

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 одурачить 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 подоби́я отклика, которые к настоящему процессу слушания отношения не имеют.



[Почитать описание, рецензии
и купить на сайте](#)

Лучшие цитаты из книг, бесплатные главы и новинки:

