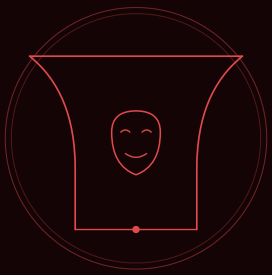
O.V.K — X.T.R

АКТЁР

РЕМЕСЛО
СЦЕНЫ



ВНИМАНИЕ, ДЕЙСТВИЕ, ПАРТНЁР

O.V.K — X.T.R

АКТЁР

РЕМЕСЛО СЦЕНЫ

Книга об актёрском ремесле: от маски Феспида до Станиславского, Михаила Чехова и Мейерхольда; как устроены внимание, действие и партнёр,
как работать с ролью и чем портится игра

НАСТОЛЬНОЕ ИЗДАНИЕ

«Любите искусство в себе, а не себя в искусстве».

— К. С. Станиславский

❖

Книга писана для того, кто выходит на сцену,
и для того, кто хочет понять,
как живёт человек перед залом.
Устройство изложено как устройство,
границы — как границы.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ. ОСНОВАНИЯ

I. Что такое актёрское ремесло 2
II. Слово и его происхождение 3
III. Три основания 4
IV. Древний театр 5
V. От масок до Дидро 6
VI. Школы нашего века 7
VII. Русская линия 8
VIII. Чем актёрство не является 9

ЧАСТЬ ВТОРАЯ. УСТРОЙСТВО

IX. Три пути 11
X. «Если бы» 12
XI. Сценическое внимание 13
XII. Действие и задача 14
XIII. Сверхзадача 15
XIV. Тело актёра 16
XV. Слово и подтекст 17
XVI. Мера 18

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ. РЕМЕСЛО

XVII. Разминка 20
XVIII. Этюд 21
XIX. Разбор роли 22
XX. Действенный анализ 23
XXI. Партнёр 24
XXII. Психологический жест 25
XXIII. Физические действия 26
XXIV. Выход и уход 27

ЧАСТЬ ЧЕТВЁРТАЯ. ПРОТИВНИК

XXV. Страх сцены 29
XXVI. Наигрыш 30
XXVII. Штамп 31
XXVIII. Игра на публику 32
XXIX. Зажим 33
XXX. Роль, не отпускающая 34
XXXI. Самолюбование 35
XXXII. Игра без партнёра 36

ЧАСТЬ ПЯТАЯ. ГРАНИЦА

XXXIII. Чего ремесло не может 38
XXXIV. Закон сцены 39
XXXV. Сцена и жизнь 40
XXXVI. Упражнения 41
XXXVII. Гигиена актёра 42
XXXVIII. Правила репетиции 43
XXXIX. Правила спектакля 44
XL. Заключение: актёр и мера 45



ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

❖

ОСНОВАНИЯ

Что есть актёрское ремесло и откуда его имя, древний театр,
от масок до Дидро, школы нашего века,
русская линия и чем актёрство не является

ГЛАВА ПЕРВАЯ

Что такое актёрское ремесло

Актёрским ремеслом зовётся умение жить на сцене чужой жизнью в предлагаемых обстоятельствах так, чтобы зритель поверил.

Не притворство. Актёр не изображает чувство, а действует в обстоятельствах роли; чувство приходит следом.

Орудия. Внимание, воображение, тело, голос, партнёр.

Соседи. О ролях в жизни — книга о роли; о голосе и жесте — те книги; о сценическом чуде — книга о ментализме.

Правило: *не изображай — действуй*.

ГЛАВА ВТОРАЯ

Слово и его происхождение

«Актёр» — от латинского «агере», действовать: актёр есть действующий.

Греческое. «Гипокрит» — отвечающий хору; позже слово стало значить лицемера.

Русское. «Лицедей» — делающий лица. «Скоморох» — бродячий потешник. «Комедиант» — с восемнадцатого века. «Артист» — мастер искусства.

Персона — латинская маска, сквозь которую звучит голос; отсюда «персонаж».

Правило: *актёр — это действующий*.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

Три основания

◆

Ремесло стоит на трёх положениях.

Первое: вера в обстоятельства. Актёр верит не в то, что он Гамлет, а в то, что было бы, если бы он оказался в обстоятельствах Гамлета.

Второе: действие, а не чувство. Чувство по приказу не приходит; приходит от действия.

Третье: партнёр. Игра рождается между людьми, а не внутри одного.

Правило: *обстоятельства, действие, партнёр*.

ГЛАВА ЧЕТВЁРТАЯ

Древний театр

Театр Европы начался в Афинах.

Феспид, шестой век до нашей эры, по преданию, первым вышел из хора и стал отвечать ему: так родился актёр.

Маска закрывала лицо и усиливала голос; актёр играл несколько ролей.

Аристотель, «Поэтика»: трагедия — подражание действию, вызывающее сострадание и страх и очищение.

Рим: Росций, прославленный актёр; Цицерон учился у него речи.

Правило: *актёр родился, ответив хору*.

ГЛАВА ПЯТАЯ

От масок до Дидро

От площади до спора о природе игры.

Комедия дель арте, Италия шестнадцатого века: постоянные маски — Арлекин, Панталоне, Коломбина — и импровизация по схеме сюжета.

Шекспир устами Гамлета учит актёров: не пилить воздух руками, сообразовать действие со словом.

Дидро, «Парадокс об актёре»: великий актёр холоден внутри и точно воспроизводит выученное; чувствующий играет неровно.

Правило: *с тех пор спорят: переживать или представлять.*

ГЛАВА ШЕСТАЯ

Школы нашего века

◆

Двадцатый век дал несколько систем.

Станиславский: переживание, предлагаемые обстоятельства, сверхзадача; поздний метод физических действий.

Михаил Чехов: воображение, атмосфера, психологический жест.

Брехт: отчуждение — актёр показывает, а не растворяется.

Страсберг, «метод» в Америке: опора на собственную эмоциональную память.

Гротовский: бедный театр, тело как главное орудие.

Правило: *систем много, основа одна — правда действия*.

ГЛАВА СЕДЬМАЯ

Русская линия

Русская сцена дала миру главную школу актёра.

Щепкин: «Берите образцы из жизни»; естественность вместо декламации.

Станиславский и Немирович-Данченко, Художественный театр, 1898.

Мейерхольд: биомеханика — точное движение как основа игры.

Вахтангов: фантастический реализм, соединение переживания и формы.

Михаил Чехов унёс школу в Америку, где по ней учились многие звёзды кино.

Правило: *от Щепкина до Чехова — правда на сцене.*

ГЛАВА ВОСЬМАЯ

Чем актёрство не является

◆

Отсечём лишнее.

Оно не есть ложь. Зритель знает, что это игра, и соглашается.

Оно не есть кривляние.

Оно не есть самовыражение ради себя.

Оно не есть только талант: это ремесло, которому учатся годами.

Оно не есть жизнь в роли после сцены.

Что же оно есть? *Правдивое действие в вымышленных обстоятельствах*.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

❖

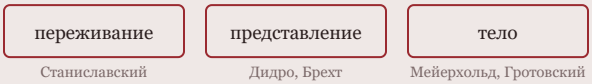
УСТРОЙСТВО

Три пути, «если бы», сценическое внимание,
действие и задача, сверхзадача,
тело, слово и подтекст, мера

ГЛАВА ДЕВЯТАЯ

Три пути

Школы актёрства идут к правде тремя путями.



Переживание: жить в роли здесь и сейчас.

Представление: точно показывать найденное.

Тело: от верного движения к чувству.

Правило: *пути разные, мастер владеет всеми*.

ГЛАВА ДЕСЯТАЯ

«Если бы»

◆

Станиславский назвал «магическим если бы» главный ключ ремесла.

Вопрос. Что бы я *делал*, если бы оказался в этих обстоятельствах?

Предлагаемые обстоятельства — всё, что дано пьесой: место, время, события, отношения, прошлое героя.

Почему работает. Не нужно верить, что ты другой; нужно действовать честно в чужом положении.

Правило: *не «я — он», а «если бы я был там»*.

ГЛАВА ОДИННАДЦАТАЯ

Сценическое внимание

◆

Внимание — основа сценического покоя.

Круги внимания. Малый — я и предмет; средний — я и партнёры; большой — вся сцена.

Публичное одиночество. Тысяча глаз смотрит, а актёр занят своим делом, как дома.

Объект. Внимание всегда на чём-то: предмет, партнёр, задача; без объекта оно уходит в зал и рождает страх.

Правило: *внимание на объекте, не на зале*.

ГЛАВА ДВЕНАДЦАТАЯ

Действие и задача

На сцене всегда действуют: хотят, добиваются, преодолевают.

Задача — чего я хочу от партнёра в этом куске: убедить, выгнать, утешить, выведать.

Глагол. Задачу называют глаголом действия, не чувства: не «грустить», а «добиться прощения».

Препятствие делает действие живым: партнёр не уступает.

Правило: *задача — глагол, обращённый к партнёру*.

ГЛАВА ТРИНАДЦАТАЯ

Сверхзадача

◆

Все задачи роли ведут к одной главной — сверхзадаче.

Что это. Ради чего живёт герой всю пьесу.

Сквозное действие — *линия*, по которой все куски тянутся к сверхзадаче.

Зачем. Без неё роль рассыпается на эпизоды.

О намерении как сверхзадаче жизни — та книга.

Правило: *каждый кусок — шаг к сверхзадаче*.

ГЛАВА ЧЕТЫРНАДЦАТАЯ

Тело актёра

◆

Тело — главный инструмент.

Мышечная свобода. Станиславский: лишнее напряжение убивает правду; актёр постоянно «контролёром» снимает зажимы.

Биомеханика Мейерхольда: точное, экономное, выразительное движение.

Пластика роли. Походка, центр тяжести, темп героя.

О жесте — та книга.

Правило: *свободное тело — правдивое тело*.

ГЛАВА ПЯТНАДЦАТАЯ

Слово и подтекст

◆

Слово на сцене — действие, а не звук.

Подтекст — то, что герой хочет сказать на самом деле; Чехов в пьесах построен на нём.

Видения. Говоря, актёр видит то, о чём говорит, и передаёт видение партнёру.

Голос. Дыхание, опора, дикция; о голосе — та книга.

Правило: *говори, чтобы добиться, и видь, о чём говоришь*.

ГЛАВА ШЕСТНАДЦАТАЯ

Мера

У ремесла есть мера.

Мера чувства. Не выжимать слёзы; чувство — следствие действия.

Мера формы. Точность без механики.

Мера себя. Отдавать роли силы, но не себя целиком.

Мера зала. Слышно и видно, но не крикливо.

Правило: *правда в меру, форма в меру*.

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

❖

РЕМЕСЛО

Разминка, этюд, разбор роли, действенный анализ,
партнёр, психологический жест,
физические действия, выход и уход

ГЛАВА СЕМНАДЦАТАЯ

Разминка

Перед репетицией и спектаклем актёр готовит инструмент.

Тело. Растяжка, снятие зажимов от головы до стоп, ходьба в разных темпах.

Дыхание и голос. Длинный выдох, звук на опоре, скороговорки.

Внимание. Упражнения на круги внимания, на звуки, на предметы.

Сколько. Полчаса.

Правило: *инструмент готовят до игры*.

ГЛАВА ВОСЕМНАДЦАТАЯ

Этюд

◆

Этюд — малая сцена без готового текста.

Ход. Задать обстоятельства: кто, где, когда, что случилось, чего хочу. И действовать.

Виды. На память физических действий, на событие, на отношения.

Зачем. Учит действовать, а не произносить; рождает правду до слов.

Правило: *обстоятельства и задача — и действуй*.

ГЛАВА ДЕВЯТНАДЦАТАЯ

Разбор роли

Прежде игры роль разбирают.

Факты. Что происходит в пьесе, по событиям.

Куски. Деление на отрезки с одной задачей.

Биография. Прошлое героя, не написанное в пьесе, но нужное актёру.

Отношения. Кто кому кто и чего хочет.

Правило: *события, куски, прошлое, отношения*.

ГЛАВА ДВАДЦАТАЯ

Действенный анализ

◆

Поздний способ Станиславского: разбирать роль не за столом, а на ногах.

Ход. Прочесть сцену; понять события; сыграть её этюдом своими словами; вернуться к тексту.

Итог. Текст ложится на уже найденное действие и становится своим.

Продолжатели — Кнебель и Товстоногов — сделали этот способ основой школы.

Правило: *сначала действие, потом текст*.

ГЛАВА ДВАДЦАТЬ ПЕРВАЯ

Партнёр

Игра рождается в общении.

Восприятие. Действительно слышать и видеть партнёра, каждый раз заново.

Оценка. Перемена в себе от его слов и поступков.

Воздействие. Добиваться своей задачи именно от него.

Если партнёр сыграл иначе — ответить на то, что было, а не на выученное.

Правило: *играй с партнёром, а не рядом с ним*.

ГЛАВА ДВАДЦАТЬ ВТОРАЯ

Психологический жест

◆

Приём Михаила Чехова: один сильный жест, вмещающий суть роли.

Ход. Найти движение всем телом, выражающее волю героя: тянуть к себе, отталкивать, подниматься, ломать.

Сделать его полно, несколько раз.

На сцене жест не показывают; он живёт внутри и даёт тон.

Правило: *суть роли — в одном жесте тела.*

ГЛАВА ДВАДЦАТЬ ТРЕТЬЯ

Физические действия

Станиславский к концу жизни пришёл к тому, что верное простое действие тянет за собой чувство.

Упражнение. Без предметов, на память: налить чай, пришить пуговицу, написать письмо; со всеми мелочами.

В роли. Выстроить цепочку простых действий героя в сцене.

Итог. Тело верит действию, и чувство приходит само.

Правило: *верное действие — дверь к чувству*.

ГЛАВА ДВАДЦАТЬ ЧЕТВЁРТАЯ

Выход и уход

Роль начинается до выхода и кончается после ухода.

Перед выходом. Знать, откуда герой идёт и что было за минуту.

Выход. Войти с задачей, а не на сцену.

Уход. Уйти туда, куда герою надо.

После спектакля. Снять роль: переодеться, умыться, сказать своё имя; о выходе из роли — книга о роли.

Правило: *входи с задачей, уходи по делу, снимай роль.*

ЧАСТЬ ЧЕТВЁРТАЯ

❖

ПРОТИВНИК

Страх сцены, наигрыш, штамп, игра на публику,
зажим, роль, не отпускающая,
самолюбование и игра без партнёра

ГЛАВА ДВАДЦАТЬ ПЯТАЯ

Страх сцены

◆

Первый противник знаком всем.

Признаки. Дрожь, сухость во рту, пустая голова.

Лечение. Внимание на объект, а не на зал. Длинный выдох за кулисами. Задача, с которой выходишь.

Правда. Волнение не уходит совсем; опытные превращают его в энергию.

О страхе и самообладании — те книги.

Правило: *занятый делом не боится зала*.

ГЛАВА ДВАДЦАТЬ ШЕСТАЯ

Наигрыш

◆

Вторая порча: изображать чувство вместо действия.

Признаки. Заломленные руки, трагический голос, слёзы напоказ.

Отчего. Актёр играет результат, а не задачу.

Лечение. Вернуться к глаголу задачи и к партнёру.

Правило: *играешь чувство — не веришь сам*.

ГЛАВА ДВАДЦАТЬ СЕДЬМАЯ

Штамп

◆

Третья порча: готовый приём на все случаи.

Признаки. Одинаковый «злодей», «влюблённый», «старик» во всех ролях.

Отчего. Приём сработал однажды и стал привычкой.

Лечение. Каждый раз заново обстоятельства и задача.

Правило: *штамп — мёртвое воспоминание о живом*.

ГЛАВА ДВАДЦАТЬ ВОСЬМАЯ

Игра на публику

Четвёртая порча: играть для зала, а не в сцене.

Признаки. Взгляд в зал, паузы ради смеха, выкрикивание реплик.

Итог. Партнёр брошен, правда сцены разрушена.

Лечение. Четвёртая стена: зал есть, но актёр в своём мире.

Правило: *зритель верит тому, кто о нём забыл*.

ГЛАВА ДВАДЦАТЬ ДЕВЯТАЯ

Зажим

Пятая порча: *лишнее напряжение тела.*

Признаки. Поднятые плечи, сжатая челюсть, голос без опоры.

Итог. Чувство не проходит сквозь тело.

Лечение. «Контролёр» внимания; разминка; выдох.

Правило: *зажатое тело не играет*.

ГЛАВА ТРИДЦАТАЯ

Роль, не отпускающая

◆

Шестая порча: уносить роль домой.

Признаки. Тяжесть, тоска, раздражение героя в собственной жизни.

Лечение. Обряд выхода после спектакля; своя жизнь вне театра. О роли, съевшей человека, — книга о роли.

Правило: *роль надевают и снимают*.

ГЛАВА ТРИДЦАТЬ ПЕРВАЯ

Самолюбование

◆

Седьмая порча, против которой Станиславский сказал главные слова.

Признаки. *Л*юбоваться собой на сцене; выбирать роли ради блеска.

Итог. Зритель видит не героя, а актёра.

Правило: *люби искусство в себе, а не себя в искусстве*.

ГЛАВА ТРИДЦАТЬ ВТОРАЯ

Игра без партнёра

◆

Последняя порча: играть своё, не слыша другого.

Признаки. Реплики по заученной интонации, что бы ни сделал партнёр.

Итог. Сцена мертва.

Лечение. Каждый раз воспринимать заново.

Правило: *ответ живой, только если услышан вопрос*.

ЧАСТЬ ПЯТАЯ

❖

ГРАНИЦА

Чего ремесло не может, закон сцены,
сцена и жизнь,
как упражняться и какими правилами держаться

ГЛАВА ТРИДЦАТЬ ТРЕТЬЯ

Чего ремесло не может

◆

Соберём пределы.

Оно не вызывает чувство приказом.

Оно не играет без партнёра.

Оно не заменяет труда талантом.

Оно не спасает роль без разбора.

Оно не должно жить вне сцены.

Кто знает эти пределы, тот готовит инструмент, разбирает роль, действует с партнёром и снимает роль после.

ГЛАВА ТРИДЦАТЬ ЧЕТВЁРТАЯ

Закон сцены

◆

Выведем закон из трёх оснований.

Вера в обстоятельства — «если бы».

Действие, а не чувство — задача-глагол и физические действия.

Партнёр — восприятие, оценка, воздействие.

> Если бы я был там — что бы я делал?
> Внимание на объекте, тело свободно;
> задача — глагол к партнёру;
> все задачи — к сверхзадаче;
> чувство придёт следом.

ГЛАВА ТРИДЦАТЬ ПЯТАЯ

Сцена и жизнь

◆

Ремесло сцены полезно и вне её.

Речь перед людьми — внимание на объекте, задача, голос на опоре.

Переговоры — слышать партнёра, задача-глагол.

Страх — публичное одиночество.

Мера — не играть роль там, где нужна правда. О роли в жизни — та книга.

Правило: *ремесло сцены служит жизни, а не подменяет её.*

ГЛАВА ТРИДЦАТЬ ШЕСТАЯ

Упражнения

◆

Актёру учатся каждый день.

Внимание. Пять минут малый круг: один предмет со всеми подробностями.

Мышечная свобода. Обход тела, снятие зажимов.

Физические действия без предметов, одно в день.

Этюд на событие раз в неделю.

Психологический жест к любимому литературному герою.

Чтение. Станиславский «Работа актёра над собой»; Михаил Чехов «О технике актёра»; Дидро «Парадокс об актёре».

ГЛАВА ТРИДЦАТЬ СЕДЬМАЯ

Гигиена актёра

◆

Малые правила.

Разминка всегда.

Сон и голос беречь.

Текст знать твёрдо.

Своя жизнь вне театра.

Роль снимать после.

Смотреть живых людей — копилка образов.

ГЛАВА ТРИДЦАТЬ ВОСЬМАЯ

Правила репетиции

◆

На репетиции.

Сначала события, потом слова.

Этюд прежде текста.

Задача — глагол.

Пробовать разное, не бояться ошибок.

Слушать режиссёра и партнёра.

Записывать найденное.

ГЛАВА ТРИДЦАТЬ ДЕВЯТАЯ

Правила спектакля

◆

Вечер спектакля.

Прийти заранее, разминка.

Вспомнить прошлое героя перед выходом.

Выходить с задачей.

Слышать партнёра заново.

Ошибку не показывать — играть дальше.

После — снять роль.

ГЛАВА СОРОКОВАЯ

Заключение: актёр и мера

Сведём книгу к немногому.

Актёрское ремесло есть *правдивое действие в вымышленных обстоятельствах*.

От Феспида и масок до Дидро спорили о переживании и представлении; Станиславский, Михаил Чехов, Мейерхольд нашли пути к правде через обстоятельства, воображение и тело.

Ремесло — «если бы», внимание, задача, сверхзадача, партнёр, этюд, физические действия; противник — страх, наигрыш, штамп и самолюбование.

И последнее. *Любите искусство в себе, а не себя в искусстве*.

АКТЁР

Ремесло сцены

Изложение в сорока главах

O.V.K — X.T.R

Набрано и свёрстано
для настольного издания
формата 148 × 210 мм