

Оглавление

Благодарственное слово	11
---	----

Вступление	13
-----------------------------	----

Режиссер в опасности	13
--------------------------------	----

Актеры: загадочные «другие»	15
---------------------------------------	----

Ремесло режиссера	17
-----------------------------	----

Отношения между актером и режиссером	20
--	----

Чего хотят актеры?	25
------------------------------	----

Что вы найдете в этой книге	26
---------------------------------------	----

ГЛАВА 1

Результативная режиссура

и приемы быстрого действия	28
---	----

Прилагательные	44
--------------------------	----

Глаголы	47
-------------------	----

Факты	55
-----------------	----

Образы	60
------------------	----

События	64
-------------------	----

Физические задания	65
------------------------------	----

Вопросы, вопросы, вопросы	67
-------------------------------------	----

ГЛАВА 2

Кадр за кадром	69
---------------------------------	----

Страх и контроль	70
----------------------------	----

Риск	72
----------------	----

Честность	76
---------------------	----

От момента к моменту	80
--------------------------------	----

Индивидуальные особенности	86
--------------------------------------	----

Свобода	91
Концентрация	95
ГЛАВА 3	
Слушать и Говорить	104
ГЛАВА 4	
Актерская трактовка	118
Вопросы	121
Противоположности	123
Суждение	124
Потребность	126
Образы	136
Препятствие	145
Факты	151
Чувство веры	153
Установки	154
Внутренняя жизнь	157
Физическое существование	158
Что значит «специфический»?	163
ГЛАВА 5	
Структура: переходы, события и сквозное действие	167
ГЛАВА 6	
Ресурсы и подготовка актеров	175
ГЛАВА 7	
Анализ сценария	201
ГЛАВА 8	
Кастинг	280

ГЛАВА 9	
Репетиция	291
ГЛАВА 10	
Съемки	331
Эпилог	343
ПРИЛОЖЕНИЕ А	
Съемка «естественных» актеров: дети и любители	347
ПРИЛОЖЕНИЕ Б	
Комедия	349
ПРИЛОЖЕНИЕ В	
I. Краткий список глаголов действия (с объясняющим подтекстом)	355
II. Примеры простых целей	357
III. Дополнительные глаголы действия	358
Фильмография	361
Библиография	364
Источники	366
Об авторе	367

Благодарственное слово

Этой книги не было бы без участия около пятисот режиссеров, прошедших курс «Актерское мастерство для режиссеров», а также тренинги «Анализ сценария» и «Репетиционные техники». Чтобы изучать искусство игры, — оказаться на другой стороне и проникнуться состоянием уязвимости актера, — режиссеру требуется смелость. Меня всегда трогает тот факт, что студенты отдают себя в мои руки, заставляют себя выйти из зоны комфорта и делать то, чего, возможно, никогда ранее не делали. Даже когда я была совершенно неизвестна как преподаватель, мне доверяли и хотели учиться. Студенты постоянно подталкивали меня к более четкому определению понятий и созданию инструментов, которые были бы наиболее полезны именно для режиссеров. В действительности я у них училась так же, как они — у меня. Я глубоко признательна каждому из них.

Все изумительные актеры, с которыми мне доводилось работать как с коллегами или наставлять как студентов, также внесли огромный вклад в создание этой книги наравне с первыми выпускниками моего курса «Актерское мастерство для не-актеров».

Я хочу выразить благодарность преподавателям, у которых я сама училась актерскому мастерству и режиссуре: Джине Шелтон, Уенделл Филипс, Роберту Голдсби, Анджеле Пэтон, Джеральду Хайкену, Лиллиан Лоран, Джеку Гарфейну, Гарольду Клерману, Стелле Адлер, Полу Ричардсу, Хосэ Кинтеро. В особенности — Джине Шелтон, моей первой наставнице, заставившей меня влюбиться в актерское искусство. Ее непримиримая настойчивость на искренности момента, ее отказ от заурядных и скучных решений, ее любовь к хорошему слогу и страсть к игре и самим актерам навсегда оставили след в моей душе. Она показала мне, что найти и вывести на первый план мгновение высшей истины на сцене или в фильме есть благороднейшее призвание, стоящее многого, и оно приумножает ценность жизни на Земле.

Она поощряла веру в то, что, возможно, и мне, как актрисе, режиссеру и учителю, есть что предложить миру.

Вскоре после запуска «Актерского искусства для режиссеров» студенты стали убеждать меня написать книгу. Автором идеи выступил Фрэнк Бичем. Многие другие, включая Пайви Харцелл, Кэти Фитцпатрик, Эстер Ингендаль, Джо Сиракьюза, Лэсли Робсон-Фостер и Питера Энтелла, поделились своими конспектами с тренингов, чтобы помочь мне и поддержать идею создания книги, основанной на моем курсе.

Фрэнк также познакомил меня с Дэвидом Лиманом; с этого началось долгое и плодотворное сотрудничество со Школой кино и телевидения*. Там я встретила Клода (Пико) Берковича и Бертранда Тьюбета, которые привезли мои курсы в Европу и убедили развить режиссерские тренинги, добавив «Анализ сценария» и «Репетиционные техники».

До появления Майкла Вайса, впрочем, на полноценную книгу все это даже близко не походило, и я от всего сердца благодарю его за искренность, интуицию, веру в меня и особенно за терпение и поддержку, когда оказалось, что работа над книгой займет немного больше времени, чем мы предполагали. Кен Ли, сотрудник Майкла, был неиссякаемым источником помощи, поддержки, энтузиазма и такта.

Бесценную обратную связь я получила от тех, кто прочитал всю рукопись или ее части: Эми Клицнер, Ирэн Оппенхайм, Клаудия Лютер, Полли Плат, Пико Беркович, Брюс Мюллер, Лесли Деннис, Венди Филиппс, Джой Стилли и Джон Хопкинс. Важнейшие замечания к черновику и содействие в сотнях самых разных вопросов предоставили Лиза Аддарио и Джо Сиракьюз, а также Шерон Роснер. Невероятно пригодилась видеозапись одного из моих тренингов, сделанная Джоном Хеллером.

В заключение я благодарю доктора Кэрол С. Столл, мою семью, друзей и особенно моего рыцаря, смысл всей моей жизни и источник счастья, моего мужа — Джона Хоскинса.

* Международная некоммерческая организация, предлагает круглогодичные тренинги для фотографов, кинематографистов и медийных артистов. Располагается в Рокпорте, штат Мэйн. *Прим. ред.*

Вступление

Режиссер в опасности

«— Я четко знал, чего хочу, но внятно выразить не мог. — Мне казалось, я описал все в точности, как представлял, и актер ответил: “Да, все понятно”, — а потом не сделал ничего из того, что мы обсудили. Так что я просто продолжил повторять сказанное, а исполнение становилось все хуже и хуже. — Актриса была звездой, отказывалась репетировать, отказывалась прислушаться. Она делала по-своему и все тут. — Как завоевать авторитет с первого дня репетиций? — Иногда я замечаю фальшь, что-то идет не так, но не знаю, как быть. — Что я должен им рассказывать? Что им стоит рассказывать мне? — Временами на площадке мне становится сложно наблюдать за игрой из-за напряжения — я просто перестаю видеть, что происходит прямо под носом. — Столько энергии ушло на процесс организации съемок и финансовые вопросы, что, когда я появился на съемочной площадке, сил на тот момент уже не оставалось, я был полностью выжат. — В сериалах актеры, играющие постоянные роли, уже знают своих персонажей и никаких указаний не принимают. — Как мне поддержать высокий уровень исполнения, как этого добиться и сохранить успех? — Я думаю, что слишком много говорю. Мне легко выбить кого-либо из роли, внеся тонну комментариев. — Мне кажется, я слишком усердствую в режиссуре. — Как проводить репетиции? Когда и что говорить? — Мне необходимо знать, как дать актеру ответ с ходу, на месте, то единственное слово, которое заново вдохнет жизнь в его игру. —

Где та кнопка, которую надо нажать для получения мгновенного результата? — Что делать, когда вот объяснил что-нибудь, и все получилось на репетиции, а пришло время съемок сцены — и все летит к черту? — Актеры во мне души не чаяли, и на съемочной площадке я себя чувствовал вполне комфортно, но, когда добрался до монтажной комнаты, все оказалось отстоем. — Я думаю, что перестарался с репетициями. — На чем нам следует сосредоточиться, когда времени не хватает? — Я не хотел, чтобы дела так обернулись, но выбора не было».

Любому режиссеру хочется найти простые ответы на эти вопросы, но, чтобы научиться снимать быстро и хорошо, сначала придется научиться снимать долго и хорошо, а затем практиковаться, пока не начнет получаться быстро. Ключ к простым решениям кроется в огромной и сложной работе. Если вдруг вы все сделали на отлично в первый раз, а потом начались трудности, вполне вероятно, что это не результат вашего мастерства, а удача новичка. Также вполне возможно, что вы еще только учитесь, а в этом деле, как известно, два шага вперед — один назад (кроме тех случаев, когда все в точности наоборот).

Не существует обходных путей. Нет никаких готовых схем по работе с актерами, которые можно заранее изучить и сказать: «Я сделаю вот так и так, и все у меня получится». Однако есть принципы, основы ремесла, часы будоражащей и изматывающей подготовки, — а затем вы делаете шаг в пропасть и уже не строите предположений о том, сработает это или нет. Вы готовы направить актера и быть вместе с ним на одной волне, готовы, если нужно, выкинуть все заранее приготовленные шпаргалки.

Актеры: загадочные «другие»

В режиссуре фильма или телевизионной программы ставки всегда высоки. Профессия требует абсолютной концентрации в каждую отдельную секунду, призывая отдать ей все возможные ресурсы и выжать из себя все, до последней капли, — это «Формула 1» сферы развлечений. Волнение, которое чувствуют режиссеры, начиная новый проект, у многих из них перерастает в мучительное беспокойство, когда приходит время работать с актерами.

В индустрии развлечений отношение к актерской братии двоякое — перед ними лебезят или поглядывают на них свысока. Они — «другие», непонятные и сбивающие с толку. Множество режиссеров, имеющих опыт работы по технической специальности, практически ничего не знают о том, как работают актеры. Те же, кто пришел в профессию из постановщиков, даже имеют предвзятое мнение. На телевизионной или съемочной площадке фильма частенько бытует мнение, что то, чем занимаются актеры, на самом деле работой как таковой не является — в сравнении с многочасовыми переработками и профессионализмом, которых требуют от съемочной группы. В конце концов, любой, кто может ходить и говорить одновременно, мог бы играть, правда ведь?

Пришедшие в режиссуру писатели регулярно раздражаются и сердятся на актеров, потому что произнесенная реплика выходит совсем не такой, какой представлял ее автор. Те режиссеры, что с камерой на ты и обладают прекрасным чувством кадра, часто чувствуют себя некомфортно с диалогами, и, как следствие, с самими актерами. Мне жаль это признавать, но даже ученики самых престижных киношкол, по моим наблюдениям, могут получить диплом, совершенно ничего не зная о техниках работы с актерами.

Более того, большая часть людей считает, что работе с актерами нельзя обучить; что это — вопрос инстинкта и интуиции, что у вас это либо есть, либо нет. Я знаю много режиссеров, в том

числе талантливых и успешных, которые совершенно теряют контроль над процессом, как дело доходит до работы с актерами. И что еще хуже, чувствуют себя слишком неловко, чтобы просить о помощи.

Большая часть знакомых мне режиссеров понимают, что только выиграла бы от умения хорошо взаимодействовать с артистами. Ужасных историй о непонимании между актерами и режиссерами огромное количество. Легко представить, как такое может произойти, когда режиссер-новичок работает в паре с опытным, высококлассным актером. Я слышала о таком случае: каждый раз, когда режиссер отводил в сторонку одного очень именитого актера, этакого крутого парня, тот поднимал голову и громогласно спрашивал: «Ты хочешь, чтоб я *что* пососал?» Возможно, опытный актер просто пытался заставить молодого режиссера расслабиться, поддразнивая от чистого сердца, а может, он довольно вульгарным способом давал бедняге понять, что считал все его советы идиотскими.

В том, что актеров удручает непонимание со стороны режиссеров, нет ничего удивительного. Начинающие режиссеры, как правило, стараются максимально эффективно распределить на постановку доступные им средства, но мало думают о подготовке к руководству действием; в результате худшей составляющей малобюджетных фильмов обычно становится актерская игра. Но не только у малооплачиваемых и неопытных режиссеров возникают проблемы с коммуникацией. Хорошие известные артисты и режиссеры тоже иногда разочаровываются, наконец получив шанс поработать вместе. Почему? Потому что за исключением горстки кинематографистов с опытом работы в театре или на телевидении большинство просто не знает надежных техник для работы с актерами.

Ремесло режиссера

Режиссерской работе с актерами можно научиться, как любому ремеслу. Не обязательно окружать его атмосферой таинственности. За те годы, что я преподаю актерское мастерство, анализ сценария и репетиционные техники, я разработала набор правил и инструментов, которые и описываются в этой книге. Это простые принципы и инструменты, но не в смысле бесхитростные, а в смысле базовые. Мои методы не окутаны дымкой загадочности; они объективны и применимы на практике. Если хотите, можете представлять их себе как набор инструкций, — им можно следовать. Не нужно представлять их как нерушимые законы; они нужны, чтобы открыть вам бесценные возможности вашей собственной интуиции.

Нет никаких справочников с готовыми ответами. Вам придется отказаться от мысли, что есть один единственный способ «сделать все правильно». Хотя я преподавала и продолжаю преподавать в основном в Лос-Анджелесе, мне также довелось поработать во многих городах США и за рубежом. И я обнаружила, что практически везде детей учат угождать учителю, хорошо сдавать тесты и впечатлять одноклассников.

Моя цель — немного изменить этот подход. Когда я веду курсы, я прорабатываю со студентами серию упражнений: сначала монологи, потом сцены. И всегда прошу относиться ко мне с терпением и пониманием, даже если что-то кажется им немного странным. Потому что с каждым упражнением мы выделяем какой-либо элемент актерской игры и разбираем его полезность для режиссера, шаг за шагом. Иногда люди начинают беспокоиться. Им нужны результаты, хорошая игра, способ сделать все правильно, не совершить ошибок.

В профессии, которую вы выбрали, ошибки не всегда смертельны. Это для нейрохирургов или пилотов они смертельны почти всегда. Но для тех из нас, кто достаточно удачлив и безрассуден, чтобы последовать за мечтой в индустрию развлечений, ошибка

может оказаться благословением свыше; она может вытолкнуть нас за рамки предубеждений в настоящий момент; может открыть новый творческий путь. Иногда ошибка — это голос нашего подсознания, и мы обязаны к нему прислушаться. Пожалуй, ошибки даже должны в каком-то смысле вдохновлять артиста.

Вы *будете* ошибаться. Все мы делаем ошибки; мы так устроены. Что вы как режиссер, как ответственное лицо, должны научиться делать в первую очередь, так это относиться к ошибкам — своим и чужим — как к чему-то положительному и дающему простор для творческой мысли.

Артисты по натуре своей существа нервные, угрюмые и склонные к предрассудкам. И это не плохо. Это делает вас перфекционистом, заставляет проявлять заботу. Более того, способность видеть темную сторону жизни — это козырь не только при съемках драм или трагедий, но и при съемке комедий, так как юмор часто скрывает за собой боль. Однако режиссер, который переносит собственный негатив или неуверенность на артистов, всегда плох. Я повторяю своим студентам, что какие бы проблемы ни создавали им артисты: протест ли против реплики или элемента мизансцены, недовольство цветом парика, постоянная забывчивость или ненависть к коллеге по площадке, — им следует сказать себе: «Я рад, что это случилось!» И действительно верить в это!

Я предлагаю вам восхитительную возможность никогда в жизни не произносить слов «У меня не было выбора». Наша работа в индустрии развлечений *всегда* дает выбор. Если вам нужно больше репетиций, вы найдете время и средства; возможно, вам придется от чего-либо отказаться: например, пожертвовать спецэффектом или дорогостоящей локацией, но выбор есть. Если продюсер говорит вам, что не сможет достать денег на проект, пока вы не дадите главную роль определенному актеру (которого вы, возможно, считаете неподходящим), вы обязаны *выбрать*: работать с этим актером или же позволить себе отказаться от проекта. Я ни в коем случае

не предлагаю вам изменять своему слову или относиться к обещаниям легкомысленно, но умение справляться с разочарованиями и понимание, что вы *выбираете* следовать определенным решениям, дает вам свободу. А без свободы нет творчества.

Некоторым студентам те идеи, что я предлагаю, кажутся на первый взгляд радикальными и пугающими. Одна молодая писательница назвала их «интуитивно непонятными». Я поначалу удивилась, но потом осознала, что многие люди путают мнение и интуицию. Легко иметь мнение; рефлексия для этого не требуется. Люди думают, что первая мысль, пришедшая в голову, и есть интуиция, что ей не нужна рефлексия. Но это не так. Чтобы получить доступ к своей интуиции, необходимо копнуть глубже, чем лежат наши стереотипные мнения, заглянуть в самую бездну. Вам нужно опознать и отбросить все очевидные и заурядные клише.

У меня вовсе нет намерения вызвать недоверие к вашей интуиции или притупить ее. Напротив, нельзя быть хорошим режиссером, не обладая хорошими инстинктами. У меня нет ни одного готового рецепта, гарантирующего вам на выходе хороший фильм. Каждое правило из этой книги можно и нужно нарушить, если это поможет сделать фильм лучше. Методы сами по себе еще далеко не все. Их задача — подготовить почву для вдохновения.

Все знают, что делать, когда приходит вдохновение! По определению. Но вдохновение нельзя просто *вызвать*. А если вы пытаетесь себя *заставить*, напряжение от попыток вызовет только стресс, уводя вас все дальше и дальше от той непринужденной легкости, которой отличается настоящий творческий порыв.

Навык работы важен по двум причинам: во-первых, он поддерживает, когда вдохновение отступило и вы ждете второго дыхания; во-вторых, позволяет отстраниться от ситуации, поразмыслить, прикинуть варианты, а затем, когда вдохновение внезапно накатывает, быть готовыми к его приходу. Когда вы *работаете грамотно*, своим инстинктам можно довериться.

Без должного навыка режиссер может спутать интуицию с предположениями, принять предрассудок за пронизательность. Так что я приглашаю вас отказаться от привычки; давайте попробуем поставить под сомнение общепринятое мнение, покинуть пределы предубеждений и домыслов, выйти за рамки и пробудить свою интуицию на новом, более глубоком уровне. Другими словами, узнайте правила из этой книги. А затем постарайтесь не следовать им беспрекословно.

Для этого нужно много работать, возможно, больше, чем вы представляли. Но я проведу вас по этому пути шаг за шагом. И когда вы окажетесь на финишной прямой, почувствуете себя освобожденными. Если вы один из тех счастливиц, кто имеет проект в работе, то прекрасно знаете, как важно постоянно учиться и совершенствовать себя. Рекомендации и упражнения в этой книге помогут освежить и попрактиковать ваши навыки и воображение, чтобы бросить вызов новым вершинам.

Только одно предупреждение: я не научу вас, как «сорвать кассу». Попытки снять кассовый фильм — это просто отговорки, призванные оправдать отсутствие оригинальности, которая требует тяжелой работы. В любом случае никто все равно не знает, какой фильм будет кассовым, пока в утренней газете в понедельник не напечатают результаты сборов за выходные. В этом бизнесе людям, утверждающим, что они способны гарантировать кассовый успех, нельзя доверять.

Отношения между актером и режиссером

Когда играют самые *лучшие актеры*, это выглядит просто. Их мастерство невидимо. Они, кажется, «становятся» персонажем. Все их движения и слова — порыв души персонажа, их чувства непринужденно бьют ключом. Игра выглядит спонтанной, создается впечатление, что они говорят своими словами, импровизируют на ходу. Зрителям может показаться, что актер и персонаж между собой очень схожи,

и поэтому одному не пришлось долго готовиться, чтобы сыграть роль второго. Те же, кто понимает, сколько требуется от актера для такого безупречного исполнения, видят в подобной игре искру божественного, чудо.

Строгая методика и скрупулезное отношение к деталям — части подобного исполнения. Одна из тем, которые будут обсуждаться в этой книге — это исследование мира артиста, его инструменты, средства и подготовка.

Режиссеры иногда спрашивают меня, зачем им знать столько всего об актерах. Разве режиссер обязан следить за каждым их движением? Должен ли он курировать их во время упражнений на эмоциональную память по методу Станиславского? Если у актера возникли проблемы, стоит ли режиссеру инструктировать его на съемочной площадке? Какова ответственность режиссера за актерскую игру?

Работа актера сильно отличается от режиссерской. Я считаю, что актер и режиссер должны — нет, обязаны! — иметь возможность работать свободно. Именно поэтому режиссерам следует больше знать об актерах и актерском мастерстве. С другой стороны, актерам совершенно не обязательно понимать, как снимать других актеров. Ведь здесь используются разные подходы к работе.

Самая суть этих иногда болезненных, часто приводящих в смятение, но потенциально окрыляющих отношений в том, что режиссер — наблюдатель, а актер — наблюдаемый. Актер открыт, уязвим. Успех его вклада зависит от того, насколько он способен и готов позволить себе быть наблюдаемым, в то же время не наблюдая за самим собой. А это значит, что ему необходимо поддаться чувствам, порыву и интуиции, не зная заранее, сработают ли они. Если он наблюдает за собой, отношения «наблюдатель — наблюдаемый» рушатся и магия пропадает. Актер полагается на режиссера, ожидая, что тот займет место зрителя и скажет ему, не пропадают ли даром его усилия, ведь актер не может оценить свою игру сам. Главный парадокс в том, что такая зависимость дает ему свободу.

Вы — тот, кто должен сказать: «Стоп, снято!» или же «Нет, давайте-ка еще раз». Это огромная ответственность. Режиссеру, никогда самому не игравшему, тяжело понять, насколько это важно для актера. Вы — его защитник; только вы имеете право сказать, достаточно ли хорошо проделана работа. Вы обязаны удостовериться, что игра превосходна и актер выглядит наилучшим образом. Поэтому вам необходимо уметь отличать плохо проделанную работу от хорошей.

Разумные актеры иногда себя сдерживают, пока не поймут, что вашему вкусу, знаниям и уму можно довериться. Если актер приходит к выводу, что режиссер не может отличить хорошую игру от плохой, не понимает сценарий или не знает, как рассказывать истории с помощью камеры, — тогда он отступает от отношений «артист — режиссер» и начинает контролировать свою игру сам. Он становится наблюдателем и режиссером самого себя.

Это очень плохо, потому что актер не сможет отдать все свое внимание игре, если ему приходится делать не только свою работу, но и чужую. Особенно остро этот вопрос стоит потому, что задачей актера является как раз полноценная отдача, умение проживать каждую секунду в созданной среде. Процесс самоконтроля искажает игру. Если актер наблюдает за собой, это всегда заметно. Опытные актеры, если им приходится работать с плохим режиссером, осознают дилемму и делают выбор: следовать посредственным указаниям или же направлять себя самостоятельно. Неопытные же актеры, работая с плохим режиссером, часто начинают метаться и теряют почву под ногами.

Если вы прекрасно понимаете сценарий, знаете, как рассказать историю средствами кинематографии, способны отличить плохую актерскую игру от хорошей, а актер все равно сбивается, вы, конечно, не обязаны исправлять его игру. Найти нужный тон, адаптировать исполнение под ваши указания и сделать все сцены достоверными — задача актера.

Однако, если вы — наблюдающий, а актер или актриса — наблюдаемые, разве не вы можете подсказать им, что игра не дотягивает до необходимого уровня? И если вы заметили ошибку, увидели, что им трудно добиться нужного качества исполнения, если вы знаете, как в этом помочь, почему бы не рассказать им об этом? Вы могли бы помочь друг другу. Например, блокинг (то есть планирование местоположения, движений и поз актеров) входит в обязанности режиссера, но часто актеры могут помогать вам в этом. Они скажут: «Во время этой реплики у меня возникает желание отойти вот сюда». А вы ответите: «Ого, а ведь это решит много проблем!»

Рассказ истории — это режиссерская ответственность и привилегия. А это значит, вам нужно раскрыть структуру сценария и выстроить события таким образом, что они покажутся одновременно неожиданными и неотвратимыми. Вы руководите актерами так, что их действия и взаимодействия создают и подчеркивают эти события. Ответственность актера — и его привилегия — в создании правдивой манеры поведения в полном соответствии с указаниями режиссера и требованиями сценария. Актер и режиссер обязаны уважать творческую территорию друг друга.

На практике это может означать, что актер согласен с вашим решением, признает его логичным, уместным и хочет вам угодить, но просто не в силах подобрать подходящий способ и не изменить собственному характеру и пониманию. Все потому, что мы имеем дело не с химическими формулами, а с живыми людьми.

В этом случае актер и режиссер могут столкнуться лбами — или же наладить сотворчество. Мне не нравится слово «компромисс», потому что оно подразумевает, что вы оба соглашаетесь на меньшее, чем вы хотели изначально или во что верили. Синтез мне импонирует куда больше. Вы — тезис и антитеза; каждый готовится, каждый привносит свое видение и понимание сценария и свои независимые мысленные образы; вы встречаетесь и отдаете максимум. Затем рождается что-то новое, идеи для образа персонажа, которые оказыва-

ются, возможно, даже лучше, чем вы могли вообразить по отдельности. Наилучший ответ, который может дать актер на режиссерские рекомендации: «Хм, над этой идеей стоит поработать».

Это здорово, так как дарит возможность докопаться до неявного смысла сценария, совершить настоящие открытия, достичь результатов. Актер и режиссер могут делать это вместе во время репетиций или по отдельности, удивляя друг друга; они могут хранить секреты от других актеров и даже друг от друга; могут наладить общение так, что будут понимать любое указание с полуслова. Вас может озарить догадка, которая превратит хорошую игру в невероятную, — вы можете оказаться свидетелем рождения персонажа, который продолжит существовать в умах зрителей долгие годы после просмотра фильма. Легко впасть в зависимость от сотворчества с талантливыми актерами, разжигая костер воображения и бросая вызов чужим идеям и фантазии.

Уровень доверия, необходимый для подобного сотрудничества, так высок, что захватывает дух. Как сказала Джессика Лэнг* в интервью газете «Лос-Анджелес Таймс»: «Актеры всегда сдают на милость режиссера, находятся под влиянием чистоты и целостности его принципов. Это всегда прыжок в неизвестность, а иногда ты прыгаешь в пропасть, и прыжок себя не оправдывает». Или Дональд Сазерленд**, также в «Таймс», прокомментировал отношения между режиссером и актером: «Я часто описывал [такие отношения] как крайне интимные. Я — его наложница».

* Американская актриса театра, кино, телевидения и озвучивания, продюсер, фотохудожник, иллюстратор, певица, филантроп и Посол доброй воли ЮНИСЕФ. Лауреат двух премий «Оскар» (1983, 1995), трех премий «Эмми» (2009, 2012, 2014), пяти премий «Золотой глобус» (1977, 1983, 1995, 1996, 2012), премии Гильдии киноактеров США (2012) и премии «Тони» (2016).

** Канадский актер и кинопродюсер. Лауреат премий «Эмми» (1995) и «Золотой глобус» (1996; 2003). Отец актера Кифера Сазерленда.

Актеры отказываются от режиссуры и контроля над ситуацией на свой страх и риск; они отбрасывают все ненужное, чтобы делать свою работу по максимуму. Режиссерам же, как только роль отдана актеру, следует отказаться от желания играть. Прекратите судить, пришло время включаться в совместную работу. Время от времени придется подстраиваться или вообще отказываться от своих мыслей насчет персонажа — в случае, если они кажутся фальшивыми актеру. Вы всегда обязаны четко давать понять актерам, что как бы вы ни просили их рисковать, вы готовы взять это риск на себя. Людям, с ужасом относящимся к близости и противостоянию, вероятно, не стоит становиться режиссерами.

Чего хотят актеры?

Вот, что нужно актерам от режиссера.

Во-первых, чтобы он точно знал, когда сказать: «Стоп, снято!» Им нужно понимать, что вы не сдадитесь, пока не добьетесь идеального результата. А именно того момента, когда исполнение полно жизни, а актер своими действиями рассказывает историю. Для действительно хорошего актера страшнейший грех режиссера — удовлетвориться меньшим, чем то, что может дать актер на пике игры.

Не менее важно для актера быть уверенным, что вы понимаете сценарий и что персонажи и события, выпавшие на их долю, оживают в вашем воображении. Другими словами, актеры должны чувствовать, что ваши задумки осмыслены, полны творческой фантазии и что вы знаете, о чем все-таки фильм.

Вы должны уметь доносить свои идеи: актерам необходимы четкие, краткие указания, от которых можно оттолкнуться. Если в них вообще есть необходимость. Точнее будет сказать, что им *не нужны* размытые и вносящие путаницу советы. Актеры вообще лучше играют, когда предоставлены сами себе, чем когда им приходится следовать запутанным

указаниям. В любом случае, им нужна свобода и разрешение изучать подтекст ваших распоряжений и переосмысливать их.

Наконец, и это самое важное, актеры хотят расти, развиваться и открывать новые горизонты. Режиссер с полезными указаниями для них — это просто бонус, вишенка на торте; артисты этого не ждут, но всегда рады. Высшей похвалой режиссеру из уст актера считайте фразы: «Я многому научился, поработав с ней» или «С ним я делал такие вещи, на которые раньше не был способен».

Что вы найдете в этой книге

Я собираюсь дать вам простые, эффективные инструменты, которые можно использовать, чтобы понять сценарий, дать актерам рабочие указания, предоставить им свободу экспериментировать и разрешить переосмысливать ваши подсказки. Одного знания терминов недостаточно. Принципы и методы, изложенные в этой книге, скорее ближе к пониманию сути человеческой природы и практическому применению этого при разборе сценария и на репетициях. Они все направлены на то, чтобы процесс режиссуры стал более кратким, но емким.

Режиссерам с техническим прошлым эти стороны профессии могут показаться устрашающими, в отличие от работы со спецэффектами и выбора размера диафрагмы. Легко взяться за анализ сценария и обнаружить себя сидящим над чистым листом со звенящей пустотой в голове. Мои методы — это простая, практичная альтернатива прокрастинации и отчаянию. Я специально приготовила таблицы, которые вы можете заполнить, если считаете, что это вам поможет, хотя, конечно, заполнение таблиц не является целью занятий. Повторюсь, нет никаких справочников с готовыми ответами. Мы ищем способ заставить работать ваше внимание, пронизательность и умение создавать идеи; разбудить силу внушения и способность изобретать новое.

Я не думаю, что можно научиться по книжкам когда говорить: «Стоп, снято!» Но эта книга послужит пищей для ума, и даст кое-какие подсказки: на что обращать внимание пока вы практикуетесь, учитесь, ошибаетесь и развиваете свои способности.

Конечно же, вам необходимо также знать, куда направить камеру и как кинематографически рассказать историю. Работы с камерой эта книга вообще не касается. Я возьму на себя смелость предположить, что вы уже более-менее знакомы с технологической стороной кинопроизводства.

Чтобы достичь успеха в построении отношений «актер — режиссер», научиться сотрудничать и помогать друг другу в развитии и вместе расти профессионально — то есть стать «режиссером для актеров», — нужно будет применить все, что вы усвоите от меня и других преподавателей, а также все, чему вас научила жизнь. Переосмыслите это заново, поверьте в собственный дар и дайте актерам все, что вы можете, со страстью, любовью и смирением. Неплохо будет также иметь талант и немалую долю удачи.

Вы не можете выбрать, насколько талантливым вы родились, природа об этом позаботилась сама. Но вы можете выбрать, развивать свой талант или нет.

Слушать и говорить

«Когда-то, по ходу пьесы, кто-то — я уже не помню, кто именно, — посоветовал мне прекратить играть, прекратить выступать, не пытаться вывернуться наизнанку, не развлекать, а просто быть. И... слушать других людей, когда они говорят. Возможно, это самое важное, что я понял».

Деннис Франц, «Полиция Нью-Йорка»

Самый мощный и доступный инструмент, помогающий остаться в моменте, который есть у актера, это его партнер по сцене. Слушать другого человека (людей) — это простая задача и точка концентрации. Лучшая техника, которая есть у актера, чтобы закрепиться в моменте, — слушание. Оно помогает избегать механических и вымученных решений. Слушая, актер расслабляется. И стопроцентно избегает переигрывания. Это то, что делает выступление «естественным». Слушая, актеры получают разрешение влиять друг на друга, и благодаря этому, создавать *моменты* — крохотные заряженные нити связей, из которых состоит эмоциональное событие сцены.

Если вы снимаете драму и хотите вовлечь зрителей в передряги или приключения, в которые попадает персонаж, принципиально важно, чтобы актеры слушали. Без этого драматическая сцена превращается в обмен фразами «моя очередь говорить, теперь твоя»; она становится сценой о выступлении двух актеров, а не сценой об отношениях и событии в этих отношениях.

Если ваш сценарий полон юмора и вы не хотите его испортить, принципиально важно, чтобы актеры слушали. Когда они слушают друг друга и играют ситуации, зрители, слыша реплики, могут отождествить себя с персонажами и отодвинуть реальность на второй план, позволив себе поверить даже в самые странные обстоятельства.

Когда актеры в комедии не слушают, а начинают разыгрывать анекдоты и клише вместо того, чтобы играть ситуации, юмор становится вымученным, и смотреть на это невыносимо.

* * *

Сцена — это не слова, которые говорят друг другу персонажи. Слова, являющиеся ключами к лежащему в основе событию, — вот что такое сцена. Событие, то есть сцена, получается, только если что-то *случается* с персонажами. Когда актеры друг друга *слушают*, что-то может *случиться*, потому что они влияют друг на друга. Здравый смысл подсказывает, что удостовериться в наличии сцены, а не просто обмена репликами — задача режиссера. Исходя из этого, хороший режиссер приложит все силы, чтобы актеры друг друга слушали.

В самых неудачных случаях актер вместо того, чтобы слушать, может начать делать то, что называется предвосхищением. Это значит, что он или она могут начать реагировать (заранее подготовленным способом) на реплику другого актера еще до того, как она произнесена. В кино, которое выходит на экраны или в телевизионных программах, получивших эфирное время, такое не часто увидишь. Выглядит это настолько плохо, что даже если режиссер скован и безыскусен до того, что не видит этого («предвосхищение» — одна из проблем актерской игры в фильмах Эдварда Д. Вуда Младшего), кто-нибудь на площадке — или в монтажной, — все равно обратит внимание.

«Я считаю, что, если у вас есть талант актера, это на самом деле талант слушать».

Морган Фримен

Вы, возможно, считаете, что слушание происходит на автомате. Актеры слышат реплики друг друга — разве это значит, что они слушают? Но мы здесь говорим не об обычном слушании. Это термин искусства. Вы не просто слушаете и ждете сигнала, вашей очереди говорить — вы обращаете особое внимание на другого человека.

Актерам необходимо слушать искусней, чем мы это делаем в обычной жизни. Более того, Станиславский использует термин «общение», чтобы описать то, что я называю «слушанием». Термин «общение» привлекает внимание к насыщенности опыта, а также к факту, что слушание заставляет зрителей чувствовать, что актеры общаются друг с другом а не просто подают друг другу реплики.

Визуальный контакт невероятно помогает слушанию. В моем курсе «Актерская игра для режиссеров» я начинаю занятия с упражнения на слушание; но прежде прошу студентов посмотреть в глаза партнерам. Тот визуальный контакт, который мне нужен, отличается от обыкновенного «смотрения». Когда мы просто смотрим, мы оцениваем, проверяем, категоризируем — не так уж плохо, если мы, например, ведем машину. Но тот визуальный контакт, которого я прошу, подразумевает отдачу и прием; использование взгляда в смысле, который мы имеем в виду, называя глаза зеркалом души.

Это капитуляция, крошечный акт веры. Это значит, что актер уделяет другому актеру больше внимания, чем своей игре. Реплики диктуются этим вниманием, наполняются им. Реплики происходят из внимания, которое актер уделяет партнеру, из его заинтересованности ответом партнера, а не из принятого решения о том, как их сказать. Это ключ. Процесс слушания — это не просто пассивное восприятие слов, которые произносит другой актер, и ответ на них. Это позволение *сконцентрироваться* на отклике актера физически — на выражении глаз, на маленьких складках у рта, на *звуче* его голоса — в той же степени, что и на его словах, на его теле, даже на его запахе.

Эта трудно уловимая грань и есть то, что совершенно отличает хорошего актера от заурядного. Актер может попасть в ловушку и начать подавать только оболочку реплики, если считает, что слушать — это всего лишь отвечать на то, что говорят другие актеры. Возможно, сцена написана так, что кажется, будто персонажи слушают друг друга и реагируют друг на друга — диалог словно бы не требует вжиться в роль. Так актеры могут сами себя одурочить и начать

ошибочно думать, будто они слушают, хотя на самом деле они только играют внешнюю оболочку реплик. Они думают, что до тех пор пока не совершают смертный грех «предвосхищения», они слушают.

Когда актер слушает, выражение его лица тоже меняется в зависимости от ответа партнера. Если же он начинает беспокоиться о собственной реакции (возможно, откликаясь на итоговую режиссуру, например «Я считаю, ты должен разозлиться, когда она скажет Х»), его лицо едва застывает, как бы закрываясь невидимой вуалью.

Конечно, слушать можно и не глядя в глаза, но так все-таки легче. Взгляд глаза в глаза — очень недооцененный инструмент актерской игры. В книге «Как делается кино» Сидни Люмет пишет, что, работая вместе с Уильямом Холденом над «Телесетью», заметил, что тот редко смотрел в глаза партнерам, с которыми играл. Когда подошло время снимать серьезную эмоциональную сцену, единственное указание, которое дал Холдену Люмет, было смотреть, не отрываясь, в глаза Фэй Данэуэй на протяжении всей сцены. Эмоции лились из Холдена водопадом.

«Все, что нужно сделать, это посмотреть в глаза Энтони Хопкинсу и получить такую отдачу, что работать легче в два раза, столько в его глазах. Он был замечательный, щедрый, проникновенный».

Джоан Аллен

«Прекраснейшие глаза [у Кэндис Берген]. Я не профессиональный актер, поэтому, когда теряюсь, я возвращаюсь к ее глазам. Я в них смотрю и говорю, что надо. Это волшебство».

Гэрри Маршалл

Способность слушать — это лучший инструмент в арсенале актера, беспрюирышный вариант. К тому же простой. Независимо от подготовки артист уделяет все внимание другому актеру. Но иногда актеры не слушают. Они опасаются, что их поймут на разглядывании партнера; они беспокоятся, что взгляд глаза в глаза будет выглядеть неестественно. В попытке добавить игре разнообразия и оттенков они выдумывают замысловатые, искусственные подобию отклика, которые к настоящему процессу слушания отношения не имеют.