

Ричард Болеславский

Третий урок мастерства актера: Драматическое действие³⁰

Мы с Созданием гуляем по парку. Она в ярости. Сегодня она репетировала роль в новом фильме [talkies]³¹.

С о з д а н и е. ...а потом они остановились. Я ждала часа полтора. Потом мы опять начали. На этот раз три строчки из большой сцены, три строчки – и всё. После этого опять час ожидания. Это невозможно, просто невозможно. Техника, электричество, линзы, микрофон, мебель – все это важно. А актер? – Кому какое дело! Актерская игра? – Да это лишь жалкое приложение, аксессуар.

Я. И все же некоторым актерам сыграть удастся, причем на уровне высокого драматического искусства.

С о з д а н и е. Иногда получается – в течение секунд пяти. Но это так же редко, как черный жемчуг.

Я. Если искать правильно, то не так уж и редко.

С о з д а н и е. О, как вы можете так говорить? Вы, всю жизнь ратовавший за подлинный, свободный, живой театр. Что толку искать редкие моменты красоты в этих фильмах? Даже если вы их находите, они разъединены, разрознены, оборваны, случайны. Как можно защищать эти моменты и оправдать их?

Я. Скажите, я хоть раз помог вам предыдущими беседами [talks]³²?

С о з д а н и е. Да, помогли.

Я. Вы готовы слушать сейчас, по возможности не перебивая?

С о з д а н и е. Готова.

Я. Хорошо. Посмотрите на этот мраморный фонтан. Он был создан в 1902 году Артуром Коллинзом.

С о з д а н и е. Откуда вы знаете?

Я. Это высечено на краю основания. Вы обещали не перебивать меня.

С о з д а н и е. Извините.

Я. И как вам работа мистера Коллинза?

С о з д а н и е. Неплохо. Простые, ясные формы. Фонтан гармонично сочетается с ландшафтом, благородный. Видно, что создан в 1902 году, – он несет черты модерна. Что еще создал Артур Коллинз?



На съемках фильма «Разрисованная вуаль».

MGM Studio, 1934. Режиссер – Ричард Болеславский.

Ричард Болеславский (на полу в центре), актеры Сесилия Паркер и Грета Гарбо

Я. Это его последняя работа, он умер в возрасте тридцати пяти лет. Он был многообещающим скульптором. И несмотря на молодость, оказал влияние на многих современных мастеров³³.

С о з д а н и е. Да, это видно. Но как замечательно, что он оставил после себя эту работу! – мы можем ее разглядывать, можем проследить линию творческой преемственности и проанализировать уже сегодняшним взглядом.

Я. Это действительно замечательно. Ведь как бы нам хотелось прямо сейчас увидеть и услышать, как Сара Сиддонс³⁴ произносит строки Леди Макбет:

«И рука все еще пахнет кровью. Никакие ароматы Аравии не отобьют этого запаха у этой маленькой ручки! О, о, о!»³⁵

Чего бы мы не дали, чтобы узнать, что же делала миссис Сиддонс, произнося эти три «О, о, о!»? Ведь, говорят, люди падали в обморок; но мы ничего про это не знаем. И разве не хотелось бы услышать, как Дэвид Гаррикс³⁶ в «Ричарде III» презрительно бросал Кетсби:

«Холоп! Я жизнь свою поставил на кон,
И я останусь до конца игры»³⁷.

Или увидеть Джефферсона, или Бута, или Эллен Терри³⁸? Я до сих пор помню реакцию Отелло–Сальвини³⁹ в ответ на слова Яго:

«Иное – незапятнанное имя.
Кто нас его лишает, предает
Нас нищете, не сделавшись богаче»⁴⁰.

Однажды я пытался описать этот момент⁴¹. Напрасно – он неуловим, он прошел... Этот фонтан и сегодня говорит сам за себя. А Сальвини теперь безмолвствует.

С о з д а н и е. Да, жаль... *(Она замолкает, задумывается, а потом говорит с улыбкой.)* Похоже, я вам подсказала [*gave you a clue*]⁴²...

Я. Вы всегда мне подсказываете. Я не придумываю проблемы. Я их просто анализирую и представляю вам – а вы делаете выводы и пользуетесь ими. Единственные правила в искусстве это те, что мы открываем сами.

С о з д а н и е. Хорошо, я открыла, что это ужасно не сохранять для потомства образы и голоса великих актеров. И из этого следует вывод, что я должна терпеть бездушность и глупость всех этих фильмов?

Я. Нет. Единственное, что вам нужно, это идти в ногу со временем и делать все возможное – делать как художнику.

С о з д а н и е. Невозможно.

Я. Неизбежно.

С о з д а н и е. Это фальшивая мода, увлечение.

Я. Какая узость мышления!

С о з д а н и е. Вся моя природа как актрисы восстает против этого механического монстра.

Я. Значит, вы не актриса.

С о з д а н и е. Потому что мне нужен свободный, непрерывный выход для моего вдохновения и творческой работы?

Я. Нет. Потому что вы не радуетесь открытию великого и решающего инструмента драматического искусства; инструмента, который с незапамятных времен есть у всех других искусств и которого до сих пор не хватало самому древнему – театру. Кинематограф придает театру четкость и научную ясность, давно присущую всем другим искусствам. Он требует от актера той же точности, что есть в схеме цветов у живописца, в отделке формы у скульптора, в звучании струнных, деревянных

или духовых у музыкантов, в математических расчетах архитектора, в слове поэта.

С о з д а н и е. Но посмотрите на сотни невероятно глупых фильмов, появляющихся каждую неделю, – плохая игра актеров, бессмысленное действие, неправильный ритм.

Я. Посмотрите на сотни миллионов глупых картин, песен, спектаклей, домов и книг, которые появлялись испокон веков и которые ушли в небытие, никому не причинив вреда, – в то время как хорошие остались живы.

С о з д а н и е. Стоит ли один хороший фильм сотен плохих?

Я. Будьте щедрее. Идея того стоит. Это защита искусства актера и искусства театра. Сыгранная драматургия становится вровень с письменной драматургией. Понимаете ли вы, что с изобретением непосредственной записи внешнего образа, движения и голоса актера, которая схватывает его душу и личность, исчезает последнее недостающее звено в цепи искусств. И театр перестает быть искусством преходящим, получает вечную фиксацию. Понимаете ли вы, что интимная творческая работа актера больше не должна происходить на глазах у публики, что больше не нужно втягивать весь зрительный зал в родовые муки вашей работы? В момент созидания актер становится свободен от наблюдателей, оцениваются только результаты творчества.

С о з д а н и е. Но перед техникой актер несвободен. Его рубят на кусочки – почти каждое предложение роли отделено от предыдущего и от следующего.

Я. Каждое слово поэта отделено от других. Их целостность – вот что важно.

С о з д а н и е. Но как тогда добиться непрерывности роли? Как взрастить эмоциональное состояние? Как, используя подсознание, выйти на подлинную кульминацию при воплощении роли?⁴³

Я. Так же, как и в театре. Или вы полагаете, что, сыграв пару успешных ролей на сцене, вам уже нечему учиться, нечего больше совершенствовать или развивать в своей технике?

С о з д а н и е. Вы знаете, что это не так. Я всегда готова учиться. Иначе я не гуляла бы с вами уже второй круг подряд вокруг этого дурацкого озера.

Я. Но наша неспешная и приятная прогулка плавно развивается к своей кульминации.

С о з д а н и е. Которая произойдет, когда я упаду без сил на траву?

Я. Вот именно так вы играете свои роли – проносите через них, раздувая эмоции и мчась к кульминации, пока не падаете без дыхания на колени критикам. Но они тоже не дают вам перевести дух.

С о з д а н и е. Вижу, вы опять к чему-то ведете. К чему?

Я. Что было для вас самым трудным, когда вы играли перед камерой?

С о з д а н и е. Отсутствие разбега, трамплина. Необходимость начинать сцену посередине и обрывать ее через четыре-пять строк, затем через час начинать другую сцену (которая в сценарии идет перед предыдущей), затем снова сыграть четыре строки и ждать еще час. Говорю вам, это ненормально, это ужасно ...

Я. Отсутствие техники, вот и все.

С о з д а н и е. Какой техники?

Я. Анализа действия.

С о з д а н и е. Сценического действия?

Я. Драматического действия, которое писатель выражает словами, имея это действие как смысл и цель этих слов, и которое актер выполняет или играет, действуя [*acts*], как подразумевает само слово «актер [*actor*]»⁴⁴.

С о з д а н и е. Вот именно это невозможно сделать в кино. У меня в сценарии была любовная сцена в две с половиной страницы – и меня одиннадцать раз прерывали пока я ее играла. На это ушел целый день. Моим действием было убедить человека, который любит меня, что я тоже люблю его, но я в ужасе, что его отец меня ненавидит.

Я. Это на двух с половиной страницах? – Но вы сейчас сказали все это одной фразой и вполне убедительно. Что же вы делали оставшиеся две с половиной страницы?

С о з д а н и е. Я пыталась сделать то же самое.

Я. На двух с половиной страницах? Слава богу, что они перебивали вас одиннадцать раз.

С о з д а н и е. Это же было мое действие. Что еще было делать?

Я. Посмотрите на это дерево. Это образец для всех искусств, это идеальная структура действия. Движение вверх и сопротивление побочному, сохранение равновесия и рост.

С о з д а н и е. Ну, положим, что так.

Я. Посмотрите на ствол [*trunk*] – прямой, пропорциональный, гармонирующий со всем деревом и поддерживающий каждую его часть – это главное стремление, музыкальный лейтмотив,

режиссерский замысел действия спектакля, фундамент архитектора, мысль поэта в сонете.

С о з д а н и е. Но как режиссер выражает это действие при постановке пьесы?

Я. Через ее интерпретацию и через искусное сочетание меньших, второстепенных или дополнительных действий, которые обеспечат эту интерпретацию.

С о з д а н и е. Приведите пример.

Я. Хорошо. «Укрощение строптивой» может быть спектаклем, в котором двое тянутся друг к другу, стремятся полюбить друг друга, несмотря на свои ужасные характеры, и преуспевают в этом. А может быть спектаклем о мужчине, который одерживает победу над женщиной, взяв ее в «ежовые рукавицы». Или – о женщине, которая всем отравляет жизнь⁴⁵. Улавливаете разницу?

С о з д а н и е. Да.

Я. В первом случае все действия – про любовь, во втором – про приключения покорителя, в третьем – про ярость мегеры.

С о з д а н и е. Вы хотите сказать, что, например, в первом случае, когда вся история про любовь, актеры должны все время любить?

Я. Нет, они должны помнить, хранить в себе любовь. Я попросил бы их скрывать ее за каждым проклятием, за каждой ссорой и за каждым спором.

С о з д а н и е. И чего вы тогда ждете от актера?

Я. Соответствия естественному закону действия, трехчастному закону, который легко можно увидеть и в этом дереве. Во-первых, основной ствол – главная линия, идея, причина всего. В спектакле это идет от режиссера. Во-вторых, ветви – элементы этой идеи, частные оправдания действия. Это вносит актер. В-третьих, листва, итог взаимодействия обоих – яркое воплощение идеи, ясные выводы основной мысли.

С о з д а н и е. В чем же роль автора?

Я. Он жизненный сок, который течет и все питает.

С о з д а н и е (с озорным огоньком в глазах). Похоже, актеру будет просто.

Я (так же). Ну, если актер не знает, как распределить свои действия перед...

С о з д а н и е. Хватит. Все понятно, я не права.

Я. ...перед камерой и микрофоном, и боится одиннадцати перерывов...

С о з д а н и е *(останавливается и топает ногой)*. Хорошо, хорошо. *(Она раздосадована.)* Ну так скажите, как их не бояться.

Я. Мне нужен текст роли, чтобы показать, что я имею в виду под структурой действия. А я не захватил никакой пьесы.

С о з д а н и е. Но ведь на протяжении нашей прогулки мы сыграли славную пьесу длиной в полчаса. На самом деле, когда бы мы с вами не беседовали, мы всегда так и делаем. Почему бы не использовать то, о чем мы говорили, в качестве пьесы?

Я. Хорошо. Я режиссер. Вы молодая актриса, исполняющая одно-актную пьесу со сварливым стариком. Я еще и играю этого человека.

С о з д а н и е. Давайте поговорим о создании характеров позже, в следующий раз⁴⁶.

Я. Как вам будет угодно. Вот что говорит режиссер, обращаясь ко мне и к вам: «Друзья мои, ствол [*trunk*] или хребет, позвоночник [*spine*], [то есть сквозное действие]⁴⁷, вашей маленькой пьесы, – это исследование сути драматического действия, предпринятое не на темной сцене или в репетиционной комнате, не при чтении умных книг, и не на глазах разгневанного режиссера, готового уволить вас, – но на лоне природы, когда мы наслаждаемся воздухом, солнцем, милой прогулкой и толикой юмора.

С о з д а н и е. Что подразумевает сообразительность, энергичность анализа, ясный ум, убежденность в идеях, стремление понимать, звонкие голоса, быстрый темп и готовность спорить, рассказывать и слушать.

Я. Bravo! Bravo! Как режиссер я закончил. С вашей помощью мы определили ствол [*trunk*] или позвоночник [*spine*]. Теперь обратимся к соку дерева.

С о з д а н и е. Имеется в виду к автору, сочинившей...?

Я. Вот именно. Неплохо ведь?

Создание, хлопнув в ладоши и по-детски радостно рассмеявшись, убегает от меня. Я бегу за ней и ловлю ее за руку.

Я. Мы квиты. Давайте продолжим и проанализируем слова, которые мы только что произносили, с точки зрения действия. Возьмем вашу «роль». Что вы делали в начале?

С о з д а н и е. Я жаловалась...

Я. ...горько и преувеличенно.

С о з д а н и е. Я все отвергала и насмехалась...

Я. ...с очаровательной уверенностью молодости.

С о з д а н и е. Я нагромождала доказательства...

Я. ...не очень убедительно, но страстно.

С о з д а н и е. Я не верила вам и... упрекала вас.

Я. Как любой самоуверенный молодой человек. Как упертый ребенок. И вы забыли упомянуть, что в то же самое время вы прогуливались, порой соглашались со мной, рассматривали фонтан мистера Коллинза, чувствовали физическую усталость, подыскивали слова, чтобы возразить мне, наслаждались шекспировскими строчками – и все это произошло на пространстве девяти реплик.

С о з д а н и е (в ужасе). Неужели я все это делала одновременно?

Я. Нет, нет. Ни один человек не смог бы. Но имея главную линию – хребет или держа в уме нить действия [*thread of action*], вы нанизывали на эту нить вторичные или дополнительные действия – как маленькие бусинки, одно за другим, иногда внахлест, но всегда ясно и отчетливо⁴⁸.

С о з д а н и е. Разве это были не просто разные интонации?

Я. Откуда бы они взялись, если не из точного действия?

С о з д а н и е. Да, верно.

Я. Описывая свои действия, вы использовали только глаголы – это важно. Глагол сам по себе является действием. Сначала вы хотите чего-то – в этом ваша художественная воля, потом вы определяете действие через глагол – в этом ваша художественная техника, и, наконец, вы реализуете действие – и это уже художественная выразительность. Вы делаете это с помощью речи – слов, написанных...

С о з д а н и е. ...моих собственных в нашем случае!

Я. Это неважно. Хотя, замечу, слова хорошего автора послужили бы нам гораздо лучше.

Создание кивает молча – ведь в молодости так трудно соглашаться.

Я. Автор напишет вам текст. Затем, вы можете взять карандаш и под каждым словом вашего текста подписать «ноты действия» – точно так же, как вы пишете музыку к стихам песни. И потом на сцене вы будете играть именно эти «ноты действий». Вам предстоит запомнить действия, как вы запоминаете музыку. Вы должны отчетливо представлять разницу между «я жалуюсь» и «я презираю». И хотя эти два действия следуют одно за другим, вы должны осуществить их столь же различно, как певец по-разному берет «до» и «до-бемоль».

Более того, когда вы будете знать действие наизусть, никакие паузы, никакие помехи или перестановка порядка сцен не смогут помешать вам. Если каждое отдельное слово будет заключать внутри себя действие, если вы будете точно знать, в чем именно это действие

состоит, и будете способны в доли секунды ощутить его в себе, то кто же сможет помешать вам в ту минуту, когда будет необходимо выполнить именно это действие? Ваша сцена или ваша роль – это длинная нить бусинок, бусинок действия. Вы играете с ними, как вы играете с четками. Вы можете начать в любом месте, в любое время и продолжать, сколько пожелаете, если только у вас есть ясное владение каждой бусинкой в отдельности.

С о з д а н и е. Но разве не бывает, что одно и то же действие может длиться несколько страниц или даже всю сцену?

Я. Конечно, бывает. Тогда актеру гораздо сложнее избежать монотонности. «Быть или не быть» состоит из девяти предложений с одним единственным действием...

С о з д а н и е. Каким?

Я. Решить – быть или не быть. Шекспир не стал полагаться на актеров. Он с самого начала сказал, в чем их действие и что им надо делать. Учитывая значимость этого действия и длительность самой сцены, сыграть это безумно трудно. А вот продекламировать – проще простого.

С о з д а н и е. Понимаю. Такая декламация это как листва дерева без ствола и ветвей.

Я. Именно так – просто жонглирование голосовыми модуляциями и искусственными паузами. В лучшем случае даже с хорошо воспитанным голосом это только плохая музыка. Как драма, это ноль.

С о з д а н и е. А какое у вас было действие, когда вы принялись перечислять имена актеров и монологи из их ролей? Вы выглядели печальным и задумчивым. Или вы забыли о каком *хребте* [то есть сквозном действии] мы договорились? Мы решили, что ему сопутствуют *энергичность, ясный ум, сообразительность* и так далее...

Я. Нет, не забыл. Но я хотел, чтобы вы сказали: «Как жаль». Я мог добиться этого только одним способом – пробудив ваше сочувствие. Именно оно заставило вас задуматься над моими словами, и вы сами пришли к выводу, к которому я вел.

С о з д а н и е. Другими словами, вы действовали с грустью, вы грустили, чтобы заставить меня задуматься?

Я. Да, и действовал я *энергично, с ясным умом и сообразительностью*.

С о з д а н и е. А возможно с теми же словами совершить какое-нибудь другое действие и получить такой же результат?

Я. Да. Но мое действие было подсказано вами.

С о з д а н и е. Мною?

Я. Да. Скорее вашим характером. Чтобы убедить вас в чем-либо, нужно затронуть ваши эмоции. Холодные рассуждения не пробиваются к вашему типу ума – уму художника, который в основном имеет дело с воображением, своим или других людей. Если бы вместо вас я гулял бы с бородатым профессором истории, я бы не стал действовать с грустью. Я бы с энтузиазмом соблазнял его картинами прошлого – слабого места всех историков – и он бы уступил моим утверждениям.

С о з д а н и е. Понятно. Получается, что необходимо выбирать свое действие в соответствии с характером того персонажа, с которым говоришь.

Я. Непременно. И не только с характером персонажа, но и с индивидуальностью актера, играющего эту роль⁴⁹.

С о з д а н и е. А как же я запомню действие?

Я. После того, как с помощью аффективной или эмоциональной памяти вы обнаружите чувство. Вы помните нашу прошлую беседу?

С о з д а н и е. Помню.

Я. Тогда вы готовы к действию. Репетиции и нужны для этой цели⁵⁰. Вы повторяете действие несколько раз и запоминаете его. Действия легко запомнить – намного легче, чем слова. Скажите мне, что вы играли в первых девяти репликах нашей пьесы – той, которую мы только что сыграли?

С о з д а н и е (*бросается перечислять взхлеб*). Я жаловалась, отвергала, насмехалась. Я упрекала вас. Я не верила вам...

Я. И какое ваше действие сейчас, когда вы с энтузиазмом бросаете мне в лицо все эти ужасные глаголы?

С о з д а н и е. Я... Я...

Я. Ну же, ну? В чем ваше действие?

С о з д а н и е. Я доказываю, что верю вашим словам.

Я. И я верю вам, потому что вы доказали это действием.