терри берутся за руки.*

Смотри же, осторожно доведи ее до дома.

**ТЕРРИ:**

Спокойной ночи.

**РОЗМАРИ:**

Спокойной ночи.

**ЛЮСИ:**

Спокойной ночи.

*Терри и Розмари уходят, держась за руки.*

**ЛЮСИ *п****осылает им воздушный поцелуй (со вздохом):* Славные ребята. Честное слово.

Так заканчивается забавный и (когда вы видите его на сцене) удивительно реалистичный анализ того, как «по­ведение порождает поведение», в котором вам, возможно, преподается урок: если вы ведете себя, как ребенок, то заслуживаете к себе отношения, как к ребенку. Ребенок, родитель, взрослый — эти используемые вами слова зада­ют тон развитию ваших отношений с окружающими.

Когда вы размышляете над тем, как «сыграть» вер­бальный статус, придерживайтесь образа «качелей». На «качелях» имеется более трех потенциальных точек

Стр. 54

равновесия, и вы можете модифицировать ваши позиции на них, деликатно изменив произносимые вами слова. Вспомнив, как по-разному вы говорите с различными людьми, вы поймете, что я имею в виду.

Вообще-то я не знаю, понимаете ли вы, что я хочу сказать, поскольку мы, вероятно, никогда не встреча­лись. Если я напишу «вы, наверное, знаете, что я хочу этим сказать», что ближе к истине, вы, возможно, слег­ка обидитесь на подразумеваемое мной сомнение в ва­шей способности следить за моей мыслью. Если я напи­шу «вы, вероятно, так и не поняли, о чем речь», эти слова удивят вас, и вы можете вообще отбросить эту книгу (или будете читать ее более внимательно!).

Все это может привести нас (я надеюсь) к приятно­му усложнению игры в вербальный статус — к юмору. Если мы с вами знакомы и даже друзья, тогда вы не ста­нете возражать, если я буду подсмеиваться над вашим статусом читателя (вам ведь придется попотеть, чтобы разобраться в этих концепциях, не так ли? Постарайтесь прочитать книгу еще раз м-е-д-л-е-н-н-о). Можете на­звать автора этой книги напыщенным самовлюбленным тупицей (есть такая вероятность). Друзья могут позво­лить себе нарушать правила вербального статуса и ис­пользовать в качестве оружия юмор.

Совет актеру

Для актера мучительно то, что до начала репетиции многие детали ему неизвестны. Один персонаж адресу­ет язвительные реплики другому. Можно ли считать это серьезным оскорблением? А может, это шутка, которая

Стр. 55

нравится обоим? Или неуклюжая попытка блеснуть ос­троумием, которое кажется смешным только одной сто­роне? Часть удовольствия от репетиций состоит в том, чтобы узнать, что на самом деле происходит. Поэтому предложите режиссеру и коллегам-актерам рассмотреть несколько вариантов исполнения роли.

**Индивидуальные упражнения**

Самостоятельная работа над вербальным статусом сводится в основном к изучению речи или сценических эпизодов. Однако можно получить удовольствие и необ­ходимые знания, исследуя вербальный статус у людей, которые об этом не подозревают.

1. Когда будете в магазине, сделайте вежливый и искренний комплимент продавцу относительно его внешности (или того, как он одет). Внимательно проследите за его реакцией; он наверняка поднимется в собственных глазах.
2. В следующий раз как-нибудь покритикуйте себя (скажите, например: «Я слишком толст для него», примеряя пиджак; если комментариев со стороны продавца не последует, добавьте: «Ведь правда?»). Обратите внимание на его реакцию.
3. Когда вы в следующий раз встретите знакомого (который не читал эту книгу!), расхвалите его до небес и одновременно обругайте себя последними словами. Отметьте его реакцию.
4. Когда вы в следующий раз встретите (своего действительно хорошего) друга (который, опять же, не читал эту книгу), сильно оскорбите его, а себя рас-

Стр. 56

хвалите. Отметьте его реакцию, а затем расскажи­те, почему вы это делали. Удачи вам в дружбе.

**Упражнения с партнером**

1. Станьте лицом к партнеру. Сделайте ему комплимент относительно того, чем вы искренне восхищаетесь — по поводу его внешности или какой-то черты характера. Начните с простой фразы: «Что мне действительно в тебе нравится — это...». Теперь очередь партнера сделать вам комплимент. Продолжайте обмениваться лестными замечаниями, стараясь быть краткими. Когда почувствуете, что запас нужных слов начинает иссякать, переведите разговор на то, как приятно было получать простые комплименты.
2. Как и в предыдущем упражнении станьте лицом к партнеру. Но на этот раз оскорбительно отзывайтесь о внешности или характере друг друга. Однако не допускайте излишней грубости. Если вы обеспокоены тем, что можете серьезно обидеть партнера, сбавьте обороты (например, скажите: «Ты слишком много разговариваешь»). Еще менее оскорбительный вариант этого упражнения включает в себя использование длинных и бессмысленных слов типа «дриббетифид». Если вы скажете кому-то, что он пахнет, как «дриббетифид», это будет звучать как-то не так обидно. Затем обменяйтесь впечатлениями о подобного рода оскорблениях.
3. В этом упражнении, сделайте партнеру комплимент, который на самом деле будет замаскированным

Стр. 57

оскорблением. Можете сказать ему: «Ты сделал со сво­ими волосами все, что смог», или «Ты выглядишь не таким уж старым» или «Если ты знаешь, что в чем-то прав, то будешь стоять на своем до конца». Об­судите, как это воспринял адресат.

1. Устройте импровизацию на тему «Хозяин и слуга». Слуга должен произносить фразы, понижающие статус хозяина, причем тот это не вполне сознает. (Помогая хозяину выбрать туфли, слуга может спросить: «Сэр, вы хотели бы надеть старые туфли или очень старые?»)
2. Проведите разбор эпизода, в котором вы и ваш партнер определяете слова и фразы, снижающие или повышающие статус другого. Проиграйте эпизод с различными целевыми установками: вначале сыграйте его, искренне высказывая комплименты и оскорбления. После этого постройте сцену так, как если бы оба персонажа были друзьями и решили посмеяться: теперь все похвалы шутливо неискренни, а оскорбления воспринимаются как розыгрыш.

• В каждом случае обсудите то, как действие в рамках упражнения изменяет отношения между партнерами или персонажами.

**Физический статус**

Проработав со студентами несколько недель, я став­лю над ними небольшой эксперимент. Я объявляю пере­рыв, затем возвращаюсь в аудиторию и приглашаю сту­дентов сесть на пол. После этого я по очереди прошу

Стр. 58

некоторых из них высказаться по теме, над которой мы работали до перерыва. Как только занятия возобновля­ются, студенты начинают чувствовать напряжение. Экстравертированные в жизни люди начинают опускать голову в надежде, что их не спросят. Завзятые остряки перестают острить. Пока я выслушиваю сбивчивые ком­ментарии, более смелые студенты встречаются со мной взглядом, но быстро отворачиваются. Через десять ми­нут в аудитории воцаряются тишина и уныние.

С этого момента я уже не могу больше сдерживаться и признаюсь, что играл роль. Я спрашиваю, что они ду­мали обо мне после того, как мы вернулись с перерыва. Все студенты полагали, что чем-то меня раздражают. Опоздавшие считали, что я устроил им холодный прием из-за их непунктуальности; остряки думали, что их шут­ки показались мне оскорбительными; те, кто отвечал, думали, что наводят на меня скуку. Я прошу их уточнить, что именно я делал иначе: они говорят, что я вел себя аг­рессивно, или слишком эмоционально, или, наоборот, неэмоционально. Я прошу их не интерпретировать мои чувства, а указать, что именно я *делал* не так, как всегда: чем мои физические действия отличались от моего обыч­ного поведения?

После наводящих вопросов студенты начинают го­ворить, что мое физическое поведение временно изме­нилось. Если обычно я сидел на одном уровне с груп­пой, то на этот раз я стоял, как бы возвышаясь над ними. Если раньше я имел привычку обводить взгля­дом всех присутствующих на занятии, то теперь я либо пристально смотрел на кого-то из студентов, либо со­всем отводил взгляд. Обычно я немного суетился, теперь

Стр. 59

же держался очень спокойно. Эти и другие небольшие перемены в моем физическом поведении вывели их из равновесия и полностью изменили «вкус» наших отно­шений.

Во мне проявились все черты высокого физического статуса. Я был физически раскрепощен; я держал руки на бедрах, как бы увеличивая занимаемое мной пространство; я пристально смотрел на студента, никак его не подбадри­вая (кивком или улыбкой). Пару раз я близко подходил к отвечавшему, вторгаясь в его личное пространство.

Вы можете легко представить себе, какие знаки я бы подавал, если бы вел себя как человек с очень низким физическим статусом. Физическое поведение играет ог­ромную роль в общении между людьми. В разделе 3 мы рассмотрим этот аспект более подробно. Что касается упражнений, то изучение физического статуса является, конечно, исследованием языка жестов. Детально опи­санные в следующем разделе упражнения позволят вам воплотить эти идеи на практике.

Сведя вместе три типа статуса, используемые челове­ком — социальный, вербальный и физический, — вы по­лучите достаточно полное представление о конкретном человеке и своем отношении к нему. Полезно представить ваше статусное взаимоотношение с другим действующим лицом как некий фотоснимок. А образ «качелей» особен­но действенен и одновременно прост.

В правой нижней части Таблицы профиля характера вы найдете графу «Статус». Следуйте указаниям, содержа­щимся в этом разделе Приложения, чтобы показать основ­ное статусное взаимоотношение персонажа с другим дей­ствующим лицом.

Стр. 60

**Пример: Наташа из пьесы «Три сестры» А. П. Чехова**

Заполняя графу «качелей» в таблице, вы составляете представление о полном статусе своего героя — социаль­ном, вербальном и физическом — по отношению к дру­гому ключевому персонажу. Маша — полезный партнер по «качелям» для Наташи, отчасти потому, что довольно открыто критикует жену своего брата. Если свести в еди­ную картину факты, вещи, которые Наташа слышала от Маши, и первые мгновенные впечатления о личности Наташи, то покажется вероятным, что Наташа ощущает себя гораздо ниже опытной и откровенной Маши. Тот факт, что Наташа управляет домом, в котором живет Маша, становится поэтому интересным усложнением.

**Инструмент № 3: влияние власти**

Обладание властью придает нам уверенности в отно­шениях с другими людьми. Оно несет с собой статус и дает нам нечто определенное для решения проблем по­вседневной жизни.

Драматурги и актеры понимают значение власти, но их знание скорее инстинктивно. Власть лежит в корне пове­ствования. Трагедия короля Лира — трагедия человека, от­дающего власть людям, которым ее все время недостаточ­но и которые в конечном итоге полностью забирают эту власть у короля. Центральные конфликты между героями в пьесах Гарольда Пинтера и Артура Миллера часто связа­ны с властью, ее использованием и злоупотреблением ею. Но что такое власть и какое определение ей можно дать?

Стр. 61

Основываясь на работах таких исследователей, как Джон Р. П. Френч и Бертрам Рэвен, преподаватели в школах бизнеса часто раскрывают понятие о власти во всем ее великолепии. В одной из глав книги Д. Картрайта и А. Зандера *«Групповая динамика: исследования и те­ория»* (Тavistock Publications, 1968) описано несколько типов власти. В моем понимании они сводятся к следу­ющим основным типам:

1. ***Допустимая власть*** *—* власть, которой человеку позволено пользоваться в силу его положения в данной культуре (например, менеджер может попросить сотрудника, занимающего более низкую должность, выполнить некое задание; полицейскому позволяется арестовать подозреваемого; родители могут наказать ребенка, лишив его карманных денег).
2. ***Злоупотребляемая власть***— власть, которую человек использует для того, чтобы принудить другого сделать что-то (хулиганистый мальчишка в классе может вымогать у другого ребенка деньги). Такой тип власти применяется также тогда, когда человек, обладающий допустимой властью, злоупотребляет своими полномочиями (например, врач безо всяких оснований просит пациента раздеться).
3. ***Власть вознаграждения*** *—* власть предоставить то, что имеет ценность для другого человека (менеджер, проводящий собеседование с кандидатом на должность, принимает того на работу; за хорошее поведение родители дают ребенку сладкое; ребенок награждает маму или папу улыбкой).
4. *Власть знания (или опыта) —* власть, проистекающая из обладания информацией или знаниями,

Стр. 62

которые могут быть необходимы другому человеку (например, бомж знает, где находится ближайшая стоянка такси; мастер может починить компьютер).

1. ***Власть связей*** *—* власть, проистекающая из близости к лицу, обладающему влиянием (например, отец какого-нибудь ученика — директор школы; ваш друг — известный киноактер).
2. ***Личностная власть*** *—* власть, которой человек обладает благодаря своей привлекательности для других (например, модель; человек, великолепно рассказывающий анекдоты).

Вот пример власти в действии. В этом сценарии я от­метил соответствующими номерами типы власти, кото­рые используются в отдельных местах приведенной ниже истории.

*Сторож парка видит бездомного парня, спящего на скамейке в центре города. Сторож будит юношу и прика­зывает тому убраться (1): молодой человек поднимается а уходит. Парень встречает хорошенькую (6) туристку, которая служит в полиции, но в настоящий момент нахо­дится в отпуске. Она спрашивает парня, как пройти к со­бору, и он дает ей четкие указания (4). Прощаясь, женщи­на предлагает молодому человеку мелочь (3), и тот ее берет. За всем этим наблюдает сторож. Когда женщина уходит, он подходит к парню и требует у него деньги, уг­рожая донести на него за попрошайничество (2). Молодой человек зовет на помощь женщину-полицейского (5). Та возвращается и вмешивается, предъявляя свое удостовере­ние (1). Сторож быстро удаляется.*

Стр. 63

Итак, власть индивида проистекает из различных ис­точников. Работа, роль в семье, образование, приобре­тенные навыки (включая хобби), личные особенности, социальное положение — все это наделяет вашего персо­нажа аспектами власти, благодаря которым он оказыва­ет потенциальное влияние на других.

Фильмы, спектакли и телевизионные комедии до­вольно часто строятся вокруг недоразумений, касающих­ся власти: гоголевский «Ревизор» — блестящий тому при­мер. Простое недоразумение — убеждение в том, что появившийся в городе человек является важным государ­ственным чиновником, хотя он вовсе не тот, за кого себя выдает, — приводит к целому ряду событий и происше­ствий, отражающих темную сторону городской жизни. Сюжет классической телевизионной комедии «Фоулти-Тауэрс» («Fawlty Towers») целиком построен на ошибоч­ном представлении о том, что клиент — высокопостав­ленный инспектор ресторанов.

Но, пожалуй, лучше всего эта тема раскрывается в фильме «Я был там» («Deing There»). Стареющего и слабо­умного садовника (Питер Селлерс), буквально выброшен­ного в неведомый ему современный мир после смерти его хозяина, сбивает машиной, а затем окружает заботой бога­тый приятель американского президента. Скромное пове­дение садовника и его ненавязчивые советы по выращива­нию растений делают его в глазах новых влиятельных друзей великолепным гуру в сфере бизнеса, который изъясняется метафорами.

В мюзикле Вилли Рассела «Кровные братья» («Blood Brothers») также рассказывается о власти, в частности, о том, как доступ к власти дает людям преимущества

Стр. 64

в жизни. В сценарии Рассела близнецов из бедной семьи при рождении разлучают. Один из них, Микки, остается с матерью, уборщицей, а другой, Эдвард, становится при­емным сыном в зажиточной семье (где его мать работает уборщицей). Мы следим за тем, как с возрастом меняют­ся судьбы мальчиков. Они редко встречаются, так что мы (и они тоже) видят все более расширяющуюся между ними пропасть.

Проблемы, связанные с властью, встают особенно ос­тро, когда под властью находитесь вы, и Рассел приводит множество примеров того, как общество благоволит к людям, уже имеющим некие преимущества перед други­ми, будь то образование, работа, здоровье или социальная уверенность. Инцидент в первом акте служит примером того, как некто, обладающий допустимой властью, при­меняет ее избирательно — склоняясь к злоупотреблению властью в первом случае, и даже предлагая вознагражде­ние в форме совета от знающего человека во втором. Обо­их близнецов поймали с поличным на месте мелкого пре­ступления. Матери Микки этот некто рявкает:

*«Так вот, с этого момента никаких чертовых предуп­реждений не будет. Или вы будете присматривать за ними, миссис, или вас вызовут в суд, а то и что-нибудь похуже, понятно?».*

Приемной матери Эдварда он говорит:

*«В общем, миссис Лайонз, это была не больше чем ша­лость, можете мне поверить. На вашем месте я бы да­вал ему поменьше карманных денег. (Смеется). Но, если не возражаете, я скажу вам одну вещь, ну, короче, я не по­зволял бы ему водиться с этими типами. Лучше ему об­щаться с ребятами его круга, миссис Лайонз».*

Стр. 65

В своей музыкальной пьесе Рассел хочет показать, что, употребляя радикально различные типы власти в отношениях с окружающими — одного человека мы хва­лим, другого наказываем, одному отдаем предпочтение, а другого унижаем, — мы оказываем влияние на то, кем эти люди становятся.

**Полезные советы**

Осознав важность различных типов власти, вы може­те применять это знание для того, чтобы обострить свое восприятие на сцене. В планирование роли вы должны включить тщательное прочтение сценария, чтобы уяс­нить для себя, какими типами власти обладает ваш пер­сонаж. Вы можете занести эти данные в графу «Власть» Таблицы профиля характера.

Ощущение власти способно реально помочь актеру в понимании того, почему его герой ведет себя так, а не иначе, и почему другие позволяют ему поступать подоб­ным образом. Это поможет вам также избежать стереоти­пов. Персонаж с низким социальным статусом, например проститутка, может обладать рядом определенных типов власти: личной властью (красивая внешность); властью знания (уличной жизни, имен клиентов); властью, кото­рую обеспечивают связи (знакомство с сутенером и с важ­ными клиентами); злоупотребляемой властью (шантаж клиентов); властью вознаграждения (включите свое вооб­ражение!).

Подобным образом персонаж с, казалось бы, высоким социальным статусом — например, мэр небольшого го­родка — может оказаться мало влиятельным человеком.

Стр. 66

**Индивидуальные упражнения**

1. Составьте список своих сильных качеств, способных оказывать влияние на других. Даже если вы безработный, у вас все же есть допустимая власть потребовать выплаты вам социального пособия в течение определенного периода времени. Приведите хотя бы один случай по каждому из типов власти, когда вы использовали ее по отношению к кому-либо.
2. Вспомните хорошо знакомого вам человека, который не кажется вам особенно влиятельным. Освежите в памяти шесть типов власти. Теперь постарайтесь привести хотя бы один пример власти каждого типа. (Знание человеком всех действующих лиц в «Звездных войнах» может лично на вас не производить впечатления, однако...).
3. Выберите в известной пьесе монолог, с которым вы обращаетесь к сценическому персонажу. Найдите в монологе места, где ваш персонаж использует конкретный тип власти, чтобы оказать влияние на другого героя пьесы. Определите тип власти, используемый в каждом случае.

**Упражнения с партнером**

1. Выберите «застывший» момент в воображаемой сцене, когда два

типа власти вступают в конфликт. Например, кто-то из родителей

собирается зло­употребить своей властью и ударить ребенка, а тот

пытается избежать наказания с помощью лично­стной власти,

придавая своему лицу выражение

Стр. 67

искреннего раскаяния; или директор школы пытает­ся воспользоваться допустимой властью, чтобы отка­зать в приеме в школу ребенка «пробивного» родите­ля, который предлагает внести некую сумму денег в школьный фонд. Не нужно планировать сцену. Ис­ходя из эпизода, дайте ему развитие и посмотрите, что получится. Постарайтесь убрать подоплеку вла­сти (например, у родителя нет лишних денег) и по­смотрите, что получится на этот раз. Затем добавьте одному из персонажей какой-нибудь новой власти.

1. Выберите диалог из известной пьесы, как и в пункте 3 в индивидуальных упражнениях. Найдите в диалоге места, где оба персонажа используют конкретный тип власти, чтобы оказать влияние на другого; определите тип власти, используемый в каждом случае.

3. Сделайте тоже, что и в предыдущем упражнении, но теперь обсудите с партнером некий сдвиг во власти — например, если А раньше находил В очень привлекательным (то есть В обладает личностной властью), то сейчас В считается менее привлекательным. Или (если взять воображаемый пример из п. 1) родитель, собирающийся применить свою власть против ребенка, прикован к инвалидному креслу. Проиграйте сцену заново и обсудите изменения в динамике действия, несмотря на неизменность текста.

**Пример: Наташа из пьесы «Три сестры» А. П. Чехова**

А. П. Чехов наделил Наташу удивительно широким спектром типов власти, которые в сравнении с

**Стр. 68**

возможностями Андрея и его сестер должны показать нам, почему пьеса в меньшей степени является драмой бездействия (за что обычно критикуют «Три сестры») и в большей степе­ни драмой людей порядочных и талантливых, страдаю­щих от ограничений, которые накладывают на них обще­ство и их собственные черты характера.

Будучи женой Андрея, Наташа приобретает благода­ря этому значительную допустимую власть — над слуга­ми, например, и в меньшей мере над сестрами мужа. Она считает, что имеет право злоупотреблять этой властью, когда выходит из себя, и направлять ее как на слуг, так и на сестер мужа. Ей нравится пользоваться властью воз­награждения по отношению к Андрею и детям, окружая последних заботой и вниманием. Как член семьи она, несомненно, получает ценную власть знания над окружа­ющими, но особый опыт она приобретает в роли матери (эту роль среди четырех женщин играет только она). То, что она родственными узами связана с Андреем, а стало быть, и с его сестрами, дает ей статус в местном обществе, а ее красота — источник личностной власти сперва над Андреем, а затем над Протопоповым (среди прочих, не­сомненно).

Так человек, воспринимаемый нами вначале как аут­сайдер и жертва, начинает вызывать все больший интерес.

Стр. 69

**Раздел 3.**

**ТЕЛО**

В этом разделе мы сконцентрируем внимание на том, как актеры, а по сути дела — все люди в жизни исполь­зуют тело для передачи оттенков чувств или настроений. Мы познакомимся с пятью новыми «инструментами», которые помогут вам изменять способ самовыражения посредством языка тела.

Актеры используют свое мастерство невербальной ком­муникации, чтобы быть уверенными в том, что зрители точ­но и правильно воспринимают направляемые ими «посла­ния». На сцене или съемочной площадке актер должен хотя бы частично сознавать, каким образом его тело передает то или иное состояние, чтобы в случае необходимости поста­раться внести требующиеся коррективы. Этот раздел даст вам знания, необходимые для достижения такой осознанно­сти. Актеры используют тонкости физического поведения и для расширения собственного амплуа, то есть чтобы уметь передавать самые разные типы человеческих характеров. Новые инструменты мастерства, представленные в этом разделе, тоже отличаются большим разнообразием.

Инструмент № 4 — контроль напряжения — каким образом мышечное напряжение отражает психологиче­ское состояние персонажа. Инструмент № 5 — контроль высоты — почему люди в разных ситуациях стараются принять позу, в которой они кажутся ниже или выше своего роста. Инструмент № 6 — контроль

Стр. 70

открытости — как манера людей закрывать или открывать груд­ную клетку и область живота порой выдает их мысли и чувства. Инструмент № 7 — работа над визуальным кон­тактом — что скрывается за разной продолжительнос­тью и уровнем визуального контакта. Инструмент № 8 — контроль пространства — то, как люди используют фи­зическое пространство в присутствии других.

Здесь, как и в предыдущем разделе, вам будут пред­ложены примеры, полезные советы и упражнения для развития способности изменять свое физическое пове­дение на сцене.

Как бы самоочевидно это ни звучало, рискну повто­риться — никто не в состоянии услышать ваши мысли. Они принадлежат только вам, и если вы предпочтете держать их при себе, вы вполне в этом преуспеете. Люди могут (и будут) пытаться понять, что происходит у вас в голове, но это будут лишь догадки.

Несколько лет назад я видел объявление о наборе же­лающих работать в полиции, в котором самоуверенно заявлялось, что офицеров полиции обучают распозна­вать, когда подозреваемый лжет: якобы такой человек во время разговора потирает свой нос. Думаю, что по край­ней мере парочка подозрительных лиц предстала перед судом из-за того, что у них не вовремя зачесался нос.

Несомненно, существуют определенные физические признаки, которые не в состоянии имитировать даже не­которые из наших величайших актеров. Сильное потоот­деление, внезапная бледность, покрывающая лицо, или ощущение сухости во рту — для всех этих физических проявлений необходимы реальные психологические сти­мулы. За исключением этих «предательских» признаков,

Стр. 71

мы, люди, как вид, прекрасно умеем «заметать следы» — обычно за счет сдерживания животных инстинктов, по­буждающих нас бороться или пускаться наутек.

Тем не менее, часто один человек способен ощущать, что происходит в уме или душе другого человека. Секрет состоит в том, чтобы уметь внимательно наблюдать и улавливать те физические проявления, которые нам не столь успешно удается контролировать. В общем, чем дальше от лица, тем красноречивее «сигналы». Иногда движение пальца или ноги помогает узнать нечто дей­ствительно важное о настроении человека (эксперты на­зывают подобные признаки «утечкой»). Эти и прочие аспекты в поведении животных вида Нomo sapiens все­сторонне и поразительно интересно проанализировали эксперты вроде зоолога Десмонда Морриса.

Что же необходимо знать актеру, который действи­тельно стремится стать разноплановым, уметь передавать по возможности наибольший диапазон человеческих ха­рактеров? Каковы те ключевые телесные «переменные», которые изменяются в зависимости от личности конкрет­ного человека? Их пять — или, по крайней мере, четыре плюс «джокер в колоде». Это напряжение, рост (высота), открытость, пространство (или, точнее, его использова­ние) и визуальный контакт. Роль джокера выполняет про­странство, в чем вы убедитесь дальше.

**Инструмент № 4: контроль напряжения**

Состояние напряженности вызывается сокращением мышц: они напрягаются. Часто это происходит по вполне

Стр. 72

понятным причинам: вы хотите поднять какой-то пред­мет, двигаетесь вперед или просто пытаетесь избежать падения. Даже для того чтобы стоять неподвижно на од­ном месте, требуется некоторое мышечное напряжение. Однако нередко мы сжимаем мышцы без видимой при­чины. В результате какого-то психологического стиму­ла мы оказываемся в «напряженном» состоянии.

Стереотипным примером состояния крайнего напря­жения человека является армейский сержант, в чьем под­чинении находится подразделение недисциплинирован­ных юнцов. Он обязан привести их в требуемую форму, прежде чем они предстанут перед старшим по званию офицером, явившимся с инспекцией. На карту поставле­на репутация всего полка и самого сержанта как настав­ника новобранцев. Поэтому он стоит перед ними прямой и натянутый, как струна.

Допустим, один из новичков представляет для сер­жанта наибольшую проблему и является полным его ан­типодом в том, что касается самоконтроля. Хиппи, при­выкший лежать или дремать там и тогда, где и когда ему заблагорассудится, чувствует себя вполне комфортно в этом мире и не видит необходимости расходовать энер­гию на бессмысленную муштру. Больше всего он любит полежать, вытянувшись, на спине, покуривая марихуа­ну, устремив взгляд в космическое пространство. Ситу­ация просто чревата конфликтом...

Следовательно, крайние противоположности легко распознаваемы. Однако мышечное напряжение у людей обычно имеет менее заметную форму. Вот вам пример. Среди гостей на модной вечеринке мы видим двоих собе­седников лицом к лицу. Один из них — мужчина — стоит,

Стр. 73

и, хотя ему нет нужды двигаться, все его тело напряжено: лоб наморщен, плечи слегка приподняты, живот подтя­нут, кулаки и ягодицы частично сжаты, коленные чашеч­ки направлены вперед и даже пальцы ног внутри элеган­тных туфель немного напряжены. Женщина, с которой он беседует, тоже стоит, но при этом прекрасно исполь­зует только самые необходимые мышцы. Ее лицо слегка напряжено — она улыбается собеседнику, но во всем про­чем ее тело напряжено ровно настолько, чтобы она мог­ла стоять и держать в руке бокал вина.

В животном царстве мышечное напряжение является состоянием готовности к «борьбе или бегству». Необходи­мость быть всегда готовыми к тому, чтобы постоять за себя или пуститься наутек, широко распространена у животных, стоящих ближе к концу цепочки питания, — то есть у тех животных, которые вы ступают в роли дичи. Птицы и мыши являются хорошими примерами и обладают соответствую­щим метаболизмом: сильные сердечные сокращения, стре­мительные, резкие движения. Эти представители животного мира постоянно находятся настороже. И напротив, почти полную расслабленность способны позволить себе самые сильные и страшные хищники. Наверное, вам приходилось видеть по телевизору, как нежатся на солнышке львы. Они не ощущают угрозы, так что им нет причины постоянно быть начеку. Свои мышцы они напрягают только по необ­ходимости и достаточно экономно расходуют мышечную энергию, например, когда следуют к водоему, чтобы напить­ся. Даже во время охоты, на полном скаку большая часть тела льва остается ненапряженной.

Что касается людей, то наше ментальное состояние, вероятно, является самым важным фактором, который

Стр. 74

определяет, насколько напряжен или расслаблен чело­век. Уверенность развивается или нет частично в ответ на жизненный опыт. Естественно, ощущаемая вами сте­пень уверенности изменяется соответственно обстоя­тельствам. Давайте вспомним нашу парочку собеседни­ков на вечеринке и добавим несколько подробностей, которые помогут объяснить разницу в уровне физичес­кого напряжения у каждого из двух объектов нашего анализа.

Мужчина — начинающий актер, только что окончив­ший драматическую школу. Он считает себя человеком довольно застенчивым в обществе незнакомых людей, хотя в компании друзей бывает полностью раскрепощен и не чувствует зажатости. В действительности он риск­нул прийти на эту вечеринку только потому, что один из его товарищей-актеров сказал, что на ней можно встре­тить некоторых влиятельных людей. Ему не хочется, чтобы окружающие считали его лишенным амбиций, но в данный момент он чувствует себя не в своей тарелке и собирается как можно скорее улизнуть домой.

Женщина, с которой он общается, занимает долж­ность режиссера по кастингу на телевидении. Она ус­пешно делает карьеру и гордится собой за то, что дер­жится так дружелюбно и просто, несмотря на власть и авторитет, которые имеет на службе. Она прекрасно вла­деет искусством задавать нужные вопросы и решила по­больше узнать об этом молодом человеке. Она уверена в себе, прекрасно себя контролирует и довольна тем, что делает. При этом молодой человек мучается от раздира­ющих его противоречий: его животные инстинкты по­буждают его отступить в «безопасное место», но разум

Стр. 75

говорит, что следует остаться и быть любезным с дамой. Результат: он в напряжении, она расслаблена.

Конечно, не все так просто. Женщина не замечает того, что ее нижняя челюсть (подбородок) и правая нога слегка напряжены. Беседа с молодым человеком оказалась для нее трудной работой, и его неловкость передалась ей. Выс­лушивая его ответы, она тоже планирует в уме, как бы найти вежливый предлог для завершения беседы.

**Полезные советы**

Напряжение — враг успешной игры: оно вызывает горловые спазмы и не дает говорить в полную силу лег­ких, а также сдерживает спонтанные физические реак­ции. Прежде чем вы научитесь эффективно использовать напряжение, вам необходимо умение мгновенно расслаб­ляться. Художнику для работы требуется чистый холст; это отправная точка его творчества. Полностью расслаб­ленное тело можно назвать чистым холстом актера — от­сюда начинается его акт творения.

Во время игры актер должен с осторожностью ис­пользовать добавочное напряжение. Голос человека осо­бенно уязвим к излишнему напряжению, поэтому, даже играя героя с очень неуверенным характером, избегай­те концентрации напряжения в области горла или шеи. Существуют другие способы передачи внутреннего дис­комфорта, например, за счет легкого напряжения более заметных частей тела — пальцев или ног, или за счет го­лосовых модуляций (к примеру, тон голоса может быть выше обычного). Конечно, по мере обретения опыта вам не придется размышлять над подобными вещами в ходе

Стр. 76

исполнения. Но пока вы еще только вырабатываете кон­троль над «сигналами» собственного тела, такое осозна­ние необходимо.

Индивидуальные упражнения

1. Лежа на полу, практикуйтесь в полном расслаблении собственного тела. По очереди напрягайте и расслабляйте каждую группу мышц тела, начиная с пальцев ног и поднимаясь вверх до лицевых мышц.
Напрягая и расслабляя мышцы, старайтесь сохранять нормальное дыхание. Полезным может оказаться заучивание или прослушивание слов, приведенных в Приложении «Упражнение по релаксации
с визуализацией».
2. Постарайтесь как можно полнее расслабить мышцы тела в положении стоя.
3. Выберите конкретную точку в теле. Создайте в ней напряжение и подвигайтесь, сохраняя состояние напряжения. Мысленно отметьте, как оно влияет на вас. Добавьте еще пару точек напряжения и проанализируйте, как ваш мозг начинает реагировать на телесное напряжение: мозг будет стараться рационально обосновать напряжение, возможно, предполагая разумную причину для испытываемой неловкости.
4. Понаблюдайте за точками напряжения у людей на любом общественном мероприятии. Отмечайте необязательную напряженность людей, подумайте чем она может быть вызвана. Постарайтесь воспроизвести это напряжение. Будьте изобретательны!

Стр. 77

**Упражнения с партнером**

1. Воспользовавшись десятибалльной шкалой, выберите вместе с партнером определенный уровень уверенности в общественных ситуациях: 10 — высшая степень, 5 — средняя, 1 — низкая. Придумайте определенную «предысторию» для подтверждения своих ощущений. Достигнув состояния\*готовности, войдите в заданную ситуацию, поддерживая соответствующий уровень напряжения. Продолжайте осознавать свое напряжение в сцене, но ведите себя настолько искренно, как только можете.
2. Два человека беседуют друг с другом. Одному (напряженному) хочется поскорее уйти; другой (расслабленный) прекрасно чувствует себя в ситуации. Напряженный человек со стороны кажется вполне спокойным, но его выдают легкие «утечки» напряжения, например, он кивает в разговоре чаще, чем надо, потирает пальцы, натянуто смеется. Выберите обстоятельства и два характера — решите, почему один напряжен, а другой расслаблен. Снова сознавайте свою напряженность во время сцены, но ведите себя так естественно, как можете.

**Пример: Наташа из пьесы «Три сестры» А. П. Чехова**

Прочитайте и прорепетируйте предложенную ниже сцену из действия первого, когда зрители впервые встре­чаются с Наташей. Обратите особое внимание на то, как испытываемое героиней психологическое давление, вызванное всеобщим к ней вниманием и «неудачным»

Стр. 78

одежды, способно проявляться посредством внутреннего напряжения.

*(Входит Наталья Ивановна; она в розовом платье, с зеленым поясом.)*

НАТАША:

Там уже завтракать садятся... Я опоздала... *(Мельком глядится в зеркало, прихорашивает­ся.)* Кажется, причесана ничего себе... *(Увидев Ирину.)* Милая Ирина Сергеевна, поздравляю вас! *(Целует крепко и продолжительно.)* У вас много гостей, мне, право, совестно... Здрав­ствуйте, барон!

**ОЛЬГА** *(входя в гостиную):*

Ну, вот и Наталия Ивановна. Здравствуйте,

моя милая!

*Целуются.*

**НАТАША:**

С именинницей. У вас такое большое обще­ство, я смущена ужасно...

**ОЛЬГА:**

Полно, у нас все свои. *(Вполголоса испуганно.)* На вас зеленый пояс! Милая, это нехорошо!

НАТАША: Разве есть примета?

Стр.79

ОЛЬГА:

Нет, просто не идет... и как-то странно...

НАТАША *(плачущим голосом):*

Да? Но ведь это не зеленый, а скорее мато­вый. *(Идет за Ольгой в залу.)*

**Инструмент № 5: модуляции высоты**

Человек достигает естественного роста, став взрос­лым. Мы не в состоянии контролировать этот процесс, который определяется такими, к примеру, факторами, как гены и питание. Но каким бы ни был ваш рост, вы то и дело изменяете его. Часто изменения являются незна­чительными, но могут быть заметными и иметь большое значение. Иногда побуждение к изменению высоты мо­жет быть вызвано потребностью в большем удобстве, на­пример, желание выпрямить позвоночник после длитель­ного сидения за клавиатурой компьютера. Но часто мы проделываем такие манипуляции без явных причин. По­чему?

Люди совершают попытки изменения роста в соот­ветствии с конкретным положением, занимаемым ими на социальных «качелях». Представьте себе типичную сценку в «шикарном» ресторане:

*Молодой человек, впервые попавший в заведение по­добного рода, пригласил в ресторан свою девушку, частич­но с целью произвести на нее впечатление. Ему хочется выглядеть уверенным, но в глубине души он чувствует,*

Стр. 80

*что не слишком хорошо знаком с правилами этикета, и опасается, что будет иметь глупый вид. Столик обслу­живает официант, который в душе не одобряет и этого молодого человека, и сам тип подобных людей. С первого взгляда официант понял, что посетитель попал в незна­комую обстановку* — *он слегка сутулится, словно стара­ясь казаться незаметным. Официанту хочется служить отражением статуса и репутации ресторана, в котором он работает, поэтому он стоит прямо, но не напрягает­ся, и его голова слегка откинута назад. Как только он об­ращается к юному посетителю, поза официанта остав­ляет у того четкое впечатление, что официант говорит с ним «через губу», несмотря на явно дружелюбный тон официанта.*

В мире животных намеренное изменение роста вызы­вается вполне практическими причинами, связанными с выживанием. Охотник находит для себя возвышенное местечко или положение, с которого удобнее выслежи­вать добычу. Вспомните об орле, парящем в вышине над копошащимися на земле существами. Потенциальная добыча тоже иногда ищет более высокого положения — чтобы легче было заметить, с какой стороны надвигает­ся угроза. Аналогично и охотник, и его добыча иногда стараются казаться ниже своего роста: представьте себе кошку, подстерегающую мышь или птичку. Кошка при этом всем телом прижимается к земле, чтобы стать как можно менее заметной. Вспомните о реакции белки, ус­лышавшей какие-то угрожающие звуки: она прямо-таки распластывается по стволу дерева и замирает.

Люди имеют обыкновение изменять рост в окруже­нии других. Часто это происходит, когда род занятий

Стр. 81

человека требует постоянно следить за тем, какое впе­чатление он производит на окружающих. Следователь может продолжать стоять во время жесткого допроса си­дящего подозреваемого — это вызвано желанием оказать на подозреваемого большее давление и вынудить того сознаться. Психолог, работающий с ребенком, может присесть рядом с ним на пол, чтобы малыш перестал пугаться и более охотно отвечал на вопросы.

Люди могут также пытаться изменить свой рост от­носительно других в социальных ситуациях. Человек более высокого статуса в компании кого-то, сидящего в кресле, может присесть на подлокотник; такие люди предпочитают глядеть на окружающих «сверху вниз». Люди более низкого статуса, напротив, стараются гля­деть на других «снизу вверх». Даже в группе друзей обычно находятся такие, которые предпочитают занять место не на диване, а усесться прямо на пол или подло­жив под себя сумку.

Иногда люди стараются казаться выше (в попытке обретения более высокого статуса), чтобы скрыть от­сутствие уверенности: им легче контролировать себя, если они физически возвышаются над другими людьми.

Вернемся к сценке в ресторане. На этот раз официант хочет, чтобы его юный клиент почувствовал себя уверен­нее и комфортнее. Одновременно молодой человек жела­ет выглядеть более убедительно свободным. Официант стоит прямо, в полный рост, что, по его мнению, передает его уважительное отношение к клиенту: в конце концов официант находится «при исполнении». Однако его голо­ва не откинута вверх, а находится во вполне нормальном положении. Молодой посетитель не сутулится, а

Стр. 82

держится более прямо. Но, сказать по правде, он сидит слиш­ком прямо для того, чтобы выглядеть расслабившимся и спокойным.

Расположенный неподалеку от моего дома ресторан­чик, в котором подают пиццу, провел недавно своеоб­разный эксперимент. Обслуживающий персонал стал принимать заказы у посетителей, присаживаясь к ним за столик. Это была интересная тактика: я почувствовал, что обстановка стала менее формальной, более друже­любной — больше напоминало обычное общение меж­ду людьми. Правда, это требовало, чтобы официант «вторгался в частное пространство» посетителя (то есть за его столик), и не все люди привыкли сталкиваться с подобным при посещении ресторанов. Кроме того, не все официанты хорошо справились с задачей. Пример­но через месяц владелец ресторана полностью отказал­ся от новшества.

**Полезные советы**

Как и с напряжением, с высотой на сцене следует «обращаться» очень осторожно. Если вы будете старать­ся держаться слишком прямо или, наоборот, сжаться как можно сильнее, это приведет к добавочному напряже­нию ваших мышц, что способно повредить исполнению, особенно сказываясь на звучании вашего голоса.

«Крайности» в этом смысле, вероятно, уместны в ка­кой-нибудь эксцентрической комедии или же в возвы­шенной драме времен Реставрации. В повседневной жизни наши старания изменить свой рост выглядят не столь заметно**.**

Стр. 83

Часто полезно бывает проверить, что получится, если попытаться «сделать противоположное». Допустим, на репетиции вы сидите, сжавшись на диванном подло­котнике в сцене, в которой ваш партнер стоит. Ваши персонажи спорят. Вы ощущаете потребность встать и взглянуть в лицо второму актеру, то есть хотите каким-то образом сравняться в споре со своим партнером. Вме­сто того чтобы резко встать на ноги, попробуйте сосколь­знуть с подлокотника на диванное сиденье: достигнутая в результате перемена в настроении, возможно, вызван­ная желанием вашего героя показать, что он не поддался на угрозы, может оказаться более интересным и близким к жизни выбором.

**Индивидуальные упражнения**

1. При посещении магазина старайтесь держаться очень прямо, чтобы казаться выше собственного роста. Проанализируйте, какое влияние оказывает на вас эта перемена. Постарайтесь заметить, как реагирует на эту перемену ваш мозг. Возможно, мысленно вы пытаетесь обосновать свои действия, может быть, начинаете ощущать себя более сильным, даже несколько высокомерным. Попробуйте и противоположное действие. Обратите внимание, замечают ли окружающие ваши манипуляции.
2. Наблюдайте за людьми на общественных мероприятиях. Отмечайте, когда люди без видимой причины стараются казаться выше или ниже ростом. Проанализируйте побудительные мотивы. Имитируйте действия других. Будьте изобретательны!

Стр. 84

3. Выберите короткий монолог, который хорошо зна­ете, — такой, где герой обращается непосредствен­но к другому персонажу. Разыграйте эту сцену, слегка изменяя рост в моменты, когда это пред­ставляется вам психологически оправданным. Иногда вы можете изменять рост, потому что ощу­щаете контроль над ситуацией; в иные моменты вы проделываете это, потому что чувствуете себя ме­нее уверенно. Эти перемены должны быть гибки­ми, незаметными и чуткими. Попросите кого-ни­будь понаблюдать за вашим исполнением: я уве­рен, что невидимый персонаж, к которому вы обращаете монолог, станет более «выпуклым» для вашего наблюдателя.

**Упражнения с партнером**

1. Продумайте формальную рабочую ситуацию, в которой люди при встрече и разговоре друг с другом сознательно стремятся изменить свой рост. Прорепетируйте, а затем разыграйте короткую сценку. Проанализируйте, какие ощущения вызывают попытки изменения роста обоими партнерами.

2. Обдумайте социальную ситуацию, в которой, по причине их

соответствующих уровней уверенности, люди могут изменять свой

рост при встрече и в разговоре. Прорепетируйте, а затем разыграйте

короткую сценку. Проанализируйте, какие ощущения вызывают

попытки изменения роста обоими партнерами.

Стр. 85

**Пример: Наташа из пьесы «Три сестры» А. П. Чехова**

Прочитайте и прорепетируйте предложенную ниже сцену из первого действия, которая происходит спустя короткое время после предшествующей сцены (той, где мы впервые видим Наташу). Обратите особое внимание на то, как испытываемое Наташей психологическое дав­ление, вызванное тем, что над нею посмеиваются, нахо­дит отражение в ее желании сделаться словно ниже ро­стом, то есть менее заметной.

*Громкий смех. Наташа выбегает из залы в гостиную, за ней Андрей.*

**АНДРЕЙ:**

Полно, не обращайте внимания! Погодите... постойте, прошу

вас...

**НАТАША:**

Мне стыдно... Я не знаю, что со мной делает­ся, а они поднимают

меня на смех. То, что я сейчас вышла из-за стола, неприлично,

но я не могу... не могу... *(Закрывает лицо руками.)*

**АНДРЕЙ:**

Дорогая моя, прошу вас, умоляю, не волнуй­тесь. Уверяю вас, они

шутят, они от доброго сердца. Дорогая моя, моя хорошая, они

все добрые, сердечные люди и любят меня и вас. Идите сюда к

окну, нас здесь не видно им... *(Оглядывается.)*

Стр. 86

**НАТАША:**

Я так не привыкла бывать в обществе!..

**АНДРЕЙ:**

О молодость, чудная, прекрасная молодость! Моя дорогая, моя хорошая, не волнуйтесь так!. . Верьте мне, верьте... Мне так хорошо, душа полна любви, восторга... О, нас не ви­дят! Не видят! За что, за что я полюбил вас, когда полюбил — о, ничего не понимаю. До­рогая моя, хорошая, чистая, будьте моей же­ной! Я вас люблю, люблю... как никого ни­когда...

*Целуются. Два офицера входят и, увидев целующуюся пару, останавливаются в изумлении.*

**Инструмент № 6: контроль открытости**

Под этим подразумевается степень открытости или зажатости людей. «Полностью открытая» поза подразу­мевает, что ваши ноги расставлены, голова слегка при­поднята, открывая шею, а руки не закрывают грудную клетку, например, лежат на бедрах; или, если вы сидите, ваши руки могут быть закинуты за голову, а пальцы пе­реплетены. «Полностью закрытая» поза подразумевает, что ваши ноги тесно сжаты, голова склонена, а руки скрещены на груди или животе и плотно прижаты к телу. Степень открытости — один из наиболее значимых теле­сных признаков. Можно сделать вполне обоснованное

Стр. 87

первое суждение о состоянии ума человека, оценив сте­пень его открытости с некоторого расстояния.

Степень открытости у животных обычно отражает, на­сколько уязвимыми они себя чувствуют к нападению хищников. Крайняя степень маскировки и самозащи­ты — излюбленная оборонительная позиция многих жи­вотных — это положение «плода в утробе». Другие живот­ные инстинктивно стараются сделаться как можно более маленькими и незаметными, используя землю в качестве части маскировки, например, мышка в момент опаснос­ти на открытом пространстве. В условиях сильной физи­ческой угрозы люди могут проделывать и то, и другое. Важно отметить, что у людей защитный физический от­клик вызывается не только физической, но и психологи­ческой угрозой.

Следовательно, степень открытости человека спо­собна дать реальные подсказки о его ментальном состо­янии. Принятая поза способна отражать степень уверен­ности человека, а также то, как он воспринимает свое положение (социальный статус) по сравнению с други­ми присутствующими людьми.

Давайте начнем со стереотипов. Представьте себе сценку у бассейна: сверхуверенный в себе и хорошо «на­качанный» спасатель болтает с застенчивой «купальщи­цей» (которая одновременно старается разговорить его), впервые надевшей новое бикини. Скорее всего, его руки будут уперты в бедра, а ее — сложены на груди. Ноги его, вероятнее всего, будут расставлены на ширину плеч, как «на службе», а ее, возможно, слегка скрещены (если она стоит) или плотно прижаты одна к другой (если она си­дит). Юноша демонстрирует свой могучий торс, что -

Стр. 88

свидетельствует о его ощущении безопасности; она частич­но прикрывает тело, излучая уязвимость и словно при­глашая его, следуя клише, взять ее под защиту.

Конечно, в реальной жизни все опять-таки не бывает настолько прямолинейно. Люди — создания умудренные и имеют тенденцию понимать, какие потенциальные сиг­налы «посылают», поэтому умеют несколько маскиро­ваться. Давайте немного поменяем роли. Вернемся к на­шей паре у бассейна: добавим немного дополнительных деталей. Мужчина ощущает себя несколько неуверенно из-за своих накачанных мускулов (что в наши дни не ред­кость для поклонников бодибилдинга — так называемый синдром Адониса). Девушка же отлично сознает, что выглядит сногсшибательно в новом купальнике. Юноша полагает, что она слишком уж самоуверенна и предпочи­тает контролировать себя в их развивающихся отноше­ниях. Девушка желает убедиться в том, соответствует ли личность юноши его великолепному телу. Она старает­ся разговорить парня и быстро теряет интерес к нему. Он, не в силах найти слова, делает вид, что сохраняет сверхбдительность как человек, на котором лежит ответствен­ность за безопасность отдыхающих. Обоим хочется ска­зать что-нибудь забавное, чтобы снять напряжение, но им ничего не приходит в голову.

Какое отражение может найти новая информация в позах наших героев? Он, находящийся на работе и на виду у всех, возможно, пытается сохранить некий уровень открытости — ноги расставлены, голова поднята, — но при этом держит руки сложенными на груди для обрете­ния уверенности (и демонстрации своих бицепсов, кото­рые в таком положении выглядят более выпуклыми!).

Стр. 89

Удивленная безуспешностью своих попыток, девушка слегка опустила голову. Ноги ее не скрещены, руки по­коятся на бедрах, но она начинает ощущать себя слиш­ком незащищенной. Сразу после того как парень скре­щивает руки на груди, она делает то же самое, частично отражая его жест (так называемое «позиционное эхо»). Это приносит инстинктивное ощущение большего ком­форта, а также придает одному из собеседников больше уверенности, так что тот набирается смелости пошутить.

Противоречащие «знаки» — сложенные руки, но расставленные ноги — составляют характерную часть межличностной «брони»: они «сбивают со следа» дру­гого человека и не дают прочитать истинные чувства. Но людям свойственно использовать неодушевленные предметы для обоснования степени своей открытости или закрытости.

Совершим последний мысленный визит к бассейну. Разговор не клеится, и девушка готова покинуть «сцену», не подозревая, что и ее собеседник имеет то же намере­ние. У каждого из них имеется пара предметов: у него — свисток спасателя и солнцезащитные очки, у нее — ма­ленькая сумочка, надетая через плечо, очки, поднятые на лоб, и накинутое на плечи полотенце. Во время разгово­ра парень стоит в солнцезащитных очках. В начале встре­чи девушка слегка промокнула полотенцем волосы, для чего подняла руки к голове, открыв грудь. Собираясь те­перь уходить, она защищающим жестом накинула поло­тенце на плечи. Кроме того, она тоже опустила на глаза солнцезащитные очки. Парень обеими руками поправля­ет очки, совершая «открывающий» жест, что слегка повы­шает его ощущение уверенности. Он также подносит

Стр. 90

свисток к губам, предположительно в качестве реакции на громкие всплески воды в бассейне, но на самом деле в качестве предлога, позволяющего уклониться от про­должения беседы. Девушка шарит в сумочке в поисках мелочи и, нащупав искомое, бросает взгляд в направле­нии ближайшего бара. Через несколько мгновений, пос­ле обмена кивками и улыбками, он резко свистит в сви­сток и отправляется в обход бассейна, а она идет в направлении бара.

**Полезные советы**

Большинство типов открытого или протективного поведения не окажут отрицательного воздействия на технику вашей игры, хотя действительно «закрытая» поза способна реально ограничить звуковой резонанс и свободу дыхания. Вам стоит как можно лучше освоить этот аспект языка тела — это один из наиболее инстин­ктивных аспектов, поэтому при осознанном его исполь­зовании в игре с другим актером он может придать сце­не большую жизненность. Двум людям свойственно менять открытость позы в качестве непосредственной реакции на поведение друг друга, и эти перемены яв­ляются очень «плавными» (быстрыми): если вы «зажме­тесь» на сцене или съемочной площадке, то рискуете «от­стать» от партнера в его смене степени открытости или закрытости.

Перемена открытости позы может также помочь аудитории понять отношение вашего персонажа к появ­лению на сцене нового действующего лица.

Стр. 91

Индивидуальные упражнения

1. В следующий раз, если вы почувствуете себя под напряжением в обществе — например, на вечеринке, — постарайтесь обратить внимание на степень открытости вашей позы. Если вы обнаружите, что каким-то образом «закрылись», постарайтесь принять явно открытую позу, например, поместите руки на бедра. Сохраняйте такое положение тела в течение некоторого времени, анализируя, как оно влияет на ваши чувства. Отметьте также, изменится ли поведение других людей по отношению к вам.
2. Выберите какой-нибудь современный натуралистический монолог, с которым вполне освоились, который вы прекрасно знаете и который обращен к отсутствующему персонажу. Попробуйте произнести этот монолог, используя все свои знания об открытости. Используйте несколько легких смен положения тела.

**Упражнения с партнером**

1. Открытость у различных людей дает полезные «под­сказки» о

психологическом состоянии; степень фи­зической открытости может

отражать уверенность человека в себе или ощущение человеком своего

статуса в обществе. Может происходить своеобраз­ная «утечка»

скрываемых мыслей или чувств. Обду­майте ситуацию, в которой могут

встретиться два человека. Используя оценочную шкалу от одного до

десяти баллов, выберите вместе с партнером

Стр. 92

определенный уровень уверенности: 1 — низкий уро­вень, 5 — средний, 10 — высокий. Придумайте оп­ределенную «предысторию» для обоснования свое­го поведения. Достигнув состояния готовности, войдите в заданную ситуацию, ведя себя так прав­диво, как можете. Старайтесь помнить о степени своей открытости в течение сцены.

1. Человек может воспользоваться открытостью, чтобы манипулировать реакциями других людей, например, может притворяться уязвимым, чтобы побудить своего «охотника» обсуждать его на вечеринке; притворяться хладнокровным во враждебно настроенной компании. Продумайте ситуацию, в которой может возникнуть такая необходимость при встрече двух людей. Используя оценочную шкалу от одного до десяти баллов, выберите для себя и партнера определенный уровень уверенности. Придумайте определенную «предысторию» для обоснования своего поведения. До начала сцены сохраняйте нормальную, «реальную» открытость, свойственную характеру персонажа. Затем войдите в состояние «притворной открытости», предназначаемое для манипулирования чувствами и поведением другого человека. Достигнув состояния готовности, войдите в заданную ситуацию. Сконцентрируйтесь на сознательном восприятии внутреннего конфликта, состоящего в сохранении «принятой» степени открытости в течение сцены.
2. В общении друг с другом люди нередко используют неодушевленные предметы, которые зачастую помогают им достичь большей уверенности или

Стр. 93

скрыть истинные чувства. Выберите несколько мелких предметов для возможного использования, например сумочку, газету, мобильный телефон, зеркальце, очки. Подготовьтесь, как и в предше­ствующем упражнении, но старайтесь во время сцены воспользоваться выбранными предметами, чтобы принять более открытое или закрытое поло­жение.

4. Проявления степени открытости у человека бывают очень «текучими» и быстро изменяющимися, в за­висимости от того, что это за человек и какие чув­ства он испытывает. Открытость отражает пред­ставления человека о собственном относительном социальном статусе. Обдумайте какой-то момент встречи двух людей в вашей сценке. Спланируйте в разыгрываемой вами сценке такой момент, в кото­рый нечто важное изменяет «соотношение сил» между партнерами — например, решение или некое признание. Исследуйте во время исполнения, как открытость изменяется у каждого из персонажей до такого важного момента, в сам этот момент или после него. Попробуйте разыграть эту сценку как: а) незнакомцы; б) друзья; в) влюбленные.

**Пример: Наташа из пьесы «Три сестры» А. П. Чехова**

Прочитайте и прорепетируйте предложенную ниже сцену из второго действия. Наташа ищет Андрея, что­бы передать ему сообщение. Проанализируйте, как она может использовать свой разговор о холоде (по-види­мому, она запретила попусту жечь огонь в доме) как

Стр. 94

оправдание для сохранения «защитного одеяла» закрытой позы. Возможно, когда она упоминает о ряженых, она может немного больше открыться по мере возвращения к ней ощущения контроля над ситуацией — и еще раз, когда она задумывает вынудить Ирину уступить свою комнату.

*Восемь часов вечера. За сценой на улице едва слышно играют на гармонике. Нет огня. Входит Наталья Иванов­на в капоте, со свечой. Она идет и останавливается у две­ри, которая ведет в комнату Андрея.*

НАТАША:

Ты, Андрюша, что делаешь? Читаешь? Ниче­го, я так только... *(Идет, отворяет другую дверь и, заглянув в нее, затворяет.)* Огня нет ли...

АНДРЕЙ *(входит с книгой в руке):* Ты что, Наташа?

**НАТАША:**

Смотрю, огня нет ли... Теперь масленица, прислуга сама не своя, гляди да и гляди, что­бы чего не вышло. Вчера в полночь прохожу через столовую, а там свеча горит. Кто зажег, так и не добилась толку. *(Ставит свечу.)* Ко­торый час?

**АНДРЕЙ** *(взглянув на часы):*

Девятого четверть.

Стр. 95

**НАТАША:**

А Ольги и Ирины до сих пор еще нет. Не при­шли. Все трудятся, бедняжки. Ольга на педа­гогическом совете, Ирина на телеграфе... *(Вздыхает.)* Сегодня утром говорю твоей се­стре: «Побереги, говорю, себя, Ирина, голуб­чик». И не слушает. Четверть девятого, гово­ришь? *Я* боюсь, Бобик наш совсем нездоров. Отчего он холодный такой? Вчера у него был жар, а сегодня холодный весь... Я так боюсь!

**АНДРЕЙ**:

Ничего, Наташа. Мальчик здоров.

**НАТАША**

Но все-таки лучше пускай диета. Я боюсь. И сегодня в десятом

часу, говорили, ряженые у нас будут, лучше бы они не

приходили, Андрюша.

**АНДРЕЙ:**

Право, я не знаю. Их ведь звали.

**НАТАША.**

Сегодня мальчишечка проснулся утром и гля­дит на меня, и вдруг

улыбнулся: значит, узнал. «Бобик, — говорю, — здравствуй!

Здравствуй, милый!» А он смеется. Дети понимают, отлич­но

понимают. Так, значит, Андрюша, я скажу, чтобы ряженых не

принимали.

Стр. 96

**АНДРЕЙ** *(нерешительно):*

Да ведь это как сестры. Они тут хозяйки.

**НАТАША:**

И они тоже, я им скажу. Они добрые... *(Идет.)* К ужину я велела простокваши. Доктор гово­рит, тебе нужно одну простоквашу есть, ина­че не похудеешь. *(Останавливается.)* Бобик холодный. Я боюсь, ему холодно в его комна­те. Пожалуй, надо бы хоть до теплой погоды поместить его в другой комнате. Например, у Ирины комната как раз для ребенка: и сухо, и целый день солнце. Надо ей сказать, она пока может с Ольгой в одной комнате... Все равно днем дома не бывает, только ночует... *(Пауза.)* Андрюшенька, отчего ты молчишь?

**АНДРЕЙ:**

Так, задумался... Да и нечего говорить...

**НАТАША:**

Да... что-то я хотела тебе сказать... Ах, да, там из управы Ферапонт пришел, тебя спра­шивает.

**АНДРЕЙ** *(зевает):*

Позови его.

*Наташа уходит.*

Стр. 97

**Инструмент № 7:**

**работа над зрительным контактом**

Кто-то однажды сказал, что глаза — зеркало души. И это действительно так, когда речь заходит об общении людей. Мы используем глаза, чтобы «читать» других лю­дей, а также чтобы сигнализировать б собственных эмо­циях и намерениях (или скрывать их).

Наибольшее значение имеют направленность и про­должительность зрительного контакта между людьми. Крайними противоположностями, несомненно, являют­ся непрерывный зрительный контакт и полное его от­сутствие. Интерес представляет также «прерывистый» контакт, когда люди быстро бросают мимолетный взгляд и снова отводят глаза.

В мире животных прямой взгляд охотника на свою жертву свидетельствует о высоком статусе. «Ты выгля­дишь аппетитно», — мог бы думать хищник. Однако признаком высокого статуса может служить и отсутствие зрительного контакта, которое можно интерпретировать как: «Ты не заслуживаешь моего внимания». Взгляд жер­твы на охотника может свидетельствовать о готовности зверька к бегству: «Он еще здесь?». Если «дичь» не смот­рит в глаза хищнику, это может указывать также на под­чинение: «Я знаю, кто здесь хозяин». Мимолетный зри­тельный контакт, когда одно из животных всегда отводит глаза первым, может указывать на принятие более низко­го статуса: «Привет и все такое, но я действительно не представляю для тебя угрозы». (Люди, умеющие усмирять лошадей, пользуются таким методом.)

Стр. 98

Для людей в основном подходят те же самые законы. Основное различие снова состоит в том, что мы, как правило, манипулируем собственным поведением, руко­водствуясь какими-то скрытыми мотивами. Одним из комических стереотипных примеров может служить старомодный директор (или директриса) школы, кото­рый во время общего собрания сверлит пронзительным взглядом школьный зал в попытке выявить потенциаль­ных нарушителей дисциплины. Под этим пронзительным взглядом школьники замирают на месте и решительно отказываются поднимать глаза.

Важно держать в уме простую схему взаимоотношений охотник/дичь в царстве животных, поскольку эти отноше­ния очень часто имеют параллели в человеческих взаимо­отношениях. Мы тоже часто охотимся или попадаем в по­ложение преследуемых; разве что в прямом смысле не едим друг друга. Зато мы теперь охотимся за высоким соци­альным статусом, за положением во взаимоотношениях, которое бы давало нам ощущение наибольшего комфорта. Делаем мы это, используя целый набор тонких, хитроум­ных, а иногда, на первый взгляд противоречивых способов.

С самых древних времен люди понимают важность зрительного контакта. Но опыт мы приобретаем по мере взросления. Группа четырехлетних малышей будет ак­тивно проявлять отсутствие интереса к скучному воспи­тателю — дети при этом отворачиваются, зевают, глядят в окно. Утомившийся ученик средней школы может вре­мя от времени имитировать интерес, глядя преподавате­лю прямо в глаза; студент университета на скучной лек­ции может с успехом делать вид, что всецело поглощен записью того, что говорит преподаватель.

Стр. 99

Зрительный контакт между людьми отражает их ин­терес или уважение друг к другу (или отсутствие тако­вых). Полный зрительный контакт может свидетель­ствовать либо об ощущении человеком своего высокого статуса в контроле над ситуацией, либо об унизительном ощущении того, что вы сами находитесь под контролем; мигание снижает самоощущение силы и контроля.

Если человек отводит глаза первым, это может сви­детельствовать о том, что он готов принять свое более низкое положение по отношению к человеку, который смотрел на него. Но это может говорить и об утрате ин­тереса к собеседнику.

Если вы хотите удостовериться, правильно ли вы «прочли» смысл сообщения, переданного посредством зрительного контакта — особенно если ситуацию мож­но истолковать по-разному, — обращайте внимание на напряженность лица и тела. Человек, ощущающий себя вполне свободным и использующий зрительный кон­такт по собственному желанию, обязательно подтверж­дает это своими ненапряженными лицом и позой.

Некоторые из последних интересных исследований изучают, каким образом зрительный контакт соотносит­ся с умственными процессами, такими как запоминание событий. В целом, если вы мысленно «видите» образы, ваши глаза направлены вверх, словно вы смотрите на изображение на экране, который висит высоко перед вами. Если вы вспоминаете или слышите звуки, ваши глаза перемещаются в сторону. А если вы вспоминаете или переживаете сильные эмоции, то опускаете глаза.

Я думаю, что анализ этих наблюдений представляет интерес для актеров. Постарайтесь понаблюдать за собой,

Стр. 100

когда вы что-то вспоминаете. Проанализируйте, насколь­ко применима эта теория к спонтанному опыту: я заме­тил, что когда я слушаю кого-то в разговоре по телефону, мои глаза слегка, но быстро перемещаются из стороны в сторону. По моему мнению, такой тип понимания тонко­стей в поведении очень полезно исследовать. Я знаю, что некоторые преподаватели полагают, что подобный анализ способен навредить спонтанности исполнения, но я убе­дился на собственном опыте, что освоение этого навыка делает актера более изобретательным, неповторяющимся и жизненным.

**Полезные советы**

Насколько долго ваш персонаж может сохранять зри­тельный контакт с другим персонажем? Пускай детали вас не тревожат; технически «корректный» ответ в любых кон­кретных обстоятельствах состоит из очень большого чис­ла переменных. Просто освойте теорию, проанализируйте ее во время репетиций, а затем на сцене доверяйтесь соб­ственным инстинктам. Попытки вашего героя достичь своей цели — его «потребности» в любой конкретный мо­мент (смотрите раздел 6 «Внутренняя жизнь») придадут верное направление вашему физическому поведению. Помните об этом.

В целом, чем лучше вы знаете какого-то человека, тем меньшую необходимость вы испытываете в регулярном зрительном контакте с ним. Вам уже не столь необходи­мо направлять этому человеку зрительные сигналы, на­пример, улыбаться и кивать в знак понимания, посколь­ку вы хорошо друг друга понимаете и вряд ли можете

Стр. 101

обидеть друг друга. Иногда необходимо также отвести глаза в сторону, чтобы решиться открыть более личные мысли и чувства, чем те, что принято обсуждать между друзьями. Трудно сформулировать сложные мысли или действительно мысленно восстановить события, если при этом неотрывно смотреть в глаза собеседнику.

**Индивидуальные упражнения**

1. Попытайтесь изменить на денек ваш предпочтительный тип зрительного контакта. Если вам обычно свойственно глядеть в сторону, постарайтесь сохранять прямой зрительный контакт. Следуйте такому типу поведения в течение некоторого времени, наблюдая за тем, как оно влияет на ваши чувства. Отметьте также, изменится ли поведение других людей по отношению к вам.
2. Выберите какой-то современный реалистический монолог, с которым вполне освоились, который вы прекрасно знаете и который обращен к отсутствующему персонажу. Попробуйте произнести этот монолог, используя все свои знания об использовании зрительного контакта.

**Упражнения с партнером**

1. Обдумайте некую ситуацию, связанную с работой, в которой профессионал может сознательно ме­нять зрительный контакт в общении с собеседни­ком или клиентом. Если хотите, используйте предлагавшиеся примеры: следователь подозреваемый;

Стр. 102

Психолог ребенок. Придумайте короткую сценку на эту тему.

1. Продумайте ситуацию, в которой встречаются два человека, недавние знакомые, но один из них желает скрыть истинные чувства. Придумайте сценку, в которой этот человек манипулирует зрительным контактом, чтобы «сбить собеседника с толку».
2. Продумайте ситуацию, в которой два близких друга сидят на скамейке, отвернувшись один от другого. Придумайте сценку, в которой зрительный контакт в общении между друзьями отражал бы степень близости между ними. Проиграйте сценку еще раз, почти постоянно глядя друг другу в глаза. Обсудите разницу во «вкусе» взаимоотношений.
3. Попрактикуйтесь в болтовне с партнером с различными типами зрительного контакта. Затем обсудите, как разные уровни зрительного контакта влияли на ваше представление о том, что чувствовал к вам ваш партнер.

**Пример: Наташа из пьесы «Три сестры» А. П. Чехова**

Прочитайте и прорепетируйте предложенную ниже бо­лее длинную сцену из второго действия. Впервые мы ви­дим Наташу в обществе, состоящем в основном из муж­чин, включая Вершинина, барона Тузенбаха, Солёного, Федотика (все армейские офицеры) и Чебутыкина (полко­вого врача). Маша и Ирина, а также няня Анфиса тоже присутствуют.

Это очень сильно энергетически заряженная сцена для Наташи; все эти важные люди — гости в ее доме. Мужа

Стр.103

Наташи в комнате нет. Если ей предстоит конкурировать с Машей и Ириной в попытке добиться внимания мужчин, она может попытаться использовать свои «внутренние ре­сурсы» дополнительно к привлекательной внешности. Подумайте над тем, как Наташа может использовать зри­тельный контакт в этих целях. Грубость Солёного, несом­ненно, поколеблет ее уверенность, хотя она может поста­раться скрыть свое замешательство. Несмотря на то, что Наташа мало говорит в этой сцене, использование ею французского языка, чтобы «поставить на место» Машу, позволяет предположить, что Наташа все еще очень стара­ется произвести впечатление на окружающих.

*Подают самовар. Анфиса около самовара. Немного по­годя приходит Наташа и тоже суетится около стола. Приходит Солёный и, поздоровавшись, садится за стол.*

**ВЕРШИНИН:**

Однако какой ветер!

**МАША:**

Да. Надоела зима. Я уже и забыла, какое лето.

**ИРИНА.**

Выйдет пасьянс, я вижу. Будем в Москве

**ФЕДОТИК:**

Нет, не выйдет. Видите, восьмерка легла на двойку пик.

*(Смеется.)* Значит, вы не будете в Москве.

Стр. 104

**ЧЕБУТЫКИН** *(читает газету):*

Цицикар. Здесь свирепствует оспа.

**АНФИСА** *(подходя к Маше):*

Маша, чай кушать, матушка. *(Обращается к Вершинину.)* Пожалуйте, ваше высокоблаго­родие... простите, батюшка, забыла имя, от­чество...

**МАША:**

Принеси сюда, няня. Туда не пойду.

**ИРИНА:**

Няня!

АНФИСА:

Иду-у!

**НАТАША** *(Солёному):*

Грудные дети прекрасно понимают. «Здрав­ствуй, говорю, — Бобик. Здравствуй, ми­лый!» Он взглянул на меня как-то особенно. Вы думаете, во мне говорит только мать..., но нет, нет, уверяю вас! Это необыкновенный ребенок.

**СОЛЁНЫЙ:**

Если бы этот ребенок был мой, то я изжарил бы его на сковородке и съел бы.

*(Идет со стаканом в гостиную и садится в угол.)*

Стр. 105

**НАТАША** *(закрыв лицо руками):*

Грубый, невоспитанный человек! МАША:

Счастлив тот, кто не замечает, лето теперь или зима. Мне кажется, если бы я была в Москве, то относилась бы равнодушно к погоде...

**ВЕРШИНИН:**

На днях я читал дневник одного французско­го министра, писанный в тюрьме. Министр был осужден за Панаму. С каким упоением, восторгом упоминает он о птицах, которых видит в тюремном окне и которых не замечал раньше, когда был министром. Теперь, конеч­но, когда он выпущен на свободу, он уже по-прежнему не замечает птиц. Так же и вы не бу­дете замечать Москвы, когда будете жить в ней. Счастья у нас нет и не бывает, мы только желаем его.

**ТУЗЕНБАХ** *(берет со стола коробку):* Где же конфеты?

**ИРИНА:**

Солёный съел.

**ТУЗЕНБАХ:**

Все?

**АНФИСА *(****подавая чай):*

Вам письмо, батюшка.

Стр. 106

**ВЕРШИНИН:**

Мне? *(Берет письмо.)* От дочери. *(Читает.)* Да, конечно... Я, извините, Мария Сергеевна, уйду потихоньку. Чаю не буду пить. *(Встает, взволнованный.)* Вечно эти истории...

**МАША:**

Что такое? Не секрет?

**ВЕРШИНИН** *(тихо):*

Жена опять отравилась. Надо идти. Я прой­ду незаметно. Ужасно неприятно все это. *(Целует Маше руку.)* Милая моя, славная, хорошая женщина... Я здесь пройду поти­хоньку... *(Уходит.)*

**АНФИСА:**

Куда ж он? А я чай подала... Экой какой.

**МАША** *(рассердившись):*

Отстань! Пристаешь тут, покоя от тебя нет... *(Идет с чашкой к столу.)* Надоела ты мне,

старая!

**АНФИСА:**

Что ж ты обижаешься? Милая!

*Голос Андрея: «Анфиса!» (Дразнит.)* Анфиса! Сидит там...

*(Уходит.)*

Стр. 107

**МАША *(****в зале у стола, сердито):*

Дайте же мне сесть! *(Мешает на столе кар­ты.)* Расселись тут с картами. Пейте чай!

**ИРИНА:**

Ты, Машка, злая.

**МАША:**

Раз я злая, не говорите со мной. Не трогайте меня!

**ЧЕБУТЫКИН** *(смеясь):*

Не трогайте ее, не трогайте...

**МАША:**

Вам шестьдесят лет, а вы, как мальчишка, всегда городите черт знает что.

**НАТАША** *(вздыхает):*

Милая Маша, к чему употреблять в разгово­ре такие выражения?

При твоей прекрасной наружности в приличном светском

обще­стве ты, я тебе прямо скажу, была бы просто

очаровательна, если бы не эти твои слова. Jevous prie pardonnez

moi, Maree, mais vous avez des ma- nieres unpeu grossieres1.

**ТУЗЕНБАХ** *(сдерживая смех):*

Дайте мне... дайте мне... Там, кажется,

1 Прошу извинить меня, Мари, но у вас несколько грубые манеры (фр.).

Стр. 108

**НАТАША:**

Il parait, que mon Бобик déjà ne dort pas1. про­снулся. Он у меня

сегодня нездоров. Я пой­ду к нему, простите... *(Уходит.)*

**Инструмент № 8: использование пространства**

В действительности пространство словно выпадает из общего перечня раскрываемых средств актерского мас­терства, связанных с телом артиста. Пространство нахо­дится не внутри, а вокруг нас, а мы принимаем решение, как его использовать (или не использовать). Важно пони­мать, как мы двигаемся в пространстве в присутствии других людей — на сколь большую или малую часть окру­жающего пространства вы претендуете в сравнении с бли­жайшим к вам человеком. Это ваше личное пространство, которое можно представить себе в виде гибкого невиди­мого воздушного пузыря: люди ощущают соприкоснове­ние с вашей «оболочкой», а вы знаете, когда «вторгаетесь в чужое пространство».

Люди заявляют права на то или иное пространство в зависимости от величины их тела и размаха движений, а также посредством выражения своего внутреннего на­строя. Поэтому для понимания пространства примени­тельно к находящимся в нем телам необходимо знать че­тыре остальные характеристики движения — напряжение мышц, рост, открытость позы и зрительный контакт. Все эти четыре переменные позволяют вам предъявлять

1Кажется, мой Бобик уже не спит (фр.).

Стр. 109

права на пространство, которое может требоваться другому человеку, или оставлять это пространство.

В мире животных все обстоит достаточно просто. (Мне нравится одна старая шутка. Вопрос: А где кроко­дил спит? Ответ: Где захочет, там и спит). Степень выра­жения сравнительной угрозы обычно определяет на сколь большое пространство может претендовать зверь: львы, например, располагаются на обширных, протя­женных пространствах; овцы по ночам предпочитают сбиваться в кучу.

В мире людей все, безусловно, гораздо сложнее. Ис­пользование пространства чаще служит отражением представления человека о собственном статусе в сравне­нии со статусом окружающих: в результате мы ежеднев­но принимаем участие в конкуренции за пространство за кухонным столом, по дороге на работу, в офисе и даже в постели.

Заявить собственные права на большое пространство, а следовательно, и на высокий статус, можно посредством формального или неформального использования предме­тов. Представьте себе карикатурно напыщенного управ­ляющего, массивный рабочий стол которого занимает большую часть офиса, и бессловесного помощника, кото­рый ютится за крохотной конторкой за дверью началь­ственного кабинета.

Или другая картинка: два пассажира в поезде, незна­комые друг с другом, сидят напротив, разделенные не­большим общим столиком. Тот человек, который претен­дует на большее пространство, использует открытость позы, рост, расслабленность мышц и уверенный взгляд, чтобы заявить свои права. Его намерение

Стр. 110

подтверждается тем, как он располагает свое имущество: его сумка за­нимает соседнее сиденье, баночка с прохладительным напитком стоит ближе к противоположному краю обще­го столика, и даже когда он время от времени покашли­вает в кулак, голова его остается высоко поднятой.

Пассажир, который не предъявляет прав на большое пространство, старается по возможности ограничить свои движения: его сумка стоит у него на коленях, а ба­ночка с водой — строго на «его половине» столика. Ког­да он чихает, то опускает голову и отворачивается к окну.

Эти два человека в целом вполне довольны «переде­лом наличного пространства». Более интересной ситуа­ция становится, если два человека недовольны «разде­лом» имеющегося пространства или если обстоятельства требуют отказаться от установленных «правил».

Всякий раз как я впервые прошу новую группу сту­дентов образовать круг, я убеждаюсь, что с обеих сторон от меня остается пространство, которого вполне бы хва­тило еще для одного, а то и для двоих. Это пространство студенты выделяют мне из уважения, а может быть, из застенчивости. К началу второй недели расстояние меж­ду каждым из членов группы, в том числе и мной, урав­нивается.

Знаменитым людям окружающие часто отводят боль­шие пространства, хочет такой человек этого или нет. Товарищ рассказывал мне, что видел, как известный ком­позитор в одиночестве «фланировал» в центре большой комнаты на вечеринке, огорченно жалуясь на то, что никто с ним не разговаривает! Много лет назад на церемонии награждения в Лондоне я готовился к выходу в общей гар­деробной, когда к нам заглянул певец Фредди Мер кури

Стр. 111

Он пришел с двумя сопровождающими, но их могло быть и десять, поскольку пространство, которое мы вы­делили своему идолу (кстати, очень скромному челове­ку), заставило всех прочих присутствующих в букваль­ном смысле слова вжаться в стены.

В следующий раз когда вы окажетесь в кабине лифта с другими людьми, понаблюдайте за тем, как люди ис­пользуют доступное им пространство. Интересные вещи иногда происходят в лифтах, доступное пространство ко­торых довольно тесно и неизменно. Ожидая лифта, вы не можете знать заранее, какие люди и сколько уже находят­ся в кабине. Вы не знаете представлений этих людей о собственном статусе. Вы не знаете, знакомы эти люди друг с другом или нет. Когда дверца лифта открывается, вам приходится мгновенно согласовывать представления о личном пространстве с тем, сколько людей находится в кабине; поэтому большинство людей в таких ситуациях претендует на небольшое местечко, по крайней мере, в первый момент. Люди, претендующие на большее про­странство, могут сразу же показаться очень грубыми, просто потому, что они «вторгаются» на негласно уста­новленное другими пассажирами лифта нейтральное про­странство. В переполненном лифте приходится прятать свой «рог», побуждающий заявлять претензии на большее пространство.

Люди бессознательно реагируют на невидимые «пузы­ри» окружающих, как будто избегая столкновения с твер­дыми оболочками личного пространства других людей. Голова и тело человека с более низким статусом инстин­ктивно слегка отклоняются от начальника. Чувство осоз­нания людьми «размеров» пространства другого

Стр. 112

человека — их «пузыря» — можно частично прочитать по тому, куда повернуто лицо человека. Когда свободного про­странства почти нет, например, в переполненной подзем­ке, пассажиры, сдавленные словно сардины в банке, тем не менее, смотрят в разных направлениях, чтобы свести к минимуму «вызов» зрительного контакта.

У друзей все обстоит иначе, они рады вместе исполь­зовать пространство. Иногда человек, не находящийся в дружеских отношениях с окружающими, остается бесчув­ственным к потребностям в пространстве других людей; подобный «захватчик пространства» может стать причи­ной дискомфорта для других. Такое поведение может объясняться чертами характера, но также и культурой. Этот аспект человеческого поведения недавно забавно ос­ветили в коммерческой телерекламе одного британского банка, в которой был показан англичанин, предприни­мавший всяческие попытки уклониться от «слишком тес­ного» общения, свойственного жителям Мексики.

Как-то раз в Испании я был принят за местного жи­теля английской парой в баре: хотя я сидел на расстоя­нии в добрых шесть футов (около 1,8 м) от своих сооте­чественников, женщина неодобрительно пробормотала, что я над ними просто «нависаю».

**Полезные советы**

Понимание того, как люди используют доступное им пространство, потенциально бесценно для актера, желающего показать жизненный стиль игры. Это одна из тех областей, где вы можете осмелиться в каждый конк­ретный момент доверяться собственным инстинктам.

Стр. 113

Использование пространства вами и вашими парт­нерами должно по крайней мере незаметно слегка из­меняться от спектакля к спектаклю (если только осо­бенности освещения или угол установки камеры не накладывают более жестких ограничений). Мы дви­жемся в пространстве в ответ на чье-то еще движение или действие; так что, если вы действительно «настрое­ны» в лад со своим партнером по сцене, вы будете плав­но изменять степень использования пространства сцены в ответ на взаимодействие с другими актерами.

В эффективном использовании сценического про­странства особенно ограничивающим фактором опять-таки является мышечное напряжение, вызванное пси­хологическим состоянием неподготовленности. Вам необходимо сосредоточиться и внимательно прислуши­ваться к своим коллегам, прежде чем ваши реакции ста­нут искренними и спонтанными. Постарайтесь как можно быстрее избавиться от жесткого «сценария». Учи­тесь слушать.

Один интересный репетиционный метод состоит в том, что актеры на сцене постоянно делают выбор по поводу использования общего пространства. Вкратце: вы участвуете в сцене и в любой момент репетиции вам приходится выбирать один из трех вариантов: оставать­ся на месте, придвигаться ближе к партнеру или отхо­дить от него. На этапе репетиций этот метод предназна­чен для стимулирования актерских открытий, для того, чтобы каждый актер мог облечь в конкретное выражение свои чувства к прочим персонажам; следовательно, дви­жение здесь играет решающую и значимую роль. По мере продолжения репетиций каждое из таких движений

Стр. 114

может сделаться более «тонким» или даже совсем исчез­нуть: персонаж может иметь психологическую потреб­ность отодвинуться от другого героя пьесы, но вынуж­ден оставаться на месте, поскольку сделать желаемое ему не дает некий важный фактор, такой как потреб­ность сохранить лицо или скрыть истинные чувства. При этом остается скрытое сопутствующее ощущение напряжения.

Индивидуальные упражнения

1. В следующий раз, как вы окажетесь в некоем ограниченном пространстве с другими людьми, например, в поезде или кабине лифта, постарайтесь визуально представить себе пропорции вашего личного «пространственного пузыря». Затем представьте себе, что оно гораздо больше. Проделайте какие-то движения, которые могут выражать ощущение того, что вам полагается большее личное пространство. Некоторое время оставайтесь в таком состоянии и наблюдайте, как оно влияет на ваши собственные чувства. Отмечайте также, изменится ли поведение окружающих по отношению к вам.
2. Выберите какой-то современный натуралистический монолог, с которым вполне освоились, который вы прекрасно знаете и который обращен к отсутствующему персонажу. Попробуйте произнести этот монолог, используя все свои знания об использовании окружающего пространства.

Стр. 115

**Упражнения с партнером**

1. Обдумайте некую ситуацию, в которой могут встретиться два незнакомых человека. Используя оценочную шкалу от одного до десяти, выберите для себя и партнера определенные уровни уверенности: низкий, средний или высокий. Придумайте определенную «предысторию» для обоснования своего поведения. Достигнув состояния готовности, войдите в заданную ситуацию и ведите себя настолько правдиво, насколько можете. Сконцентрируйтесь на сознательном восприятии использования вами пространства. Проиграйте эту сцену еще раз — на этот раз ваши персонажи должны быть друзьями.

1. В общении друг с другом люди часто используют неодушевленные предметы, которые помогают им заявить права на пространство. Выберите несколько мелких предметов для возможного использования. Вам могут помочь предметы, которые вы ис­пользовали в упражнении на открытость позы тела. Продумайте сценку, в которой между героями должен находиться стол. Во время игры осуществите «стратегическое» использование предметов, которое поможет вам либо заявить права на большее пространство, либо «ускользнуть» в более ограниченное пространство.

3. Обдумайте некую социальную ситуацию, в которой могли бы

встретиться два человека. Спланируйте в разыгрываемой вами сценке

такой момент, в который нечто важное изменяет «соотношение

сил»

Стр. 116

между партнерами — например, решение или некое признание. Исследуйте во время исполнения, как использование пространства изменяется у каждого из персонажей до такого важного момента, в сам этот момент или после него. Попробуйте разыграть эту сценку как: а) незнакомцы; б) друзья; в) влюб­ленные.

4. Разыграйте сценку в кабине лифта, в которой оба партнера вполне удобно ощущают себя в своих со­ответствующих пространствах. Повторите ту же сценку, в которой один из партнеров оставался бы нечувствительным к пространственным «требова­ниям» другого человека. Если вы упражняетесь не вдвоем, а втроем или вчетвером, можете ввести в сцену дополнительных персонажей, чтобы проана­лизировать, как это усложнит ситуацию.

**Пример: Наташа из пьесы «Три сестры» А. П. Чехова**

Прочитайте и прорепетируйте предложенную ниже сцену, снова из второго действия. Для Наташи это очень трудная сцена. Гости все еще находятся в доме, и муж На­таши тоже присутствует. Но она договаривается с Протопоповым, который, видимо, является ее любовником, о том, чтобы тот зашел и повез ее кататься. В эпизодах, где речь идет об этом и где Наташа подступается к Ири­не с разговором о ее перемещении в комнату Ольги, ис­пользование Наташей пространства комнаты вполне спо­собно отражать ее психологическое состояние:

*(Наташа проходит со свечой.)*

Стр. 117

*НАТАША* (заглядывает в одну дверь, в другую

и проходит мимо двери, ведущей в комнату мужа):

*Тут Андрей. Пусть читает. Вы простите, Васи­лий Васильич, я не знала, что вы здесь, я по-домашнему ...*

***СОЛЁНЫЙ:***

*Мне все равно. Прощайте!*

(Уходит.)

***НАТАША:***

*А ты устала, милая, бедная моя девочка!* (Це­лует Ирину.) *Ложилась бы спать пораньше.*

***ИРИНА:***

*Бобик спит?*

***НАТАША***

Спит, но неспокойно спит. Кстати, милая, я хотела тебе сказать,

да все то тебя нет, то мне некогда... Бобику в теперешней

детской, мне кажется, холодно и сыро. А твоя комната та­кая

хорошая для ребенка. Милая, родная, пе­реберись пока к Оле!

*ИРИНА* (не понимая): *Куда?*

*Слышно, к дому подъезжает тройка с бубенчиками.*

Стр.118

***НАТАША:***

*Ты с Олей будешь в одной комнате, пока что, а твою комнату — Бобику. Он такой милашка, сегодня я говорю ему: «Бобик, ты мой! Мой!». А он на меня смотрит своими глазеночками.* (Звонок.) *Должно быть, Ольга. Как она по­здно!*

(*Горничная подходит к Наташе и шепнет ей на ухо.)*

***НАТАША:***

Протопопов? Какой чудак. Приехал Прото­попов, зовет меня

покататься с ним на трой­ке. (Смеется.) Какие странные эти

мужчи­ны... (Звонок.) Кто-то там пришел. Поехать разве на

четверть часика прокатиться... (Гор­ничной.) Скажи, сейчас.

(Уходит.)

Стр. 119

**Раздел 4.**

**ГОЛОС**

Голос — это звук, который вы издаете. Речь предпо­лагает использование губ, языка и зубов для формирова­ния из звуков слов. В этом разделе мы сконцентрируем внимание на голосе и на том, как он подчеркивает зна­чение слов.

Актеры используют голос для обеспечения успешной взаимосвязи со зрительской аудиторией, а также для вы­ражения того, что может быть скрыто за текстом пьесы.

Мы рассмотрим четыре новых «инструмента», кото­рые позволят вам расширить свои экспрессивные актер­ские возможности. Инструмент № 9 — контроль громко­сти — один из ключевых элементов успешного актерского исполнения. Инструмент № 10 — контроль интонации (модуляции) — исследует, как голосовое интонирование способно передавать эмоции и радикально изменять значение слов или фраз. Инструмент № 11 — контроль высоты тона — исследует, как естественный тон голоса человека может менять восприятие зрителей; прослежи­вается связь между тоном и модуляцией голоса. Инстру­мент № 12 — контроль тембра — оценивается, как рез­кость или мягкость голоса человека способна нести важные ассоциации.

Как и раньше, мы сначала рассмотрим значение каж­дого термина; проанализируем, какие навыки

Стр. 120

требуются для изменения каждой переменной; рассмотрим пси­хологические причины того, почему эти характеристи­ки будут различными для разных людей; завершим пред­ложением нескольких упражнений, которые помогут вам обрести контроль над каждой из голосовых характе­ристик.

Точно так же, как физическое поведение, и голосо­вые характеристики двух людей могут значительно раз­личаться. Ваши голосовые характеристики могут не под­ходить для персонажа, роль которого вы исполняете. Важно выработать понимание характеристик собствен­ного голоса и речи, чтобы иметь возможность использо­вать эти знания на практике.

Каковы ключевые переменные, связанные с голосом? Их четыре: громкость, интонирование, тон и тембр.

В идеале вам понадобится диктофон. Записывайте ваши попытки по контролю голоса и как можно чаще проигрывайте их: вы должны научиться слышать тон­чайшие отличия в собственном голосе. Практика и хо­рошее «ухо» помогут вам достичь потрясающих успехов.

**Инструмент № 9: контроль громкости**

В естественных ситуациях нам свойственно говорить громко, тихо или со средней громкостью. Актеру требу­ются чуткость и голосовой контроль для того, чтобы по желанию менять громкость голоса. Основная причина са­моочевидна: зрители, сидящие высоко на галерке, долж­ны слышать каждое произнесенное вами слово так же четко, как и зрители в первых рядах партера.

Стр. 121

Давайте для начала рассмотрим аспект громкости го­лоса в контексте повседневной жизни. Громкость голоса в реальной жизни способна отражать важные психологи­ческие аспекты личности. Начнем с клише: уверенный в себе человек всегда говорит громко, стеснительный и робкий — тихо. Как и в большинстве клише, в этом со­держится большая доля истины. Уверенность — реальная и не наигранная — вполне может частично проявляться в громком, четком голосе. Говорящий уверен в правильно­сти своего мнения и хочет, чтобы все об этом узнали. Че­ловек застенчивый лишен уверенности в собственной способности ясно излагать свои мысли и идеи. Он может сомневаться в уместности своего мнения. В попытке све­сти к минимуму удар по своему самолюбию такой чело­век, как правило, говорит негромким голосом.

Пока что все соответствует логике. Но, как и в слу­чае с невербальным общением, ситуация становится более интересной, когда говорящий старается замаски­ровать свои чувства. Человек, который привык считать себя застенчивым, может оказаться в ситуации, где ему необходимо выглядеть уверенным: например, произно­ся торжественную речь во время бракосочетания. В та­ких обстоятельствах человек старается говорить громче. Если он достаточно владеет собой, то способен успеш­но скрыть собственную робость и добиться уверенного звучания голоса. Если же ситуация окажется стрессовой и человек не сумеет возобладать над ней, он может гово­рить даже слишком громким голосом. Представьте себе также ситуацию, в которой очень уверенный мужчина на вечеринке почувствовал, что его тянет к застенчивой женщине. Боясь напугать ее излишней напористостью,

Стр. 122

мужчина заговаривает с понравившейся дамой более тихим и мягким голосом, чем ему обычно свойственно.

Как же тогда мы, люди, сохраняем контроль над соб­ственной «громкостью звучания»? Все происходит, как и со многими другими вещами — вы осваиваете теорию, анализируете процессы и затем практикуетесь, практику­етесь и еще раз практикуетесь. И, так же как и со многи­ми другими аспектами исполнения, основой успешного контроля громкости голоса является релаксация — спо­собность расслабляться физически и умственно (психо­логически).

Процесс образования звука происходит так: вы дела­ете вдох; вы делаете выдох; во время выдыхания некото­рая часть воздуха проходит над голосовыми связками в вашем горле; вы позволяете воздуху вызвать колебание голосовых связок; издаваемый при этом звук — это ваш голос.

Пока что все достаточно просто. Что же делают акте­ры, чтобы обрести больший контроль над громкостью звучания своего голоса?

Прежде всего, они учатся расслабляться в стрессовых ситуациях. Расслабленное тело — это тело, свободное от мышечного напряжения. Не случайно вокальные упраж­нения часто проделываются в лежачем положении: это положение практически не требует напряжения мышц.

Способность сохранять состояние физической ре­лаксации на сцене обеспечивает реальные преимуще­ства. Вы можете сделать более глубокий вдох. Вы може­те позволить себе больший контроль над направленным наружу потоком дыхания. Резонанс, помогающий уси­лить ваш голос, повышается. Что такое резонанс?

Стр. 123

Резонанс происходит, когда звук усиливается благо­даря эффективному использованию резонаторов. Что такое резонаторы? Резонаторы — это полые простран­ства: своеобразные камеры различного размера, распо­ложенные в верхней части человеческого тела. Рот чело­века — это резонатор; нос, а также горло и легкие тоже являются резонаторами. Такую же роль выполняют и синусы, которые покрывают череп человека. Каждый из указанных резонаторов потенциально способствует уси­лению голоса.

Представьте себе две гитары: одна из них — сплошная электрогитара, а вторая — полая акустическая гитара. Если натянуть струны на электрогитару, то без подсоеди­нения ее к усилителю вы с трудом сможете расслышать звук в другом конце комнаты. Если натянуть струны на акустическую гитару и заиграть на ней, звук будет резо­нировать в ее полом корпусе и значительно усиливаться. Полый корпус гитары исполняет роль ее резонатора.

Как проверить, действительно ли полое простран­ство способствует усилению звучания гитары? Если вы заполните полое пространство ватой или кусками ткани, уменьшение пустого пространства вызовет значительное снижение резонанса, что, в свою очередь, сильно ска­жется на громкости звучания.

То же самое верно для человеческого тела. Если че­ловек сильно напряжен, он начинает ограничивать свои резонаторы, что приводит к снижению усиления звука посредством резонанса. Если у вас простуда и ваш нос и синусы забиты, вы сами заметите, что ваш голос звучит не так громко. Такой эффект объясняется тем, что заб­локированные резонаторы не функционируют.

Стр. 124

Существует немало книг, предлагающих множество полезных советов актерам, желающим повысить способ­ность владения своим голосом (см. раздел «Дополни­тельная литература»), поэтому, с вашего позволения, будем двигаться дальше.

Полезные советы

Я не вижу особого смысла в обсуждении психологи­ческих аспектов, которые обусловливают различные уровни громкости голоса, по той простой причине, что актер на сцене всегда должен говорить достаточно гром­ко, независимо от характера своего персонажа или об­стоятельств, в которые тот попадает. Потребность в том, чтобы вас хорошо слышала аудитория, перевешивает любые соображения «реализма»; это простое золотое правило, которое следует принимать как данность. Зри­тели могут простить не самое блестящее исполнение, но если вы будете говорить слишком тихо и не дадите им возможности в полной мере понять сюжет, они вам это­го не простят.

Во время киносъемки, если режиссер не сумеет рас­слышать все, что вы говорите, он остановит вас и начнет переснимать эпизод заново. Звукорежиссер попытается отрегулировать громкость звучания вашего голоса, одна­ко вас могут попросить говорить громче, а может, даже тише. Если вы участвуете в эмоциональной сцене, это бывает труднее сделать, чем кажется. Тем не менее, все­гда помните о том, что вы работаете в коммерческой ин­дустрии. Старайтесь делать все от вас зависящее; вряд ли люди заметят ваше внутреннее замешательство.

Стр. 125

**Индивидуальные упражнения**

Ниже приводится ряд упражнений для последова­тельного выполнения. Они помогут повысить звучность вашего голоса. До начала каждого упражнения необхо­димо убедиться, что ваше тело находится в состоянии релаксации.

1. Лягте на пол лицом вверх и полностью расслабьте тело. Равномерно дышите через нос, в процессе вдыхания воздуха представляя себе, что область вашего пупка притягивается к потолку. (Это способствует использованию в процессе дыхания диафрагмальной мышцы, расположенной как раз над пупком.) Зубы должны быть разжаты, а губы сомкнуты. Совершая выдох, позволяйте воздуху
проходить над голосовыми связками, чтобы получался звук. Не пытайтесь оформить звуки в слова, просто издавайте звук: вы слегка активируете голосовые связки и усиливаете возникающий звук с помощью своих естественных резонаторов. Издаваемый вами звук, легкое «мммм», будет звучать примерно на одной ноте, но, поскольку вы не поете, по мере выпускания воздуха интонация начнет слегка понижаться. Вы должны ощущать легкое покалывание на губах.
2. Продолжение первого упражнения. На этот раз во время выдоха через три секунды позвольте вашей челюсти расслабиться так, чтобы ваш рот широко раскрылся: визуализируйте звук как высвобождаемый из замкнутого пространства. Вы будете испускать легкое «ммммааа». По мере продолжения

Стр. 126

практики вы начнете замечать, что с относительно небольшими усилиями и безо всякой попытки кри­чать ваш голос становится удивительно громким. Проверьте наличие напряжения; ваши рот и горло являются крупными резонаторами, которые функ­ционируют более эффективно в открытом и рас­слабленном состоянии. Зевните, обращая внимание на открытое положение горла и задней стенки по­лости рта. Во время вдоха старайтесь достичь рас­слабленного варианта этого положения. Ежедневно проделывайте это упражнение; вы познакомитесь с силой резонанса и привыкнете находиться в состо­янии релаксации, когда издаете звуки.

3. Проделайте то же, что и в упражнении 2, но при этом попробуйте более тщательно контролировать поток дыхания. Мысленно просчитайте, сколько секунд вам требуется, чтобы сделать вдох, а потом
выдох. В обычной речи мы, как правило, очень быстро вдыхаем воздух, а затем контролируем поток выдыхаемого воздуха в течение нескольких секунд. Помните, что в работе над стихами или классическим текстом не всегда можно сделать вдох, когда вам того хочется: иногда приходится на одном дыхании произносить до конца длинную строку. С течением времени научитесь делать более глубокие вдохи, которые можно выпускать под контролем, при расслабленном теле, с успешным использованием резонаторов.

4. Повторите упражнения, описанные выше, но только в положении стоя. Ваши ноги должны быть слегка расставлены, вес тела уравновешен, руки

Стр. 127

должны находиться по сторонам тела. Чтобы сохра­нять это положение, требуется лишь несколько мышц — в основном вокруг лодыжек и колен. Все прочие мышцы должны оставаться максимально расслабленными. Задача состоит в том, чтобы под­держивать значительное усиление посредством ис­пользования естественных резонаторов, несмотря на необходимое напряжение определенных мышц. От­метьте, сколь малое количество групп мышц должно быть напряжено в таком положении. Позже, оказав­шись на каком-то социальном мероприятии, обрати­те внимание, насколько больше мышц вы использу­ете — вы хмуритесь, напрягаете челюсть, прижима­ете большой палец к остальным, напрягаете стопы ног, склоняете шею, переносите вес на одно бедро. Это лишь некоторые из областей добавочного напря­жения. Как актеру вам необходимо научиться ощу­щать, какие мышцы в вашем теле напряжены, чтобы можно было расслабить их при возникновении из­лишней напряженности.

**Инструмент № 10: контроль интонирования**

Интонирование описывает, как мы совершаем голо­сом различные модуляции.

Вы увидите, что нам привычнее воспринимать инто­нацию как характеристику речи, а не голоса. Но я соби­раюсь схитрить и рассказать об интонации в разделе о голосе не просто потому, что в действительности мы

Стр. 128

можем изменить интонацию без использования языка, но и потому, что мы часто это делаем. А когда мы это делаем, голосовые модуляции часто бывают неразрывно связаны с нашими спонтанными эмоциями. К примеру, зевок тре­бует издания простого звука, который обычно переходит с более высокой ноты на менее высокую. Кстати, зевок может иметь значимый смысл в передаче настроения и состояния ума человека: попробуйте сделать несколько зевков, каждый раз расширяя при этом диапазон тональт ности издаваемых вами звуков. Вспомните также о звуке «ммм», который мы издаем, когда что-то, что мы пробу­ем, оказывается очень вкусным: голос скользит, без слов переходя из одной тональности в другую. Звуки, сопро­вождающие любой интенсивный чувственный или психо­логический опыт — боль, смех, удовольствие, — можно легко воспроизвести без помощи слов, используя голосо­вые модуляции.

Чтобы понять, как мы меняем интонацию, вероятно, проще всего начать с размышлений о пении: песня, зву­чащая на одной ноте, будет чрезвычайно монотонной и унылой, поэтому певец модулирует звучание голоса во время исполнения песни. Вспомним старую детскую пе­сенку «Три слепые мышки». Песенка начинается с трех простых нот: высокой для слова «три», немного ниже -для слова «слепые» и еще ниже — для слова «мышки». Пе­рейдите теперь к строчке, которая звучит «Все они бежа­ли за фермерской женой». Пропойте эту строку. (Если вы находитесь в поезде, можете «промычать, прогудеть» эту строку. Если нуждаетесь в большем пространстве в ваго­не поезда, можете ее пропеть.) На этот раз мелодия состо­ит из четырех нот. Певец следует схеме, согласно которой

Стр. 129

в продолжение этой конкретной строфы, большинство нот используется не один раз. Если певец умеет читать ноты, он может использовать клавир для того, чтобы знать, в какой момент повторяется та или другая нота. Для певца музыкальный клавир является своеобразным руководством к интонированию: он указывает певцу, следует ли пропеть следующую ноту выше, ниже или на той же высоте, что и предыдущую.'

В речи голосовые модуляции помогают слушающему человеку следовать смыслу. Думаю, вам когда-нибудь приходилось встречать человека, говорящего совершен­но монотонным голосом, то есть практически на одной ноте. Попробуйте и вы поговорить на одной ноте. (Уве­рен, что в поезде у вас при этом появится еще больше сво­бодного пространства.)

Монотонную речь не только утомительно слушать; слушателям трудно также вычленить наиболее важные части в произносимых фразах. По этой причине говоря­щий — даже если внимательнее вслушаться, нудный рас­сказчик, — прилагает какие-то усилия, чтобы интониро­вать речь.

Возьмем последние слова из этого предложения: «ин­тонировать свою речь». Это хороший совет. Сделайте свой голос интересным за счет изменения интонации.

Теперь рассмотрим эту последнюю фразу. Представь­те себе, что вам предстоит произнести речь, в которой эта фраза будет открывающей. Решите для себя, какие слова являются самыми значимыми в предложении (выберите максимум четыре слова). Ниже приводится одна из ин­терпретаций, где самые важные слова выделены заглав­ными буквами.

Стр. 130

СДЕЛАЙТЕ свой голос ИНТЕРЕСНЫМ за счет ИЗ­МЕНЕНИЯ ИНТОНАЦИИ.

Громко прочитайте предложение, подчеркивая голо­сом слова, выделенные на письме заглавными буквами. Для этого вам придется производить голосовые модуля­ции. (Еще один способ подчеркнуть выделенные слова состоит в том, чтобы произносить их громче, что звучит несколько странно. Попробуйте проделать и это.) Ско­рее всего, вы будете произносить выделенные слова на несколько более высокой ноте.

Как я говорил выше, при выполнении упражнений, подобных этому, хорошо использовать диктофон. Если у вас есть диктофон, используйте его, повторяя предложе­ние и делая упор на тех словах, которые нуждаются в вы­делении. Затем прослушайте запись, подмечая изменения в использовании голосового тона (возможно, самые тон­кие и неуловимые).

Слушать говорящего — совсем не то же самое, что слушать певца. Певец следует нотам так, как располо­жил их композитор в партитуре; даже время, в течение которого певец должен держать ноту, заранее определе­но. Говорящий сам создает спонтанную «партитуру», которая позволяет понять его чувства и настроения.

Существует еще одно важное отличие интонирования у говорящего от интонирования у певца. Певец может вы­бирать из фиксированного ряда нот. Если певец не сумеет чисто взять нужную ноту, слушатели это заметят. У говоря­щего диапазон нот в его «репертуаре» ограничивается толь­ко голосовыми возможностями человека. Говорящий мо­жет не опасаться того, что ему не удастся «взять нужную

Стр. 131

ноту»: все идет вполне хорошо, пока выбранная интона­ция поддерживает смысл речи.

Еще одно различие: говорящему свойственно словно скользить с одной ноты на другую, а певцу — нет. Вер­немся к строфе из песенки «Три слепые мышки», а имен­но к строфе: «Все они бежали за фермерской женой». Пропойте эту строфу еще раз. Затем пропойте снова, по­зволяя себе на этот раз скользить с одной ноты на другую (при этом присутствующие могут подумать, что вы пья­ны!). Теперь начните думать об этой строфе как об обыч­ной фразе из речи: вы рассказываете сказку ребенку, и тот спрашивает: «А что делали мышки дальше?». Вы отвеча­ете: «Все они бежали за фермерской женой». Произнося эту фразу, мысленно держите в голове «песенную» вер­сию. Произнесите фразу, приблизительно придерживаясь нот в песенке, но стараясь, чтобы она звучала как обыч­ный устный ответ на вопрос малыша. При этом вы буде­те осознанно использовать голосовую модуляцию.

Как только вы начнете замечать вокальную модуляцию в речи, вы сможете начать осознанно ее использовать. Ак­теры должны осознанно относиться к интонированию и уметь его контролировать. Большую часть времени осоз­нанное использование актером голосовых модуляций про­сто помогает ему избежать монотонности в речи. Однако некоторые роли требуют от актера особого контроля над голосовыми модуляциями. Сверхтрудная голосовая актер­ская работа для коммерческой рекламы требует от актера полной вокальной восприимчивости к потребностям ре­жиссера. Режиссер может часто просить актера перенести акцент на конкретное слово или фразу; обычно это озна­чает, что режиссеру требуется иная голосовая интонация.

Стр. 132

Всегда следует помнить, что модуляция в равной мере является характеристикой и голоса, и речи. В реальной жизни слушающие с высокой чуткостью реагируют на го­лосовые модуляции. Произнесите вслух фразу «Это инте­ресно». Произнесите ее так, как будто вам действительно интересно, как будто вы только что прочитали что-то, и это произвело на вас большое впечатление. Вероятно, вы обнаружите, что произнесли эту фразу со значительно по­вышающейся в некоей точке голосовой интонацией. Те­перь снова произнесите фразу, но специально попробуйте ограничить диапазон своей голосовой модуляции. Фраза прозвучит менее искренне, в ней будет ощущаться отте­нок иронии или сарказма. Слова не меняются, но изме­нение голосовой модуляции изменяет смысл сказанного.

Использование широкого диапазона голосовых то­нов обычно предполагает энтузиазм и искренность -хотя слишком сильное модулирование голосом может поставить вас на грань, за которой можно показаться фальшивым. Использование ограниченного диапазона тональностей может оставлять впечатление уныния или цинизма.

В определенных группах людей, особенно в подростко­вой среде, может считаться «крутым» не проявлять искрен­них чувств, энтузиазма, восторга. В подобных группах ис­пользование голосовых модуляций может ограничиваться несколькими тональностями, частично в качестве реакции на авторитетные фигуры, чей более широкий диапазон мо­дуляций выражает энтузиазм. Следует отметить, что если скупо использовать голосовые модуляции, сохраняя при этом явно заинтересованное выражение лица, результатом может явиться очень саркастическое звучание сказанного.

Стр. 133

Полезные советы

Прислушивайтесь к голосовым модуляциям вокруг и втайне имитируйте их. Вы копируете образцы тонально­стей, а не слова, поэтому можете потихоньку «гудеть себе под нос». Реальные разговоры содержат чрезвычайно бо­гатый диапазон голосовых модуляций. Большинство лю­дей «не тренированы» во владении голосом, поэтому они, как правило, не осознают своих интонационных особен­ностей. Примером может служить местный акцент: для некоторых акцентов характерны очень четкие модели ин­тонирования. Часто можно узнать акцент именно по его интонационной схеме, даже не слыша, что именно гово­рит человек (хорошим примером является «брамми» или бирмингемский акцент в Великобритании).

Попробуйте также копировать представителей средств массовой информации — ведущих новостей, радиокоммен­таторов, журналистов. У журналистов, которые выступают с репортажами с места событий, часто бывает своеобразная манера интонирования, где акценты расставляются как буд­то случайно, но это принимается как часть голоса репорте­ра. Ведущий, который читает на телевидении результаты футбольных матчей, знаменит своими голосовыми интона­циями, которые вполне прогнозируемы: вы по голосу раз­личаете, о чем идет речь — о победе местной команды, ни­чьей или победе на чужом поле, — а комментатор еще находится на середине объявления. Попробуйте по-разно­му объявить следующие результаты:

Ливерпуль — Арсенал 1 — 1

Ч ел си — Саутгемптон 2—1

Манчестер Юнайтед — Эвертон 0—5

Стр. 134

Большинство ди-джеев на радио используют очень обширный диапазон интонаций. Они стараются гово­рить бодро, интересно, энергетически заряженно.

Ведущие новостных программ используют более ши­рокий или узкий диапазон в зависимости от темы сооб­щения. Большинство новостей передаются с широким интонационным диапазоном, что помогает прояснить смысл; однако о смерти всеми любимого известного че­ловека всегда объявляется с более сдержанной интона­цией. Попробуйте прочитать ряд выбранных сообщений из газеты, помня о приведенных выше советах.

Индивидуальные упражнения

1. Вернитесь к упражнениям в подразделе «Громкость». На этот раз. совершая выдох, варьируйте голосовые модуляции, позволяя вашему голосу плавно подни­маться, а затем опускаться. Повышайте частоту вари­аций, каждый раз используя более широкий диапа­зон интонаций (только избегайте переходить на фальцет). Вероятно, вы сможете заметить, как при­ходят в действие разные резонаторы в зависимости от тона, которого вы достигаете. На высокой ноте можно ощутить вибрации в носу и лбу; на низкой — вибрации в горле и грудной клетке.

2. Делайте то же самое, что в упражнении 1, но с при­влечением воображения в качестве стимула. Снача­ла издавайте простой, монотонный звук. Теперь со­средоточьтесь на виде вашей любимой еды и на вос­поминаниях о ее вкусе. Снова попробуйте издать звук, но направьте свои чувства к воображаемому

Стр. 135

стимулу (еде) для изменения модуляций. Попробуй­те проделать то же самое, используя другие вообра­жаемые стимулы: приятные и неприятные образы, чрезвычайно приятные воспоминания наряду с гру­стными.

3. Выберите детскую песенку. Спойте ее. Напевайте ее еще и еще раз, медленно преобразуя пение в речь, плавно переходя от одного тона к другому. Вероятно, вы обнаружите, что вам необходимо снизить высоту самых высоких нот, чтобы ваши слова не звучали чересчур «напевно». Постарайтесь преобразовать песенку в разговорную речь, при этом полностью не жертвуя мелодией, но так, чтобы в вашем произно­шении отражался некий тип речевого смысла. По­старайтесь, чтобы интонации «звучали осмысленно».

**Упражнения с партнером**

1. Попробуйте вести разговор с партнером без использования слов. Вместо слов мысленно представляйте себе, какими они могут быть, но пользуйтесь только голосом; голосовые модуляции помогут вашему партнеру понять, что вы хотите сказать. Постарайтесь избегать жестикуляции (если заметите, что слишком усиленно жестикулируете, проделайте упражнение с закрытыми глазами).

2. Вернитесь к началу подраздела об интонировании. Выберите

диапазон неречевых вокальных звуков, которые часто используют люди для выражения спонтанных чувств и ощущений: зевота, смех, реакция на физическую боль или удовольствие или

стр. 136

на ощущения счастья и горя. Работая с партнером, придумайте короткую сценку, в которой взаимо­действие будете осуществлять только посредством звуков и действий (вообще не используйте слова).

**Инструмент №11: контроль высоты голоса**

Каждому человеку присуща собственная голосовая тональность. Я имею в виду, что у каждого человека есть данный ему от природы голосовой тон, на котором мы издаем звуки в полностью расслабленном состоянии, например, звучно зевая в одиночестве. Скорее всего, вы уже продемонстрировали свой естественный тон: то был спонтанный звук, который вы издавали в состоянии полной релаксации в первом индивидуальном упражне­нии в подразделе «Громкость».

Конечно, люди обладают голосами разной высоты. Частично это обусловлено физиологическими причина­ми. У мужчин голосовые связки имеют больший размер и менее напряжены, у них более крупные резонаторы, поэтому для мужчин характерен более низкий природ­ный тон голоса, который хорошо усиливается. У женщин голосовые связки короче и напряженнее, что дает более высокий тон голоса; резонаторы, которые усиливают этот более высокий тон, как правило, меньше размерами.

Во взрослом возрасте некоторые люди вырабатывают у себя голос, высота которого отличается от их естествен­ной тональности. Причина выработки такого «публично­го» тона — более высокого или низкого, которым человек

Стр. 137

пользуется на людях и который, превращаясь в привыч­ку, начинает составлять основу его «нового» голоса, -обычно психологическая. С течением времени люди при­выкают общаться так, как от них ожидают. Среди деву­шек и женщин мягкий и довольно высокий тон может считаться привлекающим мужчин, потому что не таит *в* себе угрозы. Типичным примером может служить Мери-лин Монро. Девушку с довольно низким от природы го­лосом могут дразнить тем, что она разговаривает «мужс­ким» голосом. Более высокий голос часто считается неподобающим для мужчины: футболист Дэвид Бекхэм часто вызывал критические комментарии из-за того, что в его голосе звучит множество высоких нот.

Поэтому неудивительно, что девушки и женщины мо­гут стараться скрывать свой низкий от природы тон голо­са и вырабатывать вместо этого более высокий «публич­ный» голосок. Мужчины будут пытаться заставить свой голос звучать на тон ниже природного, чтобы говорить «мужественным» голосом. А у мужчин, которые живут в среде геев, со временем может, наоборот, выработаться более высокий голос, чем их природный.

Такая «утрата» своей настоящей высоты тона может сделаться проблемой, если человек — актер. Частично это связано с потребностью актера «проецировать» свой го­лос на зрительный зал. На театральной сцене голос с большим количеством высоких нот получает лишь огра­ниченную поддержку резонаторов: он не слишком хоро­шо передается со сцены в зрительские ряды. Кроме того, тон, отклоняющийся от природного, не будет согласовы­ваться с эмоциями человека. Поэтому стоит проанализи­ровать, произошло ли нечто подобное с вами, и если это

Стр. 138

следует предпринять попытку раскрыть свой истин­ный природный тон голоса. Это не так трудно, как ка­жется, но требует определенного времени. Вам необхо­димо будет регулярно выполнять упражнения для голоса и контролировать использование голоса в повседневных разговорах. Первые два индивидуальных упражнения из подраздела «Громкость» следует повторять ежедневно; контроль осуществляйте с помощью диктофона. Также выполняйте упражнения из подраздела «Контроль инто­нирования». Они помогут вам достичь любого специфи­ческого вокального тона.

А сейчас мы сосредоточим внимание на том, каким образом сочетание вокализованных нот способно изме­нять смысл произносимой фразы. Мы уже познакоми­лись с этим в предшествующем подразделе; сейчас мы рассмотрим взаимосвязь между высотой тона и интона­цией более подробно.

Для этого подраздела необходимо знакомство с нот­ным рядом «до-ре-ми» (помните замечательный фильм «Звуки музыки»?). Этот нотный ряд просто располагает ноты в определенном порядке, необходимом для образо­вания октавы (группа из восьми нот, используемая му­зыкантами и певцами как часть нотного письма). Кста­ти, вам не придется учиться читать ноты.

Громко напойте три первые ноты — до, ре, ми. Удосто­верьтесь в том, что находитесь в расслабленном состоянии, так, чтобы первая из нот прозвучала близко к вашему при­родному тону. Несколько раз напойте эти три ноты. Затем измените порядок: ми, до, ре. Пару раз попрактикуйтесь, прежде чем убедитесь, что «попали в нужный тон». Теперь пропойте слово «привет», сохраняя в его мелодике порядок

Стр. 139

следования тех же нот: ми, до, ре. (Возможно, ваше при­ветствие прозвучит, как молитва средневекового монаха). Теперь повторите то же слово, но старайтесь плавно сколь­зить с ноты на ноту. Попрактикуйтесь, представляя себе, что вы кого-то приветствуете. Вы получаете сознательное представление о том, как ноты формируют интонацион­ную схему в речи.

Пойдем дальше. Еще раз повторите октаву, начав с *до* и остановившись, дойдя до *си.* Выработайте и запомни­те простую последовательность: си, до, ре. Снова ис­пользуя слово «привет», трансформируйте его в повсед­невное речевое приветствие.

Теперь проанализируйте, каково различие между двумя способами произнесения вами одного и того же слова «привет». В техническом смысле можно сказать, что во втором случае вы начали с более высокой ноты. Подумайте, как изменение ноты могло сказаться на внутреннем смысле вашего приветствия.

Предлагаю одну из интерпретаций. В первый раз, когда вы произнесли «привет», вы не удивились, увидев человека, но заподозрили, что ему что-то от вас может быть нужно. Смысл приветствия был таков: «Я хотел бы знать, что вам нужно». Во втором случае вы приветству­ете кого-то, с кем давно не виделись, и рады видеть это­го человека. Вы хотите сказать: «Мне хочется, чтобы вы задержались и поболтали со мной».

Давайте попробуем простой третий вариант. На этот раз проговорите слово «привет» на одной ноте «до», то есть на низкой монотонной ноте. Как прозвучит ваше приветствие? Каким может быть его скрытый смысл? Возможно, вы старались скрыться от человека, к

Стр. 140

которому сейчас обращаетесь, потому что он раздражает вас, и вот он все-таки вас нашел. Вы хотите сказать: «Я бы предпочел, чтобы вы оставили меня в покое».

Еще одна попытка. Вернемся к первому варианту произнесения слова «привет». Вы использовали три ноты в следующем порядке: ми, до, ре. Снова напойте ноту «до». Теперь продвигайтесь выше по октаве, закон­чив следующим «до» (то есть нотой «до» из более высо­кой октавы). Найдите три ноты «ми, до, ре» в этой, бо­лее высокой октаве. Снова преобразуйте эти ноты в речь с помощью все того же приветствия. Как изменилось значение слова? Предлагаю следующую интерпретацию. Хотя у вас по-прежнему имеются подозрения насчет встреченного вами человека, вы не ожидали его увидеть. Вероятно, вы снова думаете: «Хотел бы я знать, чего ему от меня надо», но при этом недоумеваете: «И как он только догадался, что я здесь?».

**Полезные советы**

Я не хочу убедить вас, что следует разрушать натура­листический сценарий таким образом. Это в самом луч­шем случае мучительный процесс, и я гарантирую, что вы утратите некую долю спонтанности, если все будет жестко распланировано заранее. Цель приведенных уп­ражнений состоит в том, чтобы помочь вам увидеть, что выбор нот и схема интонирования имеют большое зна­чение для аудитории: слушатель сумеет «ухватить» самые важные тонкости, если актер понимает, что делает. Играя человека, который прекрасно умеет контролировать выражение своего лица и язык тела в целях маскировки

Стр. 141

истинных своих чувств, к примеру, общественного дея­теля высокого статуса, вы убедитесь, что тон и модуля­ции голоса приобретают первостепенное значение в выстраивании успешного контакта как с аудиторией, так и с партнерами по сцене.

**Индивидуальные упражнения**

1. Начните с экспериментов по изменению природно-

го тона вашего голоса. Копируйте голоса мужчин и женщин, которых видите по телевизору; затем по­старайтесь взять заметно отличающийся тон при кратком общении с незнакомцами. Отметьте, как они на это прореагируют. Постарайтесь слегка из­менить высоту тона в общении с друзьями и по­смотрите, обратят ли они на это внимание. 2. Выберите монолог из натуралистической пьесы. За­пишите чтение вами монолога на диктофон, произ­нося текст в медленном темпе. Прослушайте запись, обращая особое внимание на выбор тона и модуля­ций. Вновь воспроизведите запись, одновременно снова громко произнося монолог с совершенно дру­гими интонациями и высотой тона. Запишите вто­рой вариант монолога. Прослушайте оба варианта; проанализируйте, как две разные версии речи прида­ют словам различные «значения».

**Упражнения с партнером**

1. Продумайте повседневную ситуацию, в которой мо­гут встретиться и поболтать о том о сем два

Стр.142

человека. Начните импровизированный разговор. Обра­щайте внимание на ваш и вашего партнера природ­ный тон голоса и схему интонирования, которые вы используете в разговоре: если сумеете, постарайтесь вести воображаемый «ретроспективный счет», ког­да «слышите» высоту тона и интонацию, которые используете.

1. Повторите упражнение. В этот раз поместите перед собой одну руку с указательным пальцем, отставленным в противоположную от вас сторону. Каждый раз, как говорите свою «реплику», поднимайте или опускайте палец в соответствии с модуляциями вашего вокального интонирования (если вы говорите монотонно, палец, естественно, будет оставаться неподвижным). Попросите партнера говорить очень медленно и используйте свой палец, чтобы «рисовать» интонационную модель партнера в воздухе. Чем ниже тон, тем ниже будет положение
пальца в воздухе.
2. Снова повторите первое упражнение. В произвольно избранных местах повторите любую фразу из нескольких слов с точно таким же выбором тональностей и такой же интонацией, как вы это сделали сразу перед тем, но спонтанно.
3. Ниже приводится «сценарий» ситуации, в которой два человека могут встретиться и поговорить. Сделайте по две копии текста для каждого актера. На каждой копии отметьте выбор высоты тона и интонации, которые явно отличаются от тех же характеристик другого варианта. Проиграйте каждый вариант. Обсудите с партнером, как разный выбор

Стр. 143

|  |  |
| --- | --- |
|  | высоты тона и голосовых модуляций влияет на ре­акцию партнера на ваши реплики. |
|  |  |  |  |
|  | А: | — Привет. |  |
|  | В: | — Привет. |  |
|  | А: | — Что-то холодно сегодня. |  |
|  | В: | -Да. | \* |
|  | А: | - Мы раньше встречались? |  |
| *'* | В: | — Разве? Я не знаю. |  |
|  | А: | — Мне кажется, встречались. |  |
|  | В: | — Когда? |  |
|  | А: | — Я не помню. |  |
|  | В: | — Нет, не встречались. |  |

**Инструмент № 12: Контроль тембра**

Тембр — это термин, который используется для опи­сания степени твердости или мягкости человеческого голоса. Трудно описать или идентифицировать качество тембра, однако он способен оказывать очень сильное влияние на аудиторию.

Есть определенное сходство между тембром голоса и настройкой тона в высокоточной музыкальной системе. Многие аудиосистемы оснащены рукоятками контроля, которые позволяют слушателю повышать или снижать мощь басов или звучание дискантовых тонов в музыке. Более усовершенствованные системы дают возможность осуществлять очень тонкую подстройку тембра музыкаль­ного произведения с помощью графического эквалайзера. Низкие, высокие и средние частоты можно сбалансировать

Стр. 144

до уровней, устраивающих каждого отдельного слушателя. Повернув рукоятку контроля частоты, скажем басового ре­гистра музыкальной системы, вы не просто повышаете громкость звучания, вы повышаете уровень басового резо­нанса. Если ваша музыкальная система уже включена на полную мощь, вы можете заметить, что басовые ноты в музыкальном произведении вибрируют настолько сильно, что слушатели могут ощущать эти вибрации всем телом.

Важно помнить, что, подобно музыкальному тембру, вокальный тембр представляет собой свойство, поддаю­щееся изменениям, когда звук имеет определенную высо­ту и удерживается на одной ноте. Любую ноту, которую вы в состоянии без усилий пропеть, можно изменить так, что она приобретет более твердое или мягкое звучание.

Давайте исходить из представления о том, что вокаль­ный тембр может быть твердым или мягким. Какие свой­ства приписывают слушатели голосу с твердым или мяг­ким тембром? Мягкий голос создает впечатление, что его обладатель — человек добросердечный, предупредитель­ный, спокойный. Примерами могут служить детский пси­холог или ночной ди-джей. Резкий, сильный тембр остав­ляет впечатление принадлежности очень энергичному, порывистому, наэлектризованному человеку. Представь­те себе рыночного торговца или ведущего молодежного телеканала.

Как правило, местный акцент, связанный с городской средой, звучит несколько резче и, может быть, грубее, чем акцент жителей сельской местности. Люди используют дыхание, напряжение и резонанс несколько разным об­разом. Например, жителям сельской Ирландии свой­ственно в разговоре выпускать воздух достаточно

Стр. 145

плавным и непрерывным потоком, что более способствует усилению резонанса. Уроженцы Белфаста, напротив, чаше совершают вдохи и вьщохи в речи, что приводит к физическому напряжению в горле и ограничивает резо­нанс. Это происходит в результате перекрывания голосо­вой щели. В данном случае следует пояснить, что такое перекрывание голосовой щели.

Это явление происходит, когда задняя часть гортани мгновенно напрягается в процессе речи, перекрывая путь потоку воздуха. Попробуйте проделать это. Произнесите громко какое-нибудь слово, например, «автоматичес­кий», с сильным акцентом, словно проглатывая большую часть согласных звуков. У вас получится нечто вроде «а'о' ма'и'ч'кий», так что в пределах одного слова вы испыта­ете несколько перекрываний голосовой щели. Начните произносить слово заново. Только в этот раз прервитесь после произнесения первого звука «а». Отметьте положе­ние гортани: она напряжена и сомкнута, так что через нее нет доступа воздуху.

Вспомните подраздел о громкости, в котором рас­сматривалось понятие резонанса. Резонаторы функцио­нируют эффективнее всего, когда воздух имеет возмож­ность проходить свободно и мышцы вокруг резонаторов расслаблены. Голосовой тембр — насколько резко или мягко звучит голос человека, — более всего зависит от двух факторов: прохождения воздушного потока и мы­шечного напряжения.

Что же можно сделать для изменения тембра соб­ственного голоса? Значительное изменение тембра — за­дача нелегкая. Голосовой тембр напоминает местный ак­цент. Это нечто, выработавшееся у вас в течение всей

Стр. 146

жизни и ставшее инстинктивным. Если вы желаете изме­нить тембр, вам следует обрести полный контроль и над потоком воздуха, который вы выдыхаете, и над степенью собственной физической релаксации. Это помогает так­же выработать ощущение «позиционирования голоса» за счет визуализации «центрирования» голоса в определен­ной точке на пути прохождения воздушного потока.

Если вы стараетесь достичь мягкого тембра, вы може­те представить себе, что ваш голос находится в центре грудной клетки: расслабьте как можно больше мышц и сосредоточьтесь на ощущении вибрации в вашем грудном резонаторе (вспомните о ночном ди-джее). Если вы доби­ваетесь «твердого» тембра, визуализируйте, как ваш голос размещается в гортани или в ротовой полости (можете вспомнить о ведущем молодежной телепрограммы).

Однако в театре следует быть очень внимательным. «Позиционирование» голоса в горле неминуемо приведет к определенной степени мышечного напряжения в этой области, и, если вы начнете делать усилия, чтобы ваш го­лос звучал нормально, излишнее напряжение может при­вести к длительной травме. На радио и телевидении, где программы часто идут в записи, такое напряжение вполне приемлемо, если у вас нет необходимости в «проецирова­нии» голоса на аудиторию.

Полезные советы

Ваш собственный «природный» тембр, скорее всего, будет представлять нечто среднее между «жестким» и «мягким». Чем ближе тембр к одной из «крайних» точек диапазона, тем более вы нуждаетесь в развитии чуткости,

Стр. 147

необходимой для его изменения. Поэтому внимательно вслушивайтесь в различные голоса людей в повседневной жизни. Слушайте рекламные ролики на телевидении; тип рекламируемой продукции обычно диктует выбор конк­ретного голосового тона и тембра. Иногда можно слы­шать, как один и тот же актер в разных рекламных кли­пах говорит разным голосом. Если вы сумеете освоить способность изменения тембра, то, возможно, станете более востребованным как актер.

**Индивидуальные упражнения**

Выполняйте эти упражнения ежедневно, используя диктофон. Помните, что микрофон, которым оснащен стандартный диктофон, недостаточно чувствителен для улавливания мельчайших тонкостей в перемене тембра. Если вы серьезно заинтересованы в обретении контро­ля над голосом, вам придется потратиться на более вы­сококачественную записывающую аппаратуру.

1. Вернитесь к первому упражнению в подразделе «Громкость». Начните с повторения исходного уп­ражнения. Затем, во время совершения выдоха, по­экспериментируйте с тончайшими вариациями на­пряжения, помогающими изменять тембр голоса. Используйте метод визуализации для «позициониро­вания» голоса в определенных точках между центром вашей гортани и губами. Визуализация исполняет роль внутреннего «наставника»: в техническом пла­не вы будете потихоньку прибавлять мышечное на­пряжение для придания голосу твердости или убав­лять напряжение для придания голосу мягкости.

Стр. 148

1. Повторите первое упражнение, но в этот раз сохраняйте состояние мышечной релаксации и изменяйте тембр на каждом выдохе. Наблюдайте за тем, как ваш тембр словно набирает силу всякий раз, как вы берете все более высокий тон, и смягчается, когда вы используете более низкие тона. Помните — чем ниже тон, тем больше вы используете резонанс грудной клетки и шеи.
2. Проинтонируйте слоганы из рекламных телевизионных и радиороликов. Постарайтесь произнести эти тексты, варьируя тембр голоса. Запишите свои попытки и проанализируйте, какие различия заметили.

**Упражнения с партнером**

1. Подберите сценку, в которой был бы диалог между двумя персонажами (можно для начала использовать краткий диалог из упражнения в предшествующем подразделе). Для одного персонажа выберите твердый тембр, для второго — мягкий. Постарайтесь, чтобы оба персонажа говорили примерно в одинаковой голосовой тональности. Прочитайте диалог вслух. Совершите «обмен» тембрами. Обсудите с партнером, насколько различные качества тембра подходят разным персонажам. Попробуйте разыграть другой диалог.
2. Проделайте то же самое, но на этот раз ваши персонажи должны говорить явно в разных тональностях: один — высоким тоном, другой — низким. Идея состоит в использовании разных уровней резонанса.

Стр. 149

Совершите «обмен» тембрами. Обсудите с партне­ром, насколько различные качества тембра подхо­дят разным персонажам. Попробуйте разыграть другой диалог.

3. Повторите первое упражнение, но на этот раз по­звольте тембру своего голоса слегка измениться во время сценки — например, от мягкого к жесткому. Это одна из трансформаций, которая может про­исходить спонтанно — в ответ на эмоциональное состояние, например, когда говорящий вдруг ощу­щает угрозу.

Стр. 150

**Раздел 5.**

**РЕЧЬ**

Итак, голос — это звук, который мы издаем. Речь представляет собой способ контроля звуков для преобра­зования их в слова. Речь в театре, как правило, содержит множество информации, полезной для публики. В этом качестве речь, несомненно, находится в центре актерско­го исполнения.

Актеры используют речь для донесения до зрителей важной информации, которая касается не только сю­жета пьесы, но также и личности персонажей, которых они играют.

В этом разделе вас ждет знакомство еще с четырьмя новыми инструментами актерского мастерства, которые помогут вам сделаться более многогранным и психологи­чески чутким исполнителем. Инструмент № 13 — изме­нение темпа — анализирует скорость речи как зачастую игнорируемую характеристику личности, а также показы­вает, какое важное влияние способен оказывать меняю­щийся темп речи. Инструмент № 14 — изменение акцен­та — анализирует один из наиболее популярных методов изменения характера и предлагает полезные советы по развитию навыка использования акцентов. Инструмент

Стр. 151

встречающиеся речевые вариации с советами о том, как можно их использовать.

Как и раньше, сначала мы рассмотрим значение каж­дого термина; порассуждаем о том, какие знания необхо­димы для изменения каждой переменной; проанализиру­ем психологические причины различий между людьми; в завершение будут предложены упражнения по речи. В работе над этим разделом вам тоже поможет диктофон.

Итак, речь обладает четырьмя ключевыми перемен­ными характеристиками: это темп, акцент, дикция и ре­чевые особенности.

Инструмент № 13: изменение темпа речи

Темп — это просто скорость, с которой говорит чело­век. Как и в случае с большинством других личных ха­рактеристик, темп речи есть нечто, что мы реально заме­чаем только в случае, если он начинает нас раздражать, например, если темп речи не дает хорошо расслышать собеседника. Двумя очевидными крайностями здесь яв­ляется речь настолько быстрая, что слушатель не успе­вает за говорящим, и речь настолько медленная, что слу­шатель томится, не в силах дождаться ее конца.

Разная скорость речи создает различное представле­ние о говорящем. Быстрота речи может свидетельствовать об уверенности, быстром уме, спонтанности, энергии. Медленная речь может оставлять впечатление скрытнос­ти, низкого уровня умственных способностей, осторож­ности или даже апатии (равнодушия). Однако быстрая речь может также наводить на мысль о нервозности, а

Стр. 152

неторопливая — являться признаком уверенного в себе че­ловека, который сам задает темп общения.

Мы уже говорили раньше, что людям свойственно скрывать что-то личное. Нервный человек часто стара­ется выглядеть уверенным и спокойным. От природы энергичный и легковозбудимый человек может пытать­ся скрыть свой энтузиазм, чтобы выглядеть хладнокров­ным. Обеих иллюзий можно достичь посредством изме­нения скорости речи.

Для актера очень ценно осознанное отношение к тому, с какой скоростью он говорит. Одна из важнейших задач актера состоит в том, чтобы в течение всей пьесы (особен­но «полноактной» постановки) удерживать внимание зри­тельской аудитории. Конечно, интересный сюжет и так захватит внимание зрителей, однако вы, актер, в качестве основного «рассказчика» сюжетной истории, в значитель­ной мере отвечаете за поддержание искреннего зрительс­кого интереса. А осознание скорости речи является цен­ным и далеко не полно используемым средством в борьбе за интерес аудитории.

Конечно, не стоит даже пытаться менять темп речи только для того, чтобы казаться интересным. Темп речи является отражением душевного и эмоционального со­стояния человека, так что в любой момент постановки темп речи должен быть соответствующим. Но не следу­ет и ограничивать себя слишком жесткими рамками за­ранее продуманного и намеченного плана. Вместе с этим следует понять развитие характера вашего персонажа в ходе пьесы, а потом на репетиции делать все важные для актеров вещи — сохранять концентрацию, оставаться в релаксации, слушать, — и вы обнаружите, что скорость

Стр. 153

речи у вас меняется спонтанно, в ответ на обстоятельства, в которых оказывается ваш персонаж. И, естественно, быстрота, с которой вы произносите свои реплики, вполне может меняться в ответ на исполнение партнера.

Самым лучшим постановкам присуща внутренняя органика; актер проявляет психологическую и эмоцио­нальную чуткость, которая всякий раз придает спектак­лю что-то новое. Чтобы выработать йавыки, необходи­мые для рождения подобной «легкости игры», достичь уверенности, дающей возможность спонтанно менять, к примеру, скорость речи, — необходимо практиковаться в повседневной жизни. Конечно, вам необходима пре­красная дикция, то есть четкость и ясность речи. Освоив этот навык, вы раскроете для себя полный диапазон ва­риаций в темпе речи.

Возьмем простой вопрос «Вы кого-то ждете?» и про­анализируем его, поместив с этой целью в воображаемый контекст. Вы находитесь в баре или в кафе, где сидите ря­дом с симпатичной незнакомкой. Вам трудно дается зна­комство с новыми людьми, но не хочется и выглядеть не­рвным. Прежде всего, речь идет о голосе: его громкости, интонациях, тоне и тембре. Ваш голос будет звучать дос­таточно громко, частично из-за того, что в кафе доволь­но шумно, играет музыкальный автомат, а частично из-за того, что вы волнуетесь и недостаточно владеете собой. Мысленно вы прокручиваете свой вопрос в течение не­скольких минут. Вам хочется, чтобы вопрос прозвучал естественно, но заинтересованно, так что модуляции ва­шего голоса будут слегка меняться. Вы надеетесь, что за­говорите своим естественным тоном; если нервозность не уляжется, ваш голос может прозвучать слишком высоко.

Стр. 154

Вам хотелось бы, чтобы тембр вашего голоса не был слишком жестким. Но ваше тело настроено иначе: груд­ная клетка и горло несколько сжаты, так что вы чувству­ете, что ваш голос находится в задней части горловины, где вы ощущаете сильное напряжение.

Теперь перейдем к речи — в данном случае к скоро­сти речи. Не слишком быстрая, не слишком медленная. Вы желаете произвести хорошее впечатление, вы хоти­те, чтобы ваша речь звучала спокойно и уверенно.

Мысль, которую я хочу подчеркнуть, относится ко всем восьми характеристикам голоса и речи, а также к пяти характеристикам физического поведения, и состоит в том, что поведенческие вариации происходят непосред­ственно в ответ на эмоциональное и психологическое со­стояние человека. В хороший для себя день вы находите естественный способ произнесения, скажем, какой-то реплики, который будет искренним, интересным и инту­итивным. В не слишком удачный день вы будете звучать правдиво, достаточно интересно и внешне интуитивно. Если вы хороший актер, никто не заметит разницы.

Еще одно замечание по поводу темпа речи. В повсед­невных разговорах люди меняют темп речи, но не толь­ко, — они также варьируют длину пауз между высказы­ваниями. Человек напористый обычно делает очень короткие паузы в разговоре, а то и постоянно перебивает собеседника. Человек пассивный или настороженный может помедлить несколько секунд, прежде чем начать говорить. Нетрудно понять психологические причины того, почему паузы в речи человека могут значительно изменяться в соответствии с обстоятельствами, — это реальная жизнь.

Стр. 155

**Полезные советы**

Получив отрывок текста, в котором два персонажа го­ворят по очереди, легко позабыть простую истину о пау­зах в речи. Вы заучиваете свои реплики, усваиваете необ­ходимые тонкости, а потом репетируете с партнером. Если вы сконцентрированы и уверены в себе — и дей­ствительно хорошо знаете свой текст, — вы можете «отпу­стить процесс на волю» и инстинктивно ощущать, когда и какие паузы требуются. Но если что-то пошло не так — у любого из партнеров есть какая-то причина для излиш­него напряжения, — оба партнера потеряют способность слушать и реагировать, то есть способность, составляю­щую суть хорошего актерского диалога. В результате па­узы между репликами становятся одинаковыми, а следо­вательно, предсказуемыми. Я говорю — мой партнер делает вид, что слушает и реагирует; партнер говорит -я делаю вид, что слушаю и реагирую на его слова. Хоро­шие актеры, застигнутые подобной ситуацией, возвра­щаются к инстинктивной игре и вносят определенные перемены в паузы между репликами. Актеры не столь одаренные быстро становятся неинтересными.

Эту проблему можно преодолеть, используя аналогию из тенниса. В теннисе каждый игрок имеет возможность сделать подачу с задней линии, от самой сетки или с по­зиции где-нибудь посередине. Теннисная партия, сыг­ранная целиком с «дальнего расстояния» — где оба игро­ка находятся на задней линии в надежде, что один из них сделает ошибку, — может оказаться скучной для зрителей. Ни одна теннисная партия не может быть целиком разыг­рана у сетки, но когда игроки оказываются у сетки, игра

Стр. 156

действительно приобретает особую остроту. В типичной теннисной партии оба игрока меняют позицию часто и внезапно, в какой-то момент отступая на заднюю линию, а в следующий раз подбегая к самой сетке. Одной из са­мых волнующих для зрителей подач является неожидан­ная «свеча» с длинной дистанции, захватывающая сопер­ника врасплох или на бегу, в попытке успеть отбить удар. Следовательно, как актеру вам необходимо избегать прогнозируемой подачи с «длинной дистанции», кото­рая имеет один и тот же темп и одинаковую продолжи­тельность паузы. «Обмен ударами от сетки» — это быс­трый и лихорадочный обмен репликами с множеством пауз. Остальные исполнители видят, как каждый из ак­теров продолжает варьировать скорость речи и длину пауз в соответствии с личным психологическим состоя­нием, мгновенно изменяющимся. А «свеча»? Это сокру­шительная реплика (утверждение или вопрос), оставля­ющая собеседника в состоянии коллапса.

**Индивидуальные упражнения**

Предлагаемые упражнения относятся к технике ис­полнения. Рекомендую использовать их, только чтобы «освоить» темп речи и паузы между фразами.

1. Ниже приведен отрывок из повести Чарльза Дик­кенса «Рождественская песнь в прозе». Прочитайте отрывок вслух с «нормальным» темпом речи, запи­сывая свой голос на диктофон. *«Жара или стужа на дворе — Скруджа это беспокоило мало. Никакое тепло не могло его обогреть, и ни­какой мороз его не пробирал.*

Стр. 157

*Самый яростный ветер не мог быть злее Скруджа, са­мая лютая метель не могла быть столь жестока, как он, самый проливной дождь не был так беспощаден. Непогода ничем не могла его пронять. Никто никогда не останавливал его на улице радос­тным возгласом: «Милейший Скрудж! Как пожива­ете? Когда зайдете меня проведать?». Ни один нищий не осмеливался протянуть к нему руку за подаянием, ни один ребенок не решался спро­сить у него, который час, и ни разу в жизни ни еди­ная душа не попросила его указать дорогу. Казалось, даже собаки, поводыри слепцов, понимали, что он за человек, и, завидев его, спешили утащить хозяина в первый попавшийся подъезд или в подво­ротню, а потом долго виляли хвостом, как бы гово­ря: «Да по мне, человек без глаз, как ты, хозяин, куда лучше, чем с дурным глазом».*

Теперь разметьте текст карандашом, используя цифры от 1 до 5 для обозначения темпов речи. Если вы находите необходимой паузу, впишите букву «П» (заглавную букву для длинной паузы, маленькую -для короткой). Привлеките аналогию с автомобиль­ной передачей: первая передача — очень медленная, а пятая — очень быстрая. Убедитесь в том, что ос­мысленно разметили текст с точки зрения рассказ­чика истории. Запишите этот вариант на диктофон. Прослушайте оба варианта для сравнения. Попро­буйте сделать еще одну запись, изменив схему «пе­реключения скоростей».

2. На этот раз используйте монолог из пьесы, разделив его на несколько маленьких кусочков. Проговори-

Стр. 158

те монолог, отмечая те изменения темпа речи, кото­рые, как вы ощущаете, произойдут как отклик на психологические переживания персонажа. Задайте себе вопросы о персонаже: трудно ли вам сказать, что это за человек? Подразумевает ли этот человек именно то, что говорит, или пытается что-то скры­вать? Как ваш персонаж относится к своему собе­седнику? Пользуйтесь карандашом и резинкой -ваши решения наверняка будут меняться. Разметив текст, запишите его на диктофон. В этом упражнении вам предлагается наудачу сде­лать выбор темпа речи, что иногда приводит к по­истине интересным результатам. Вам понадобится кубик из настольной игры, карандаш, а также вто­рой монолог, который вы тоже поделите на мел­кие отрывки. Бросьте кубик. Начиная с первой строки монолога, определите таким образом темп речи для каждого отрывка. Как и прежде, исполь­зуйте цифры от 1 до 5; если выпадет цифра 6, это будет означать речь настолько быструю, что вы вряд ли сумеете членораздельно произносить сло­ва. Теперь запишите отрывок, изменяя темп речи, как было задумано, в произвольно выбранных ме­стах. Прослушайте запись: заметили ли вы моменты, в которые изменение темпа речи оказалось неожиданно удачным?

**Упражнения с партнером**

1. Повторите упражнения 2 и 3, описанные выше, но в этот раз используйте диалог. Снова запишите

Стр. 159

исполнение на диктофон и прослушайте его. Отме­чайте любые новые наблюдения, касающиеся изме­нения темпа речи.

2. Используйте аналогию с игрой в теннис. Подберите краткий диалог из пьесы, которую хорошо знаете. Сцена должна быть реалистичной по стилю и остав­лять возможность для множества интерпретаций. (Хорошо подойдут такие пьесы, как Шемой офици­ант» Гарольда Пинтера и «В ожидании Годо» Бекетта). Обсудите интерпретацию сцены, определяющую психологическую значимость каждого из характеров: вам следует попробовать определить, чего каждый из персонажей хочет от другого. (Об этом мы подробнее поговорим в следующем разделе.) Теперь проиграй­те сцену, воображая оба характера в положении игро­ков на задней линии, то есть когда каждый из геро­ев делает паузу, прежде чем сказать свою реплику. Потом проиграйте сцену «от сетки», то есть прогово­рите диалог стремительно, часто перебивая друг дру­га. Потом перемешайте темпы. Еще раз произведи­те изменения. Обсудите, каким образом различные интерпретации влияют на ваши чувства по отноше­нию к другому персонажу.

**Инструмент № 14: изменение акцента**

У вас, как и у всех других людей, есть акцент. Нет ни одного человека, речь которого не имела бы акцента; в луч­шем случае человек может претендовать на то, что его акцент связан не с конкретным географическим

Стр. 160

районом, а с социальным классом, — например, стандартный акцент английского среднего класса или «рафинирован­ный» английский — традиционный акцент английской аристократии. Все прочие акценты связаны в Британии с конкретными географическими регионами.

Изучение нового акцента требует значительного вре­мени, упорных занятий и стараний. В этом процессе по­лезно выучить фонетический алфавит, то есть алфавит звуков, который приводится в словарях как помощь в до­стижении правильного произношения (см. Приложение «Дополнительная литература»). Из этого следует, что вам необходимо хорошее «ухо» — способность воспринимать на слух и дифференцировать разные звуки. Даже если ак­цент не является вашей сильной стороной, можно про­должать работать актером: два Шона — Коннери и Бин — прекрасно справились с этой проблемой. Но если вы же­лаете стать по-настоящему разноплановым исполните­лем, вам необходимы хорошее «ухо» и практика по его ис­пользованию.

Далее последует вовсе не попытка научить вас говорить со специфическими акцентами. Я лишь хочу предложить вам то, что сам считаю полезным: ясное понимание того, как различаются акценты. Определенные схемы повторя­ются вновь, и их понимание позволит вам далеко продви­нуться по пути достижения способности «разгрызать» большинство акцентов.

Вы уже вполне освоились с простыми звуками в словах — «а» в слове «саt», «е» — в «hen» и так далее1. Но вам следует освоиться и с дифтонгами внутри речи. Дифтонг

1 В данном подразделе будут приводиться примеры на английском язы­ке, поскольку речь идет об английских акцентах. — Примеч. перев.

Стр. 161

образуется при плавном переходе одного гласного звука в другой, при отсутствии между ними согласного звука. Иногда такой переход одного звука в другой совершенно очевиден: примером этого может служить слово «bоу», со­держащее особенно сильный дифтонг, который в стандар­тном английском языке скользит от звука, присутствую­щего в середине слова «good», до звука, присутствующего в середине слова «hit». (Попробуйте произнести это слово.) Но если тщательно проанализировать, даже такое корот­кое слово, как «go», представляет дифтонг, поскольку при его произнесении мы плавно переходим от звука, близко­го звуку «u» в середине слова «gun», к звуку, близкому к «oo» в середине слова «moon», — и все это происходит по­чти мгновенно. (Попробуйте произнести). Другие дифтон­ги можно обнаружить в середине слов «may» и «hear». Именно произношение этих дифтонгов часто меняется в разных акцентах.

Иногда слово, произнесенное с местным акцентом, практически ничем не напоминает произношение того же слова в стандартном английском. Вот когда особенно важным является понимание дифтонгов. Возьмем, к при­меру, произношение слова «now» с акцентом жителя Бел­фаста. Дифтонг в середине этого слова при произноше­нии в стандартном английском скользит приблизительно от звука, находящегося в середине слова «man», к гласно­му звуку, который находится в середине слова «good». (по­пробуйте произнести). Но при произнесении слова «поуу» с белфастским акцентом дифтонг в середине слова звучит совершенно по-иному. На этот раз произношение очень близко к произношению дифтонга в слове «boy» (см. выше). Громко произнесите слово «now», заменив при

Стр. 162

этом согласный звук «п» на «b». Это вполне хорошо пе­редает, насколько могут различаться произношения.

Городским акцентам действительно присущи опреде­ленные общие характеристики, отличные от характерис­тик сельских или загородных акцентов. Превратившееся в клише представление о загородной местности как о бо­лее спокойной, не столь лихорадочной среде в сравнении с шумной, агрессивной атмосферой города, прекрасно применимо на практике, когда речь заходит об акцентах.

Такие городские акценты, как акцент жителей Ли­верпуля, Ньюкасла, Белфаста и лондонского Ист-Энда имеют довольно отрывистое, словно рваный ритм, про­изношение, напоминающее стаккато. Для этих акцентов характерно множество перекрываний голосовой щели. Темп речи в городах, как правило, очень быстрый. Тембр голоса — жесткий. Дикция очень нечеткая.

Возможно, наиболее значимым различием между город­ским и сельским акцентами является интонирование: если вы обладаете хорошим «ухом», у вас есть неплохой шанс различить основные городские акценты, прослушивая толь­ко интонационную модуляцию без членораздельной речи. Однако следует быть осторожным с интонированием. Ак­центы Бирмингема и Ливерпуля имеют довольно сходные интонационные особенности; приезжие часто их путают, несмотря на значительные различия в произнесении конк­ретных слов.

Для сельских акцентов характерен замедленный темп речи; тембр звучит мягче. Интонационные особенности в сельском акценте отличает большая «музыкальность»: ис­пользуется более обширный диапазон тональностей. Это выглядит так, словно более неторопливый образ жизни

Стр. 163

сельской местности дает людям большую свободу говорить безо всяких ограничений.

Городские акценты, напротив, как будто указывают на опасение говорящего быть в любой момент прерван­ным.

Сравните северно-ирландский акцент Белфаста с ак­центом жителей сельской Южной Ирландии; акцент жи­телей Глазго «горбалс» (ОогЬа15) с акцентом "шотландских возвышенностей. Сравните городской акцент «кокни» с акцентом жителей Корнуолла.

**Полезные советы**

Если вы легко обучаетесь разным акцентам, реко­мендую вам завести специальную книжку для заметок. Вы можете отвести отдельную страницу для каждого из специфических местных акцентов. Для каждого акцен­та можно записать восемь ключевых голосовых и рече­вых характеристик. Если вы можете вспомнить, запиши­те имена известных людей или своих друзей, говорящих с каждым из акцентов. В приложении приводится обра­зец с ливерпульским акцентом в качестве примера.

Если возможно, включите в свою коллекцию записи каждого акцента. Некоторые записи можно приобрести в магазинах, но помните, что плохие или устаревшие версии хуже, чем вообще ничего, и полностью бесполез­ны. В свое время Британская телерадиовещательная корпорация «ВВС» предлагал хорошую запись под на­званием «Английский, шотландский и ирландский с акцентом». Этот «продукт» успел несколько устареть, некоторые акценты успели эволюционировать с

Стр. 164

момента осуществления «Би-би-си» первой записи, кроме того, копию этой записи не так-то легко найти.

Есть книги, посвященные акцентам, которые пред­лагаются в комплекте с записями, но имейте в виду, что если примеры различных акцентов наговорены одним и гсм же человеком, то ошибки и неточности неминуемы.

Могу предложить своим читателям два хороших веб­сайта, на которых можно найти информацию о записях, где сами местные жители говорят с присущими им акцен­тами. В каждом случае вы имеете возможность получить основные сведения о каждом из говорящих на диске.

<http://www>. Collectbritain. co. uk/collections/ dialects *Этот сайт является частью информационных услуг, предоставляемых Британским музеем в Лондоне. Постарайтесь узнать что-то о говорящих, которые записывались недавно, потому что многие записи были сделаны на основании архивов XX века.*

htt://www.ku.edu/%7Eidea/inddex2.html

*Это сайт, посвященный международным диалектам из английского архива (IDEA), открыт с 1997 года и принадлежит Управлению театров и кино при уни­верситете штата Канзас.*

**Индивидуальные упражнения**

1. Запишите свой голос. Просто говорите о чем-ни­будь

повседневном: например, чем вы занимались сегодня, что

планируете сделать дальше. Проигры­вая запись,

протранскрибируйте маленький отры­вок своей речи на бумаге.

Оставьте пробел между строчками. Вновь воспроизведите этот

Маленький

Стр. 165

отрывок и внимательно вслушивайтесь в голосовые интонации. Проинтонируйте слова, сказанные вами, графически, чтобы видеть, как развивается и меняется интонация в процессе речи. Если вы ког­да-нибудь видели такую графическую транскрип­цию, то понимаете, что она выглядит, как простая версия записи птичьей песенки, с обозначением повышений и понижений высоты тона. Повторите упражнение, но теперь запишите кого-нибудь другого — в идеале человека, говорящего с другим местным акцентом. Сравните интонацион­ные особенности. В некоторых акцентах, например в бирмингемском, они имеют тенденцию к повто­рению. Сделав запись, транскрипцию акцента и «изобразив» эту голосовую интонацию, попробуй­те скопировать акцент говорящего.

1. Возьмите для примера простое высказывание: «I can’t wait until tomorrow – it’smy birthday» *(Я не могу ждать до завтра — это мой день рождения).* Выберите два акцента, один городской, другой — сельский. Дважды напишите эту фразу на листе, оставив большой пробел между записями. Попробуйте произнести фразу с каждым из акцентов. Запишите свои попытки. Повторите упражнения, выбрав два других контрастирующих акцента.
2. Прослушайте человека, который говорит с акцентом, характерным для жителей его родной местности (используя один из предложенных вебсайтов). Вслух старайтесь копировать то, что говорит челвек и как он это говорит; вы должны повторять слова спустя всего лишь долю секунды после говоряще-

Стр. 166

го. Этот метод требует практики, но прекрасно по­могает освоить новый акцент. Сначала вы можете делать транскрипцию слов человека; с опытом вы начнете копировать говорящих «вживую».

**Инструмент № 15:**

**концентрация на дикции**

**Дикция** — это степень четкости речи. Хорошая дик­ция подразумевает четкий выговор при естественном звучании. Это первостепенный навык для актера: зрите­ли, сидящие в заднем ряду большого театрального зала, не в состоянии разглядеть выражения лица актеров. В ра­диопостановках вообще звучат только голоса. Вот поче­му так важно, что и как вы говорите.

Современные актеры, работающие в атмосфере, где во главу угла ставится натурализм, сталкиваются со своеоб­разной дилеммой. Идеальной дикцией обладает неболь­шое число людей. В реальной жизни местные акценты за­частую трудно поддаются пониманию. Психологические стрессы часто приводят к далеко не идеальной четкости речи, а всяческого рода жизненные драмы сотрясают жиз­ни людей любых общественных классов и слоев. Если вы играете роль в драме, ваш персонаж в определенные мо­менты, несомненно, может переживать состояния сильно­го эмоционального стресса. Так что же важнее — пережи­вание и передача эмоций с использованием аутентичного акцента или четкий выговор?

Конечно, здесь не идет речь о том, чтобы жертво­вать одним ради другого. И то, и другое имеют равную

Стр. 167

важность. От актера требуется мастерское слияние двух элементов: убедительное и экспрессивное выражение эмо­ций с использованием естественно звучащего акцента и дикции, позволяющих всем зрителям в зале хорошо рас­слышать слова героя, причем не в какие-то определенные моменты, а во время всего спектакля. И хотя ваша речь не обязательно должна звучать, как у выпускника класса красноречия 1920-х годов, в таком месте, как театр, где голос должен «разноситься» по всему зрительному залу, от вас потребуются дополнительные усилия. Такие так назы­ваемые фрикативные, взрывные звуки, как «п», «д», «к» и «г», следует произносить более твердо и чисто, чем мы делаем это в повседневной жизни.

Фрикативные согласные должны точно оглашаться или «не оглашаться»: звуки «д» и «т» идентичны по спо­собу произнесения, однако если при произнесении «д» требуется добавочное звучание, обеспечиваемое голосо­выми связками, «т» образуется почти беззвучно. Это тон­кое различие может оказаться особенно сбивающим с толку зрителей, если актер на сцене говорит с акцентом. Я преподавал мастерство речи будущим актерам из Фин­ляндии, и в их английском языке с финским акцентом правила произнесения любопытным образом менялись на обратные стандартному английскому, что приводило к смешным ошибкам в произношении.

По этому аспекту речи, как и по многим другим, су­ществует масса чрезвычайно полезной литературы для ак­теров, желающих совершенствовать свою дикцию (см. разд. «Дополнительная литература»), поэтому я решил далее не углубляться в этот вопрос.

Стр. 168

Полезные советы

Мышцы, участвующие в процессе говорения — осо­бенно губные, — должны быть правильно прогреты и активно использоваться, поэтому вам необходимо вырабо­тать привычку произносить скороговорки и делать движе­ния, напоминающие движения рта и челюстей человека, который интенсивно жует жевательную резинку. Кроме того, части тела, наиболее активно используемые при издавании звуков (грудная клетка, гортань, рот), и связан­ные с ними области мышц, такие как шейные и плечевые, должны по возможности находиться в расслабленном состоянии во избежание «застопоривания» голоса в ре­зультате напряжения и в целях достижения хорошего ре­зонанса.

Гласные звуки и дифтонги наиболее способствуют усилению голосового резонанса. Как таковые, они явля­ются в театре возможно наиважнейшими элементами в передаче эмоционального состояния персонажа; актеры обязаны произносить такие звуки так четко, как только возможно.

В тех средствах массовой информации, где зрители ви­дят персонажей и участников программ крупным планом, например в кино и на телевидении, зритель ожидает мак­симально приближенного к реальности стиля исполнения, так что любые используемые вами технические средства должны оставаться незаметными. Вероятно, перед каме­рой лучше всего сильно не переживать по поводу дикции; здесь я могу посоветовать вам сконцентрироваться на том, какую цель ставит перед собою ваш персонаж, и главное, стараться не мямлить и не бормотать.

Стр. 169

**Упражнения**

1. Прочитайте вслух отрывок из какой-нибудь повести (можно прочитать предложенный ранее отрывок из «Рождественской песни в прозе» Диккенса). Пред­ставьте себе, что вы пережевываете слова, слов-но жевательную резинку; затем гипертрофируйте чет­кость произношения, совершая интенсивные мы­шечные движения губами, челюстью и языком. Со­гласные звуки произносите твердо и чисто; усилен­но работайте над преодолением напряжения горла (гортани). Гласные звуки сильно резонируют и помо­гают выразить эмоции, поэтому старайтесь, чтобы ваш голос звучал по возможности свободно и рас­слабленно.

1. Повторите первое упражнение, но в этот раз говорите так быстро, как можете. Запишите свою речь. Проиграйте. Легко ли вам понимать каждое слово? Опять проиграйте запись, останавливая ее в тех местах, где речь звучит неясно. Прочитайте другие отрывки текста. Попросите кого-нибудь прослушать записи. Может быть, ваши согласные звучат «размыто»? Нет ли у вас тенденции «глотать» какие-то гласные звуки? Возможно, у вас слишком часто происходят перекрывания голосовой щели? Выявив закономерности, попрактикуйтесь в изменении дикции. Снова запишите свою речь. Замечаете ли вы разницу?
2. Ежедневно — и перед любым спектаклем — повторяйте скороговорки:

*От топота копыт пыль по полю летит;*

Стр. 170

*На дворе трава, на траве дрова; Семь кораблей лавировали, лавировали, да не вылави­ровали;*

*Карл у Клары украл кораллы, а Клара у Карла укра­ла кларнет;*

*Кукушка кукушонку купила капюшон, надел кукушо­нок капюшон, — как в капюшоне он смешон.* Когда вы освоите все эти скороговорки, найдите и выучите новые.

1. Подберите и выучите эмоционально заряженный монолог из какой-нибудь пьесы. Не менее 15 минут потратьте на то, чтобы привести себя в соответствующее эмоциональное состояние. Проговорите монолог, записывая его на диктофон. Проиграйте запись, внимательно следя за дикцией. Снова запишите исполнение монолога с внесенными исправлениями.

Проделайте снова упражнение 4, но на этот раз произносите монолог в помещении больших размеров, чтобы вам необходимо было говорить с хорошей дикцией, сохраняя при этом соответствующее эмоциональное состояние. Поставьте диктофон на большем расстоянии от себя. Проиграйте запись, чтобы проверить четкость дикции. Запишите монолог повторно с исправлениями.

**Инструмент № 16: использование речевых особенностей**

Здесь подразумеваются общие отличительные осо­бенности речи. Зачастую они описываются как речевые

Стр. 171

дефекты, но в сущности это не дефекты, а просто откло­нения от стандартного произношения, которое мы называем стандартным английским (в этом подразделе примеры также приведены на английском языке, по­скольку иначе они утратили бы смысл).

Один пример. Говорящие заменяют в речи звук «th» на «f», например, у них получается «Ifink so» (Я так ду­маю). Эта конкретная особенность произношения все­гда была распространена среди людей, говорящих на «кокни», но теперь эта особенность получила более ши­рокое распространение и особенно часто встречается в речи людей молодого возраста. Это явление может быть связано с распространением акцента «кокни» или его производных: изначально на «кокни» говорили только жители лондонского Ист-Энда, потом этот акцент рас­пространился в другие районы Лондона, а теперь харак­терные особенности «кокни» обнаруживаются в местных акцентах по всей территории Англии.

Появился термин «мокни», которым называют лю­дей, приобретших акцент «кокни», несмотря на то, что они проживают за пределами Лондона (к примеру, гово­рящий с акцентом «кокни» скрипач Найджел Кеннеди родом из Центрального графства Англии).

На «кокни» и «мокни» очень часто говорят люди, по­лучившие признание в молодежной культуре; многие ис­полнители, комики, музыканты и модели используют этот акцент. Такая связь с молодежной культурой инте­ресна, поскольку употребление звука «f» вместо «th» общераспространенно среди подростков: возможно, отвергая «взрослое» произношение, дети тем самым выражают свой протест против культуры мира взрослых.

Стр. 172

Использование глухого согласного «f» вместо глухого «th» перекликается с употреблением звонкого согласно­го «v» вместо глухого «th». Слово «whether», например, на­чинает звучать как «wevver». Следует, правда, отметить, что подобные замены реже имеют место в начале слова; слово «this», например, обычно не изменяется на «vis», хотя может превратиться в «dis».

Еще одна особенность речи имеет место, когда чело­веку трудно произносить четкий звук «r»: тогда «r» про­износится, как «w» или как нечто среднее между двумя звуками. Тогда слово «worry» превращается в «wowy». Опять-таки «мягкий» вариант такого произношения ха­рактерен для акцента «кокни», но его употребление тоже распространилось среди людей, говорящих с самыми разными местными акцентами. Интересно отметить, что указанные выше особенности произношения требуют меньшего мышечного напряжения по сравнению и с произношением в стандартном английском.

Еще одна особенность речи связана с произношени­ем согласного звука «s», которое основано на положении языка, особенно его кончика. При стандартном произно­шении кончик языка помещается на альвеолярный отро­сток нижней челюсти (область десен в передней части ро­товой полости, откуда выступают нижние передние зубы). Если кончик языка смещается с альвеолярного от­ростка и особенно если кончик языка частично помеща­ется между зубами, человек начинает «шепелявить»: звук «s» начинает звучать глуше, «расплывчивее», пока не пре­вращается фактически в звук «th».

Еще одна особенность связана с частым перекрывани­ем воздушного потока во время речи т. е. с перекрывани-

Стр. 173

ем голосовой щели, о котором рассказывалось выше. Опять-таки эта особенность чаще всего встречается в местном акценте «кокни», но она часто наблюдается и, например, в акценте «джеорди» (Geordie) жителей Нью­касла. Как правило, она звучит как сокращенный вари­ант для ленивых: слово «bottle» (бутылка) теряет цент­ральный звук «t» и превращается в «bo’l». Попробуйте произнести фразу «I’ve got to get another bottle» (Мне нужна еще одна бутылка) с акцентом «кокни» или «дже­орди» — в ней будет не менее трех перекрываний голо­совой щели.

Если вы обнаружили, что ваша повседневная речь тоже отличается одной или более из описанных выше особенностей, это может явиться для вас источником некоторых проблем. В частности, если у вас нестандар­тное произношение звука «s», у вас могут возникнуть ре­альные проблемы с получением работы, например, в ра­диопостановках или коммерческой рекламе. Очевидно, микрофоны еще более усиливают эту особенность речи, которая будет «резать ухо» слушателям. В таком случае вам лучше пройти курс занятий с хорошим логопедом или иным специалистом по технике речи.

Бессознательная привычка «глотать» звуки в повсед­невной речи тоже может повредить актерской карьере. При перекрывании голосовой щели происходит мгно­венное напряжение гортани; дыхание прерывается, а затем вновь возобновляется. Как обсуждалось ранее, подобное напряжение, как правило, не благоприятству­ет правильному звучанию голоса. В театре важно сохра­нять непрерывный и плавный поток дыхания, регулиру­емый мыслями и чувствами персонажа, которого играет

Стр. 174

актер. Конечно, проще дать совет, чем его выполнить, но вам желательно как можно реже «глотать» звуки на сцене.

Если вы обнаружите у себя дальнейшие проблемы с голосом и речью, в идеале следует записаться на курс хо­рошего специалиста по технике речи. В самом крайнем случае следует приобрести одно из хороших специальных пособий по голосу и речи и ежедневно по нему занимать­ся. В этой книге, к примеру, объясняются произношение звуков и правильное положение языка и губ. Будьте гото­вы практически начать с нуля и ежедневно выполнять предлагаемые упражнения.

**Полезные советы**

Иной раз бывает очень забавно и интересно исполь­зовать какие-то особенности в речи вашего персонажа. Тем не менее, не следует забывать, что такие особеннос­ти являются отклонениями от «нормального» произно­шения. Используя в исполнении специфические речевые особенности, можно нарушить ясность речи. Прежде все­го аудитория должна понимать, что вы говорите.

Не стоит также излишне усложнять собственную жизнь. Использование речевых особенностей требует упорной работы на этапах планирования и репетиций, а также полной концентрации во время исполнения. Это требует значительных усилий. Если вы ослабите внима­ние, зрители сумеют разглядеть «швы» — они заметят то, что не имеет важности. Что еще хуже, вы можете потра­тить столько усилий на то, чтобы выглядеть естественно, что пострадают искренность и спонтанность вашей игры.

Стр. 175

В общем, I just fink you’ve go’ogo for it and no’wowy too much… (Я полагаю, что попробовать все-таки стоит, но не надо слишком волноваться по этому поводу...).

**Упражнения**

1. Начинайте говорить без подготовки своим обычным голосом. Просто опишите, что вы делали на прошлой неделе. Говоря, попробуйте спонтанно заменять «Ш» на «Г» в местах, где появляется этот звук.
2. Повторите первое упражнение, в этот раз изменяя звук «r» на «w».
3. Теперь старайтесь изменить обычный согласный звук «s» на более шепелявый, неразборчивый звук, своевременно помещая язык между зубами. Затем снова измените положение языка и проверьте, какие еще звуки «5» вы можете издавать.
4. В этот раз найдите возможности для перекрывания голосовой щели. Сначала говорите медленно, затем повторяйте слова и фразы, в которых можно использовать перекрывание голосовой щели. Для начала попробуйте произнести слово или фразу с акцентом «кокни», затем испробуйте другие акценты.
5. Запишите короткий монолог персонажа, который должен представиться на видео для вступления в агентство по знакомству. (Возможно, вы сумеете с помощью речи показать, почему этому «кандидату» не везет и он не может найти себе «партнершу».) Поработайте над монологом, изменяя произношение во всех трех указанных выше областях.

Стр. 176

*6.* Выберите монолог из серьезной пьесы. Подготовь­тесь, как в последнем упражнении, но в этот раз по­пробуйте более незаметно ввести в речь больше двух особенностей произношения. В этот раз старайтесь не придавать своему персонажу комических черт. Произнесите монолог. Попробуйте затем произнес­ти его перед ничего не подозревающими слушателя­ми; выясните, поняли ли ваши слушатели, что вы сделали, и спросите, каким образом ваше исполне­ние повлияло на их представление о персонаже.

Стр. 177

**Раздел 6.**

**ВНУТРЕННЯЯ ЖИЗНЬ**

Этот заключительный раздел посвящен исключитель­но тому, что происходит внутри вас,'— мыслям, эмоциям, ощущениям, воспоминаниям, связанным с сознательным и бессознательным «уровнями» разума. Мы исследуем, каким образом актер может использовать свои знания, навыки и воображение для формирования ощущения внутренней реальности в ходе репетиций и спектаклей.

Актеры используют эмоции и воображение в различ­ной степени, в зависимости от предпочитаемого ими сти­ля исполнения (например, «рассказчик» или «вселяю­щийся»), от методов работы режиссера и от полученной профессиональной подготовки. Работа над внутренней жизнью персонажа может оказаться поистине вознаграж­дающей, причем во многом благодаря тому, что такая ра­бота приносит по-настоящему спонтанные открытия.

В этом разделе к уже известным прибавятся еще четы­ре новых инструмента актерского мастерства, все основан­ные на постулатах Станиславского. Инструмент № 17 -магическое «а что, если»?» — исследует один из основных и чрезвычайно мощный вид умственной деятельности — стимуляцию воображения. Инструмент № 18 — энергети­ческая подзарядка характера персонажа — изучает преиму­щества прокладывания психологического «маршрута» ха­рактера в ходе пьесы, с использованием основных задач и барьеров. Инструмент № 19 — воображение ощущений —

Стр. 178

обсуждает важность сенсорного (чувственного) воспри­ятия во время игры и то, как можно развить этот навык. И наконец, инструмент № 20 — генерирование эмоций — анализирует важность стимуляции эмоций с использова­нием таких психологических стимулов, как воспоминания.

Однажды, когда я репетировал роль семилетнего близ­неца Эдди для гастрольной постановки Вилли Расселла «Кровные братья», я внезапно заметил, что плачу, — это было необъяснимо, но я на самом деле горько всхлипывал. В этой сцене Эдди прощался со своей взрослой соседкой, женщиной, которая была его биологической матерью (правда, Эдди этого не знал). Что-то «щелкнуло» во мне, и я стоял посреди комнаты, полной коллег-актеров и по­становочных работников, всхлипывая, как дитя (или, ско­рее, как семилетний мальчик). В ходе последующих репе­тиций такое больше не повторялось, но воспоминание об лом эмоциональном всплеске постоянно оставалось со мной и с актрисой, исполнявшей роль миссис Джонстоун, так что эта сцена всегда была пронизана для нас подспуд­ным ощущением острой детской потери.

Вспомните, что в предшествующих разделах мы посвя­тили достаточно времени исследованию того, какие пове­денческие характеристики задействованы в этом процессе. Все эти вещи, и в особенности характеристики языка тела, особенности голоса и речи, обеспечивают актеру богатый репертуар средств, из которого он может черпать необхо­димые знания для исполнения роли «рассказчика исто­рий» о представителях рода человеческого.

Не случайно раздел «Внутренняя жизнь» идет в этой книге последним: теперь вы уже хорошо знакомы со спо­собами внешнего отражения внутренней жизни человека.

Стр. 179

Помните и о том, что мы уже исследовали психологичес­кие причины того, почему поведение людей изменяется в каждой из рассмотренных выше областей.

В действительности это своеобразное минное поле. Мнения и убеждения часто оказываются диаметрально противоположными, и людям свойственно упорно их от­стаивать. В одном углу находятся те, кто рассматривает внутреннюю жизнь как единственный наиболее важный аспект актерской деятельности: среди них вы, скорее все­го, найдете Ли Страсберга, Михаила Чехова, Константи­на Станиславского. Подтверждением этого подхода явля­ются такие великие исполнители, как Марлон Брандо, Роберт Де Ниро, Даниэль Дэй Льюис, Аль Пачино.

В другом углу находятся приверженцы так называемо­го «репрезентативного исполнения» — исполнения, кото­рое выглядит реальным, но чья реальность не требует по­стоянного переживания интенсивного эмоционального опыта. Здесь мы можем встретить Лоуренса Оливье, Май­кла Кэйна, Дейм Джуди Денч, а также более молодых последователей Константина Станиславского. Даже Брандо, который готовился к роли Крестного отца, набив за щеки вату, достоин, как мне кажется, занять здесь бо­лее центральное положение наряду с Энтони Хопкинсом.

Так кто же прав? Ни одна из сторон? Обе стороны? Не­сомненно, это дело личного выбора каждого. Но в одном я уверен: техника и инстинкт должны всегда идти рука об руку. Прочный сплав двух этих аспектов составляет для меня сущность великого актерского исполнения.

Итак, я собираюсь сосредоточить ваше внимание на некоторых идеях по исследованию внутренней жизни пер­сонажа. Как всегда, большинство этих идей родились в

Стр. 180

мозгу Станиславского. Он сознавал (и видел на собствен­ном опыте), что у актеров существует потребность в прак­тическом процессе, который помогал бы им преодолевать присущую актерству неестественность: необходимость иг­рать «по сигналу», скажем, между половиной восьмого и десятью часами вечера; необходимость делать это каждый вечер в течение, допустим, целого года, всякий раз произ­нося одни и те же слова; и неизбежную фальшь ситуации, когда вы стоите на сцене, пытаясь одновременно игнори­ровать публику и ассистента сценического администрато­ра, скорчившегося в боковой кулисе.

Кстати, вы заметите некоторые изменения в постро­ении этого заключительного раздела. «Полезные советы» включены в основной текст по той простой причине, что здесь мы рассматриваем специфику актерского мастер­ства (поэтому можно сказать, что все, что вы здесь про­читаете, представляет собой полезные советы для акте­ров). Упражнения в каждом подразделе также в основном включены в текст. Это означает, что в качестве читателя вы можете «тренировать» свое воображение, так сказать, по ходу дела, что более соответствует духу этого раздела. В конце концов, когда вы сидите, вроде бы вполне невин­но читая этот раздел, сколько людей рядом с вами знают, чем вы действительно заняты?

**Инструмент № 17: магическое «а что, если?»**

Заключающим ключом к достижению наибольшей достоверности игры является, несомненно, активное ис-

Стр. 181

пользование воображения. Интересно отметить, что ак­тивное воображение широко применяется в наши дни другими «исполнителями», работающими в условиях тя­желых психологических и физических нагрузок, то есть спортсменами и женщинами. Спринтеры и теннисисты пользуются им (хотя они называют его визуализацией)-, визуально рисуя себе тот момент, когда они первыми достигнут финишной черты или сделают сокрушитель­ную победную подачу. И этот метод срабатывает (как правило).

Конечно, актеры тоже пользуются воображением. Оно является центральной точкой того, что делает актер. Чтобы быть хорошим актером, необходимо раскрыться навстречу своему воображению и быть особенно отзыв­чивым к нему. Самая простая и, по моему мнению, наи­более эффективная концептуальная идея Станиславско­го — это его так называемое «магическое если». «А что, если?» — эта простая фраза представляет собой прямой вызов той части вашей личности, которая обожала в дет­стве игры, основанные на воображении. В «Работе акте­ра над собой» (An Actor Prepares) Станиславский помеща­ет в центр чрезвычайно мощный вопрос «А что, если?», таящий в себе угрозу душевнобольного потенциального убийцы, который находится за стенами комнаты. Где бы вы ни находились, читая эти строки, представьте это пря­мо сейчас: вы (не ваш театральный персонаж, а реальный вы) подвергаетесь риску нападения со стороны находяще­гося поблизости человека, у которого имеется возмож­ность убить вас. Что вы почувствовали?

Вполне разумно, что при этом первый вопрос переста­ет быть для вас ключевым. Вместо того возникает вопрос

Стр. 182

более важный: что вам делать? Как вы можете гарантиро­вать собственную безопасность? А что будет с любимыми вами людьми, которые находятся рядом? Что вы можете сделать, чтобы защитить их? Что если предполагаемый убийца вас не видел и, если вы будете вести себя тихо, он просто уйдет? Используйте все свое воображение, чтобы сконцентрироваться на этой ситуации. При этом ваш мозг будет бурлить от обуревающих вас мыслей и чувств, однако тело будет оставаться в относительном покое. Вы переживаете свою внутреннюю жизнь.

Конечно, не обязательно пребывать в полном покое, чтобы ощутить внутреннюю жизнь; ведь в разделе «Тело» этой книги уже рассматривалось в некоторых деталях, ка­ким образом даже незначительное мышечное напряжение или легкие движения дают необходимые подсказки к пе­реживаниям человека. Из этого раздела вы должны были узнать, какими могут быть внешние сигналы (проявле­ния) мыслей и чувств.

В настоящее время мы анализируем, как воображае­мые стимулы (мысленный образ или воспоминание, на­пример) могут «подвигнуть» человека на физическое дей­ствие. Мы проникаем «внутрь характера», чтобы открыть для себя то, как вещи, которые вы воображаете, пребывая в роли, реально подсказывают вам спонтанное физичес­кое выражение.

Давайте ненадолго вернемся к сумасшедшему потен­циальному убийце. Вы сохраняете спокойствие (насколь­ко можете) в надежде, что убийца не заметит вас и уйдет. Вы просто хотите, чтобы он ушел прочь. Что вы при этом чувствуете? Если честно, это не так уж важно. Вы просто хотите, чтобы он ушел. Но он по-прежнему тут, ходит

Стр. 183

кругами, погладывая в вашем направлении. Вы слышите крик или стук. Видит ли он вас? Если видит, что делать? Вам необходимо бежать. Насколько хорошо вы знаете это место? Насколько далеко спасение и помощь? Не бу­дет ли безопаснее для вас пересидеть и постараться воз­действовать на него доводами разума? Как вы сейчас себя чувствуете? (Ощущения, конечно, неважнецкие, думаете вы про себя, но мысли об этом можно отложить на потом).

Конечно, жизнь не всегда бывает столь драматична, но все мы сталкиваемся порой с подобными ситуациями, оказываясь вдруг почти лицом к лицу с теми, встречи с кем действительно хотели бы избежать. И пускай эти люди не представляют угрозы для вашей жизни, они на­столько нудны, что способны утомить вас до смерти.

Снова перечитайте приведенные выше вопросы — они по-прежнему остаются актуальными. Если в данный мо­мент вы находитесь в компании, выберите какого-нибудь человека поблизости, общества которого вы отчаянно же­лаете избежать (вам будет необходимо сформулировать до­вод, касающийся ваших социальных взаимоотношений с этим человеком). Сводя физические движения к миниму­му, сконцентрируйтесь на мыслях о том, что вы сделаете, если этот человек приблизится к вам.

Мысль, которую Станиславский бесстрашно отстаи­вал и на которую я намекал выше, состоит в том, что чув­ства — эмоции — это не то, что можно распланировать заранее. Способность сыграть глубокие эмоции «по под­сказке, по знаку» рассматривается иногда как свидетель­ство великого актерского таланта, но на самом деле, не­смотря на то, что подобный стиль игры может в лучшем

Стр. 184

случае глубоко трогать зрителей, в худшем случае он мо­жет оказаться нежелательным «трюком» (приемом), от­влекающим внимание от сюжетной линии.

Тем не менее, представляется очень соблазнитель­ным разложить по полочкам развитие характера в пьесе, стараясь «наклеить ярлыки» на меняющиеся эмоции персонажа. Вы думаете про себя: «в этот момент он сер­дится» или «ситуация его забавляла, но постепенно он становится все печальнее». Сопротивляйтесь этому ис­кушению. Если вы выстроите свое исполнение, основы­ваясь на заранее предопределенных эмоциях, ваша игра сделается обобщенной, предсказуемой, и вы перестанете реагировать на действия других актеров. И вы точно на­строите себя на провал («черт, я ОПЯТЬ не заплакал в этой сцене!»).

Поглядите на Гамлета. По ходу пьесы он большую часть времени бездействует; он постоянно находит или изобретает причины, которые понуждают его держаться в стороне. Очень соблазнительно наклеить на него ярлы­ки вроде «пребывающий в депрессии», «желчный», даже «склонный к самоубийству». Но попробуйте сыграть его таким образом, и спустя два часа ваша аудитория пожела­ет, чтобы Гамлет действительно покончил с собой! Гораздо лучше вместо того довериться таланту Шекспира, сумев­шего создать достоверные и сложные характеры, героев, действующих в ответ на изменяющиеся жизненные об­стоятельства, — и проанализировать, о чем размышляет Гамлет. В конце концов, кто сказал горюющему Гамлету, что его дядя убил его отца? Призрак, вот кто.

Не знаю, как вам, но мне потребовалось бы больше доказательств, прежде чем я решился бы убить

Стр. 185

собственного дядю — особенно если тот старается хорошо ко мне относиться. Мне просто необходимо было бы произве­сти некоторые «раскопки» в недрах собственной души. Раз активное воображение имеет такую важность для актеров, как тогда можно развить свое воображение? Про­сто: путем практики. Играйте в игры «а что, если?», зани­маясь повседневными делами, а особенно в моменты ску­ки (когда ваш мозг нуждается в стимуляции). С чего начать? С чего пожелаете. Можно, правда, вернуться к не­которым упражнениям из предыдущих разделов книги, до­бавив к ним мощное «а что, если?».

**Пример: Наташа из «Трех сестер»**

Прочитайте и отрепетируйте эту более длинную сце­ну из третьего действия. Для того чтобы сцена в полной мере была раскрыта актерами и прочувствована зрителя­ми, следует изначально исходить из сильного ощущения нависшей над всеми угрозы (от пожара, свирепствующего в городе). Давление этой ситуации, несомненно, сказы­вается на том, что Наташа совершенно выходит из себя к концу сцены.

Репетируя эту сцену, вы должны задать себе вопрос: «Что если, пока мы все бегаем по сцене, снаружи возник­ла реальная угроза пожара?». Обдумайте альтернативные ситуации. Бывали ли вы когда-нибудь в месте, где суще­ствовала реальная угроза стихийного бедствия или нападе­ния террористов? Если такое случалось, постарайтесь вспомнить подробности пережитого, чего вы при этом хо­тели, что вы реально сделали. Добавьте свои воспоминания к воображаемому пожару. Если у вас не было такого опы-

та — что ж, воспользуйтесь магическим «если». Будьте на­столько сконцентрированы, насколько можете, и призови­те на помощь воображение.

*Входит Наташа.*

НАТАША:

Там, говорят, поскорее нужно составить обще­ство для помощи погорельцам. Что ж? Пре­красная мысль. Вообще нужно помогать бед­ным людям, это обязанность богатых. Бобик и Софочка спят себе, спят как ни в чем не быва­ло. У нас так много народу везде, куда ни пой­дешь, полон дом. Теперь в городе инфлюэнца, боюсь, как бы не захватили дети.

ОЛЬГА *(не слушая ее):*

В этой комнате не видно пожара, тут покой­но...

НАТАША:

Да... Я, должно быть, растрепанная. *(Перед зеркалом.)* Говорят, я пополнела... и неправда! Ничуть! А Маша спит, утомилась, бедная... *(Анфисе, холодно.)* При мне не смей сидеть! Встань! Ступай отсюда! *(Анфиса уходит; пау­за).* И зачем ты держишь эту старуху, не по­нимаю!

ОЛЬГА *(оторопев):*

Извини, я тоже не понимаю...

Стр. 187

**НАТАША:**

Ни к чему она тут. Она крестьянка, должна в деревне жить... Что за

баловство! Я люблю в доме порядок! Лишних не должно быть в

доме. *(Гладит ее по щеке.)* Ты, бедняжка, устала! Ус­тала наша

начальница! А когда моя Софочка вырастет и поступит в гимназию,

я буду тебя бояться.

**ОЛЬГА:**

Не буду я начальницей

**НАТАША:**

Тебя выберут, Олечка. Это решено

**ОЛЬГА:**

Я откажусь. Не могу... Это мне не по силам... *(Пьет воду.)* Ты сейчас так грубо обошлась с няней... Прости, я не в состоянии перено­сить... в глазах потемнело...

**НАТАША** *(взволнованно):*

Прости, Оля, прости... Я не хотела тебя огор­чить. *(Маша встает,*

*берет подушку и уходит, сердитая.)*

**ОЛЬГА:**

Пойми, милая... мы воспитаны, быть может,

странно, но я не переношу этого. Подобное от­ношение угнетает меня, я заболеваю... я просто падаю духом

Стр. 188

**НАТАША:**

Прости, прости... *(Целует ее.)*

**ОЛЬГА:**

Всякая, даже малейшая, грубость, неделикат­но сказанное слово волнует меня...

**НАТАША:**

Я часто говорю лишнее, это правда, но согла­сись, моя милая, она

могла бы жить в деревне

**ОЛЬГА:**

Она уже тридцать лет у нас

**НАТАША:**

Но ведь теперь она не может работать! Или я не понимаю, или же ты не хочешь меня по­нять. Она не способна к труду, она только спит или сидит.

**ОЛЬГА:**

И пускай сидит

**НАТАША** *(удивленно):*

Как пускай сидит? Но ведь она же прислуга. *(Сквозь слезы.)* Я тебя не понимаю, Оля. У меня нянька есть, кормилица есть, у нас горничная, кухарка... для чего же нам еще эта старуха? Для чего?

*(За сценой бьют в набат.)*

Стр. 189

**ОЛЬГА:**

В эту ночь я постарела на десять лет.

**НАТАША:**

Нам нужно уговориться, Оля. Ты в гимназии, я — дома, у тебя ученье, у меня — хозяйство. И если я говорю что-то насчет прислуги, то знаю, что говорю; я знаю, что го-\*во-рю... И чтоб зав­тра же не было здесь этой старой воровки, ста­рой хрычевки... *(стучит ногами)* этой ведьмы!.. Не сметь меня раздражать! Не сметь! *(Спохва­тившись.)* Право, если ты не переберешься вниз, то мы всегда будем ссориться. Это ужасно.

*(Входит Кулыгин.)*

**КУЛЫГИН:**

Где Маша? Пора бы уже домой. Пожар, говорят, стихает. *(Потягивается.)* Сгорел только один квартал, а ведь был ветер, вначале казалось, что горит весь город. *(Садится.)* Утомился, Олечка моя милая... Я часто думаю: если бы не Маша, то я на тебе бы женился, Олечка. Ты очень хо­рошая... Замучился. *(Прислушивается.)*

**ОЛЬГА:**

Что?

**КУЛЫГИН:**

Как нарочно, у доктора запой, пьян он ужасно. Как нарочно! *(Встает.)* Вот он идет сюда,

Стр. 190

кажется... Слышите? Да, сюда... *(Смеется.)* Экий какой, право... Я спрячусь... *(Идет к шкафу и становится в углу.)* Этакий разбойник.

ОЛЬГА:

Два года не пил, а тут вдруг взял и напился... *(Идет с Наташей в глубину комнаты.)*

**Инструмент № 18: энергетическая**

**подзарядка характера**

**Блоки и задачи**

В общем, в любой данный момент в хорошо напи­санной пьесе персонаж о чем-то размышляет, что-то пе­реживает: именно это занимает персонажей, именно этим они заполняют свою жизнь. (Люди, естественно, точно такие же.) В пьесе именно это является движущей силой сюжета.

То, каким образом изменяются обстоятельства суще­ствования героя пьесы, и то, как персонаж реагирует на эти перемены, энергетически заряжает характер персо­нажа в рамках сюжетной истории пьесы. Если вы умее­те поставить себя на место персонажа, войти в его мир и его историю — и если вы способны сделать это в лю­бой момент пьесы так, что всегда вам известно, к чему стремится ваш персонаж, — значит, вы сумеете создать полезную «карту» развития характера вашего персонажа**.**

Стр. 191

Решение, к которому пришел Станиславский — еще одно гениально простое средство, — состояло в том, чтобы по­делить пьесу на маленькие отрезки, или так называемые «блоки» (иш1з), в которых персонаж борется за достиже­ние чего-то конкретного. Это «желание, потребность» Станиславский называл Задачей.

Чтобы вычленить в пьесе «блоки», вернитесь для на­чала к профилю развития характера вашего персонажа и идентифицируйте (или напомните себе), какова жизнен­ная задача вашего героя. Снова проанализируйте люби­мую фантазию своего персонажа. Закрепите оба эти эле­мента в мозгу, переходя на следующий этап. Все, с чем вы будете сталкиваться, должно неким образом соединяться со стремлением вашего персонажа к двум этим жизнен­ным целям.

Далее просмотрите текст пьесы с самого начала, делая пометки карандашом всякий раз, как замечаете значимое изменение обстоятельств. Часто это означает, что персо­наж входит или покидает сцену, но это может означать также, что ваш герой начинает стремиться к чему-то но­вому в рамках одной сцены. Всякий раз как происходят значимые перемены, они оказывают влияние на участни­ков действия. Если кто-то входит, вам необходимо мгно­венно определить для себя, как отреагировать на присут­ствие нового человека (или людей): вам необходимо спросить этого человека о чем-то, вам хочется, чтобы он ушел, или что-то другое? Если кто-то покидает сцену, возможно, наступает момент, чтобы расслабиться и пере­смотреть свои планы, или же можно поговорить об ушед­шем. На каждое действие существует «противодействие» (реакция). То же самое применимо к менее заметным

Стр. 192

переменам: если ваш персонаж хотел рассмешить другого героя и тот действительно рассмеялся, значит, вы доби­лись, чего хотели; теперь думайте, чего вы хотели бы даль­ше. Если вашему персонажу не удалось рассмешить друго­го, что он может предпринять? Возможно, ваш персонаж повторит попытку, и в этом случае вы будете оставаться в том же «блоке», или ваш персонаж может переключиться на что-то другое, что указывает на начало нового блока.

После того как вы идентифицировали блоки, прону­меруйте их от блока 1 и далее. (В среднем я выделяю по два или три блока на страницу, но они могут быть очень разными — от крохотного блока, который имеет место до того, как кто-то успеет заговорить, и вплоть до пары стра­ниц насыщенного диалога). В результате процесс стано­вится в сущности совсем простым и определенно инстин­ктивным: вы рассматриваете каждый блок под «тем углом», под которым его воспринимает каждый из персо­нажей; затем вы «проникаете» в сердце и ум вашего героя, чтобы выяснить, к чему конкретно тот стремится. Выде­лив каждую конкретную «потребность» — задачу вашего персонажа в каждом блоке, — закрепите ее в своем серд­це и уме, всегда начиная воспоминания о ней с мыслен­ной фразы «Я хочу...». Один совет — не будьте неопреде­ленными в своих мыслях. Каждая задача должна быть конкретной, чтобы ее можно было воплотить в игре. «Я хочу вам понравиться» — расплывчатая задача, и ее трудно сыграть. «Я хочу, чтобы вы улыбнулись» — конк­ретное желание, которое вызывает в уме те действия, ко­торые можно предпринять для достижения этой цели. Еще один совет: определяя смену блоков, руководствуй­тесь своим инстинктом. Это не наука. Если вы считаете,

Стр. 193

что блоки сменяются у вас слишком часто, — что ж, для этого у вас в руках карандаш. В любом случае блок 15 может легко «раствориться» или позже разделиться на блоки 15а и 156. Если вы не уверены в том, что пришло время смены блока, пусть продолжается тот же самый.

Проделайте это с небольшим отрывком пьесы, и вы получите краткий перечень конкретных задач, за которые вам предстоит «бороться», на которых будет сконцентри­рована ваша энергия на сцене. Если проделать то же са­мое со всей пьесой, вы набросаете простую психологичес­кую «карту», по которой можно будет следовать в течение всего спектакля.

Что предпринимать для достижения своих целей? Ду­маю, что вы будете экспериментировать с этим в репети­ционном зале. Вы можете выделить различные методы для попыток достижения своей задачи. Если задача состо­ит в следующем: «Я хотел бы сделать так, чтобы ты улыб­нулась», что вы можете предпринять для ее достижения? Вы можете сами улыбнуться. Вы можете состроить забав­ную рожицу. Можете сказать что-то доброе, похвалить. Если хотите, можете запланировать и эти альтернативные «действия», но мне кажется, что, когда начинаешь все слишком детально планировать, не остается пространства для спонтанных действий. Ваша карта может оказаться чересчур подробной.

**Барьеры**

Конечно, прекрасно к чему-то стремиться, чего-то желать, но что, если вы не добиваетесь желаемого? Кто-то сказал, что жизнь — это то, что происходит с нами,

Стр. 194

пока мы глядим в другую сторону. То же самое относится и к персонажам. Если появляются препятствия, это само по себе может оказаться достаточно увлекательным. Вспомним, что задача состояла в следующем: «Я хочу сде­лать так, чтобы ты улыбнулась». Даже более интересной может быть задача «Я хочу тебя поцеловать». Исходя из предположения, что (по крайней мере, в данный момент) вам приходится довольствоваться меньшим, борьба сама по себе — ощущение того, что на пути стоит некое пре­пятствие, — способна придавать игре реальную остроту.

Те препятствия, которые встают на пути, вполне мож­но просто назвать барьерами. Барьеры могут быть реаль­ными, физическими: Джульетта жаждет встречи с Ромео («Приди, Ромео!»), но его нет рядом, так что в этом слу­чае барьером является физическое расстояние, их разде­ляющее. Существуют также психологические барьеры (можете спросить об этом Гамлета, для которого един­ственным источником информации об убийце его отца является, как я уже упоминал, призрак).

Важно не сглаживать этот «барьерный» аспект внут­ренней жизни персонажа. Я всецело зато, чтобы актеры умели представлять себе то, что написано между строк и находится за пределами режиссерских указаний. Любая вещь, которая помогает актеру поверить в конкретные обстоятельства своего персонажа, несомненно, идет на пользу исполнению. Однако думать об этом еще не зна­чит сделать это видимым для аудитории. Но когда вы выражаете свои размышления и чувства в активном «ус­тремлении» — когда вы совершаете активные усилия для достижения какой-то цели, — тогда эта борьба за то, чего вы хотите достичь, становится тем, за чем может

Стр. 195

наблюдать аудитория и что она может попытаться по­нять. Процесс «воплощения на сцене» активной задачи персонажа является важнейшим связующим звеном меж­ду тем, что вы думаете и чувствуете, и тем, что может ви­деть зрительская аудитория. А существующие барьеры повышают ставки. Когда зрители видят, как герои на сце­не прилагают усилия, чтобы чего-то достичь, повышает­ся их чувство сопереживания. Используя в своем вообра­жении задачи и барьеры, актер играет с концентрацией и искренностью, активно «излагая» сюжетную линию пье­сы; и делает это актер, полностью оставаясь «в рамках своего персонажа».

Давайте на мгновение представим, что вы не читаете эту книгу, а слушаете мою лекцию. Мы находимся в ауди­тории — я, вы и десяток или около того других студентов театральной студии. Можете сами выбрать время, место и то, какие люди входят в группу.

Предметом лекции являются «задачи и барьеры». Все, что вы прочитали после заголовка «Энергетическая под­зарядка характера», я произнес вслух в аудитории. Вы бы­стро схватываете (или освежаете знания); я рад поделить­ся с вами тем, что знаю. Давайте добавим еще несколько деталей, чтобы придать ситуации вкуса.

Я — приглашенный лектор, и мы в первый раз встре­тились в этой аудитории, так что я не знаю, как кого зо­вут, хотя у меня имеется список студентов группы. Вы ус­пели кое-что узнать о «задачах» от своего любимого преподавателя в прошлом году, но не вполне поняли идею. Накануне у вас состоялась небольшая пирушка, и некоторые из студентов в аудитории стараются скрыть ее последствия; трое участников веселья вообще

Стр. 196

отсутствуют. Из соседней комнаты приглушенно доносится пение: кто-то напевает модную песенку.

Давайте проанализируем возможные следствия этих новых конкретных обстоятельств.

Я готов учить вас, вы хотите учиться. Но трое ваших сокурсников даже не появились сегодня на лекции. Я знаю это, так как отметил их отсутствие в списке. Так что неза­висимо от того, насколько я стремлюсь дать им знания, их физическое отсутствие является весомым барьером на пути достижения этой цели. Я могу оставить для них конспект лекции, они могут даже прослушать и посмотреть лекцию на видео, но у меня нет уверенности, что они прочтут кон­спект или посмотрят видео, так что в отношении этих тро­их я не сумел воплотить в жизнь свою задачу.

Еще один студент страдает от физического барьера, поскольку английский для него — второй язык и юноша с трудом понимает мой акцент и воспринимает быстрый темп речи (я немного нервничаю). Студент может обра­титься ко мне с просьбой говорить медленнее, но его сму­щает собственное ощущение неадекватности, и он мол­чит; его смущение представляет собой психологический барьер, препятствующий усвоению знаний. Тем не менее, в прошлом году он был на лекции вашего любимого пе­дагога и ощущает, что хорошо понял эти идеи. Препода­ватель говорил, правда, о «препятствиях», а не о барьерах, и сейчас это сбивает парня с толку, так что этот студент со своим недостаточно хорошим знанием английского язы­ка решает придерживаться полученного ранее представ­ления и отключиться от моей лекции, вежливо делая вид, что он слушает. Тем временем я, как опытный преподава­тель, обратил внимание на то, что этот студент проявляет

Стр. 197

признаки того, что я определяю как СКС — «синдром ки­вающей собаки». Что бы я ни сказал, он утвердительно ки­вает головой, как только я перевожу на него глаза. Я пони­маю, что у парня какая-то проблема, но недостаточно хорошо знаю группу, чтобы понять, в чем эта проблема со­стоит; я решаю, что он тоже вчера хорошо погулял на ве­черинке (а он там не был).

Я принимаю решение вкратце повторить основные по­ложения своей лекции, чтобы каждый из присутствующих мог унести с нее хотя бы какие-то знания. Как только я приступаю к этому, я замечаю, что еще парочка студентов «отключилась» и мне придется делать усилия, чтобы вер­нуть их внимание к теме лекции. Тем временем «певец» в соседней аудитории продолжает петь модную песенку до­статочно громко, чтобы ее слышали все мы. Для меня это пение представляет раздражающий физический барьер — мне приходится повышать голос. Для вас это барьер пси­хологический — песня напоминает вам о том, что про­изошло с вами во время последних каникул.

Примеры барьеров как физических, так и психологи­ческих легко найти в любой точке любой пьесы. Однако я бы посоветовал вам не вписывать их в ваш сценарий — по крайней мере, до поры до времени. Барьерами часто являются такие вещи, которые проявляются, только ког­да вы попадаете на сцену.

Вы составили «карту» блоков, установили задачу — «потребность» — в начале каждого блока. А теперь подни­майтесь, держа свой «сценарий» в руках. Постарайтесь «пройти» несколько блоков; боритесь за достижение каж­дой задачи, пока они сменяют одна другую. В чем состо­ят проблемы, где они? Новые проблемы могут

Стр. 198

проявиться сами. «Я не могу сказать этого моему другу, потому что человек за дверью тоже может меня услышать». «Я хочу, чтобы он ушел, но он уже снимает пальто». «Мне хочет­ся, чтобы он улыбнулся, но он даже не смотрит в мою сторону».

Блоки, задачи и барьеры — Упражнение:

Ниже приводится краткий диалог. Вы уже видели его раньше в этой книге. Перечитайте его сейчас и поглядите, можете ли вы выделить любые перемены в блоке; любые задачи; любые физические барьеры; любые психологичес­кие барьеры. Этот диалог намеренно расплывчат, чтобы вы могли применить к нему более одной интерпретации.

**А:** Привет (Здравствуйте).

**В:** Привет.

**А:** Что-то холодно сегодня?

**В:** Да.

**А:** Мы с вами раньше встречались?

**В:** Разве? Не знаю.

**А:** Мне кажется, встречались.

**В:** Когда?

**А:** Я не помню.

**В:** Нет.

Проведем один возможный структурный разбор это­го разговора. Прочитайте предложенную интерпретацию, затем попытайтесь «сыграть» каждый из характеров.

*Скамейка в парке. На одном конце скамьи сидит не­кто* В. *Это женщина приятной наружности, по виду*

Стр. 199

*напоминающая иностранку.* В *слушает музыку через кро­хотные наушники.*

**Блок 1.**

**А** подходит к **В** и садится рядом.

Для начала **А** хочет узнать, говорит ли **В** по-англий­ски (по-русски). Физический барьер = **В** слушает музы­ку и не слышит А. Психологический барьер = по неко­торым невербальным признакам видно, что В хочет остаться наедине с собой и не жаждет общения.

**В** хочет остаться в одиночестве и спокойно подумать. Физический барьер = А только что присел на другой ко­нец скамьи. Психологический барьер = воспитание В не позволяет ей быть невежливой с незнакомцами.

**А** *(придвигаясь так, чтобы* В *его заметила):* Привет.

**В** *(снимает наушники, одновременно слегка отворачи­ваясь от* А): Привет.

**Блок 2.**

**А** хочется встретиться глазами с В. Физический барь­ер = **В** теперь еще немного отвернулась. Психологичес­кий барьер = это движение В слегка поколебало уверен­ность А.

**В** по-прежнему хочет, чтобы ее оставили в покое. Физический барьер = **А** все еще здесь. Психологический барьер = голос **А** звучит дружески.

**А:** Что-то холодно сегодня?

**В:** Да.

**А:** Мы с вами раньше встречались?

**В**: Разве? *(поворачивается, чтобы взглянуть на* ***А****.).* Не знаю.

Стр. 200

**Блок 3.**

**А** хочется, чтобы **В** улыбнулась. Физический барьер отсутствует. Психологический барьер = очевидно, **В** сму­щается и не хочет смотреть прямо в глаза А.

В по-прежнему хочет, чтобы ее оставили в покое. Физический барьер = **А** все еще здесь. Психологический барьер = **А** выглядит привлекательно.

**А:** Мне кажется, встречались.

**В:** Когда?

**А** *(делает такое лицо, словно хочет сказать «Моя па­мять безнадежна!»):* Я не помню.

**В** *(с улыбкой):* Нет.

Следовательно, я привнес в эту сценку просто мысли и желания, которые движут поступками каждого из пер­сонажей в маленьком отрезке диалога. Диалог может по­казаться достаточно туманным — я добавил в него мно­жество поясняющих деталей. Но сценка не обязательно должна быть столь детализированной. Предлагаю вам сокращенную версию, которую может использовать только актер, исполняющий роль А:

*Скамейка в парке.*

**Блок 1.**

*(Сядьте на край скамьи.)*

(Задача = «Заговорить с **В**!». Физический барьер = прохожий. Психологический барьер = избыточный язык жестов)

**А:** Привет.

**В:** Привет.

Стр. 201

**Блок *2.***

(Задача = «Посмотри на меня!» Физический барьер = **В** слегка отодвинулась. Психологический барьер = «Я теряю уверенность»).

**А:** Что-то холодно сегодня?

**В:** Да.

**А:** Мы с вами раньше встречались?

**В**: Разве? Не знаю.

**Блок 3.**

(Задача = «Улыбнись!». Психологический барьер = **В** не решается смотреть прямо в глаза **А)**.

**А:** Мне кажется, что встречались. **В**: Когда?

**А:** Я не помню. *(Шутливо показывает: «Моя память безнадежна!»).* В: Нет.

Итак, вы можете распланировать свои блоки/задачи/ барьеры, не утопая при этом в словах. Вы просто устанав­ливаете для каждого персонажа конкретные задачи, фи­зические и психологические барьеры в каждый момент сценки и при этом прекрасно продвигаетесь по пути сконцентрированного исполнения. Применяйте это зна­ние бесстрашно, но достаточно чутко на репетиции и будьте открыты переменам (продолжайте пользоваться карандашом). Таким образом вы создадите для себя кар­ту, гарантирующую вам уверенность на премьере.

Стр. 202

Кстати, если вы полагаете, что три блока это слиш­ком много на диалог, состоящий из десяти строчек, сто­ит отметить, что конкретные обстоятельства обычно диктуют число блоков. Еще раз взгляните на строки ди­алога. На этот раз выберем следующий «сценарий»: В спокойно читает, а в это время подходит А, который просто думает, что В ему знакома.

**Блок 1.**

**А** хочет узнать, является ли **В** его знакомой из про­шлых лет. Физический барьер = лицо **В** трудно разгля­деть, потому что она читает. Психологический барьер = А не уверен, не ошибается ли он.

**В** хочется продолжать чтение. Физические барьеры отсутствуют; психологический барьер состоит в том, что, по-видимому, А хочет с ней заговорить.

**А:** Привет.

**В:** Привет.

**А:** Что-то холодно сегодня.

**В:** Да.

**А:** Мы с вами раньше встречались?

**В:** Разве? Не знаю.

**А:** Мне кажется, встречались.

**В:** Когда?

**А**: Я не помню.

**В**: Нет.

В этом случае «потребности» остаются для обоих пер­сонажей одними и теми же, поэтому нет смены блока. Не верьте мне на слово — попробуйте сами.

Стр. 203

**Инструмент № 19: воображение ощущений**

Наши пять органов чувств — зрение, слух, осязание, вкус и обоняние — несомненно, не есть то же самое, что эмоции. Они связаны с эмоциями тем, что интенсивный чувственный (сенсорный) опыт впол'не способен стиму­лировать сильный эмоциональный отклик; например, внезапная боль способна вызвать страх или гнев. Но сла­бая «фоновая» сенсорная стимуляция окружает нас в лю­бое мгновение, по большей части так и оставаясь просто фоном. Пока я пишу эти строки, если прислушаться, я могу услышать звуки мультфильма, который идет по те­левизору в соседней комнате, песенку, которая льется из радиоприемника на кухне, отдаленный гул за окном, где высоко в небе пролетает реактивный и самолет, а также шум газонокосилки — это моя соседка подстригает траву перед своим домом. Я поочередно гляжу то на монитор компью­тера, то на клавиатуру, но при этом периферическое зрение говорит мне, что моя собака чутко спит в холле. Я только что с удовольствием сгрыз печенье и собираюсь отпить глоток чая. Клавиатура размещается в выдвижном метал­лическом ящике, который холодит мне пальцы, когда я кладу на него руки в перерывах между печатанием; раз­мышляя над чем-нибудь, я почесываю свой небритый под­бородок. Пес только что перевернулся на спину, устроив­шись в смешной позе, в которой выглядит так, будто только что свалился с потолка. Мои органы чувств подвер­гаются настоящей бомбардировке «фоновыми» стимула­ми, но ни одного из них недостаточно, чтобы оторвать

Стр. 204

меня от работы. (Я солгал — только что я сделал глоток чая... вкусно!).

Я только что сохранил написанное на компьютере, и программа, которой я пользуюсь, ответила на мою команду «Сохранить» резким звуком «клик!». Теперь я размышляю над тем, что этот звук представляет собой важный компонент процесса моего творчества; он под­сказывает мне, что я продвигаюсь вперед, и стимулиру­ет дальнейшую работу. Выражаясь проще, эффект по­лучается следующий: сенсорный стимул (вызывает) эмоциональный отклик (который побуждает меня и вле­чет за собой) действие *(«Клик!» Я доволен тем, как про­двигается моя работа, напишу еще немного).*

Однако суть состоит в следующем. Хотя для актера важно сознавать ощущения собственных пяти чувств, он не должен позволять сенсорным ощущениям доми­нировать над ним, когда они не имеют реального зна­чения для развития сюжета пьесы.

Посмотрите снова на (реальную) сцену, которую я описал, сидя за клавиатурой несколько минут назад. Если бы это был кадр из фильма, какие аспекты сцены оказались бы самыми важными для зрителей? Конечно, это зависит от сюжета и персонажа. Если героем филь­ма является писатель, который не может оторваться от своей работы, тогда присутствие пса, на которого не об­ращают внимания и который начинает от этого «не­рвничать», способно сказать зрителям нечто о состоя­нии ума писателя. Если герой шпион, «взломавший» код чьего-то компьютера, тогда почесывание подбородка может подсказать зрителям, какой психологический стресс переживает герой.

Стр. 205

Некоторые другие сенсорные ощущения — вкус пече­нья, звук газонокосилки, ощущение холодной металли­ческой поверхности, даже (в этом случае) пес — становят­ся, вероятно, не относящимися к делу отвлекающими деталями как для актера, так и для его зрителей.

Конечно, актеру кино на съемочной площадке и так приходится справляться со стрессом, причем далеко не с одним, и, возможно, наиболее значительным из них яв­ляется присутствие большой съемочной группы, члены которой беспокоятся только об одном — чтобы их «кусо­чек» рабочего процесса протекал нормально. Вы же вол­нуетесь о непрерывности съемки, лихорадочно вспомина­ете реплики, ограничиваете свои движения, чтобы не «бросать тень» на партнера, стараетесь добиться своих це­лей, несмотря на (внутренне присущие герою) барьеры, преграждающие вам путь.

Вы — актер, и вашей наиболее впечатляющей способ­ностью является способность воображать что-то так, что­бы люди в это поверили. Не позволяйте себе (или другим людям) заглушить эту творческую способность — досто­верно передавать другим то, что вы воображаете. К при­меру, вы не можете сыграть сразу две задачи — две «по­требности». (Если вы затрудняетесь, какую выбрать, возможно, одна из них в действительности представляет собой барьер). Находясь «в роли», вы не в состоянии пе­редать другим все, что происходит с вашими органами чувств, или, скорее, вам не помогут в этом даже очень сильные старания. Необходимо уметь выделять приори­теты. Если сенсорный стимул по большому счету являет­ся «фоновым», пускай таким и остается. Если он несет смысловую нагрузку, связанную с вашей «историей» — и

Стр. 206

особенно, если сенсорный стимул подсказывает эмоцию, которая, в свою очередь, побуждает вас к действию («клик!»), — тогда воображайте этот стимул, причем очень усиленно.

Насколько упорно вам придется работать, чтобы пред­ставить такой сенсорный стимул? Актеры XXI столетия в какой-то мере избалованы в сравнении с актерами, жив­шими сто и более лет тому назад. В конце XIX века драма­тург Август Стриндберг писал о том, как он мечтает о те­атре, в котором обстановка кухни состояла бы не только из «раскрашенных горшочков и мисок», освещенных иска­женным светом софитов. Быстрое движение по пути к ре­ализму, к которому так стремился Стриндберг, привело к тому, что мы получили театр и, конечно, мир кино и теле­видения, в которых актеры просто окружены гарнитурами, костюмами, прическами и прочими абсолютно реальными атрибутами. Зачастую актерам остается только открыть свои чувства тем видам и звукам, которые обеспечивают им сценические художники и съемочная группа.

А когда бывает по-другому? Интересно отметить, что те сферы, где по-прежнему ценится сила актерского перевоп­лощения, являются также сферами, где актерам приходит­ся прилагать усилия для воображения вещей, стимулиру­ющих чувства. Пьесы для малого числа исполнителей Стивена Беркоффа и Джона Годбера часто требуют от ак­тера сотворения целого мира, наполненного видами, зву­ками, текстурой, вкусами и запахами. В радиопьесах тоже очень ценятся актеры, голоса которых бывают проникну­ты воображаемыми образами, вкусами, запахами. А удиви­тельно образный язык Вильяма Шекспира переполняет зрителей сенсорными стимулами, будь то Калибанова

Стр. 207

«тысяча бренчащих инструментов», которые гудят в его ушах, или один из мириад образов, обретающих форму, цвет и чувство в умах и душах слушателей.

Так как же развить у себя способность к воображению чувственных стимулов? В процессе подготовки актера значительное время должно посвящаться импровиза­циям, стимулирующим все пять органов чувств. Когда я учился в школе драмы в Англии, мы много занимались импровизациями. Нам приходилось представлять себя выжившими после крушения самолета в пустыне, муча­ющимися от ран, жары, ветра и непереносимой жажды. Или мы превращались в бездомных, устраивающихся на ночь в городском сквере, у которых животы подтянуло от голода, которые насквозь продрогли под снегом и ветром; мы жались друг к дружке, чтобы хоть немного согреться. А то становились пришельцами из иной га­лактики, у которых нет зрения, но прекрасно развит слух и движения очень своеобразные. Или даже пред­ставляли себя зверями, которые сидят в клетках опустев­шего к ночи зоопарка и впитывают звуки и запахи угроз и соблазнов, носящиеся в ночном воздухе.

Такие импровизации бесценны в поддержании вооб­ражения в «хорошей форме». Импровизировать лучше за закрытыми дверями, без зрителей. Импровизации не должны иметь завершения, четкой концовки, чтобы от вас не требовался никакой «результат». Цель импровизирования просто состоит в том, чтобы практиковаться в воображении вещей, стимулирующих ваши органы чувств. Помимо того, что это серьезное и полезное заня­тие, импровизация еще и удовольствие, приносящее давно забытую детскую радость.

Стр. 208

Не менее важны одиночные этюды, зрителями которых в идеале являются ваши сокурсники. Вы можете вообра­зить, что находитесь один дома — одеваетесь, бреетесь, пританцовываете в такт музыке, завтракаете, в общем, за­нимаетесь повседневными делами. Цель таких этюдов со­стоит в достижении состояния, которое Станиславский определял как «одиночество на публике», путем полной концентрации на воображаемом мире и полного игнори­рования аудитории.

Конечно, чтобы прийти в хорошую физическую фор­му, недостаточно тренироваться только в гимнастическом зале. Так что распрямляйте «мышцы» своего воображения постоянно, затевая с самим собой спонтанные игры «а что, если?». Что если вы внезапно почувствуете отврати­тельный запах? Что если кто-то очень, очень симпатич­ный улыбнется вам? Что если вы неожиданно «услыши­те» песню «по радио», которая пробудит в вашей душе особые воспоминания? А что, если в миг, когда вам грус­тно, нежданно появится ваш друг и нежно обнимет вас?

**Пример: Наташа из пьесы «Три сестры» А. П. Чехова**

Прочитайте и отрепетируйте эту короткую сценку из четвертого действия. В этой сцене подспудно звучит нота утраты, слышимая в отдаленных звуках военного марша, — это покидает город батальон, долгое время бывший средоточием жизни небольшого городка. Кроме того, где-то за авансценой затевается дуэль между баро­ном Тузенбахом и Солёным, которая может окончиться трагически (вы пока не знаете, что именно так она и за­кончится).

Стр. 209

В сцене есть целый спектр самых разнообразных сен­сорных стимулов, которые можно вообразить и исследо­вать: символы «жизни» (например, Наташа, появляюща­яся в окне наверху, дети, газета) и звуки (военный марш вдалеке, птицы, плач, музыка) плюс возникающие в па­мяти ощущения, такие, как вкусы, запахи и сильный хо­лод. Постарайтесь вспомнить что-нибудь подобное, сходный опыт и ощущения. Не спешите. Когда скон­центрируетесь, то есть придете в состояние, в котором ваши прошлые переживания и сенсорные стимулы как живые предстанут в вашем воображении, значит, вы го­товы к исполнению предлагаемой сцены.

АНДРЕЙ:

Настоящее противно, но зато когда я думаю о будущем, то как хорошо! Становится так легко, так просторно; и вдали забрезжит свет, я вижу свободу, я вижу, как я и дети мои становимся свободны от праздности, от квасу, от гуся с ка­пустой, от сна после обеда, от полного тунеяд­ства...

ФЕРАПОНТ

Две тысячи людей померзло будто. Народ, говорят, ужасался. Не то в Петербурге, не то в Москве — не упомню.

АНДРЕЙ *(охваченный нежным чувством):*

Милые мои сестры, чудные мои сестры! *(Сквозь слезы.)* Маша, сестра моя...

Стр. 210

НАТАША *(в окне):*

Кто здесь разговаривает так громко? Это ты, Андрюша? Софочку

разбудишь. Il ne faut pas faired bruit’la Sophie est dormie déjà. Vous ktes

un ours. *(Рассердившись.)* Если хочешь разгова­ривать, то отдай

колясочку с ребенком кому-нибудь другому. Ферапонт, возьми у

барина колясочку!

ФЕРАПОНТ:

Слушаю. *(Берет колясочку.)*

АНДРЕЙ *(сконфуженно):* Я говорю тихо.

НАТАША *(за окном, лаская своего мальчика):*

Бобик! Шалун Бобик! Дурной Бобик!

АНДРЕЙ *(оглядывая бумаги):*

Ладно, пересмотрю и, что нужно, подпишу, а ты снесешь опять в

управу... *(Уходит в дом, читая бумаги; Ферапонт везет колясоч­ку в*

*глубину сада.)*

НАТАША *(за окном):*

Бобик, как зовут твою маму? Милый, милый! А это кто? Это тетя

Оля, скажи тете: здрав­ствуй, Оля!

**1 Не шумите, Софи уже не спит. Вы — медведь! — искажен, фр**

Стр. 211

*Бродячие музыканты, мужчина и девушка, играют на скрипке и арфе. Из дома выходят Вершинин, Ольга и Анфи­са и с минуту слушают молча; подходит Ирина.*

**Инструмент № 20:**

 **генерирование эмоций**

Я знаю, эмоции не всегда можно генерировать в лю­бой момент, как, допустим, электричество, которое мы включаем в домах одним щелчком выключателя. И, ска­зать по правде, актеров просто настраивают на неудачу, пока режиссеры, преподаватели или определенные зри­тели продолжают считать, что актер обязан разражаться слезами «по сигналу», как в балагане на ярмарочной площади. (Актриса, участвующая в популярном телеви­зионном сериале, рассказывала, что от нее постоянно требовали чего-то подобного во время съемки «мыльной оперы» в Америке. Она сказала, что просто «боялась» та­ких сцен. Возможно, вы помните остроумную песенку из мюзикла «Хористки», в которой Диана Моралес, ис­ключенная из актерской гильдии студентка, перечисля­ет, какие жуткие воображаемые «кульбиты» заставлял совершать свой класс их преподаватель. Она мрачно признается, что всякий раз «ничего не чувствовала!».)

Лучше не напрягаться и не тужиться в попытке «по­чувствовать» эмоции. Вместо этого постарайтесь придер­живаться метода рабочих «блоков», о котором мы говори­ли выше. Выработайте для себя сюжетный «маршрут», определив, к чему ваш персонаж стремится в каждый мо­мент (ваша задача) и что при этом стоит на его пути

Стр. 212

(барьеры). А потом вложите свою энергию в то, чтобы пред ставить себе все это, и старайтесь постоянно поддержи­вать реальное взаимодействие с партнерами по сцепе. Вам следует успешно «проникнуть» в конкретный эпизод сюжета — результатом чего явятся реальные эмоции. Именно это случилось со мной, когда я расплакался па репетиции «Кровных братьев».

Что если вы не ощутите нужных эмоций? Если вы чи­тали эту книгу с самого начала и выполняли предлагаемые упражнения, вы теперь «вооружены» практическими зна­ниями о невербальном и вербальном общении между людьми. Большинство этого опыта проистекает из пережи­вания (или попытки скрыть) эмоции. Эти знания бесцен­ны на репетиции, когда вы исследуете взаимоотношения и развиваете характер своего персонажа. Но они могут «бро­сить вам спасательный круг» и во время спектакля. Ваше знание представляет собой один из аспектов вашей «методики» — то есть нечто такое, на что вы можете опереться. И я уверен, что если вы обнаружите себя на сцене без вся­кого истинного «проблеска» эмоций («Встать к стене, Смит! Вы обвиняетесь в том, что играете спектакль в отсут­ствие у вас всяческих эмоций!»), то сможете привлечь эти знания себе в помощь. Осознанно выберите соответствующее мышечное напряжение, визуальный контакт, теми речи, и ваш мозг начнет «чувствовать», как происходи! что-то, вновь соединяющее вас со спонтанным эмоциональным состоянием. А если нет — вряд ли кто-нибудь ни заметит, потому что поведенческая сторона вашего испои нения, то есть то, что видят зрители, выглядит достоверно! Пускай эти знания послужат вам своеобразным трамплином для «разбега».

Стр. 213

Станиславский понимал, что эмоции сложно «захому­тать» и удерживать «в узде», особенно когда одна и та же роль исполняется в течение нескольких месяцев. Как ак­тер, он сам в какой-то момент пережил определенный кризис уверенности и решил, что цель, движение вперед заключаются в том, чтобы чувствовать реальные эмоции все время. В тот период семимильными шагами набира­ли популярность психиатрия и психоанализ: понятия «бессознательное», подсознательное» становились при­нятым научным трюизмом. Станиславский размышлял над тем, что эмоции, по-видимому, каким-то образом привязаны к нашему бессознательному «я». Его постоян­но развивающаяся система все более и более начала фо­кусироваться на использовании «сознательных средств для достижения бессознательного». Он начал экспери­ментировать с «эмоциональной памятью».

По существу, упражнения по пробуждению воспомина­ний об эмоциях должны обеспечивать соответствующую стимуляцию, позволяющую актеру вспомнить эмоцио­нальный опыт, так, чтобы всплывшая в памяти эмоция вновь поднялась на поверхность. Конечно, это как раз то, чего просят от пациентов, проходящих курс терапии у пси­хиатра или психоаналитика. Возможно, вы сумели «учу­ять» здесь опасность: две указанные выше профессии ста­вят (в большинстве случаев) во главу угла психологическое состояние пациента. Кроме того, необходимым условием является проведение сеансов в спокойной и пробуждаю­щей доверие обстановке.

Все актеры, как известно, — люди довольно неуравно­вешенные, обладающие тонкой душевной организацией. Тем не менее, лицам, не представляющим, как следует

Стр. 214

работать с ранимыми людьми, позволяется «ковыряться» во внутренних ранах актеров, извлекая их из покрытого шра­мами бессознательного, — причем делают они все это на публике. Мало того, актеры чаще благодарят их за это, чем проклинают. (Абсолютное доказательство невменяемости, можете подумать вы).

Без сомнения, упражнения по пробуждению воспо­минаний о пережитых эмоциях полезны, поскольку они «встряхивают» актера. Как правило, актер переживает приятный шок, когда в обстановке рабочего семинара вдруг испытывает спонтанный прилив глубоких эмоций, особенно если это именно те эмоции, которые актер втайне стремился «воплотить».

Но как актер и одновременно преподаватель я ощу­щаю некоторый дискомфорт, связанный со своей ролью «повивальной бабки», помогающей людям выпустить на свет их воспоминания о самых сильных эмоциях. Я не хочу никого повергать в состояние депрессии или тоски, не хочу, чтобы мои ученики не могли уснуть ночью пос­ле моих уроков, потому что их давно и глубоко запрятан­ные травмы снова начали терзать их. Поэтому я всегда устанавливаю несколько базовых правил, помогающих по возможности сохранить состояние равновесия.

Во-первых, студенту предоставляется право самому выбирать нужное воспоминание. Во-вторых, вам решать, хотите ли вы использовать настоящие имена. В-третьих, любой из нас может закончить занятие, как только сочтет это необходимым. В-четвертых, другие однокурсники-студенты должны наблюдать за процессом (актерство — публичная профессия). И, в-пятых, все должны принять общее решение о том, что все, что будет происходить во

Стр. 215

время семинара, останется строго конфиденциальным. На опыте я пришел к выводу, что со всеми объяснениями и строгим соблюдением вышеуказанных пяти правил ре­зультаты семинара оказываются успешными для всех уча­стников. Будущие актеры приобретают навык спонтанного выражения эмоций перед зрителями; кроме того, между студентами и преподавателем устанавливаются более дове­рительные отношения.

И все равно, как и прежде, люди продолжают сомне­ваться в пользе и необходимости упражнений по пробуж­дению воспоминаний об эмоциях. Однажды Станислав­ский явился свидетелем того, как один из актеров его труппы сильно разволновался, вспоминая похороны сво­его недавно умершего отца. Глубоко тронутый горем ак­тера, Станиславский принялся его утешать — и узнал, что отец актера жив и пребывает в полном здравии. (Актер просто воспользовался воображением.) Интересно отме­тить, что этот самый актер, Михаил Чехов, позже сделал­ся чем-то вроде гуру в актерской среде Америки. Навер­ное, наибольшую известность принесла его методика «психологического жеста», в которой психологическое состояние человека получает выражение через на вне­шний взгляд бессознательный физический жест.

**Пример: Наташа из пьесы «Три сестры» А. П. Чехова**

Прочитайте и отрепетируйте короткий эпизод из сцены действия четвертого. В этой заключительной сцене в конце пьесы у зрителей возникает ощущение, что Наташа теперь полностью владеет ситуацией, дер­жит все в доме под контролем. Она уверенно

Стр. 216

отправляет своего любовника Протопопова и мужа Андрея гу­лять с детьми, планирует радикальные перемены в саду и, будто рикошетом, осмеливается даже возвратить Ирине ее критику по поводу манеры одеваться. Видно, что Наташа проделала «большой путь», и мы теперь слышим ее полностью осознанную манеру высказывать вслух свои планы. Что же при этом думают, но не выс­казывают, другие персонажи?

Готовясь к репетиции, используйте весь диапазон средств, описанных выше, — выделите блоки, проясни­те задачи, установите физические и психологические ба­рьеры, а также вспомните моменты личного опыта, ко­торые находятся в эмоциональном «ладу» с событиями пьесы.

Проявите творческий подход, вспоминая опыт из соб­ственной жизни. Приходилось ли вам когда-нибудь мол­ча выслушивать оскорбительные замечания хама? Как вы потом себя чувствовали? Вам необходимо прочувствовать чеховское видение этой краткой сцены, чтобы понять, что происходит в ней на самом деле. Не забывайте, что Чехов — мастер подтекста, и герои у него часто говорят одно, думая при этом вроде и о том же самом, но иначе. Помните также, что в реальной жизни люди не планиру­ют произнесения монологов; их речь превращается в мо­нолог, потому что окружающие решают не отвечать им. Убедитесь в том, что вы сумели связать ваши представле­ния с прошлым опытом, касающимся образа Наташи; в последний раз вернитесь к профилю развития характера Наташи в Приложении.

Убедившись, что вы готовы, приступайте к работе, используя силу своего воображения.

Стр. 217

Входит Наташа.

**НАТАША** (горничной):

Что? С Софочкой посидит Протопопов, Миха­ил Иванович, а Бобика пусть покатает Андрей Сергеич. Столько хлопот с детьми... (Ирине.) Ирина, ты завтра уезжаешь — такая жалость. Останься еще хоть недельку. {Увидев Кулыгина, вскрикивает; тот смеется и снимает усы и бо­роду.) Ну вас совсем, испугали! (Ирине.) Я к тебе привыкла и расстаться с тобой, ты дума­ешь, мне будет легко? В твою комнату я велю переселить Андрея с его скрипкой — пусть там пилит! — а в его комнату мы поместим Софоч­ку. Дивный, чудный ребенок! Что за девчурка! Сегодня она посмотрела на меня такими глаз­ками и — «мама»!

**КУЛЫГИН:**

Прекрасный ребенок, это верно.

**НАТАША:**

Значит, завтра я уже одна тут. (Вздыхает.) Велю прежде всего срубить

эту еловую аллею, потом вот этот клен... По вечерам он такой

некрасивый... (Ирине.) Милая, совсем не к лицу тебе этот пояс... Это

безвкусица... Надо что-нибудь светленькое. И тут везде я велю

по насажать цветочков, цветочков, и будет за­пах... (Строго.) Зачем здесь

на скамье валяет­ся вилка? (Проходя в дом, горничной.) Зачем

Стр. 218

здесь на скамье валяется вилка, я спраши­ваю? (Кричит.) Молчать!

**КУЛЫГИН:**

Разошлась!

За сценой музыка играет марш; все слушают.

**ОЛЬГА:**

*Уходят.*

Когда же необходимо использовать эмоциональную память для повышения уровня исполнения? Я рекомен­дую делать это нечасто, в моменты, когда вы стремитесь достичь того уровня эмоциональной глубины, который, как вы сильно подозреваете, заключен в подтексте пье­сы. Вполне возможно скользить по поверхности пьесы на репетиции, преодолевая желание «с головой погру­зиться» в текст, чтобы исследовать истинные эмоцио­нальные его глубины. В конце концов открытые прояв­ления эмоций часто кажутся нам неловкими, даже в репетиционном зале. Актерская профессия предполагает преодоление такой неловкости. Но как это сделать? Сидеть в небольшом кружке людей, вспоминая личные поражения (или победы), несомненно, совсем не одно и то же, что стоять на сцене, пытаясь передать зрителям реальные эмоции, при этом «не выпадая из роли».

Есть два самых простых пути. Вы можете привлечь всю силу своего воображения для воздействия на объе­диненные стимулы конкретных обстоятельств, «задачи», за осуществление которой вы «боретесь», и барьеры

Стр. 219

преграждающие вам путь. Или же вы можете отыскать эмоционально заряженную ситуацию в собственном прошлом, которая имеет большое сходство с ситуацией вашего персонажа, а потом попробовать мысленно объе­динить обе ситуации в единый опыт переживания. Этот подход, который обычно называют «замещением», мо­жет действительно успешно «сработать» — прежде всего, потому, что зрители не в состоянии прочитать ваших мыслей, поэтому они с радостью верят в то, что прояв­ляемые вами эмоции принадлежат не вам, а вашему пер­сонажу.

Как и в случае любой попытки генерировать реаль­ные эмоции, вас поджидают «подводные ямы». Актер на репетиции или на сцене подвергается риску испы­тать ощущение неадекватности, поскольку при каждом повторении «блока» замещающее воспоминание все более и более начинает утрачивать свою остроту и яр­кость. Такое ослабление эмоций не только неизбежно, но и необходимо — именно так людям удается спра­виться с глубоким горем в реальной жизни. Можно попробовать переключиться, «пошарить» в памяти и отыскать что-нибудь еще, что вас расстраивает (если это именно та эмоция, которая вам необходима). Но насколько это хорошо? И до чего способен довести ак­тера подобный подход? Когда-то мне рассказали байку об актере, участвовавшем в «долгоиграющей» трагедии, которого так угнетала утрата остроты собственных вос­поминаний, что он начал покупать бабочек — которые, как известно, живут всего один день, — чтобы иметь воз­можность каждый вечер на сцене оплакивать их .смерть. Однажды случилось так, что большая белая капустница

Стр. 220

не умерла в заданный срок, и актер, который отчаянно нуждался в горестных переживаниях, убил собственную мать.

Естественно, это история вымышленная и полная чушь (много ли актеров имеют возможность каждый день покупать себе по бабочке?), но если вы хотя бы на мгновение поверили в нее, возможно, это больше гово­рит о стоящей перед актерами дилемме, чем о вашем легковерии.

Стр. 221

**ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНЫЕ РАЗМЫШЛЕНИЯ**

От всех актеров, особенно характерных разноплано­вых, требуется отточенная техника хотя бы для того, что­бы на что-то опереться, если режиссерские указания на репетиции мало что им дают, если характер персонажа превращается в карикатуру или если спонтанность при исполнении роли начинает пропадать. Не все могут за­хотеть выбрать структурированный подход к игре, на­пример, тот, что описан в нашей книге. Вам понадобятся навыки детектива, а также желание анализировать, раз­мышлять и экспериментировать.

Стадия планирования роли может оказаться особен­но трудной, хотя она действительно приносит дивиден­ды. Так или иначе, необходимы определенные инстру­менты, практические приемы, обдумывание того, как стать более универсальным и эффективным актером. Кое-что из перечисленного вы, возможно, встречали в той или иной форме в других пособиях. Как бы то ни было, я надеюсь, что, по крайней мере, помог сохранить чистой воду в бассейне, который становится довольно мутным, а именно, объяснил, как добиться максималь­ных результатов при исполнении роли.

Те, кто обучает актеров в студии, ответственны за то, чтобы придать им уверенность, дать им возможность иг­рать так же хорошо или даже лучше, чем их

Стр. 222

преподаватели. Игра на сцене — публичная профессия, поэтому при обучении актерам необходимы зрители, чтобы был завер­шен треугольник, состоящий из трех А, без которого не­мыслим никакой театр (Автор, Актер и Аудитория). А вы­ступление на публике заставляет людей нервничать. Поэтому, занимаетесь ли вы самостоятельно с помощью этой книги или работаете с преподавателем, вам необхо­димо практиковаться в исполнении роли перед аудитори­ей. Актер, не привыкший к зрителям, может показаться человеком, который этими зрителями пренебрегает и их не уважает, и они это чувствуют. Если им нравится ваша игра, вы будете знать, потому что с практикой к вам при­дет это ощущение. Но если аудитория вас не понимает — особенно, если она не слышит ваших слов, — она даст вам это понять. Тем более есть смысл использовать пла­нирование, описанное в настоящей книге: сконцентри­руйтесь на своей цели, эмоционально проникнитесь ро­лью, и тогда вам не нужно будет беспокоиться о том, что думают о вашей игре зрители.

Подытоживая, могу дать следующие рекомендации от­носительно того, как создать прекрасную разноплановую роль. Планируйте роль как одержимый. Эксперименти­руйте на репетициях и в уединении с энергией и увлечен­ностью ребенка. В день выступления будьте максимально настроены на роль, как следует войдите в сценический об­раз, имейте четкое представление о том, как пользоваться голосом, чтобы вас слышали даже в самом заднем ряду. Со­храняйте уверенность во всем, что делаете при подготовке; затем выходите на сцену и выбросьте из головы детали -*все детали.* Доверьтесь своему умению быть спонтан­ным. И если хотите быть по-настоящему универсальным

Стр. 223

характерным актером, используйте при игре сперва со­знательно, а затем и подсознательно следующее:

* напряженность
* высоту
* открытость
* пространство
* визуальный контакт
* громкость
* интонацию
* акцент
* дикцию
* речевые особенности.

Стр. 224

**Приложение**

**Указания по заполнению**

**«Таблицы профиля характера персонажа»**

Заполняйте бланк таблицы каждый раз, когда начи­наете работать над новой ролью. Пользуйтесь каранда­шом, чтобы потом можно было вносить изменения; вам может также понадобиться текстовыделитель.

Начните с внимательного прочтения сценария, что­бы разгадать характер вашего персонажа. Берите табли­цу с собой на репетиции и по мере нахождения новых особенностей в характере вашего героя вносите в нее до­полнения и изменения.

Таблица разделена на секции, и после того как вы за­писали основные факты в левой стороне таблицы, ос­тальные секции можно заполнять в любом порядке. Ниже приводятся некоторые дополнительные разъяснения.

**• *Любимая фантазия:*** здесь вам предлагается опреде­лить или (если

вы достаточно хорошо знаете харак­тер своего героя) придумать его

тайную фантазию. Эта секция не только поможет вам глубже

понять характер своего персонажа, но и позволит создать

интересную импровизацию, — а что будет, если осуществить

фантазию персонажа? Если вы играете слугу, в фантазиях

представляющего себя королем, ощущение, которое персонаж мог

испытывать, ког­да все ему прислуживали и превозносили его,

становится мощным воображаемым воспоминанием.

***• Жизненная задача:*** это «сверхзадача», определяю­щая все

поведение персонажа в данный момент его

Стр. 225

жизни. Скорее всего, она останется неизменной, если в жизни героя не возникнут какие-то чрезвы­чайные обстоятельства. Примеры: «стать знамени­тым», «помогать другим», «совершить что-то зна­чительное прежде, чем я умру».

* ***Качели статусов****:* эта секция позволит вам составить для себя представление об отношениях между вашим персонажем и другим значимым персонажем в пьесе, когда они впервые появляются на сцене вместе. Над бревном уже нарисована «тонкая» доска; нарисуйте новую доску, показывающую баланс статусов между вашим героем и другим персонажем. Угол наклона доски указывает на относительный статус.
* ***Прозвище:***это полезная «памятная записка» при исполнении роли, поскольку прозвище является обычно лаконичным описательным ярлыком, отражающим личность героя, — «Башковитый», «33 не­счастья», «Солнышко», — выберите какой угодно. Очевидно, что прозвища, образованные от имени или фамилии человека, будут мало способствовать вашему «ощущению» персонажа. Собственно говоря, вам, возможно, придется самому придумать прозвище; в этом случае отложите это на потом, чтобы собрать всю нужную информацию для выбора подходящего прозвища. И помните, что сами мы прозвища для себя не выбираем.
* ***Личностный тест:***возьмите маркер и впишите качества, черты характера и взгляды, о которых вы с уверенностью можете сказать, что ваш персонаж их проявляет в определенном эпизоде пьесы. Наблюдаемое

Стр. 226

поведение должно быть одномоментным. Вы навер­няка обнаружите интересные парадоксы и конфлик­ты: персонаж может в одном эпизоде показаться без­заботным, в другом — пессимистичным; в данном месте спокойным, а парой страниц ниже — нервоз­ным. Я хочу помочь вам избавиться от стереотипов; подобно реальным людям, хорошо выписанные персонажи — это сложные создания, чьи мысли и настроения могут радикально меняться, причем неожиданно. Их поведение может непосредственно зависеть от людей, с которыми они тесно общают­ся. Обозначив все типы поведения, проявляемого вашим героем, вы заметите, что в одной «четверти» схемы будет выделено больше слов, чем в осталь­ных. Из этого можно сделать вывод, является ли ваш персонаж, скажем, устойчивым экстравертом или невротиком-интровертом (комбинации могут меняться). Тем самым вы получите быстрое пред­ставление о личности персонажа и о том, чем он от­личается от вас.

\* ***Власть:***эта секция напоминает вам о власти, кото­рой обладает ваш

герой в ключевых отношениях с другими. Данная секция может иметь

очень важное значение в плане понимания того, как власть ска­зывается

на поведении персонажа в отношении к другим людям, поскольку и он,

и его партнер четко осознают власть друг друга и последствия

употребления этой власти. Если остальные актеры также заполнили эту

секцию, можно провести обсуждение проблем власти в пьесе; если

позволяет время, не­плохо немного по импровизировать**.**

Стр. 227

Стр. 228

Стр. 229

**Упражнение по релаксации с визуализацией**

Оденьтесь во что-нибудь удобное и не сковывающее движений. Снимите обувь и лягте на спину на мягкую подстилку в теплой тихой комнате. Можно подложить под голову подушку, и если вам так удобнее, согните ноги в коленях.

Закройте глаза, дышите ровно и глубоко. При вдохе и выдохе давайте животу подниматься и опускаться.

Представьте, что вы лежите на огромной прочной, но мягкой губке. Ваша цель — избавиться от мышечного напряжения в теле; вообразите, что оно — это окрашен­ная жидкость или гель, который впитается в губку по ва­шему желанию.

Вначале напрягите пальцы ног. Представьте, что ваши ступни — лапы с изогнутыми вниз когтями. По­будьте в этом положении секунд десять, затем расслабь­тесь. Представьте, что напряжение в пальцах уходит в губку под вами.

Теперь загните пальцы вверх. Почувствуйте напряже­ние мышц. Досчитав до десяти, расслабьтесь и дайте на­пряжению стечь в губку под вами.

Таким образом постепенно перемещайтесь дальше, напрягая и расслабляя мышцы в следующем порядке: ло­дыжки, голени, колени, бедра, ягодицы, живот, поясни­ца, грудь, плечи, кисти рук (сожмите их в кулак, затем широко разведите пальцы), запястья, локти, предплечья, снова плечи, шея (сильно напрягать не следует), лицо (максимально сожмите его, а затем постарайтесь макси­мально расправить складки).

Стр. 230

Через некоторое время медленно поднимитесь, ис­пользуя только те мышцы, которые необходимы для на­хождения в стоячем положении.

**Акцент: образец записи в книжке для заметок на примере акцента жителей Ливерпуля**

***Громкость*** *—* чем-то особенным не отличается. Ка­рикатурные ливерпульцы говорят громко, но среди них есть много людей, говорящих тихо.

***Интонация* —** у ливерпульцев своеобразная и узнава­емая интонация, которую часто путают с бирмингем­ской, но между ними существуют некоторые тонкие от­личия. У ливерпульцев тональный диапазон уже, чем в нормальной речи, и предложения часто заканчиваются повышающей интонаций.

***Высота тона***— чем-то особенным не отличается, однако мужчины обычно используют более высокие тона, характерные для этого городского акцента-.

***Тембр*** — обычно низкий в силу некоторой напряжен­ности задней части гортани и мягкого нёба.

***Темп*** *—* обычно быстрый, частично приписываемый скорости мышления говорящего, однако отдельные сло­ва могут заканчиваться звуком «ег», что дает говоряще­му время подумать, например «зо-ег».

***Дикция*** *—* как правило, довольно нечеткая. Это час­тично, объясняется ограниченным использованием рта и губ для формирования слов.

*Речевые особенности —* шепелявость.

***Знаменитые ливерпульцы***— группа «Битлз», футбо­лист Стивен Джерард.

Стр. 231

**ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА**

*Actor's Guide to Getting Work* («Pуководство для актера о том, как получить работу») — Simon Dunmore (A & C Black);

*An Actor Prepares* («Pабота актера над собой») — Kon-stantin Stanislavsky (Константин Сергеевич Станиславский) (Methuen);

*Building a Character* («FlocxpoeHHe pojin») — Konstantin Stanislavsky (Methuen);

*Clear Speech* («Четкая речь») — Valcolm Morrison (A & C Black);

*Confusions: Acting Edition S.* («Путаница») — Alan Ayckbourn (Samuel French Ltd);

*English Phonetics and Phonology: A Practical Course* (Фонетика и фонология английского языка: Практический Kypc) — Peter Roach (Cambridge University Press);

*Impro: Improvisation and the Theatre* («Импро: Импровизация и театр») — Keith Johnstone (Methuen);

*In the Company of Actors* («В компании актеров») — Carole Zucker (A & C Black);

*John Godber Plays: Bouncers, Happy Families, Shakers* (Пьесы ДжонаГодбера: «Хвастуны», «Счастливые семьи», «Шекиры») — John

Godber (Methuen);

*Mindwatching —* Hans and Michael Eysenck (Book Club Associates);

*NLPat Work —* Sue Knight (Nicholas Brealey Publishing)

*The Pocket Guide to Man-watching —* Desmond Morris (Triad Books);

*Talking for Britain* («Говорим от имени Британии») — Simon Elmes (Penguin Reference);

*True and False: Heresy and Common Sense for the Actor* («Истенное и фальшивое: ересь и здравый смысл для актера») — David Mamet (Faber and Faber);

*Voice and Speech in the Theatre* («Голос и речь в театре») — Malcolm Morrison and Clifford Turner (A & C Black);

*Voice and the Actor* («Голос и актер») — Cicely Berry (Virgin Books);

Официальный веб - сайт Г.Дж. Эйзенка http: //www.freespace. virgin, net/, darrin. evans

Официальный веб - сайт автора книги: http://www. paulelsam. com

Стр. 233

ГЛОССАРИЙ

**АДРЕСНЫЙ РОЛИК** — видеолента, ВУВ или веб­сайт с записью предыдущих ролей актера. Предлагается для просмотра режиссерам по кастингу, агентам или ре­жиссеру-постановщику. Как правило^ нем представле­ны только сцены с участием данного актера и, в идеаль­ном случае, сцены с диалогами.

**АЙЗЕНК, ГАНС** — ныне покойный психолог, иссле­дователь и писатель, чье значительное творческое насле­дие включает такие работы, как «Чтение мыслей» (Мтй-луа!сЬт§) и «Познайте самого себя».

**АКЦЕНТ** — особенности голоса и речи, показываю­щие, где вы воспитывались и/или к какому социальному классу вы принадлежите. Каждый региональный акцент можно разложить на составные части для оценки его ти­пичных характеристик, используя такие критерии, как громкость, интонация, высота тона, тембр, темп речи, дикция и речевые особенности.

**БЕККЕТ, СЭМЮЭЛ** — ирландский драматург, лауреат Нобелевской премии, писавший пьесы для театра абсурда. Его театральные эксперименты охватывают широкий ди­апазон спектаклей — от «В ожидании Годо» (где двое бро­дяг ждут некоего Годо, который так и не появляется) до «Не я» (в котором единственное, что видит зритель, — это тщательно освещенный рот одного актера). Из других пьес, написанных на французском языке, можно выделить такие, как «Заключительная игра», «Последняя лента Краппса».

**Стр**. 234

**БЕРКОФФ, СТИВЕН** — родившийся в Лондоне дра­матург, режиссер и актер, чьи крайне стилизованные пье­сы являются предметом оживленных споров. В их числе «Восток, Запад», «Декаданс», «Потопите Бельграно» и «Мессия». Среди инсценировок можно упомянуть «Про­цесс» Кафки и «Падение дома Ашеров» Эдгара По. Бер-кофф много работал в кино, часто исполняя роли злодеев в таких фильмах, как «Женщина-спрут» и «Полицейский из Беверли-Хиллз».

**БЛОК** — термин для описания небольшого (иногда на пол странички текста) кусочка сценария, где каждый пер­сонаж в эпизоде имеет некую важную задачу или «потреб­ность». При изменении обстоятельств, например персо­наж в пьесе входит или уходит, или один из действующих лиц начинает «бороться» за что-то иное, один блок закан­чивается и начинается другой.

**ВЕРБАЛЬНЫЙ СТАТУС** — термин, используемый для описания того, как выбор слов и того, что за ними кроется, автоматически указывает на положение инди­вида на качелях статусов. Когда два человека на вообра­жаемых качелях имеют противоположные статусы — ко­ролева и бродяга, например, — тогда определенный выбор слов способен мгновенно подорвать установлен­ный относительный социальный статус и, тем самым, изменить существующий баланс статусов. Более высо­кий статус может быть заявлен путем снижения статуса другого индивида (например, оскорблением) или повы­шением собственной значимости (например, самовосх­валением).

**ВИЗУАЛИЗАЦИЯ** — техника подключения вообра­жения для мысленного представления происходящего.

Стр. 235

Визуализация используется для обретения уверенности или подготовки к какому-то новому опыту. Актер может использовать этот метод и для освоения навыка релакса­ции (см. «Упражнение по релаксации с визуализацией»), так и для мысленного воссоздания яркого и значимого момента «внутренней жизни» своего персонажа, о кото­ром ничего не говорится в пьесе (который происходит за рамками пьесы).

**ВИЗУАЛЬНЫЙ КОНТАКТ** — необходим для наблю­дения и для «чтения» других людей. Мы используем его также для того, чтобы передать или скрыть свои чувства или намерения. Большое значение имеет направление и продолжительность визуального контакта между людьми. Постоянный контакт, отсутствие контакта и «прерывис­тый» контакт (когда люди бросают короткий взгляд на кого-то, а потом быстро отводят глаза) очень важны для определения степени уверенности человека и ощущения им своего относительного статуса.

**ВЛАСТЬ ВОЗНАГРАЖДЕНИЯ** — власть предоставить другому человеку то, что имеет для него ценность (менед­жер, проводящий собеседование с кандидатом на долж­ность, принимает того на работу; за хорошее поведение родители дают ребенку сладкое; ребенок награждает маму или папу улыбкой).

**ВЛАСТЬ ЗНАНИЯ** (или опыта) — власть, проистека­ющая из обладания информацией или знаниями, которые необходимы другому лицу (например, бомж знает, где на­ходится ближайшая стоянка такси; мастер может почи­нить компьютер).

**ВЛАСТЬ СВЯЗЕЙ** — власть, проистекающая из бли­зости к лицу, имеющему влияние (например, отец како-

Стр. 236

го-нибудь ученика — директор школы; ваш друг — изве­стный киноактер).

**«ВСЕЛЯЮЩИЙСЯ**» — актер, которому необходимо «слиться» со своим героем. Этот тип актера огромное вни­мание уделяет задаче психологического и эмоционально­го проникновения в обстоятельства жизни своего героя. В лучшем случае он произведет на зрителей сильное впечат­ление; в худшем — ему может не понравиться аудитория, что может сказаться на технике исполнения.

**ВНУТРЕННЯЯ ЖИЗНЬ** — психологическая и эмоци­ональная активность актера во время репетиции и спек­такля. Иногда такая внутренняя жизнь находит ясное от­ражение в спонтанном невербальном поведении, а иногда зрители будут подсознательно ощущать, возможно, в ре­зультате специфической эмоциональной окраски голоса актера, что тот поглощен какими-то мыслями или пере­живает глубокие и сильные эмоции.

**ВЛИЯНИЕ ЧУЖОГО МНЕНИЯ** («наклеивание ярлы­ков») — процесс изменения самооценки под воздействи­ем мнений других людей. Так, человек, которого считают «лишенным здравого смысла», может сам начать так ду­мать о себе. Изменение самооценки влечет за собой пе­ремены в поведении, и человек может, например, стать менее уверенным и более нерешительным.

**ГОГОЛЬ, НИКОЛАЙ ВАСИЛЬЕВИЧ** - русский пи­сатель, автор известной пьесы «Ревизор» (1836) и поэмы «Мертвые души». Недавно в лондонском Национальном театре была поставлена неореалистическая версия этой пьесы под названием «Инспектор из ООН».

**ГОДБЕР, ДЖОН** — драматург и художественный руко­водитель театра «Халл Трак» в Халле, графство Йоркшир.

Стр. 237

Автор таких пьес, как «Вверху и внизу», «Хвастуны» (на­писанных совместно с Джейн Торнтон) и двух мюзиклов (в соавторстве с Джоном Паттисоном).

**ГРОМКОСТЬ ГОЛОСА** — указывает на важные психо­логические черты человека. Уверенные в себе люди часто разговаривают громко; стеснительные обычно говорят ти­хим голосом. Громкость голоса приобретает больший ин­терес, когда человеку приходится говорить в непривычной для себя манере, например, стеснительный человек, выс­тупающий перед аудиторией. Люди могут также управлять громкостью голоса для создания определенного эффекта: стараясь привлечь к себе скромного человека, сверхуве­ренный человек может использовать более тихую и распо­лагающую к себе манеру речи.

**ДЖОНСТОН, КИТ** — преподаватель, писатель и ре­жиссер, который впервые разработал технику импровиза­ции, вначале в период своей работы в лондонском театре «Ройял Корт Тиэтр». В настоящее время он преподает в университете Калгари в Канаде и является соучредителем театральной компании «Лус Мус». Он автор книг «Импро­визация» и «Импровизация для рассказчиков».

**ДИКЦИЯ** — ясность речи. Отчетливость речи, которая очень важна для актеров, достигается главным образом благодаря сочетанию активного использования мышц, за­действованных в процессе речи, — в основном губ, — и способности без излишнего напряжения, но эффективно «проецировать» свой голос, особенно при произнесении гласных.

**ДИФТОНГ** — сочетание двух гласных звуков в одном слоге. В разных акцентах дифтонги могут произноситься по-разному.

Стр. 238

**ДОПУСТИМАЯ ВЛАСТЬ** — власть, которой человеку позволено пользоваться в силу его положения в данной культуре (например, менеджер может попросить сотруд­ника, занимающего более низкую должность, выполнить некое задание; полицейскому позволяется арестовать по­дозреваемого; родители могут наказать ребенка, лишив его карманных денег).

**ЖИЗНЕННАЯ ЗАДАЧА** — «сверхзадача», определяю­щая поведение персонажа в целом в течение пьесы. Ско­рее всего, она останется неизменной, если в жизни героя не возникнут какие-то чрезвычайные обстоятельства. Примеры: «стать знаменитым», «помогать другим», «со­вершить что-то значительное прежде, чем я умру».

**ЗАДАЧА** — термин, описывающий, к чему стремится персонаж в каждый данный момент спектакля. Когда текст пьесы разделяется на так называемые «блоки», ак­тер рассматривает каждый блок с точки зрения своего персонажа и пытается понять, чего хочет добиться его ге­рой во взаимодействиях с прочими персонажами пьесы. Каждая конкретная «потребность» становится специфи­ческой «задачей» персонажа в каждом «блоке». Примеры: «Я хочу, чтобы ты улыбнулась» или «Я хочу, чтобы ты ушел из комнаты».

**ЗЛОУПОТРЕБЛЯЕМАЯ ВЛАСТЬ** — власть, которую человек использует для того, чтобы принудить другого сделать что-то (хулиганистый мальчишка в классе может вымогать у другого ребенка деньги). Такой тип власти применяется также тогда, когда человек, обладающий до­пустимой властью, злоупотребляет своими полномочия­ми (например, врач безо всяких оснований просит паци­ента раздеться).

Стр. 239

**ИНТОНАЦИЯ** — здесь под интонированием подразу­мевается использование модуляций голоса. Мы варьиру­ем интонацию, чтобы придать высказыванию дополни­тельную смысловую нагрузку: она помогает слушателю понять то, что мы говорим, и расставить приоритеты в значимости отдельных слов. Голосовая интонация исполь­зуется также для выражения чувств, например, когда чело­век зевает или смеется. С помощью интонации человек может выразить свое душевное состояние.

Классического актера привлекает текст, наполненный возвышенными образами, и этот текст очень заманчив для него. Ему нравится работать с текстами «классиков». В лучшем случае, он будет сочетать в себе умение «вселя­ющегося» и «рассказчика», чтобы правдиво передать исто­рию героя. В худшем случае, он может слишком увлечься поэтическим характером текста. Его мастерство объединя­ет лучшее из то го, чем обладают два вышеупомянутых типа актеров, прибавляя бесстрашие перед «трудным» текстом.

**ЛИЧНОСТНАЯ ВЛАСТЬ** — власть, которой человек обладает благодаря своей привлекательности для других (например, модель или человек, великолепно рассказы­вающий анекдоты).

**МАГИЧЕСКОЕ «А ЧТО, ЕСЛИ»?** - относится к идее Станиславского о том, что для убедительной и правдивой игры актеру необходимо активное использование вообра­жения. Любую ситуацию, с которой сталкивается в пье­се персонаж, актер может исследовать, поставив себя в эту воображаемую ситуацию и спонтанно на нее реагируя.

**МИЛЛЕР, АРТУР** — американский драматург, облада­тель Пулитцеровской премии, автор пьес «Все мои сыно­вья», «Вид с моста» и «Смерть коммивояжера». Пьесы

Стр. 240

Миллера продолжали идти на сцене даже после того, как его имя попало в черный список Комитета по расследо­ванию антиамериканской деятельности. После отмены голливудского черного списка Миллер написал сценарий к фильму «Невезучие».

**МЭМЕТ, ДЭВИД** — американский драматург, режиссер и сценарист. Автор пьес «Олеанна», «Сексуальные извраще­ния в Чикаго» и «Американский бизон». В 1984 году ему была присуждена Пулитцеровская премия за «Гленгарри Глен Росс» и книгу «Правда и ложь».

**НАПРЯЖЕНИЕ** — слово, обозначающее наличие в теле напряженных мышц. В любой данный момент мыш­цы либо напряжены, либо расслаблены. Степень напря­жения мышц при отсутствии для этого достаточной фи­зической необходимости может служить указанием на конкретное психологическое состояние индивида.

**ОЛИВЬЕ, ЛОУРЕНС** — знаменитый британский ак­тер, владеющий даром перевоплощения, был удостоен премии «Оскар». Один из основателей Национального те­атра в Лондоне. Оливье сыграл огромное количество ролей на театральной сцене и в кино. Снимался в фильмах «Ре­бекка», «Грозовой перевал», «Марафонец» и «Генрих V» по пьесе Шекспира. В 1971 году получил титул лорда.

**ОТКРЫТОСТЬ** — термин используется для описания того, насколько человеку свойственно «прятать» или от­крывать переднюю часть тела. В положении стоя «полно­стью открытая» поза означает расставленные ноги, под­нятую голову, руки, не закрывающие грудь (например, лежащие на бедрах); «полностью закрытая» поза означа­ет плотно сдвинутые ноги, опущенную голову, руки, сло­женные прямо на груди или в области живота. Степень

Стр 241

открытости является одним из наиболее важных физичес­ких «сигналов»; можно составить обоснованное первое впечатление о состоянии человека, взглянув на него даже с некоторого расстояния. Крайней степенью «закрытос­ти» и самозащиты считается «поза зародыша в утробе».

**ПОДТЕКСТ** — мысли и мотивации, скрывающиеся за произносимыми персонажем словами. Современные дра­матурги почти всегда маскируют некоторые истинные мысли и намерения своих героев для достижения психоло­гического реализма. Актеры должны научиться чувствовать подтекст.

**ПРИНЦИП КАЧЕЛЕЙ** — правило Кита Джонстона, согласно которому повышение статуса одного человека одновременно снижает статус другого, и наоборот.

**ПРИРОДНЫЙ ГОЛОСОВОЙ ТОН** - естественный звук, который вы издаете в расслабленном состоянии, на­пример, зевая. Высота голосового тона различается у разных людей, что объясняется как физиологическими причинами (размер и напряженность голосовых складок), так и причи­нами психологического свойства (когда люди ведут себя и говорят так, как от них ожидают в конкретной среде — на­пример, женщина может «выработать» более высокий, то­ненький голосок, поскольку считается, что он нравится мужчинам, и это приводит к появлению «публичного» тона голоса).

**ПРОСТРАНСТВО** — термин применяется для опреде­ления свободного пространства, окружающего тело лю­бого человека, которое человек либо использует, либо предпочитает не использовать. В этой книге внимание уделяется тому, как вы двигаетесь в пространстве, когда рядом с вами находятся другие люди, как много или как

Стр. 242

мало физического пространства вам требуется. Личное пространство можно мысленно представить в виде упру­гого невидимого пузыря, окружающего каждого челове­ка. Люди занимают определенное пространство в зависи­мости от размеров своего тела и «размаха» движений, а также в результате демонстрации своего отношения к ок­ружающим; поэтому, чтобы понять пространственный принцип, нужно знать другие четыре характеристики дви­жения — напряжение, высоту, открытость и визуальный контакт. Все эти четыре переменные позволяют вам пре­тендовать на пространство, которое может потребоваться другому человеку, или отказаться от него.

**РАССЕЛ, ВИЛЛИ** — родившийся в Ливерпуле драма­тург, автор пьес «Наш выходной день», «Волы и куры», «Ширли Валентайн» и «Воспитание Риты» (последние две были экранизированы). Он написал также либретто и му­зыку к мюзиклу «Кровные братья».

**РЕЗОНАТОРЫ** — полые пространства различного размера, расположенные повсюду в верхней части тела. Это рот, нос, горло и легкие. Кроме того, на черепе име­ются синусы — маленькие полости. Каждый из этих си­нусов способствует усилению голоса и повышению голо­сового тона.

**РЕЛАКСАЦИЯ** — максимальное расслабление тела для освобождения от ненужного мышечного напряже­ния. Перед выступлением актеры часто проделывают расслабляющие упражнения (см. «Упражнение по релак­сации с визуализацией» в Приложении), чтобы сосредо­точиться и войти в физическое состояние своего героя.

**РЕПРЕЗЕНТАТИВНОЕ ИСПОЛНЕНИЕ** - термин используется сейчас главным образом для обозначения

Стр. 243

устаревшей манеры игры, в которой предпочтение отда­валось стилизованным движениям и поэтизированной речи, а не спонтанности и эмоциональной достоверно­сти исполнения. В качестве примера можно привести игру таких английских актеров XX века, как молодой Джон Гилгуд и Ноэль Кауэрд. В последнее время этот термин применяется к актерам, чье исполнительское мастерство не требует от них постоянного глубокого пе­реживания эмоций.

**«РАССКАЗЧИК»** — актер этого типа любит излагать зрителям содержание пьесы. При исполнении роли его контакт с аудиторией строится, прежде всего, на пове­ствовательном аспекте, и если даже такой актер не обра­щает внимания на зрителей, он всегда ощущает их при­сутствие и старается поделиться с ними переживаниями своего героя. «Рассказчик» может быть актером, способ­ным возбудить и развлечь зрительный зал; в худшем слу­чае, он может потерять контакт с партнерами и выглядеть недостаточно достоверным.

**РЕЧЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ** — специфические инди­видуальные особенности в речи людей (иногда определя­емые как дефекты и являющиеся отклонением от приня­тых речевых норм), например, шепелявость, картавость или частое перекрывание голосовой щели при произне­сении гласных звуков.

**РОСТ** — в этой книге описывается, каким образом и с какой целью люди могут намеренно изменять свой рост, чтобы казаться выше или ниже, чем они есть на самом деле. Причины для «манипулирования» ростом могут быть простыми и логически объяснимыми (например, че­ловек сидит потому, что устал) или иметь психологичес-

Стр. 244

кий подтекст (человек сидит потому, что признает свой более низкий статус по отношению к другому человеку, который стоит).

**СЕЛЛЕРЗ, ПИТЕР** — известный характерный актер из Великобритании. Фильмы с его участием — «Я был там», «Я в порядке, Джек» и сериал «Розовая пантера». В фильме Стэнли Кубрика «Доктор Стрейнджлав» он убе­дительно изображает трех главных героев, абсолютно раз­ных по характеру.

**СЕНСОРНАЯ ПАМЯТЬ** — описывает метод работы ак­тера на репетициях и в спектаклях, когда актер достигает достоверности в передаче конкретного состояния своего персонажа, вспоминая об аналогичных ситуациях из соб­ственной жизни, в которых он остро переживал случивше­еся, так что в его памяти ярко отложились специфические звуки, запахи и прочие впечатления, связанные с органа­ми чувств. В идеальном случае воспоминания о собствен­ных сенсорных ощущениях должны прибавлять актеру правдивости на сцене.

**СЛЕДОВАНИЕ «МЕТОДУ**» — фраза, которая чаще всего употребляется для определения стиля игры, который требует, чтобы актер постоянно переживал и заново пере­живал искренние, спонтанные эмоции в ходе исполнения. Заслуга создания этого основанного на учениях Станис­лавского «Метода» прежде всего приписывается американ­скому актеру, педагогу и режиссеру Ли Страсбергу.

**СОЦИАЛЬНЫЙ СТАТУС** — показатель того, как оце­нивает вас и вашу деятельность общество, в котором вы живете. В обществе существует определенная иерархия, согласно которой королева важнее директора банка, ди­ректор банка занимает более высокое положение, чем.

Стр. 245

устаревшей манеры игры, в которой предпочтение отда­валось стилизованным движениям и поэтизированной речи, а не спонтанности и эмоциональной достоверно­сти исполнения. В качестве примера можно привести игру таких английских актеров XX века, как молодой Джон Гилгуд и Ноэль Кауэрд. В последнее время этот термин применяется к актерам, чье исполнительское мастерство не требует от них постоянного глубокого пе­реживания эмоций.

**«РАССКАЗЧИК**» — актер этого типа любит излагать зрителям содержание пьесы. При исполнении роли его контакт с аудиторией строится, прежде всего, на пове­ствовательном аспекте, и если даже такой актер не обра­щает внимания на зрителей, он всегда ощущает их при­сутствие и старается поделиться с ними переживаниями своего героя. «Рассказчик» может быть актером, способ­ным возбудить и развлечь зрительный зал; *в* худшем слу­чае, он может потерять контакт с партнерами и выглядеть недостаточно достоверным.

**РЕЧЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ** — специфические инди­видуальные особенности в речи людей (иногда определя­емые как дефекты и являющиеся отклонением от приня­тых речевых норм), например, шепелявость, картавость или частое перекрывание голосовой щели при произне­сении гласных звуков.

**РОСТ** — в этой книге описывается, каким образом и с какой целью люди могут намеренно изменять свой рост, чтобы казаться выше или ниже, чем они есть на самом деле. Причины для «манипулирования» ростом могут быть простыми и логически объяснимыми (например, че­ловек сидит потому, что устал) или иметь

Стр. 244

психологический подтекст (человек сидит потому, что признает свой более низкий статус по отношение к другому человеку, который стоит).

**СЕЛЛЕРЗ, ПИТЕР** — известный характерный актер из Великобритании. Фильмы с его участием — «Я был там», «Я в порядке, Джек» и сериал «Розовая пантера». В фильме Стэнли Кубрика «Доктор Стрейнджлав» он убе­дительно изображает трех главных героев, абсолютно раз­ных по характеру.

**СЕНСОРНАЯ ПАМЯТЬ** — описывает метод работы ак­тера на репетициях и в спектаклях, когда актер достигает достоверности в передаче конкретного состояния своего персонажа, вспоминая об аналогичных ситуациях из соб­ственной жизни, в которых он остро переживал случивше­еся, так что в его памяти ярко отлолоцлись специфические звуки, запахи и прочие впечатления, связанные с органа­ми чувств. В идеальном случае воспоминания о собствен­ных сенсорных ощущениях должны прибавлять актеру правдивости на сцене.

**СЛЕДОВАНИЕ «МЕТОДУ»** - фраза, которая чаще всего употребляется для определения стиля игры, который требует, чтобы актер постоянно переживал и заново пере­живал искренние, спонтанные эмоции в ходе исполнения. Заслуга создания этого основанного *ца* учениях Станис­лавского «Метода» прежде всего приписывается американ­скому актеру, педагогу и режиссеру Ли Страсбергу.

**СОЦИАЛЬНЫЙ СТАТУС** - показатель того, как оце­нивает вас и вашу деятельность общество, в котором вы живете. В обществе существует определенная *иерархия,* согласно которой королева важнее директора банка, ди­ректор банка занимает более высокое положение, чем

Стр. 245

уборщик, а социальный статус уборщика выше статуса безработного. Ваш «привычный» социальный статус все­гда угадывается при общении с людьми, и он связан с вла­стью: чем больше у вас власти над другими, тем выше ваш статус.

**СПОНТАННОСТЬ** — способность «вживаться» в об­раз своего персонажа так, чтобы в своем воображении

проживать каждый момент его жизни во время игры. Важная цель для всех актеров. Достижение спонтаннос­ти приносит с собой легкость, позволяющую актеру и его партнерам сделать правильный выбор во время спектак­ля. Если все актеры в сцене достигают спонтанности, их игра будет эмоционально «насыщенной». Однако актерам не следует при этом забывать о технике (например, о хо­рошем владении голосом).

**«СПОТЛАИТ»** — справочник с фотографиями актеров, который публикуется ежегодно. Он выпускается для ре­жиссеров по кастингу, помогая им в подборе актеров.

**СТАНДАРТНЫЙ АНГЛИЙСКИЙ** - речь с акцен­том, который воспринимается в Великобритании как «нейтральный» и не имеет специфических особеннос­тей, присущих говору в других регионах страны. Когда-то такое произношение было распространено в основ­ном среди дикторов «Би-би-си» и актеров, теперь же оно характерно также для представителей среднего или выс­шего класса.

**СТАНИСЛАВСКИЙ КОНСТАНТИН СЕРГЕЕВИЧ** -русский актер, режиссер, писатель и теоретик, который в начале XX века впервые разработал системный подход к реалистичному исполнению роли. Автор книг «Работа с актером», «Построение роли», «Моя жизнь в искусстве».

Стр. 246

Его влияние на игру актеров на Западе остается значитель­ным и в наши дни.

**СТРАСБЕРГ, ЛИ** — американский педагог, актер, ре­жиссер и теоретик, чья работа с бывшими учениками Ста­ниславского привела к созданию Нью-йоркской актерской студии и так называемого американского метода испол­нения роли.

**ТАБЛИЦА ПРОФИЛЯ ХАРАКТЕРА ПЕРСОНАЖА** -придумана автором этой книги и предназначена для того, чтобы помочь актеру собрать воедино наиболее полную и значимую информацию о персонаже до и после репети­ций. От актера требуется внимательное прочтение сцена­рия и выделение для себя наиболее важных данных. Затем, по мере ознакомления с героем пьесы, актер может запол­нить пробелы в своем понимании характера персонажа.

**ТЕМБР** — термин, который применяется для описа­ния степени твердости или мягкости человеческого голо­са. Он определяется воздействием трех ключевых факто­ров, характерных для тела: степенью расслабленности мышц вокруг усиливающих голос резонаторов; возмож­ностью свободного прохождения потока воздуха во вре­мя речевого акта; высотой тона. Эти три фактора взаимо­связаны, поэтому мягкий тембр обычно имеет место, когда низкая высота тона позволяет воздуху свободно протекать в верхней части тела.

**ТЕМП** — скорость речи. Как и другие личностные ха­рактеристики, скорость речи воздействует на слушателя по-разному. Быстрая речь может ассоциироваться с уверенно­стью, остроумием, спонтанностью, энергией. Медленная — со сдержанностью, низким интеллектом, осторожностью, равнодушием. Однако быстрый темп речи может указывать

Стр. 247

также на нервозность; с другой стороны, неторопливая речь может являться и свидетельством уверенности в себе человека, привыкшего задавать темп в разговоре.

**ТОН** — высота голоса индивида, которая, в сочетании с другими голосовыми модуляциями, образует интона­цию. В отличие от пения или музыки, голосовой тон не может быть фальшивым, поскольку в голосе человека не­произвольно используется бесконечно широкий диапа­зон тональностей, включая интервалы «между» нотами традиционного нотного ряда.

**ТРАНЗАКЦИОННЫЙ АНАЛИЗ -** теория, согласно которой наш вербальный статус подразделяется на три типа: вербальное поведение взрослого человека, родите­ля или ребенка. Приверженцы этой теории считают, что в речевом акте мы всякий раз подсознательно выбираем одну из этих ролей, причем часто роль, не соответствую­щую нашему социальному статусу. В порыве раздражения кто-то из родителей может потерять над собой контроль и вести себя, как ребенок; тот же человек может вести себя с учениками на равных.

**ФИЗИЧЕСКИЙ БАРЬЕР** — помеха, ограничивающая способность персонажа к достижению конкретной цели. Если его задача: «Я хочу знать, не обманываешь ли ты меня», физическим барьером может стать «но я не вижу за солнечными очками твоих глаз» или «Я плохо слышу тон твоего голоса из-за шума уличного движения».

**ФОНЕТИЧЕСКИЙ АЛФАВИТ** - алфавит звуков, ис­пользуемый лингвистами для анализа речи. Фонетичес­кий алфавит может быть исключительно полезен для ак­теров, стремящихся овладеть определенным акцентом, однако для этого им понадобится выучить множество

Стр. 248

символов этого алфавита, а также обладать хорошим слухом, чтобы различать тонкие различия в произнесении звуков, свойственных конкретному акценту.

**ХАРАКТЕРНЫЙ АКТЕР** — термин, часто используе­мый для обозначения немолодого актера (или актрисы) с определенным «амплуа», — например, «крутого парня», «сварливой старухи». В кино их герой часто играет вспо­могательную роль, поэтому по-настоящему знаменитых характерных актеров сравнительно немного. В Велико­британии наиболее известные характерные актеры — это, пожалуй, Стивен Беркофф и Аннет Бэдлендс.

**ХАРАКТЕРНЫЙ ПЕРЕВОПЛОЩАЮЩИЙСЯ АК­ТЕР** — актер, обладающий способностью изменять свои физические и речевые особенности, что позволяет ему «вживаться» в образы самых различных персонажей. Примерами могут служить Питер Селлерс, Дэниэл Дэй Льюис, Мэрил Стрип, сэр Бен Кингсли.

**ЧЕХОВ, МИХАИЛ** — русский актер, преподаватель, ре­жиссер и театральный теоретик, один из учеников Станис­лавского. Уехал из России в Англию, где основал Актерскую студию, которая позднее переехала в США. Его экспери­ментальная работа с актерами привела к созданию новых подходов к исполнению роли, которые в США были ча­стично заслонены так называемым «Методом».

**ШЕКСПИР, ВИЛЬЯМ** — гениальный драматург и ак­тер, живший в эпоху царствования Елизаветы I. В период между 1588 и 1616 гг. написал пьесы «Гамлет», «Король Лир», «Буря», «Комедия ошибок» и «Сон в летнюю ночь». Известен также как автор прекрасных сонетов.

**ЭЙКБОРН, АЛАН** — художественный руководитель Те­атра Стивена Джозефа в Скарборо и известнейший

Стр. 249

современный драматург. Его пьесы предназначаются как исклю­чительно для взрослых зрителей (например, «Недоразуме­ния», «Норманнские завоевания», «Шутки в сторону»), так и для семейной аудитории («Моя очень личная история» и «Чемпион Парибану»). В число написанных им мюзиклов входят «Клянусь Дживсом» с Эндрю Ллойдом Уэббером и «Сны из летнего дома» с Джоном Паттисоном.

**ЭМОЦИОНАЛЬНАЯ ПАМЯТЬ —** термин описывает действия актера во время репетиции и в спектакле, ког­да он играет эпизод из истории своего героя, мысленно вызывая у себя воспоминания об аналогичных ситуациях в собственной жизни. В идеальном случае эмоциональ­ные переживания, взятые из собственной жизни актера, будут восприняты зрителями как правдивая эмоциональ­ная реакция персонажа.

Стр. 250

**СОДЕРЖАНИЕ**

**Предисловие …………………3**

**Введение ………………….6**

**Раздел 1. НЕОБХОДИМЫЕ НАВЫКИ ………………….12**

**Раздел 2. ПЛАНИРОВАНИЕ РОЛИ …………………29**

Инструмент № 1 :

профиль характера персонажа …………………30

Инструмент № 2: установление статуса ………………37

Инструмент № 3: влияние власти …………………61

**Раздел 3. ТЕЛО …………………70**

Инструмент № 4: контроль напряжения .... ………..72

Инструмент № 5: модуляции высоты 80

Инструмент № 6: контроль открытости ………87

Инструмент № 7:

работа над зрительным контактом 98

Инструмент № 8:

использование пространства ………………..109

**Раздел 4. ГОЛОС ………………..120**

Инструмент № 9: контроль громкости ……..121

Инструмент № 10:

контроль интонирования ……………….128

Инструмент №11:

контроль высоты голоса ……………….137

Инструмент № 12: Контроль тембра ……………144

**Раздел 5. РЕЧЬ ……………..151**

Инструмент № 13: изменение темпа речи ………….152

Инструмент № 14: изменение акцента ……………..160

Инструмент № 15:

концентрация на дикции ……………..167

Инструмент № 16:

использование речевых особенностей ……………..171

**Раздел 6. ВНУТРЕННЯЯ ЖИЗНЬ ……………..178**

Инструмент № 17:

магическое «а что, если?» ……………..181

Инструмент № 18:

энергетическая подзарядка характера …………..191

Инструмент № 19:

воображение ощущений ……………..204

Инструмент № 20:

генерирование эмоций ……………..212

**Заключительные размышления ………………222**

Указания по заполнению

«Таблицы профиля характера персонажа» ………………225

**Дополнительная рекомендуемая литература ………………..232**

**Глоссарий ……………….234**

**Пол Элсам**

МАСТЕР-КЛАСС ДЛЯ НАЧИНАЮЩЕГО АКТЕРА

Ответственные редакторы Е. *А. Китцель, А. А. Литвиненко*

Технический редактор *Г. А. Логвинова*

Редактор *Л. М. Потысьева*

Корректор Ю. *А. Никодимов*

Верстка *О. В. Скороход*

Дизайн обложки *Ю. Н. Солодченко*

Подписано в печать 03.06.2008 г. Формат 84х108'/32- Бумага писчая Гарнитура №\лЛопС. Печать высокая. Тираж 3 000 экз. Заказ № 408

ООО «ФЕНИКС»

344082, г. Ростов н/Д, пер. Халтуринский, 80

Отпечатано с готовых диапозитивов в ЗАО «Книга».

 344019, г. Ростов-на-Дону, ул. Советская, 57.