

ПРЕДИСЛОВИЕ

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

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

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

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

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

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

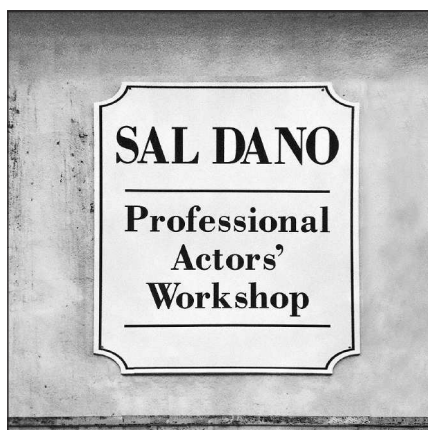
была оперативность — у меня не было четырех лет на учебу в вузе.

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

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

Когда я впервые туда пришел, многое мне показалось очень странным. На окраине известного роскош-

ного района Беверли-Хиллз я увидел небольшую вывеску на втором этаже двухэтажного здания. На первом этаже располагалась автомастерская. Я поднялся по узкой лестнице на второй этаж и попал в небольшую темную комнату, стены которой были завешаны репродукциями известных картин Микеланджело. Справа расположились три ряда



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

сидений (заявляя около шестидесяти метров), слева было пространство, где актеры показывали свои сценки. В комнате также было несколько маленьких кладовок типа кулис, откуда выходили актеры. Я осматривался в ожидании Сала. Другие актеры тоже поднимались в комнату и потихоньку занимали свои места. Сал появился через какое-то время, быстро представился, пожав мне руку, и пригласил в зал. На вид он был лет пятидесяти пяти, небольшого роста, в ботинках на высокой подошве и в очках с оттенком. Он напоминал итальянского мафиози с умными глазами и тренера по американскому футболу одновременно. Все это не соответствовало моим ожиданиям.

Первое занятие у меня было ознакомительным, я просто должен был посмотреть как все устроено. Занятие длилось четыре часа. Актеры показали око-

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

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

В России отличные актерские вузы с почти вековой традицией обучения. Моя книга не заменит полноценного обучения, но она определенно станет хорошим подспорьем как для начинающих актеров, так и для тех, кто уже работает в профессии и хочет совершенствовать свои навыки. Нет предела совершенству! Успешные актеры, добившиеся общественного признания, смогут получить практические советы о том, как остаться на пике популярности.

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

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

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

В начале каждой главы вы увидите список фильмов, рекомендованных к просмотру перед прочтением. Эти картины помогут лучше понять те методики, о которых говорится в каждой главе. К сценам, которые разобраны более подробно, я даю таймкод, который поможет вам быстрее найти указанный момент.

Ну поехали...

ГЛАВА 1

ИГРАТЬ — ЗНАЧИТ ВЕРИТЬ

ЭВОЛЮЦИЯ АКТЕРСКОЙ ТЕХНИКИ

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

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

Вторая фаза, юность — это «то, но не так». Хотя «детский» театр был основным актёрским стилем на протяжении двух тысяч лет, признаки перемен стали появляться в XIX веке с приходом Станиславского и его соратников. Эти театральные экспериментаторы пытались использовать любые методы, с помощью которых можно было вытащить из актёров на сцене настоящие эмоции. Они научились это делать, но все равно персонажи не напоминали при этом настоящих людей, потому что слишком уж открыто выражали свои эмоции и слишком подчеркнуто переключались с одной на другую. В итоге родился второй стиль игры, который Сал называл «юношеским театром». Зрители XX века ходили в театр на актёров, а не на действие в целом. Они наблюдали, как прославленные, гран-

диозные актеры с высоких гор вещают и этим восхищают. А сегодняшняя публика знает, что в жизни мы не говорим и не ведем себя в такой жреческой манере. Современная аудитория хочет видеть на сцене то человеческое поведение, которое можно идентифицировать со своим, бытовым: истинные эмоции персонажа замаскированы, он ощущает на себе тот же прессинг и излучает в ответ то же напряжение, что и мы в повседневной жизни.

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

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

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

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

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

Современная актерская игра началась с появлением звукового кино. Говоря о естественности поведения, которая со временем завоевала экран, Сал, тем не менее, приводил в пример пережитки немного кино, дававшие о себе знать все 30-е годы: преувеличенная жестикуляция Кэри Гранта в «Ганга Дин» (1939); экстравагантный актерский стиль Эдварда Г. Робинсона в «Маленьком Цезаре» (1931); шокирующая нехарактерная жалость к себе, проявленная Хамфри Богартом в «Ревущих двадцатых» (1939). Все эти роли были сыграны с перебором, но с годами все актеры стали настоящими мастерами. Их финальные работы стали образцом чувства меры, сдержанности и увода основных эмоций в подтекст. В «Зеленом сойленте» (1973), последнем фильме актера Эдварда Г. Робинсона, можно увидеть, как бурная натура его персонажа замаскирована от чужих пронизательной вежливостью. Манера игры Хамфри Богарта уже в «Касабланке» (1942) совершенно современна. По мнению Сала это был самый популярный романтиче-

ский фильм из когда-либо созданных, и я согласен с его мнением. Эволюция второй фазы в третью была тесно связана с развитием мировой психологии, науки и глубокого изучения человеком особенностей поведения.

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

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