

Эльвира Сарабьян

АКТЕРСКИЙ

ТРЕНИНГ по системе Станиславского

◆
НАСТРОЙ
◆
СОСТОЯНИЯ
◆
ПАРТНЕР
◆
СИТУАЦИИ



Золотой фонд
актерского
мастерства

Эльвира Сарабьян
Актерский тренинг по системе
Станиславского. Настрой.
Состояния. Партнер. Ситуации
Серия «Золотой фонд
актерского мастерства (АСТ)»

Текст предоставлен правообладателем.

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=6693562

Сарабьян, Э. Актерский тренинг по системе Станиславского. Настрой.

Состояния. Партнер. Ситуации : АСТ; Москва; 2011

ISBN 978-5-17-07177-8

Аннотация

Предлагаемый в этой книге тренинг нужен каждому, кто хочет добиться мастерства в общении любого рода: публичных выступлениях, спорах, дискуссиях, лекциях и в каждодневных беседах между людьми. Рекомендуем эту книгу всем, кто хочет получить в руки инструмент для развития умения убеждать, быть интересным собеседником. Актер, психолог, оратор, руководитель, продавец – пройдя этот тренинг, каждый сможет отшлифовать свое мастерство убеждения и искусство общения.

Содержание

Введение	6
Внимание	11
Упражнения и этюды к главе «Внимание»	17
Наблюдение за объектами ближнего круга	17
Наблюдения за объектами дальнего круга	19
Точки внимания при взаимодействии с партнером	24
Точки внимания при общении с самим собой	26
Конец ознакомительного фрагмента.	29

Эльвира Сарабьян

Актерский тренинг по системе Станиславского.

Настрой. Состояния. Партнер. Ситуации

**Эта книга для всех, кто хочет добиться
мастерства в общении любого рода**

В первую очередь – для самих актеров. А также для руководителей театральных студий, абитуриентов, поступающих в театральные вузы, студентов. Но не только. Все, кто профессионально занимается театром (или желает им заниматься) найдут в этой книге концентрированную практику, которая уже несколько десятилетий с успехом применяется во всем мире.

Предлагаемый тренинг – великолепное пособие для всех, кто хочет добиться мастерства в общении любого рода: публичных выступлениях, спорах, дискуссиях, лекциях и в каждодневных беседах между людьми. Рекомендуем эту книгу всем, кто хочет получить в руки инструмент для развития

умения убеждать, быть интересным собеседником.

Для психолога эта книга – бесценна. Он получает в руки методический аппарат, который может применяться в тренингах и индивидуальных консультациях. Каждый, кого интересует сложное искусство общения людей между собой, найдет здесь ответы на самые сложные вопросы, касающиеся отношений между людьми и окружающим миром.

Введение

Театральное представление – это всегда процесс взаимодействия партнеров. Причем партнером для артиста является не только другой артист, но и публика, и даже неодушевленные предметы (реальные или воображаемые). Часто артист сам для себя является партнером: любой монолог, в котором персонаж сомневается, мучается, задается неразрешимыми вопросами, обращен внутрь себя.

Взаимодействие с партнером, общение с ним – альфа и омега сценического бытия. На сцене не бывает моментов, когда артист ни с кем не общается. Не бывает таких моментов и в жизни.

Аркадий Николаевич вошел, поздравил нас с новым этапом и обратился к Веселовскому:

– С кем или с чем вы сейчас общаетесь? – спросил он его.

Веселовский был занят своими мыслями и потому не сразу понял, о чем его спрашивают.

– Я? Ни с кем и ни с чем! – ответил он почти механически.

– Да вы «чудо природы»! Вас надо отправить в кунсткамеру, если вы можете жить, ни с кем не общаясь! – шутил Аркадий Николаевич.

Веселовский стал извиняться и уверять, что никто на

него не смотрел и никто к нему не обращался. Поэтому он ни с кем не мог общаться.

– А разве для этого нужно, чтоб на вас смотрели или чтоб с вами разговаривали? – недоумевал Аркадий Николаевич. – Закройте сейчас глаза, зажмите уши, молчите и следите, с кем и с чем вы будете мысленно общаться. Уловите-ка хоть один момент, когда вы останетесь без объекта общения!

Я тоже сделал себе проверку, то есть закрыл глаза, зажал уши и стал следить за тем, что происходит во мне.

Мне представилась вчерашняя вечеринка в театре, на которой выступал знаменитый струнный квартет, и я начал мысленно, шаг за шагом, вспоминать все, что там происходило со мной. Вот я вошел в фойе, поздоровался, уселся и стал рассматривать готовящихся к игре музыкантов.

Скоро они заиграли, а я их слушал. Но мне не удавалось как следует вникнуть, вслушаться, почувствоваться в их исполнение.

Вот он, пустой момент без общения! – решил я и поспешил сообщить об этом Торцову.

– Как?! – воскликнул он в изумлении. – Вы считаете восприятие произведения искусства пустым моментом, лишенным общения?

– Да. Потому что я слушал, но еще не слышал, вникал, но еще не вник. Поэтому я полагаю, что общение еще не начиналось, и момент был пуст, – настаивал я.

– Общение и восприятие музыки не начиналось,

потому что предыдущий процесс еще не кончился и отвлекал внимание. Но лишь только он прекратился, вы начали слушать музыку или интересоваться чем-нибудь другим. Поэтому никакого перерыва в общении не было...[1]

Но если в жизни мы взаимодействуем с людьми совершенно естественно, часто произвольно, то в условиях сцены настоящее, полнокровное общение с партнером достигается с трудом. Так происходит не только от того, что актер вынужден произносить чужие слова, жить чужой жизнью. Для того чтобы начался процесс взаимодействия с партнером на сцене, нужно на время репетиции или спектакля остановить то внутреннее общение, которое совершается непрерывно. Артист же, по словам Станиславского, «человек, которому присущи человеческие слабости. Приходя на подмостки, он естественно приносит с собой присущие ему жизненные помыслы, личные чувства, размышления, рожденные реальной действительностью. Поэтому и в театре его житейская, обывательская линия не прекращается, а при первой возможности вкрапливается в переживания изображаемого лица. Артист отдает себя роли лишь в те моменты, когда она его захватывает. Тогда он сливается с образом и творчески перевоплощается. Но стоит ему отвлечься от роли, и снова он захвачен собственной, человеческой линией жизни, которая уносит его или за рампу, в зрительный зал, или далеко за пределы театра, и там ищет для себя объектов мысленного

общения. В эти моменты роль передается внешне, механически. От таких частых отвлечений линия жизни и общения поминутно прерывается, а опустевшее место заполняется вставками из собственной жизни артиста, не имеющими отношения к изображаемому лицу» [1].

Действие на сцене должно быть непрерывным, даже в те моменты, когда внешне ничего не происходит. Надо понимать, что действие – это, в первую очередь, воздействие на партнера и восприятие его контрдействия. Какой характер будет носить это взаимодействие, зависит от сюжета пьесы, ее интриги и событий. Главное, чтобы оно было взаимодействием людей, живущих в данных сценических обстоятельствах. Только в этом случае сценическое действие захватит и самих актеров, и людей, сидящих в зрительном зале. Но жить на сцене в предлагаемых обстоятельствах, к сожалению, часто оказывается для актеров непосильной задачей. Две самые распространенные ошибки: играть самого себя (то есть, приносить на сцену свои личные проблемы, убеждения, интересы, конфликты); и изображать персонаж при помощи актерских штампов. Тренинговые упражнения и этюды, предложенные в этой книге, учат избегать этих опасных ошибок.

Как же «зажить жизнь роли»? Как не выпустить из своей власти внимания тысячной толпы, сидящей в зрительном зале? Как обеспечить непрерывность процесса общения с партнерами своими чувствами, мыслями, действиями, аналогичными чувствам, мыслям, действиям изобража-

емой ими роли? Что нужно делать для того, чтобы вовлечь в сценическое общение зрителя, сделать его своим партнером, участником действия? Ответом на все эти вопросы явилась система Станиславского, на основе которой и создан настоящий тренинг.

Внимание

Любой театральный тренинг начинается с упражнений на внимание. Первое, чему учится актер – умению воспринимать и слышать окружающий его мир. Тренинг общения с партнером – это, прежде всего, тренинг внимания к партнеру. Такого внимания, которое Станиславский называл «бдительностью» чувств.

«Актер должен стараться выработать в себе особую бдительность чувств именно на сцене и в репетиционном зале (ее можно развить!). Чтобы улавливать оттенки голоса партнера, которых он прежде не слышал. Чтобы открыть в лице партнера черты, которых он раньше не замечал. Чтобы видеть вокруг себя детали, слышать звуки и ощущать запахи, которых он никогда не видел, не слышал, не ощущал. Чтобы творчество каждый раз было новым, неповторимым, сегодняшним. Чтобы сегодня захватить внимание партнера так, как никогда раньше. Чтобы сцена служила не фальшивой игре, но открытию. Каждая вновь открытая на спектакле черточка, деталь, вновь завязанный контакт – это словно свежий ветерок, очищающий атмосферу постоянно повторяющегося представления. Одновременно это свидетельство того, что творческий аппарат актера в порядке» [7]

Внимание можно тренировать, наблюдая как мир в целом,

так и отдельные явления и предметы. Когда какой-то предмет привлекает наше внимание, мы начинаем мысленно пытаться постичь его, то есть, предмет становится объектом нашего внутреннего общения. Станиславский подчеркивал эту особенность наблюдений за предметами и явлениями.

В конце концов мое внимание привлекли к себе фонарики люстры, и я долго рассматривал их замысловатые формы.

«Вот он, пустой момент, — решил я. — Нельзя же считать общением простое смотрение на глупые лампы».

Когда я поведал Торцову о своем новом открытии, он объяснил его так:

— Вы старались понять: как, из чего сделан предмет. Он вам передавал свою форму, общий вид, всевозможные детали. Вы вбирали в себя эти впечатления и, записывая их в своей памяти, думали о воспринятом. Значит, вы что-то брали себе от объекта, и потому по-нашему, по-актерскому, считается, что был необходимый нам процесс общения. Вас смущает неодушевленность предмета. Но ведь и картина, и статуя, и портрет друга, и музейная вещь тоже неодушевленны, но они таят в себе жизнь их творцов. И фонарь, до известной степени, может ожить для нас от того интереса, который мы вкладываем в него.

— Если так,— спорил я,— то мы общаемся с каждым предметом, попадающим на глаза?

— Едва ли вы успеете воспринять или отдать что-то

от себя всему, что мельком видите вокруг. А без этих моментов восприятия или отдачи нет общения на сцене. С теми же предметами, которым вы успеете послать что-то от себя или воспринять что-то от них, создается короткий момент общения. [1]

Итак, внимание к кому-либо или чему-либо есть начало общения. Но внимание может быть направлено и на себя, на ту внутреннюю сущность, с которым актер общается во время одиночных монологов. Взять, к примеру, знаменитый монолог Гамлета. Каким напряженным, сосредоточенным вниманием должен обладать актер, чтобы простые слова «Быть или не быть?» – пронзили сердце каждого сидящего в зале человека!

Обращение к самому себе на сцене, или самообщение требует особого внимания. Ведь в реальной действительности мы очень редко говорим сами с собой, и если это происходит, то чаще всего сдержанно, тихо, так, как бы про себя. Когда в реальной действительности мы говорим громко сами с собой при самообщении? Тогда, когда мы возмущены или взволнованы настолько, что не в силах сдержать себя, или когда мы сами себе втолковываем какую-нибудь трудно усвояемую мысль, которую не может сразу охватить сознание, когда мы зубрим и звуковым путем помогаем себе запомнить усваиваемое; когда мы выявляем наедине с собой мучающее или радующее нас чувство, хотя бы для того, чтоб облегчить душевное состояние. Все эти случаи самообщения

встречаются очень редко в действительности и очень часто на подмостках.

В тех случаях, когда мне приходится там общаться с самим собой молча, я чувствую себя прекрасно и даже люблю этот вид самообщения, хорошо знакомый мне по реальной жизни, он выходит у меня естественно. Но зато, когда мне приходится стоять на подмостках глаз на глаз с самим собой и произносить длинные, витиеватые монологи в стихах, я теряюсь и не знаю, что мне делать[1].

Как оправдать на сцене то, чему в подлинной жизни мы почти не находим оправдания? Где надо искать при таком самообщении этого «я – сам?» Человек – многосложен. Куда обращаться? К мозгу, к сердцу, к воображению, к рукам, к ногам?... Куда и откуда направлять внутри себя токи общения? Для этого процесса, говорит Станиславский, необходимы определенный субъект и объект. Однако где же они сидят в нас? «Лишенный двух общающихся внутри центров, я не могу удержать в себе разбегающегося, не направленного внимания. Неудивительно, что оно летит в зрительный зал, где нас всегда подкарауливает неотразимый объект – толпа зрителей» [1].

Первое, чему должен научиться актер – умению собирать внимание в одну точку. И не случайно тренинг внимания начинается с внимания к себе, с самонаблюдения и самообщения. Но где же находится точка, в которой должно сконцен-

трироваться внимание актера? Станиславский утверждал, что этим центром внимания является не головной мозг (обычный центр нашей нервной психической жизни), а другой центр, находящийся близ сердца, там, где солнечное сплетение. Когда умственное внимание, исходящее из головного мозга, направляется в солнечное сплетение (или духовное сердце – согласно некоторым эзотерическим традициям), человек вступает в подлинное, полноценное общение со своим глубинным «я».

Вот как описывал этот опыт сам Константин Сергеевич: «...я попробовал свести между собой для разговора оба упомянутых центра. Мне почудилось, что они не только определились во мне, но и заговорили. Головной центр почувствовался мне представителем сознания, а нервный центр солнечного сплетения – представителем эмоции. Таким образом, по моим ощущениям, выходило так, что ум общался с чувством. «Что ж, – сказал я себе, – пусть общаются. Значит, во мне открылись недостававшие мне субъект и объект» [3].

Что же дает это общение ума и чувства? «С описанного момента, продолжает Станиславский, мое самочувствие при самообщении на сцене стало устойчивым не только при молчаливых паузах, но и при громком словесном самообщении» [3].

Когда речь идет о взаимодействии с партнером на сцене, кажется, что с процессом общения справиться намного легче, чем при общении с самим собой. Действительно, это так.

Но как найти точку, куда следует направлять внимание, в том случае, если речь идет об общении с партнером? И тут мы встречаем трудности, которые надо знать и с которыми надо уметь бороться.

Например: мы с вами на сцене, и вы общаетесь непосредственно со мной. Но я большой. Видите, какой я! У меня нос, рот, ноги, руки, туловище. Неужели же вы можете сразу общаться со всеми частями тела, из которых я составлен? – допрашивал меня Торцов. – Если же это невозможно, то изберите какую-нибудь часть, точку во мне, через которую вы будете общаться.

– Глаза! – предложил кто-то. – Они – зеркало души.

Как видите, при общении вы, прежде всего, ищите в человеке его душу, его внутренний мир. Ищите же во мне мою живую душу, мое живое «я». [1]

Тренинг внимания проходит в три этапа: наблюдение за объектом общения (живым или неодушевленным), нахождение точки внимания при общении с самим собой, нахождении точки внимания при общении с партнером.

Упражнения и этюды к главе «Внимание»

Наблюдение за объектами ближнего круга

Упражнение 1

Начинать развивать внимание следует с тех предметов, которые окружают вас в повседневной жизни. Они называются объектами ближнего круга. Выберите какой-нибудь предмет, который находится в вашей комнате, стоит всегда на одном и том же месте. Например, будильник. Рассмотрите его хорошенько. Начинайте разглядывать линии, цвет, форму. Проведите взглядом по его поверхности, «ощупайте» ее глазами, постарайтесь на расстоянии почувствовать, какая она – шероховатая или гладкая, пыльная, поцарапанная? Можете взять будильник в руки, повертеть его, осмотреть заднюю, верхнюю и нижнюю панели, подумать, зачем здесь все эти винтики и кнопки, для чего они служат. Рассмотрите циферблат, его форму, размер, цвет. Какого цвета и формы цифры на нем? Есть ли секундная стрелка? Если

да, то в течение одной минуты следите глазами за ее ходом, постарайтесь уловить его ритм. Бывают и электронные будильники – тогда вместо циферблата рассматривайте экран, цифры, обозначающие часы и минуты, и мелькающее между ними двоеточие, которое отсчитывает секунды.

Упражнение 2

Аналогичным образом рассматривайте предметы в своей комнате:

- ◆ Книгу
- ◆ Люстру
- ◆ Настольную лампу
- ◆ Телефон
- ◆ Фотоальбом
- ◆ Компьютерную мышь
- ◆ Комнатное растение
- ◆ Рисунок на обоях

Рассматривая эти предметы, постарайтесь вникнуть в их сущность, понять их назначение, оценить их необходимость.

Упражнение 3

Возьмите в качестве объекта наблюдения любой объект из вашего ближнего круга, например, чайную ложечку, и при-

думайте его «историю». Не ограничивайте свою фантазию, выдумывайте, творите, даже если ваша история будет похожа на сказку.

Наблюдения за объектами дальнего круга

Объекты дальнего круга – те, которые встречаются вам за пределами вашего дома. В первую очередь, это люди, с которыми вы общаетесь.

Упражнение 4

Актеры становятся друг напротив друга в два ряда. Первый делает какое-либо движение. Второй (стоящий напротив него) повторяет это движение. Третий (стоящий рядом с первым в противоположном ряду), наблюдая за вторым, делает то же движение. Так, движение, заданное первым, повторяется «зигзагом».

Упражнение 5

«Зеркало». Это упражнение предложено Л. М. Шихматовым. Два актера становятся друг против друга. Один как бы смотрится в зеркало, другой является «отражением» и по-

вторяет все движения первого. Это упражнение имеет ту особенность, что «зеркало» проделывает движения левой рукой в ответ на движение правой руки смотрящегося (как в настоящем зеркале). В этом упражнении важна одновременность, поэтому первый должен начинать движения медленно, чтобы «зеркало» вовремя улавливало каждое движение. У «зеркала» движения должны точно совпадать с движениями смотрящегося. Можно делать перед зеркалом гимнастику, причесываться, пудриться, протирать стекло, завязывать галстук, бриться и т. п. Затем участники меняются местами. (Можно поставить пустую раму и делать упражнение через раму.) [4]

Упражнение 6

Задание такое же, как и в предыдущем упражнении, но, совершая все эти действия, разыграйте этюд на основе диалога из книги Рута Мартона «Э. М. Ремарк. Береги себя, мой ангел. Интимный портрет писателя»:

– Гарбо жила тогда с Джоном Гилбертом. Как-то раз ей не спалось, и она рано утром спустилась к нему в номер, открыла дверь и увидела, как Джон лезет в комнату через открытое окно. Она была, конечно, вне себя.

– Где ты был? – потребовала она ответа.

– Я? Естественно, в кровати.

– Но ты только что прошмыгнул сюда...

– Нет, я крепко спал! Ты меня разбудила.

– Лучшая защита – это нападение, – прервал свой рассказ Бони (так Мартон называет Ремарка – Э.С.), озорно подмигнул и продолжил свое повествование.

– Ты?! Крепко спал? Да я своими глазами все видела... и что означает губная помада на твоей физиономии?

– Откуда на ней может быть губная помада?

Она продолжала эту ссору еще битый час, но ей не удалось заставить его признаться. В конце концов Гарбо пришлось просто сдаться.

Это была одна из любимых историй Бони, и он утверждал, что она абсолютно правдива. Его собственный комментарий к ней был краток: «Никогда не уступать!»

Упражнение 7

Актер ходит по комнате, за ним идет партнер. Задача партнера – повторять все движения актера, стать его «тенью». После окончания упражнения поменяться ролями.

Упражнение 8

Задание такое же, как и в предыдущем упражнении, но при этом разыграйте диалог Петра I и шута Балакирева:

– Знаешь ли ты, Алексеич! – сказал однажды Балакирев государю при многих чиновниках, – какая разница между колесом и стряпчим, то есть вечным приказным?

– Большая разница, – сказал, засмеявшись, государь, – но ежели ты знаешь какую-нибудь особенную, так скажи, и я буду ее знать.

– А вот видишь какая: одно криво, а другое кругло, однако это не диво; а то диво, что они как два братца родные друг на друга походят.

– Ты заврался, Балакирев, – сказал государь, – никакого сходства между стряпчим и колесом быть не может.

– Есть, дядюшка, да и самое большое.

– Какое же это?

– И то и другое надобно почаще смазывать...

(Полное и обстоятельное собрание подлинных исторических, любопытных, забавных и нравоучительных анекдотов четырех увеселительных шутов Балакирева, Д'Акости, Педрилло и Кульковского).

Упражнение 9

Группа становится в круг. Каждому дается несколько букв алфавита. Ведущий задает какую-либо фразу, например, «Тиха украинская ночь». По знаку ведущего актеры начинают хлопать в ладоши – в порядке, в котором расположены

буквы во фразе. Первым хлопает тот, у кого буква «Т», вторым – буква «И», и так далее. Надо передать всю фразу хлопками и не ошибиться.

Упражнение 10

Участникам тренинга показывают рисунок с множеством предметов или карту неизвестной местности. Актерам дается минута на то, чтобы запомнить расположение предметов на рисунке или населенных пунктов на карте. Затем рисунок / карту убирают. Они должны сообща восстановить правильное расположение предметов / населенных пунктов.

Упражнение 11

Актеры разбиваются по двое-трое. Каждой группе дается предмет, который они рассматривают в течение нескольких минут. За это время они должны не только хорошо рассмотреть предмет, но и заглянуть в его прошлое, придумать ему «родословную». В конце упражнения каждая группа рассказывает про свой предмет. На основе этих историй все вместе сочиняют мини-пьесу, в которой принимают участие все предметы.

Точки внимания при взаимодействии с партнером

Каждый предложенный этюд разыгрывайте, стараясь найти точки внимания при взаимодействии с партнером.

Упражнение 12

Молодожены в зале бракосочетания. Они только что расписались, надели кольца. Звучит музыка, они должны станцевать свой свадебный танец. Они долго репетировали этот вальс, брали уроки. Но невеста чувствует, что у нее качается каблук, и если она будет сильно наступать на ногу, каблук может отвалиться. А хромать в танце не хочется – тем более что все снимают на видео.

Упражнение 13

Группа туристов после тяжелого перехода решила сделать привал. Все очень устали, но надо ставить палатки, разжигать костер, готовить пищу. Усталость валит с ног, все выполняют свои обязанности через силу.

Упражнение 14

Один из актеров выходит из комнаты. Остальным дается задание создать шум: разговаривать, напевать, ругаться и т.д. По сигналу руководителя актер входит в комнату. Его задача – привлечь к себе внимание остальных, чтобы сделать важное сообщение. Он должен сам продумать тему сообщения, и способ привлечения внимания. Этюд можно усложнить – например, по условиям игры, у актера болит горло, и он не может громко разговаривать. Или же сообщить свою новость в виде четверостишия (он должен сочинить его за дверью).

Упражнение 15

Двое воров в чужом доме рыщут в поисках ценных вещей. Внезапно возвращаются хозяева. Воры прячутся за диван, но убежище слишком ненадежно, в любой момент их могут обнаружить.

Упражнение 16

Все стоят в кругу, держась за руки. Руководитель задает вопросы, на которые участники тренинга должны отвечать очень быстро, не думая, даже когда не знают ответа. Если

кто-то задумается, за него должен ответить сосед. Если же и сосед не отвечает, оба выбывают из круга. Простые вопросы должны чередоваться с трудными, например:

- ◆ Как вас зовут?
- ◆ Ваш любимый цвет?
- ◆ Какова площадь Африки в квадратных километрах?
- ◆ Какого цвета трава?
- ◆ Какую болезнь вызывают малярийные комары?
- ◆ Кто автор «Комедии о птицах»?

Точки внимания при общении с самим собой

При выполнении следующих упражнений и этюдов старайтесь концентрировать внимание внутри себя, в области солнечного сплетения.

Упражнение 17

Руководитель дает звуковые сигналы (хлопает в ладоши или звонит в колокольчик), актеры по этому сигналу должны синхронно или по очереди:

- ◆ Менять положение тела
- ◆ Напрягать и ослаблять мышцы
- ◆ Быстро менять позы и оправдывать их изнутри
- ◆ Переносить внимание с объекта на объект

◆ Произносить слова роли и замолкать

Упражнение 18

На сцене или в помещении для тренинга гаснет свет. Нужно добиться полной темноты. Темнота продлится всего одну минуту, за это время актеры должны без малейшего шума покинуть помещение. Свет зажигается – сцена пуста. Снова наступает минутная темнота. Когда появляется свет, актеры должны стоять на своих местах. Все это надо проделывать как можно более незаметно, без единого звука.

Упражнение 19

Прочитайте монолог – несколько раз про себя, затем вслух. Читая, старайтесь направлять внимание внутрь себя, в область солнечного сплетения.

Клайв Стейплз Льюис. Пока мы лиц не обрели

С тех пор как я стала старухой, месть богов более не страшит меня. Разве боги в силах повредить мне? У меня нет ни мужа, ни сына, ни друга, на которых мог бы обрушиться их гнев. Моя иссохшая плоть по привычке желает, чтобы ее мыли, питали и не по разу в день облачали в нарядные одежды, но мне не жаль моего тела – боги властны отнять у

него жизнь, когда им заблагорассудится. Я уже позаботилась о наследнике – корона моя перейдет к сыну моей сестры.

Вот почему я не страшусь гнева богов, и вот почему я решилась написать эту книгу, ибо человек, которому есть что терять, никогда не осмелится написать подобную. В книге этой я буду обвинять богов: в первую очередь того, который обитает на Седой горе. Словно перед строгим судьей, я расскажу без утайки обо всем том зле, что этот бог причинил мне. Увы! Нет в мире такого суда, который рассматривал бы тяжбы между богами и смертными людьми, а бог Горы – я уверена – не ответит на мои обвинения. Болезни и страдания, которыми он волен меня наградить, – разве это достойный ответ? Я пишу на греческом языке, которому меня обучил мой наставник. Может случиться, что какой-нибудь странник из Греции посетит наш дворец, прочтет эту книгу и перескажет ее у себя на родине, где людям не возбраняется вести вольные речи даже о бессмертных богах. И может статься, тамошние мудрецы разберутся, справедливы ли мои обвинения, и удалось ли бы оправдаться богу Седой горы, снизойди он до ответа.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.