

ЧАПЛИН · КИТОН
СТАНИСЛАВСКИЙ · ЧЕХОВ



АКТЕРСКОЕ МАСТЕРСТВО



ЛУЧШИЕ
МЕТОДИКИ И ТЕХНИКИ
ЗНАМЕНИТЫХ МАСТЕРОВ
ТЕАТРА И КИНО

**Ольга Лоза
Эльвира Сарабьян
Актерское мастерство.
Лучшие методики и техники
знаменитых мастеров театра
и кино. Чаплин, Китон,
Станиславский, Чехов
Серия «АктерТренинг»**

indd предоставлен правообладателем
http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=69137608
ISBN 978-5-17-156312-7

Аннотация

Пройдите тренинг по уникальным методикам величайших мастеров театра и кино – и вы сможете по шагам освоить азы актерского мастерства. Продолжение бестселлера Э. Сарабьян «Большая книга актерского мастерства» сделает вас максимально убедительным не только на сцене, но и в жизни.

Книга поможет начинающим и опытным актерам, студентам и абитуриентам обрести главные профессиональные качества: убедительность, гибкость, выразительность! Много полезного

найдут в ней руководители театральных студий, практикующие психологи и педагоги, а также те, кто хочет овладеть мастерством в общении любого рода: в каждодневной личной коммуникации, публичных выступлениях, дискуссиях и лекциях.

Тренинг построен на не имеющих аналогов методах признанных гениев немого кино Чаплина и Китона, а также классиков театрального искусства К. Станиславского и М. Чехова.

В формате PDF A4 сохранен издательский макет книги.

Содержание

Об этой книге	6
Введение	9
Немое кино, система Станиславского и физический театр	15
Творческие приемы системы Станиславского в немом кинематографе	19
Физический театр: повествование через тело	24
Два безмолвных гения	29
А как же третий гений?	30
Кто больше?	31
Чарли Чаплин.	33
Бастер Китон.	35
Как заниматься тренингом по этой книге	40
Ритм	43
Что такое Rіta и почему все начинается с нее	45
Типы и виды ритма	48
Визуальный ритм	51
Ритмический рисунок	62
Каким бывает визуальный ритм	65
Тренинг визуального ритма	69
Конец ознакомительного фрагмента.	80

**Эльвира Сарабьян,
Ольга Лоза**
Актерское мастерство
*Лучшие методики и
техники знаменитых
мастеров театра и кино*
**Чаплин, Китон,
Станиславский, Чехов**

Все права защищены. Никакая часть данной книги не может быть воспроизведена в какой бы то ни было форме без письменного разрешения владельцев авторских прав.

© Сарабьян Э., 2022

© Лоза О., 2022

© ООО «Издательство АСТ», 2023

* * *

Об этой книге

Слово «актер» происходит от латинского *actio*, что означает – действие. В буквальном переводе на русский язык актера можно было бы назвать *действователем*. Не слишком благозвучно, но суть отражает верно: актер – этот **тот, кто действует**.

Все, что делает актер на сцене: ходит, говорит, размахивает руками, поворачивает голову, садится, падает, – относится к действию. Прежде всего, к действию физическому.

В этой книге пойдет речь о методах развития тела и движения, которыми пользуются актеры физического театра. Методы эти изобретены не вчера. Античные барельефы с изображением актеров, скоморошья сценки средневековой книжной миниатюры – свидетельство того, что язык жеста и пластики был известен очень давно. Через физическое действие можно выразить мысль или чувство, разыграть этюд или целый сюжет.

На наш взгляд, лучший способ научиться физически действовать на сцене: 1) смотреть, как это делают мастера; 2) повторять за ними; 3) придумывать и совершать свои собственные действия.

Эта книга родилась из «подсмотра» за мастерами физической комедии, двумя ярчайшими звездами немого кинематографа – Чарли Чаплином и Бастером Китоном. Мы поста-

рались разобрать «по полочкам» и описать наиболее характерные их приемы, позволяющие сыграть запоминающуюся и остроумную историю.

В создании этого текста нам помогали практикующие профессионалы.

Николай Кычев – танцовщик, хореограф и актер петербургского театрального товарищества «Комик-Трест» (1993–2012). Лауреат национальной премии «Золотой Остап», лауреат международных театральных фестивалей, преподаватель направления «Основы физического театра», вдохновитель и основатель Театрального Движения в Колтушах, руководитель «Театра Дяди Коли»¹.

Анвар Либабов – клоун, артист театра и кино, преподаватель, первый директор актерской школы «Лицедей-лицей».

Екатерина Александрова – хореограф, преподаватель исторического танца и пластической импровизации, художественный руководитель студии танца Persona viva.

Мы благодарим этих замечательных людей за отзывчи-

¹ Далее в книге Николай Кычев будет упоминаться как дядя Коля – под этим творческим именем он руководит собственным театром и театральной школой. Упражнения и советы «от дяди Коли» – это актерские уроки Николая Кычева. – *Здесь и далее прим. авт.*

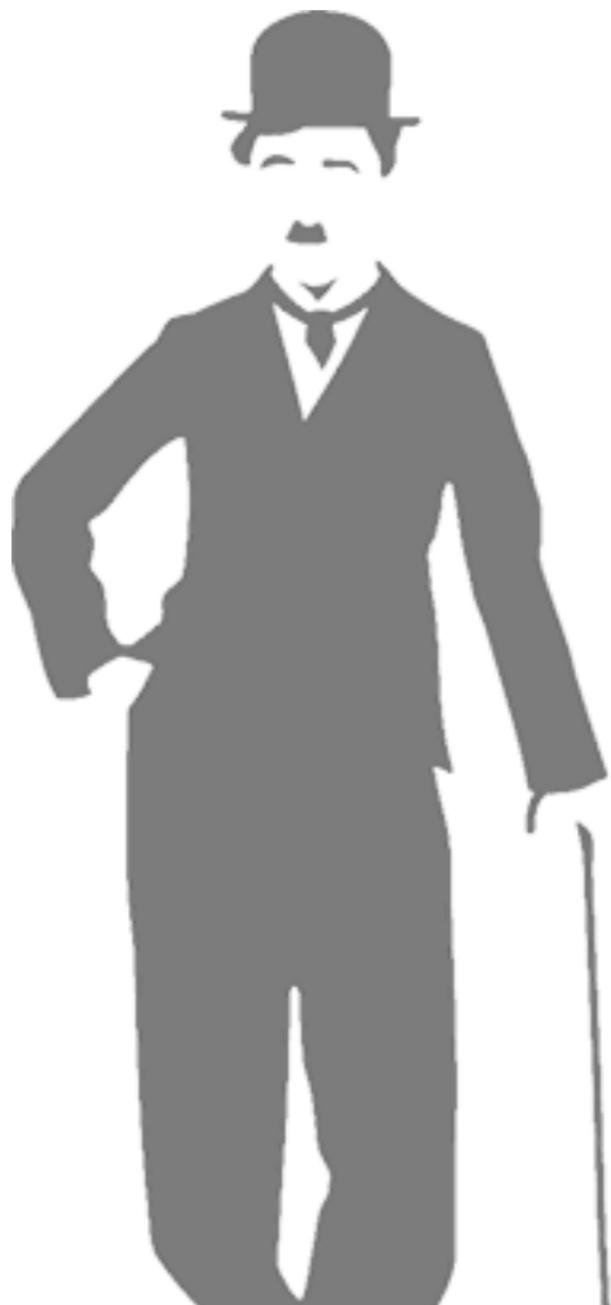
вость и щедрость, с какой они делились своими профессиональными секретами. Надеемся, что эта книга будет полезна не только начинающим актерам, но и всем, кто так или иначе связан с движением. Это танцоры, спортсмены, тренеры, психологи, использующие в своей практике двигательную терапию. Все они найдут здесь много новых техник – или же увидят давно известные упражнения под другим углом. Также мы считаем, что тренинг физического театра может пригодиться и творческим людям других направлений: музыкантам (развивает чувство телесного ритма) и художникам (помогает лучше понять анатомию жеста, позы, движения).

С уважением, авторы:

Эльвира Сарабьян, театровед, арт-критик, преподаватель истории театра

Ольга Лоза, журналист, сценарист, искусствовед

Введение



Творческие люди всех мастей переживают время удивительных возможностей. Технический прогресс и глобализация, при всех их негативных сторонах, преподнесли миру невероятный дар: свободный доступ к технологиям, знаниям и опыту лучших представителей всех направлений искусства.

Всем, кто сейчас занимается каким-либо видом творчества, доступны любые выразительные средства. Театр и кино оказались местом, где волшебство становится реальностью – и реальностью достоверной. Компьютерные технологии отменили закон гравитации и открыли двери в иные измерения. Современные актеры в буквальном смысле умеют летать, преодолевать время и пространство, а также превращаться в реальных исторических персонажей или фантастических существ.

Тем не менее, вряд ли найдется человек, который назвал бы наше время временем расцвета театра и кинематографии. Перенасыщенность технологиями никак не спасает от бедности идей и поразительной одинаковости актерского и режиссерского почерка. Но не технический прогресс тому виной. Проблема кроется внутри. Сценическое творчество уперлось в тупик. Исчезла та самая магия, которая веками пленяла публику, заставляя зрителя уноситься в мир грез и узнавать о себе что-то такое, чего нельзя было постичь обычным путем. Существует множество школ актерского и ре-

жиссерского мастерства, откуда выходят профессионалы... не знающие, что делать со своим профессионализмом дальше.

Один из возможных ответов на этот вопрос – *отодвинуть на время знания и технологии и вернуться к истокам ремесла.*

Именно так в свое время поступили прерафаэлиты. Положение, в которое попало изобразительное искусство в конце XIX века, чем-то напоминает нынешний кризис сценических и экранных искусств. В то время живопись достигла всех мыслимых и немыслимых вершин, так что казалось, двигаться дальше уже некуда... До нас дошли только самые громкие имена, а на самом деле художников были сотни, если не тысячи. Но все они были похожи друг на друга манерой, стилем, почерком – и это при том, что многие из них кистью владели не хуже, чем признанные мастера. Все говорили о кризисе живописи – но вот появились люди, которые сказали: нужно идти не вперед, а назад. В до-рафаэлевские времена, когда искусство было чистой энергией, а художникам не вменялось в обязанность отражать мир со всем его грубым материализмом. В результате на стыке XIX и XX столетий родился, пожалуй, самый изысканный жанр изобразительного искусства – прерафаэлизм. Возникло пространство, населенное благородными рыцарями и прекрасными девами, мудрыми волшебницами и мифическими животными. Прерафаэлиты стали живописными родоначальниками

фэнтези – стиля, который вот уже много лет держит марку самого популярного направления в литературе, кино, живописи и дизайне.

Нечто подобное пережили и художники русского авангарда, когда обратились к крестьянскому искусству и балаганно-ярмарочной традиции. Культура колыбельных цивилизаций вдохновила многих творцов на создание не только собственного стиля, но и целых направлений живописи. Так, африканские маски подтолкнули Пикассо к изобретению кубизма, а наскальные рисунки первобытных племен дали импульс многим сюрреалистам.

И мы в этой книге попытаемся вернуться к той условной точке отсчета, от которой начинаются современные театр и кино. В качестве источника вдохновения и сокровищницы свежих идей нам послужат *немые комедии*, а точнее – творчество двух величайших гениев эпохи раннего кинематографа: **Чарли Чаплина** и **Бастера Китона**. Являясь одновременно актерами, сценаристами и режиссерами собственных фильмов, они опирались на те же законы сценического творчества, что так блестяще описал в своей знаменитой «системе» Константин Сергеевич Станиславский. Именно поэтому в данной работе не обошлось без параллелей и ссылок на систему Станиславского. Неслучайно некоторые тренинговые упражнения, представленные в этой книге, заимствованы у русской «системы». Они помогут постичь тайны физического и художественного мастерства Чаплина и Китона.

Тайны, которые откроют вам путь к собственной творческой индивидуальности, и – возможно – поспособствуют рождению новой сценической магии, которая вернет зрителю веру в великое искусство перевоплощения.



Немое кино, система Станиславского и физический театр



Немое кино, *silent cinema* – незаслуженно забытый жанр. Безмолвным фильмам крупно не повезло: почти сразу после появления звука их стали считать «устаревшим видом развлечения». Пленки с киноматериалом сжигались или выбрасывались, а где-то их даже пытались пустить в повторную переработку. До нас дошла мизерная часть от той огромной массы фильмов, что была снята в период с конца XIX века до конца 1920-х годов. Современный зритель может назвать лишь имя Чарли Чаплина, а «продвинутый» зритель вспомнит и Бастера Китона. Во многом благодаря тому, что и Чаплин, и Китон относились к своим работам с полным осо-

знанием их художественной ценности. И позаботились об их сохранности (в архиве Чаплина были найдены даже пленки с неудачными дублями). Но творцов, сопоставимых с ними по таланту, остроумию и мастерству, было в те времена немало. Жорж Мельес и Макс Линдер – во Франции, Гарольд Ллойд – в Америке, Иван Можухин, Игорь Ильинский – в России. Все это крупнейшие величины немой эпохи, от которых нам досталась весьма скромная доля некогда богатейшего творческого наследия.

Но даже этот мизер представляет собой клад, истинная ценность которого до сих пор не осознана в полной мере. Кроме горстки энтузиастов и узких специалистов немymi фильмами всерьез никто не интересуется. Впрочем, в последнее время возрождается жанр кинопоказов с оркестром или тапером. Это несколько расширяет аудиторию немого кино. Но большинство зрителей все же воспринимают такие показы как не более чем изысканный интеллектуальный досуг. Никто и не подозревает, сколь огромно влияние «Великого Немого» на мировую культуру – не только кинематограф, но и на театр, живопись и даже на музыку. Сальвадор Дали, Пьер Ришар, Джеки Чан, Мел Брукс, Леонид Гайдай, Марк Захаров, Слава Полунин, Монти Пайтон... Можно долго перечислять имена культовых актеров, режиссеров, художников и целых творческих коллективов, которые заимствовали из немого кинематографа гэги, сюжеты, мотивы, сценки и пластические рисунки. Немые фильмы дали им-

пульс для рождения нового музыкального жанра под названием «film score» (музыка к фильму). Это не саундтрек в привычном понимании, а целая звуковая история, когда музыка буквально иллюстрирует то, что происходит на экране. Карл Дэвис, Роберт Израэль, Гайлорд Картер создали настоящие симфонии, которые могут исполняться как самостоятельные концертные произведения.

Так почему же современные актеры в своей подавляющей массе проходят мимо этого неисчерпаемого источника вдохновения? Нам думается, виноват распространенный стереотип, что немое кино – это примитивное искусство, построенное на цирковых трюках, нарочитой мимике и грубых шутках. Кстати, в появлении этого стереотипа отчасти грешен и Константин Сергеевич Станиславский. Он резко отзывался об актерской игре звезд немого кино, смеясь над их изломанными позами, манерными взглядами и преувеличенными жестами. Но гениальный создатель знаменитой «системы» был не совсем прав. Да, и в Европе, и в Америке, и в России в немую эпоху снималось немало «киномусора», фильмов-однодневок. Их «крутили» в кинотеатрах короткое время, эти фильмы делали свой сбор, а затем уходили в небытие. Но наряду с этим появлялись и настоящие шедевры, которые и сейчас, в третьем тысячелетии, поражают тонким юмором, глубиной и высочайшим уровнем актерской, режиссерской и операторской работы.

Конечно же, немое кино нужно уметь смотреть. Это до-

статочно сложный жанр для современного зрителя. В немых фильмах нет диалогов и метких фраз, которые потом расходятся на цитаты. Немое кино можно «цитировать» только телом, физически. Собственно, это и происходило в эпоху немого кинематографа: рассказывая о фильме, люди неизменно показывали, как актеры двигались, где стояли, что делали. Уличные мальчишки радостно копировали походку Чарли Чаплина и пытались повторить некоторые из его трюков.

И в этой книге мы будем разбирать фрагменты немых комедий, которые могут стать основой для тренировочных упражнений. Мы будем учиться смотреть немое кино через действие, ритм и пластику.



Творческие приемы системы Станиславского в немом кинематографе

Парадоксально, но факт: система Станиславского появилась в России в начале XX века, и в то же самое время ее приемами уже пользовались в Голливуде. Стоит внимательно посмотреть в фильмы Чаплина или Китона, как становится видно, что у этих гениальных актеров был весь набор тех инструментов, о которых писал Константин Сергеевич. Предлагаемые обстоятельства, сквозное действие, сверхзадача, управление кругами внимания, взаимодействие с партнерами, «истина страстей», лучевосприятие и лучеиспускание... Все это можно найти в лучших немых комедиях, снятых уже на заре прошлого века – то есть тогда, когда Станиславский только разрабатывал свою систему.

Нет, мы вовсе не хотим отобрать у Константина Сергеевича пальму первенства в открытии универсальных законов сцены. Но важно понимать: Станиславский не изобрел, а – изучил, описал и систематизировал эти законы. По сути, с актерским ремеслом получилось то же, что и с любой наукой, постигающей законы природы. Они работают вне зависимости от того, знают о них люди или нет. Но рано или поздно появляется кто-то, кто выясняет принцип действия этих законов и ставит их на службу человеку. К примеру, электричество было известно людям задолго до того, как Шарль Ку-

лон и Анри Ампер опубликовали свои научные работы. Но именно они положили начало сознательному использованию электричества в практических целях.

Актерское искусство заключается в выражении чувств через движение, жест и интонацию. Талантливые актеры во все времена умели делать это естественно, органично, без фальшивых гримас и вычурных поз. Хороший актер живет на сцене – то есть ведет себя именно так, как вел бы себя человек с характером и биографией персонажа в определенных обстоятельствах. То же относится и к киноактерам немого кино. Да, в кино зритель не видит актера «в режиме реального времени», как это происходит в театре. Но в немую эпоху принцип создания фильмов кардинально отличался от современного кинопроизводства. Сейчас камера следует за актером повсюду: ему не нужно много двигаться, чтобы создать впечатление перемещения в пространстве. По сути, он – статичен, подвижна только камера. Она снимает актера со всех сторон, а затем режиссер монтажа «склеивает» кадры нужным образом. Немые фильмы снимались иначе: актер входил в кадр как на сцену и двигался в «квадратике» экрана точно так же, как театральный актер перемещается по подмосткам, будучи ограничен кулисами и задником. Камера оставалась статичной – так же, как статичен зритель в зале. Поэтому актеры немого кино опирались на те же законы, что и артисты театра.

Лично я люблю размещать камеру так, чтобы она

подчеркивала хореографию движения актера. Если же камера... придвинута к носу актера, это означает, что в кадре работает только камера, а не артист. Камера не должна вторгаться в искусство актерской игры.

Чарли Чаплин [1]

Но кинозвездам было намного сложнее: ведь у них не было прямого контакта со зрителем, не было живого общения, обмена энергией. Тем не менее, они умели выражать и транслировать эмоции так, что мы до сих пор искренне смеемся и плачем от того, что происходит на экране. Как же им удалось передавать эти чувства через целлулоидную пленку? Все так же: через **физические действия**.

Станиславский писал: «Мы не будем говорить о чувстве – его насиловать нельзя, его надо лелеять. Насильно вызвать его невозможно. Оно само придет в зависимости от правильного выполнения физической линии действия» [2].

Правильное выполнение физической линии действия – тот фундамент, на котором построен весь немой кинематограф. Об этом красноречиво говорят многие сцены. Взять, например, знаменитый «Танец булочек» из фильма Чаплина «Золотая лихорадка» [1a]. Все, что есть у Бродяги, – две вилки и пара булочек. С их помощью он «танцует» на тарелке, и в этом танце – щемящая история о тяжелых испытаниях, через которые пришлось пройти герою, и о его неубиваемой жажде жизни.



«Танец булочек». «Золотая Лихорадка», 1925

Другая великолепная сцена с безупречной физической линией действия – «кружение» Бастера Китона во вращающемся доме («Одна неделя» [2а]). Кружась, Китон перемещается от стены к стене, пытаясь найти точку опоры, и у зрителя создается впечатление, что дом и в самом деле вращается вокруг своей оси. Четыре стены и актер – вот и все, что нужно, чтобы передать нужные эмоции.

Уже сейчас, до того как приступить к изучению тренинговых упражнений, вы можете попытаться изобразить эти две сцены. Вот вам задание:

1. Возьмите две вилки и два куска хлеба (или небольшие булочки). Эти предметы можно заменить острыми палочками и наколотыми на них ластиками. Включите любую ритмичную музыку и попробуйте «станцевать» танец булочек на столе.

2. Встаньте в своей комнате у любой стены. Начинать кружиться, перемещаясь от стены к стене, время от времени прикасаясь к стенам или предметам, которые попадаются на вашем пути (шкаф, стол и т. д.). Сделайте это упражнение дважды: в первый раз – импровизационно, с места. Второй раз – точно рассчитайте траекторию движения и определите, к каким местам и предметам вы будете прикасаться в поиске

точки опоры. Перед упражнением можно посмотреть фильм «Одна неделя».



Физический театр: повествование через тело

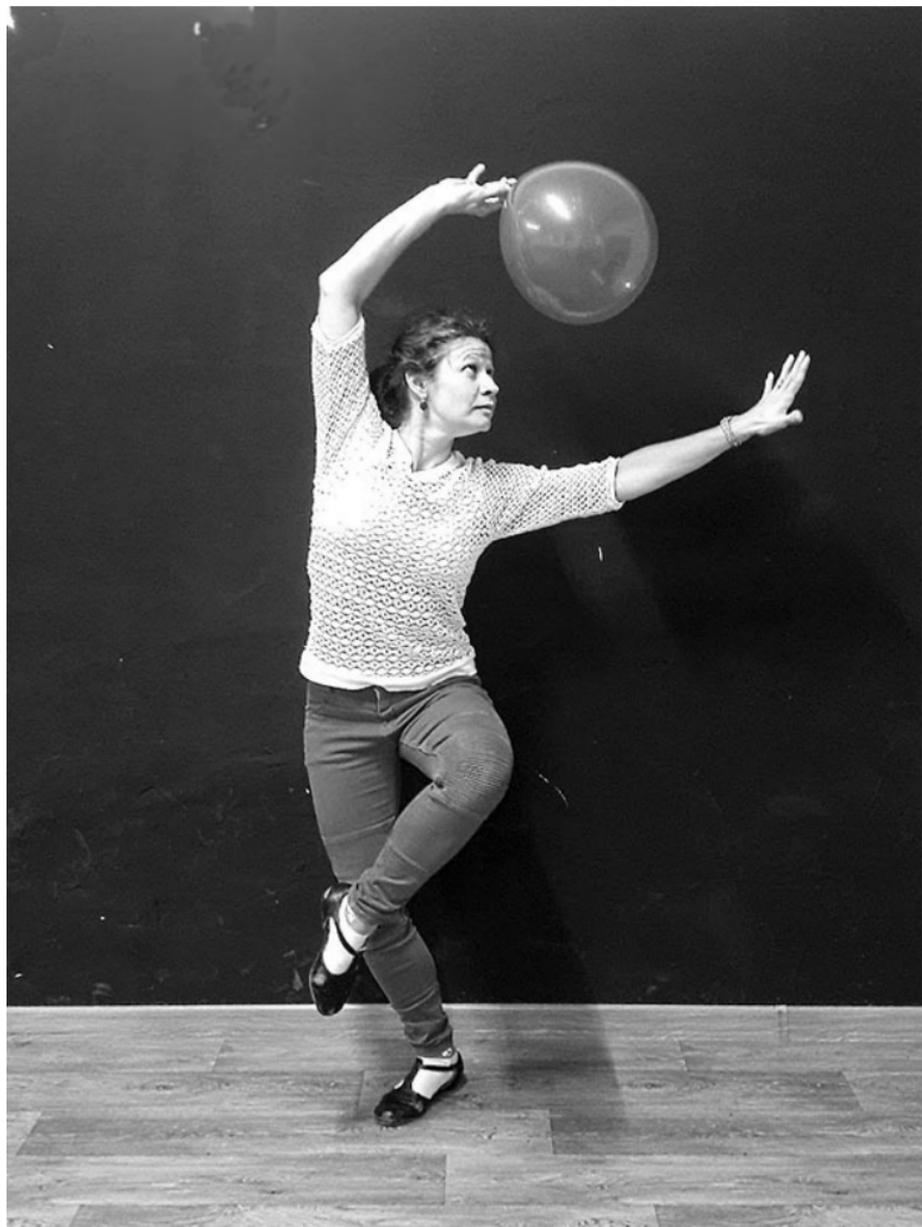
Немой кинематограф привел к рождению того, что в западном мире называется *physical theater*, то есть – физический театр. В отечественной культуре такого понятия не существует, вернее, оно разделилось на несколько направлений. Таких как сценическая клоунада (родоначальником которой стал Слава Полунин), пантомима, современный танец (*contemporary dance*), модерн-балет и другие. Физический театр все это включает в себя, но в то же время он нечто боль-

шее, чем совокупность разных жанров. Главный его принцип – история, рассказанная с помощью тела. Диалоги заменяются тактильным и визуальным взаимодействием актера с партнером (им может быть как другой актер, так и неодушевленный объект). Декорации в таком театре минимальны и служат только для того, чтобы подчеркивать выразительность жестов и пластики. Классическая схема такого театра – актер, луч света и какой-нибудь объект, например стул или воздушный шарик.

Жанр физического театра привлекает своей свободой. Это идеальная площадка для смешения стилей и разнообразных экспериментов. В нем актеры могут, как в привычном драматическом театре, сохранять «четвертую стену» и не вовлекать зрителя в действие. Но представление может быть и интерактивным – в этом случае зрители сами становятся участниками действия. Возможности физического театра неограниченны. Его язык содержит элементы комедии дель арте и народного театра, классического балета и акробатики. Нарушение правил в нем соседствует с точным знанием законов (прежде всего – физических), а строгая мораль ходит рядом с развязностью.

Сегодня в этом жанре работают Physical Theater DV8, Frantic Assembly и Theatre del'Ange Fou (Лондон), Театр Double Edge (США), Out of Balanz (Дания), Театр Grottesco (Нью-Мехико), Zen Zen Zo (Брисбен, Австралия), Le Cirque Invisible и La Compagnie du Hanne-ton (Франция). Из извест-

ных отечественных коллективов можно назвать театр «Лицедеи» и театральное товарищество «Комик-Трест» (Санкт-Петербург), DEREVO Антона Адашинского (Санкт-Петербург-Дрезден), «Черное Небо Белое» (Москва), театр пластики рук HAND MADE (Санкт-Петербург).



В роли актера физического театра – Екатерина Александрова, руководитель театра «Persona Viva»

Как уже было сказано, физический театр – прямой наследник немого кинематографа. И чтобы изучить его принципы, мы обратимся к творческим урокам «Великого Немого».

Два безмолвных гения



Сейчас мы смотрим на немое кино со снисхождением взрослых, у которых вызывают улыбку простодушные детские трюки. Но считать этот жанр наивным искусством – большая ошибка. Не стоит забывать, что после изобретения синематографа в кино пришли лучшие представители всех творческих профессий. Театральные актеры и режиссеры, водевильные комики, цирковые артисты, художники, бутафоры, музыканты. Они опирались на огромный культурный фундамент, выстроенный тысячелетиями. Поэтому стоит ли удивляться, что немой кинематограф явил немало остроумных и парадоксальных талантов. Жорж Мельес, Андре Дид, Макс Линдер, Гэрри Лэнгдон, Стэн Лорел и Оливер Харди,

Мэйбл Норманд и Мэри Пикфорд, Гарольд Ллойд, Фернан Зекка, Роско «Толстяк» Арбакл – у этих и многих других замечательных мастеров был свой собственный творческий метод. Чтобы написать о каждом из них, понадобилось бы несколько томов.

В этой книге мы остановимся только на именах Чарли Чаплина и Бастера Китона, поскольку это две недостижимые вершины, два равных гения. Они не только подняли немой кинематограф на уровень настоящего искусства, но и оказали громадное влияние на всю мировую культуру.

А как же третий гений?

Знатоки немой комедии могут упрекнуть авторов в том, что мы упустили из вида Гарольда Ллойда – так называемого «третьего гения», актера и режиссера, чьи фильмы ставят в один ряд с фильмами Чаплина и Китона. В эпоху расцвета немого кино на рекламных постерах и в журнальных комиксах Чаплина, Китона и Ллойда часто изображали вместе, подчеркивая их равный статус.

Действительно, творчество Ллойда чисто технически ни в чем не уступает двум другим выдающимся мастерам. Но Гарольд Ллойд был в большей степени актером и в меньшей – режиссером: он не придумывал сюжет, не изобретал гэги. Все это делали за него другие люди. Поэтому говорить о творческом методе Ллойда не совсем корректно. Можно

лишь рассуждать о его актерском мастерстве (а еще о таланте продюсера, так как продюсированием своих фильмов он занимался сам).

Но фильмы Ллойда действительно смешны, и их обязательно нужно смотреть: это классика немого кинематографа. Но они проигрывают творениям Чарли Чаплина и Бастера Китона в очень важном аспекте. А именно – в актуальности. Чарли Чаплин снимал свои комедии с очень дальним «прицелом». Он затрагивал вечные, общечеловеческие темы и старался вызвать у зрителя не только смех, но и чувство сострадания, сопричастности, сердечного тепла. Бастер Китон не ставил перед собой такую задачу. По его собственному признанию, все, что он пытался сделать, – заставить зрителя смеяться. Но при этом Бастер был высочайшим мастером импровизации и эксцентричного юмора. Гэги, придуманные им, до сих пор используются в кино, мультфильмах, телешоу и рекламе.

Фильмы Гарольда Ллойда интересно смотреть исключительно как документ той эпохи. Фильмы же Чаплина и Китона – вне времени. Именно поэтому мы остановимся на них.

Кто больше?

До сих пор ведутся споры о том, кто более велик – Чарли Чаплин или Бастер Китон. В эпоху немых фильмов первенство Чаплина было неоспоримо. Много лет подряд его

признавали самым известным человеком в мире. Бастер Китон был также популярен, но его подлинное открытие состоялось много позже, в 1960-е годы, когда наследие немой эпохи стало переосмысливаться всерьез. И сейчас многие любители кино и профессионалы считают его фигурой чуть ли не крупнее Чаплина. Во всяком случае, Бастера Китона, его гэги и физические рисунки постоянно цитировали в фильмах на протяжении всего XX столетия. Творческими находками Китона и по сей день пользуются не только в Голливуде, но и в Европе, России и Азии.

Впрочем, сравнение талантов и масштаба личности этих двух мастеров не входит в задачи данной книги. Мы лишь хотим приоткрыть дверь их «творческой кухни» и обогатить культурный и профессиональный багаж наших читателей – новыми (хорошо забытыми старыми) – приемами.



Чарли Чаплин, Бастер Китон, Гарольд Ллойд

Чарли Чаплин. Трикстер-Бродяга

Чарльз Спенсер Чаплин вырос в трущобах Южного Лондона. Его мать, Ханна Чаплин, пела в мюзик-холле. Когда Чарли было семь лет, она впервые попала в психиатрическую клинику, и с тех пор ее заболевание начало прогрессировать. Наверное, не стоило бы заострять внимание на этом факте, если бы психическое расстройство матери не было тем дамкловым мечом, тень которого Чаплин чувствовал на протяжении всей своей жизни. Роланд Тотеро, неизменный оператор Чаплина на протяжении тридцати восьми лет, вспоминал, что Чарли всегда боялся сойти с ума [3]. Этот страх был одной из причин цепкого внимания Чарли к окружающему миру. Он будто хотел так крепко схватиться за действительность, чтобы ничто не могло оторвать его от реального мира. Мальчиком Чарли наблюдал за людьми и животными, стараясь копировать их походку, мимику, жесты и реакции. Талант подражателя он унаследовал от своей матери, которая, по словам самого Чаплина, «была исключительной мимисткой». В то же время Чаплина крайне интересовала природа безумия. Эти размышления повлияли и на рождение узнаваемого киноперсонажа Чаплина – всемирно известного Бродяги. С точки зрения социума, Бродяга не впол-

не нормален: поступки, которые он совершает, не укладываются в привычные рамки.

Оставаясь в костюме бродяжки, он может выдать себя за графа и флиртовать с дочерью банкира. Столкнувшись со столбом, Бродяга лишь приподнимет котелок, извиняясь за свою неловкость. Попав в универмаг, он на глазах у управляющего пользуется пеной, помазком и бритвой, за которые не заплатил (и в довесок вытирается подолом дорогого шелкового платья, надетого на манекен). Он щедро отвешивает тумачи, весело переносит побои и будто специально нарываясь на неприятности. Несмотря на свой хрупкий и смешной облик, Бродяга может быть жестоким и доставлять людям неприятности только ради собственного удовольствия. Но в то же время он обнаруживает поразительное знание людей и способен на поступки, которые доказывают высоту его духа. Он бескорыстен и абсолютно не привязан ни к каким земным благам – а потому неуязвим.

Бродяга – это классический трикстер, презирающий власть разума и человеческие законы. Но парадоксальным образом его вызывающее и разрушительное поведение восстанавливает справедливость, наказывает проходимцев и награждает достойных.

Понятно, что такой персонаж должен обладать если не всемогуществом, то вездесущностью. Он действительно находится повсюду. Он очень ловкий и невероятно быстрый – настолько, что даже посреди драки может найти время, что-

бы исполнить несколько танцевальных па.

Скорость, гибкость, плавность и изящество – то, что отличает физическую линию действий Чаплина в любом фильме. Все актеры немого кино должны были иметь отличную физическую подготовку. Чаплин добавил к этому красоту и аристократичность, тем самым превратив обычный слэпстик² в настоящее художественное кино.

Бастер Китон. The Great Stone Face

Джозеф Фрэнк Китон появился на свет в артистической семье. По легенде (которую, говорят, сочинил сам Китон) прозвище Бастер дал маленькому Джозефу знаменитый иллюзионист Гарри Гудини. Увидев однажды, как мальчик лихо скатился с лестницы, но при этом ничуть не пострадал, Гудини воскликнул: «What a buster!»³ Так у Джозефа Фрэнка появилось имя, которым его называли не только в кино, но и в жизни.

Когда Джозефу было всего несколько месяцев от роду, его уже выносили на сцену. Мать и отец Китона выступа-

² *Слэпстиком* в кинематографе называется комедия, где комический эффект достигается за счет драк, погонь и падений. Другое название этого жанра – комедия пощечин.

³ *Buster* – это слово в переводе на русский имеет множество значений: сногшибательный, нечто необыкновенное, взрыватель, ударная сила.

ли в собственном комедийном шоу, и им просто негде было оставить ребенка. Младенец Джозеф сначала выполнял роль своеобразного «реквизита», а когда научился ходить, стал принимать участие в представлении. С пяти лет он зарабатывал собственные деньги. Шоу Китонов было весьма популярным, хотя и считалось «самым грубым» в Америке. Джо Китон исполнял акробатические этюды, Майра играла на саксофоне – но в какой-то момент на сцену выбежал Бастер и делал язвительные замечания. Джо поначалу терпел, но затем выходил из себя и принимался преследовать Бастера, хватал его и бросал в декорации или зрительный зал. (Даже его сценический костюм был предназначен специально для этой цели: на простеганный ватой сюртук Бастера пришили две петли, за которые было удобно хвататься.)

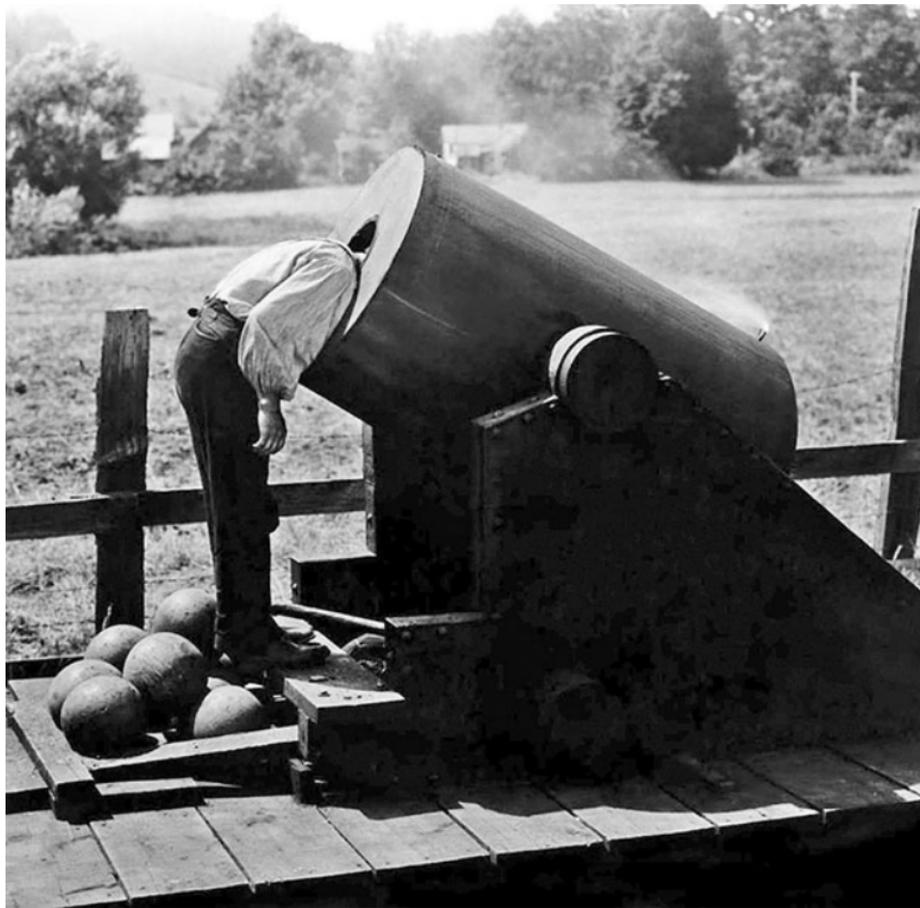
После падения он, целый и невредимый, поднимался на ноги с самым серьезным видом и отправлялся обратно на подмостки, чтобы продолжить игру. Эта невозмутимость ребенка, которого только что с силой швырнули через всю сцену, особенно веселила публику.

Так родился его «фирменный знак» – лицо без улыбки. «Я заметил, – вспоминал Китон, – что, когда происходит что-то забавное, аудитория смеется гораздо сильнее, если комик остается равнодушным, а потом удивляется смеху публики» [4]. Когда Бастер был уже известным киноактером, его называли *Frozen-faced comedian*, а позже он получил прозвище *The Great Stone Face* – Великое Каменное Лицо. Оставаясь

невозмутимым, лицо Бастера, тем не менее, было на удивление выразительным. Он мог показать гнев, насмешку, нежность или недоумение одним взглядом.

Чаплин считал, что смех не должен существовать сам по себе, его обязательно нужно приправить толикой грусти, нежности или изящества. Кредо же Бастера Китона было другим: «Я всего лишь хотел рассмешить публику». Луис Бунюэль говорил, что, в отличие от Чаплина, «Бастер никогда не пытается заставить нас плакать» [5].

Персонаж Чаплина – это трикстер, своего рода Локи в котелке и мешковатых штанах. Он помогает мирозданию восстановить баланс между добром и злом (хоть и довольно своеобразным способом). Герой Китона не стремится пробудить в зрителе лучшие стороны. Он просто следует к своей цели, преодолевая препятствия, а по пути делает маленькие открытия и ставит эксперименты. Это неутомимый исследователь, которого интересует то, что в данный момент находится у него в руках. Он решает сиюминутную задачу, не обращая внимания на общий контекст ситуации. Он рубит горящую бороду пожарным топориком, вычерпывает бассейн кофейной чашкой, клешней омара обрезает сигару и сует голову в жерло пушки, поскольку озабочен тем, что из нее не вылетает ядро (в то время как фитиль подожжен).



Бастер Китон. Кадр из фильма «Генерал», 1926 [29а]

В своих фильмах Китон достигал юмористического эффекта еще и за счет того, что умел самую обычную ситуацию превратить в комическую. Бумажка прилипла к подошве и не отстает? – нужно подсунуть ее под ногу выходящего из двери человека, и тогда она приклеится уже к его ботинку.

Стоя под фонарем, Бастер надевает пиджак (при этом захватывая столб), а затем не может сдвинуться с места. Решив покончить жизнь самоубийством, его герой ложится перед трамваем, который вот-вот тронется, – но трамвай идет в другую сторону. В фильмах Бастера Китона юмор естественно вытекает из самой жизни, природы предметов и поведения людей. То, что происходит с Бастером на экране, вполне может случиться с каждым. Парадокс заключается в том, что это возможно, – но так не бывает! Китон воплощает то, что Станиславский называл «правдоподобием страстей в предлагаемых обстоятельствах». Только Бастер постоянно разворачивает эти обстоятельства в самую нелепую и смешную сторону.

Персонажи Чаплина и Китона – это типичные «маленькие люди», но каждый со своим характером.

Кстати, о персонаже. В немом кино персонаж – основа любой истории. Найти удачный персонаж – уже половина успеха. Он становится не просто любимцем публики, а культурным архетипом, как герой анекдота. Поэтому немые актеры не стремились к разноплановым ролям. В фильмах они появлялись лишь в каком-то одном образе: злодея, героя-любовника, томной барышни, смешного парня и т. д. (Это послужило основой для многих упреков в адрес киноартистов – в том числе и от таких мэтров, как Константин Сергеевич Станиславский.)

Нужно понимать, что немые фильмы по своей стилисти-

ке стоят намного ближе к *комедии дель арте*⁴, чем к любому другому театральному жанру, и уж тем более – к современному кино. И Чаплин, и Китон во всех своих фильмах пользовались маской одного и того же персонажа. Но никому в голову не пришло бы назвать их надоедливymi и скучными. Напротив: и тогда, и сейчас зрителю было интересно следить за приключениями любимого героя, его взрослением и внутренним ростом. И все это актеры немого кино показывали только с помощью движений и мимики.

Актеры физического театра тоже часто пользуются одной маской на протяжении всей своей карьеры. Самый яркий пример – всемирно знаменитый Асияй Слава Полунин.

Как заниматься тренингом по этой книге

Жанр данной книги мы определили как «творческий тренинг». И это неслучайно. Творчество – это в первую очередь эксперимент, проба. И мы призываем читателя именно к этому. Пробуйте и экспериментируйте, получайте новый опыт на основе тех уроков, что дают мастера немого кино.

⁴ *Комедия дель арте* (итал. *commedia dell'arte*), или комедия масок – жанр итальянского уличного театра, спектакли которого создавались методом импровизации. Актеры были одеты в определенные маски или персонажи: Панталоне, Бригелла, Арлекин, Скарамуш, Коломбина, Пульчинелла и прочие. В отечественной культуре к комедии масок отсылают такие фильмы, как «Приключения Буратино» и «Труффальдино из Бергамо».

Книга делится на три части: «Ритм», «Владение телом», «Наука смешить». Во всех этих разделах мы разбираем сцены из фильмов Чарли Чаплина и Бастера Китона. Но разбор этот – не киноведческий. Мы смотрим эти сцены с точки зрения ритма, разбираем гэги, пытаемся вникнуть в логику персонажа (или отсутствие всякой логики). Также мы обращаемся к наследию Константина Сергеевича Станиславского, который разложил актерское искусство на простые и понятные составляющие. Его Система известна во всем мире, а терминология Системы понятна каждому актеру на нашей планете. И мы в данном тексте пользуемся терминами, предложенными Станиславским.

В этой книге вы найдете практики на развитие разных типов ритма, воображение, действие в предлагаемых обстоятельствах. И, конечно же, физические упражнения, которые помогут вам развить и научиться контролировать разные части тела. Физический театр имеет такое название именно потому, что его основа – это безупречное и абсолютное владение телом.

Мы просим не рассматривать этот тренинг как систематический курс, который выстроен от простого к сложному. Скорее, это части конструктора, из которых вы можете собрать собственное неповторимое «устройство». Начинать читать книгу и заниматься по ней можно с любого раздела. Она не требует последовательного выполнения всех упражнений. Одни практики можно выполнять самостоятельно,

другие требуют взаимодействия с партнером.

Этот тренинг будет полезен как для самоподготовки, так и для работы в группе. Пробуйте разные упражнения, выбирайте то, что ближе вашему характеру и физической природе.

Но главная ваша практика будет в просмотре немых фильмов. В данном тренинге мы даем разбор отдельных сцен. Вам же – в обязательном порядке! – необходимо смотреть немые фильмы целиком. В разделе **«Источники»** даны ссылки на сетевые ресурсы, где можно увидеть фильмы Чарли Чаплина, Бастера Китона и других звезд немого кинематографа.

Желаем вам сил и вдохновения в поисках собственного творческого пути!



РИТМ



Мы возьмем на себя смелость утверждать, что самый ритмичный фильм немого кинематографа – короткометражка «Театр» (*Playhouse*) Бастера Китона [3а]. Объясним почему. Если говорить коротко, ритм – это повторение одинако-

вых элементов. Так вот: в «Театре» Бастер Китон сделал главным повторяющимся элементом... самого себя. В течение шести минут (четверть всей картины!) он один исполняет все роли, появляясь в кадре то в одиночестве, то в компании других Бастеров. Он раздваивается, утраивается, ушестеряется, а в какой-то момент мы видим целых девять Бастеров! Этот простой прием завораживает зрителя, создает впечатление фантастичности происходящего. И действительно, начало фильма – это сон героя. Но двойники преследуют его и наяву: проснувшись, Бастер встречает актрис-двойняшек, затем его пугает собственное тройное отражение в зеркалах трельяжа, и, в конце концов, ему приходится пробовать себя в разных ролях на реальной сцене.

Ни одна другая немая комедия не оказывает на зрителя такого гипнотического воздействия. Но это не значит, что действие усыпляет зрителя; скорее, он входит в род транса. И то, что транс этот связан с представлением, дает нам ключ к пониманию сущности актерского ремесла, его корней и той роли, которую оно играет в человеческой культуре.

Что такое Rita и почему все начинается с нее



Этимологию слова «ритм» традиционно возводят к греческому слову *rhythmos*. Оно несет привычный нам смысл – то есть чередование одинаковых элементов с определенной частотой. Но в греческий язык оно пришло из праиндоевропейского и происходит от слова *rita*.

Rita – понятие одновременно и физическое, и философское. Рита – это фундамент естественного порядка вещей, та сила, которая превращает неорганизованный Хаос в упорядоченный Космос. Мироздание живет, пока царствует рита. Биение сердца – это рита, смена времен года – это рита, восход и заход Солнца, фазы Луны, рождение, взросление, увя-

дание и смерть – все это рита.

Рита – основа жизни, но она же и основа красоты. Ритмично организованная речь более понятна, а высшее проявление ритма в речи – стихи. Рифмованные строки проникают в самую душу, а если их положить на ритмичную музыку, то воздействие этих слов возрастет многократно. Пение издревле было средством психического воздействия. Недаром странствующие певцы – барды и сказители – приравнивались к жрецам, считались людьми, посвященными в тайны духа. Песней можно утешить, успокоить – таковы, например, колыбельные. Песня может заставить заплакать, она помогает выпустить накопившиеся эмоции. Но песня же и воодушевляет, поднимает на бой.

Что касается материи, то нас привлекает все, что пропорционально, упорядоченно, – то есть расположено в определенном ритме. Человека с правильными чертами лица, ладно сложенного, мы назовем красивым – и все потому, что в нем есть гармония ритма.

Искусство вообще и искусство театра в частности родилось из понятия ритмы. Чтобы быть вписанным во вселенскую ритму, люди создали *ритуал* – действия, совершаемые в особом ритме. Изначально люди совершали ритуалы не для того, чтобы умилостивить богов, а ради поддержания ритмы – естественного течения жизни.

Первая песня, первый танец и первое театральное представление – все это было частью ритуала, а значит, частью

риты.

Вот почему и во времена расцвета, и во времена кризиса театр привлекает, гипнотизирует и влюбляет в себя. Зритель ходит в театр, потому что подсознательно хочет ощутить все-ленскую ритму, получить ее силу для того, чтобы выживать в этом непростом мире.

Театр, в котором ему это удастся, называют хорошим. Если же слияния с ритмой не произошло, зритель чувствует себя обманутым.

Совсем необязательно относиться к театру как к ритуалу. Но артист должен осознавать: то, что он делает на сцене, воздействует на самые глубинные человеческие чувства. Это не связано ни с разумом, ни с логикой, это связано исключительно с врожденной и очень древней человеческой потребностью: войти в естественный ритм жизни. Вернее – в сотни и тысячи ее ритмов. О них мы сейчас и поговорим.

Типы и виды ритма



Люди не задумываются о том, что мир, в котором они живут, – это мир ритмов. Сказать «мы живем в ритме» – то же самое, что сказать «мы дышим воздухом». С одной стороны – это само собой разумеется. Но с другой стороны – нет никакой необходимости об этом помнить постоянно. И все же есть определенные группы людей, для которых осознанное дыхание невероятно важно. Например, йоги или профессиональные вокалисты.

Так же как дыхание для йога, для актера физического театра важен ритм. Причем не только на сцене. Актер должен каждую минуту своей жизни быть осознанно включен в ритм окружающего мира. Без этого у него не выработается внут-

реннее ощущение ритма, которое позволит ему легко и вдохновенно существовать внутри спектакля, номера или репризы.

Ритм – это сама суть актерской профессии, ее плоть и кости.

Если актер не умеет манипулировать ритмом на сцене, зрителю становится скучно.

Дядя Коля⁵

Чаще всего ритм воспринимается в контексте звука либо движения. Удар, пульс, шаг, прыг, мах, доля – все это элементы ритма, которые существуют в нашем звуковом и двигательном пространстве. Но видов ритма намного больше.

Посмотрите на эту страницу – ту самую, которую вы читаете в данную минуту. Строки в ней расположены через одинаковый промежуток, у них есть свой ритм. Ритмический рисунок имеют абзацы, заголовки и отдельные слова.

Когда вы читаете текст одними глазами, «пробегаетесь» взглядом по странице, вы проделываете все это в одном ритме. А когда начинаете мысленно проговаривать каждое слово, ритм становится другим. Прочитайте какой-то фрагмент вслух – и ритм текста снова изменится. Всего лишь одна страница, а мы с вами насчитали уже четыре вида ритма! Графический – расположение строк, абзацев и слов; визуально-смысловой (чтение одними глазами), мысленный, ре-

⁵ Напоминаем, что творческий псевдоним Дядя Коля принадлежит актеру, руководителю «Театра Дяди Коли» Николаю Кычеву.

чевой...

Существуют ритм мысли, чувства, ритм подсознания (его можно уловить через какие-то случайные, бессознательные, автоматические движения, оговорки, опечатки и т. д.). Ритм озарений и догадок, ритм сновидения... Все, из чего состоит человек, все, что его окружает, – существует в своем ритме. Почему хорошие актеры могут годами играть одну и ту же роль блистательно, не надоедая ни себе, ни публике? Ответ прост: они умеют играть разными ритмами, переносить акценты из одного ритмического поля в другое.

Видов ритма – бесконечное множество. Открывать для себя новые ритмы в привычных вещах – настоящее творчество. В рамках тренинга физического театра нас интересуют три основных типа ритма:

- визуальный;
- звуковой;
- кинестетический (относящийся к движению).

И, поскольку наш тренинг основан на жанре немого кино, мы начнем с ритма визуального.

Визуальный ритм



Кино было и остается искусством прежде всего визуальным. Предвестниками кинематографа были «ожившие картины» – специальные гаджеты, которые заставляли нарисованные фигурки двигаться. Поначалу кино так и называли – «движущиеся картинки». И несмотря на то, что сейчас звук в кинематографе практически равноценен изображению, мы все прежде всего *смотрим* кино.

Как располагаются в кадре актеры и реквизит? Какие визуальные акценты должны быть в сцене? Все это, как правило, заботит только режиссера, художника-постановщика, в кино – еще и оператора. Актер – и в театре, и в кино – становится там, где ему скажут, и движется по указанной траекто-

рии. Ему не нужно задумываться, чтобы занять правильное место. Но по-настоящему хороший актер всегда смотрит на себя со стороны. Он существует как бы в двух измерениях. Телом он находится в пространстве сцены/квадратике кадра, но часть его сознания обитает в зрительном зале. Профессиональный актер не только играет – он наблюдает себя. Часть его внимания направлена на то, чтобы постоянно оценивать, как он выглядит, как изобразительно взаимодействует с партнером или реквизитом.

Визуальный ритм на сцене или в кино – это ритм расположения фигур и предметов в квадрате кулис или кадра.



Визуальный ритм этого кадра задает уходящая в перспективу линия прилавка. Эта линия упирается в главного героя. Линейный ритм одновременно ломается и подчеркивается рядом круглых шляп, лежащих на прилавке. «Шляпный» ряд упирается в шляпу главного героя – Бастера. Направленность линии прилавка и ряда шляп указывает на то, что главный герой здесь – именно Бастер. Обратите внимание на то, как живописно расположены шляпы. На переднем плане – группа из двух шляп, а третья лежит на некотором отдалении. Это разбивает монотонность ритма, получается «смещение доли», как в джазе. На то, что Бастер – король этой сцены, указывает еще и то, что он находится внизу перевернутого треугольника, образованного головами трех мужчин.

Всего один случайный кадр – но нам уже понятны отношения между действующими лицами, мы видим главного героя и понимаем, на чем основаны перипетии сюжета.



Бастер Китон. «Навигатор» [5а]

Здесь нас интересуют прежде всего смысловые визуальные ритмы. В этой сцене заданы две контрастные ритмические «доли»: огромная кастрюля и маленькое яйцо. Казалось бы, для такого нехитрого блюда подошла бы совсем небольшая кастрюлька или ковшик. Этот ритмический контраст связан с общим сюжетом «Навигатора» – фильма, из которого мы взяли этот кадр. Бастер оказывается на океанском лайнере в полном одиночестве и вынужден приспособливаться к незнакомой для себя жизни. Маленький человек в «боль-

ших» обстоятельствах подобен маленькому яйцу в огромной кастрюле.



Этот кадр показывает еще один аспект визуального ритма, а именно – ритм света и тени. Фигура героя находится в контражуре и образует изысканный графический силуэт на светлом фоне. Здесь мы сталкиваемся с визуальной «триолью» – ритмом треугольника. Вывернутый наизнанку зонтик образует треугольник, любимую фигуру живописцев-классиков. Зонтик задает ритм сцены: мало того, что он подчеркивает нелепость положения, он еще и является стрелкой, которая указывает на главного героя, акцентируя на нем внимание. Вертикальный ритм усиливается тростью зонтика и куском стены сбоку.



Чарли Чаплин. «Каток» [7а]

Этот кадр отсылает к картинам импрессионистов, любивших изображать парочки в кафе. Здесь чередуются вертикальные (фигуры главных героев, кусок шторы на заднем плане) и горизонтальные (стол, стенная панель) ритмы. Сочетание вертикали и горизонтали под прямым углом должно транслировать стабильность, спокойствие и уверенность. Но все ломается за счет взглядов Чаплина и его девушки. Они направлены не прямо, а вбок – это создает напряжение и тревожность. Не зная сюжета фильма, мы понимаем, что героям грозят неприятности – и все это только за счет пра-

вильно выстроенного визуального ритма.



Чарли Чаплин. «Иммигрант» [6а]

Сидящие за столом персонажи – олицетворение буржуазной напыщенности и абсолютной уверенности в себе. Ритмически они коррелируют с вертикалями колонн ресторанного зала, полная округлая женщина «рифмуется» с круглым же столом. Герой Чаплина, нависая над ними, скрестил ножи – и в этом перекрещенном ритме есть явная угроза для сидящих.



Чарли Чаплин. «За экраном» [8а]

Наклоненная колонна и группа сидящих актеров образуют треугольник – визуальную «триоль». Это классическое живописное построение по принципу золотого треугольника. Об этом принципе нужно сказать отдельно. Триангуляция, или разбивка плоскости на треугольники – прием, известный с древних времен. С помощью треугольного ритма можно придавать изображению разную энергию. Равносторонний треугольник – с тремя равными по значимости и на-

ходящимися друг от друга на равном расстоянии акцентами – транслирует спокойную, стабильную энергию. В этом кадре треугольники неравносторонние, что создает динамическое напряжение.

Любители живописи наверняка заметили, что этот стоп-кадр очень напоминает некую известную картину. А именно – «Последний день Помпеи» Карла Брюллова. Тот же принцип триангуляции, те же наклоненные фигуры и падающие колонны. Вполне возможно, что Чаплин в этом кадре спародировал эту всемирно известную картину, ставшую уже хрестоматийной.

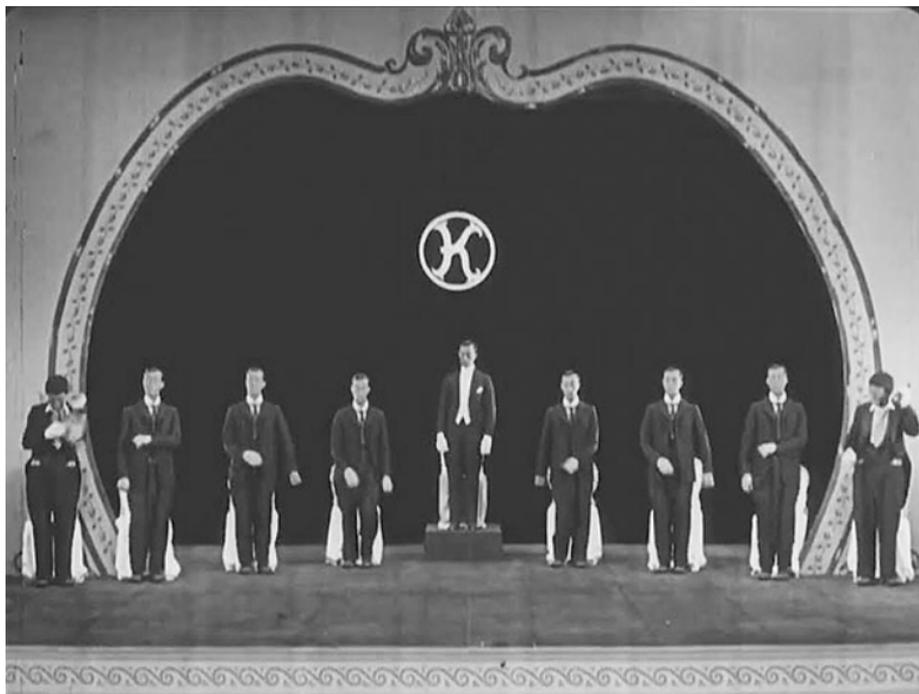


Карл Брюллов. Эскиз к картине «Последний день Помпеи»

Ритмический рисунок

Элементы любого ритма – визуального, звукового или кинестетического – всегда формируют определенный ритмический рисунок. Если элемент повторяется через одинаковый интервал (пространства или времени), это создает монотонность, быстро надоедает. Довольно скучно смотреть на картину и тогда, когда все элементы на ней – одинаковы, не имеют отличительных особенностей. Этими особенностями могут быть форма, размер (как в кадре со шляпами). Индивидуальный характер каждого элемента, неодинаковые промежутки между ними, разная направленность линий, по которым расположены элементы, – составляют рисунок ритма.

Мы начали разговор о ритме с упоминания фильма «Тетрадь». В этой короткометражке Бастер Китон основным элементом ритма сделал самого себя. Вот кадр «Шоу менестрелей», где Бастер присутствует в девяти лицах одновременно.



Бастер Китон. «Театр»

Персонажи располагаются через равные промежутки, но при этом средний («председатель») возвышается над прочими. Все персонажи одеты одинаково, но у них есть внешние отличия: трое Бастеров слева и справа – белые, крайние – чернокожие. Обратите внимание на руки: они образуют свою собственную линию, будто отдельный голос в полифоническом произведении. Здесь можно выделить несколько ритмов: круговой – арка кулисы и знак К в круге; горизонтальный – задняя и передняя линии сцены; вертикальный – фи-

гуры персонажей и фрагменты кресел за ними; волновой – волнистые линии голов, рук и ног. Благодаря нюансам ритмический рисунок сцены вызывает интерес.

Давайте уберем фон и посмотрим на чистую схему ритма. Такие схемы очень полезно рисовать от руки на бумаге или в графических программах. Но еще лучше – делать это мысленно, когда вы смотрите на любую картину, разглядываете интерьер или созерцаете вид из окна. Все это тренирует чувство визуального ритма.

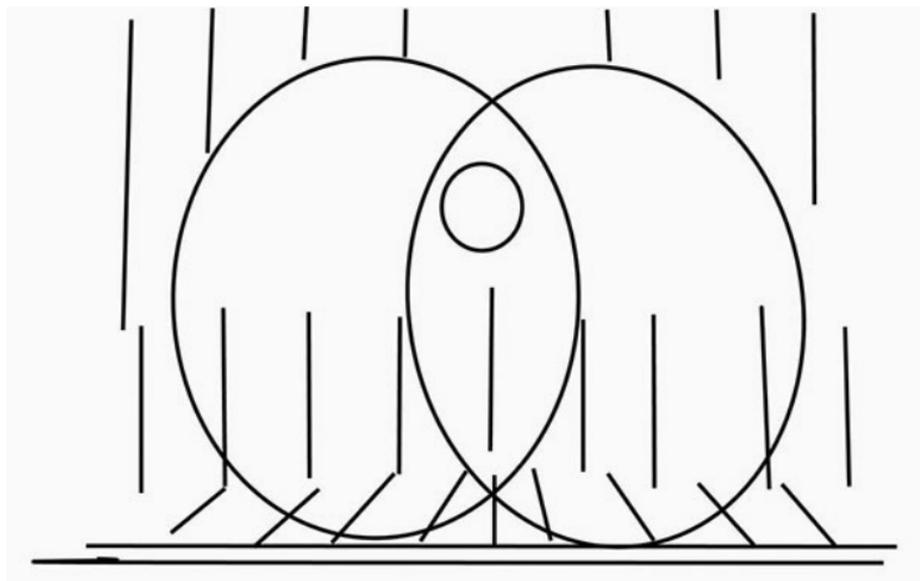


Схема ритма

Каким бывает визуальный ритм

Бастер Китон геометрически точно выстраивал каждый кадр, а Чарли Чаплин отправлял в корзину сотни дублей, прежде чем картинка на экране приходила в соответствие с его представлением о том, как это должно выглядеть. Возьмите любой случайный кадр из любого фильма этих мастеров, и вы увидите, что все в нем имеет свой визуальный ритм, направленный на развитие общего сюжета.

Тренировать чувство визуального ритма можно только одним способом: осознанно смотреть и замечать разные его проявления.

Визуальный ритм делится на несколько подвидов.

1. Ритм контрастов

О контрасте говорят, когда один предмет резко отличается от другого по каким-то свойствам или параметрам. Например, бывает контраст размеров (большое-маленькое). С контрастным ритмом мы встречались, когда рассматривали кадр из фильма «Навигатор», где герой Бастера Китона варит маленькое яйцо в очень большой кастрюле. Есть контраст форм: тощий-толстый или высокий-низкий. Этот контраст особенно любили комики немого кино. Чарли Чаплин и Бастер Китон были очень похожи по сложению. Маленького роста, щуплые, но весьма жилистые и подтянутые. Для

достижения комического эффекта они подбирали себе партнеров противоположного сложения: Чарли Чаплин работал с Эриком Кэмпбеллом и Максом Суэйном, Бастер Китон – сначала с Роско Арбаклом (у которого было прозвище Фатти – Толстяк), а затем – с Джо Робертсом по прозвищу Большой Джо.

Также существуют контрасты тонов (свет-тьень), цвета, положения в пространстве. Бывают контрасты одномерные (по одному из параметров), но встречаются и многомерные контрасты, когда все параметры контрастируют друг с другом.



2. Ритм нюансов

В отличие от контрастов, нюансы заключаются в небольших изменениях элементов. Например: чуть выше – чуть ниже, светлее – темнее, чуть больше – чуть меньше. Элементы, различающиеся нюансами, похожи друг на друга. Чтобы заметить различие, нужно присматриваться. Нюансы работают на общее впечатление.

3. Ритм тождества

Этот ритм – самый яркий, то, что бросается в глаза с первого же плана. Повторяющиеся элементы тождественны друг другу. В кадре «Шоу менестрелей» доминирует ритм тождества – одинаковых людей в одинаковых одеждах.

Элементы ритма могут быть контрастны или тождественны, или же различаться по незначительным нюансам в таких параметрах, как:

- размер;
- форма;
- пропорции;
- положение в пространстве (лево, право, верх, низ, центр, окраина);
- тон (холодный, теплый, светлый, темный);
- цвет;

- фактура.

Тренировать чувство визуального ритма нужно, отмечая все эти подвиды и параметры. Любой человек от рождения обладает чувством визуального ритма. Но иногда это чувство не очень хорошо развито. Научиться видеть ритм в пространстве можно с помощью тренинга. В последней части книги «Практические упражнения» – вы найдете практики, которые можно делать как самостоятельно, так и в паре с другим человеком.



Тренинг визуального ритма

Рисуйте ритмические портреты

Когда вы находитесь в людном месте – в общественном транспорте или в фойе театра перед спектаклем, – рисуйте ритмические портреты людей. Но не с помощью кисти или карандаша, а с помощью воображения. Выберите лицо и вообразите, как вы бы нарисовали его. Начинайте с ритмов: круглое лицо, овальное, квадратное, вытянутое. В каком сочетании находятся ритмы носа, глаз, губ, бровей? Если получится, представьте сразу готовую ритмическую картину. Если нет, воображайте процесс: вы делаете набросок или даже ряд набросков, затем приступаете к подмалевку, добавляете цвета, кладете завершающие мазки. Можете представлять себе этих людей в разных образах: например, мужчину с бородой вы бы нарисовали в образе Иоанна Грозного, а девушку с косой – в образе Царевны-Лебеди.

Найдите контрасты

Это упражнение лучше всего делать в обстановке, где есть много разных предметов или людей. Например, в заставленной комнате или в вагоне метро. Сравнивайте разные эле-

менты и ищите контрасты по параметрам:

- большое-маленькое;
- высокое-низкое;
- тонкое-толстое;
- плоское-объемное;
- шероховатое-гладкое;
- светлое-темное.

Найдите нюансы

В той же самой обстановке ищите подобные предметы, отличающиеся небольшими нюансами. Например, два одинаковых стула в комнате, но на одном лежит коврик, а на другом – нет, на одном царапина, а другой без повреждений и т. д.

Найдите тождество

После того как вы нашли все контрасты и отметили нюансы, ищите подобиya. Находясь в вагоне или автобусе, найдите всех женщин-блондинок или брюнеток. Найдите красные, желтые, голубые оттенки. Найдите все светлые тона, а затем все темные тона.

Выстройте ритмический рисунок

Из всего этого богатства ритмов вам нужно будет создать ритмический рисунок. Он выстраивается постепенно. Например, вы сначала отмечаете все красные предметы в обстановке. Закройте глаза и постарайтесь представить себе эти предметы в виде цветowych пятен. Затем добавляйте к ним другой ритм – например, ритм контрастирующих размеров. Что большое, а что маленькое? Большой шкаф – маленькая шкатулка.

Так, постепенно, вводите в общую картину все виды ритмов. Это очень полезное упражнение, которое превосходно развивает чувство визуального ритма. Достоинство его в том, что для него не нужно выделять отдельного времени. Вы можете тренироваться по дороге на учебу, работу или же обедая в кафе, находясь в гостях. То есть в любой обстановке.

Красивое и безобразное

Для выполнения этой практики вам нужно будет отправиться в лес или ближайший сквер. Захватите с собой блокнот, ручку, а также мобильный телефон. С помощью таймера засеките пять минут. За это время вам нужно будет обна-

ружить вокруг себя десять красивых и десять безобразных вещей.

Свои наблюдения запишите в блокнот. Ту же самую практику повторяйте:

- на улице города или села;
- в музее, концертном зале;
- в собственной квартире;
- в общественных местах.

Ритм под маской хаоса

Вариант предыдущего упражнения – научиться видеть ритм под маской хаоса. Например, вы идете по грязной мостовой, где валяются окурки, бумажки, листья, куски веток и другой мусор. Все это создает впечатление хаоса. Но если всмотреться, то можно увидеть красивый узор гранитной кладки на этой грязной поверхности. Точно так же в любом беспорядке существует свой ритм. Вы можете увидеть его даже в мусорном ведре.

Макро- и микро-ритмы

Находясь в музее, остановитесь перед какой-нибудь достаточно большой и старой картиной. Всмотритесь в изображе-

ние, уловите общий ритм по параметрам, о которых мы говорили в вводной части. Затем подойдите к картине настолько близко, чтобы черты изображения исчезли, и были видны только трещины в красочном слое, которыми испещрено полотно. У этого кракелюра тоже есть свой ритм – найдите его. Затем отходите все дальше и дальше, останавливаясь через каждые два шага. Постарайтесь заметить, как меняется ритм изображения в зависимости от расстояния, с которого вы смотрите на картину.

Найдите геометрические формы

Это упражнение можно выполнять в любое время в любом месте. Оглянитесь вокруг и найдите предметы, содержащие круги и овалы. Настройте свое внимание таким образом, чтобы видеть только круги и овалы. Скоро вы поймете, что круги и овалы заполнили пространство. Вы видите только их.

Точно так же можете концентрироваться на квадратных предметах, на острых углах и т. д.

Остановите мгновение

Выполняйте это упражнение в любом месте в любое время. Вам понадобится для этого пять секунд. Представьте, что

ваше сознание – это фотоаппарат. «Нажмите на спуск» и запечатлейте в памяти окружающую картинку. Представьте, как это будет выглядеть на фотографии: пешеход застыл на полдороге, дерево навечно наклонилось под порывом ветра, птица замерла в небе и т. д. За день сделайте несколько таких «кадров», а вечером «просмотрите» их – то есть вспомните эти запечатленные картины. Следующий этап упражнения – найдите в них ритмы: контрастные, нюансные и ритмы тождества.

Тренируйте ритмическую насмотренность

Заведите себе правило: раз в неделю ходить в музей или галерею. Останавливайтесь перед картиной, которая привлекла ваш взгляд, и ищите в ней все виды визуальных ритмов.

Также выделите один день в неделю для того, чтобы посмотреть немую комедию с участием Чарли Чаплина или Бастера Китона (список рекомендуемых фильмов вы найдете в конце книги). Важно: комедия должна быть в оригинальном черно-белом варианте, а не «раскрашенной». Смотрите фильм с точки зрения визуального ритма. Время от времени останавливайте ролик, закрывайте глаза и мысленно представляйте последний увиденный кадр. Давайте себе такие задания:

- найти ритмический контраст;
- найти нюансы;
- найти ритм света-тени;
- найти ритм тождественности элементов;
- найти смысловой ритм.

Таким образом, у вас будет двойная практика: тренировка визуального ритма на статических изображениях (картины в галерее) и динамических (кино).

Просмотр черно-белых фильмов и цветных картин даст вам двойной результат: вы научитесь видеть ритм света и тени, а также цветовых сочетаний.

Графический конспект

Это упражнение можно делать в тандеме с предыдущим. Отправляясь в галерею, возьмите с собой скетчбук и карандаш. Эти инструменты должны находиться рядом с вами и тогда, когда вы будете смотреть немое кино. Уловив разные ритмы в картине или кадре, сделайте графический конспект изображения.

Отметьте все горизонтальные и вертикальные ритмы. Все линии перспективы. Все волновые ритмы, круги, овалы, квадраты и треугольники. Схематически отметьте ритм контрастов. Не нужно вырисовывать фигуры как они есть: просто изобразите размер, форму – как получится. Ваша задача

– не сделать копию картины, а условными линиями отметить ритм.

Визуальный ритм – очень важная составляющая любого творчества. К сожалению, чувство визуального ритма отдельно не тренируется в профессиональных учебных заведениях. Актерам все время говорят о «насмотренности», но просто смотреть – недостаточно. Глядя на произведение искусства, нужно задавать себе конкретную задачу. Только в этом случае приходит понимание – как это сделано. И вырабатывается внутреннее ощущение визуального ритма.

Рассматривание объектов в рамках визуального ритма

- Выберите несколько случайных предметов – на улице, в комнате, в учебной аудитории или в гостях. Рассмотрите их поочередно. Отметьте, какой ритм имеет каждый из них. Рассмотрите предметы с точки зрения ритмического совпадения или контраста.

- Рассматривайте сразу два предмета, отыскивая в них ритмическое сходство или различие.

- Вдвоем или втроем одновременно рассматривайте один и тот же предмет. Замечайте ритмы, делитесь впечатлениями, сравнивайте свои визуальные ритмические ощущения.

- Пусть кто-нибудь один разложит на столе или другой поверхности отдельные предметы и покажет их остальным

участникам тренинга, а затем накроет их куском ткани. Пусть каждый участник опишет по памяти эти предметы, а также то, в каком ритмическом взаимодействии они находятся друг с другом.

- Везде, где бы вы ни находились, запоминайте расположение самых разных объектов. Отмечайте прежде всего визуальный ритм пространства. В конце дня, когда будете делать упражнение «Кинолента прожитого дня» (см. раздел «Как замечать комическое в жизни. Важность внимания»), вспоминайте этот ритм.

- В публичных местах (на улице, в транспорте, в библиотеке и проч.) рассматривайте людей: а) по одному; б) по двое, отыскивая в них подобие или контраст.

- Просматривайте рисунки костюмов по эпохам. Отмечайте ритмические визуальные линии, пропорции, сочетание цветов и фактур.

- Гуляйте по улицам со старой архитектурой, замечайте визуальный ритм отдельных зданий и целых улиц.

- Вспоминайте свои зрительные впечатления: любимые картины, природные пейзажи, виды городов, обстановку комнат, форму и цвета предметов.

Ритмы природных объектов

Вглядывайтесь в природу, в ее визуальные ритмы. Возьмите цветок, или лист, или паутину, или узоры мороза на

стекле и так далее. Постарайтесь определить словами то, что вам в них нравится. Это заставит внимание сильнее вникать в наблюдаемый объект, сознательнее относиться к нему при оценке, глубже вникать в его сущность. Не брезгуйте и мрачными сторонами природы. Увядание, умирание, разложение – все это тоже несет в себе природные ритмы. Не забывайте, что среди отрицательных явлений скрыты положительные, что в самом уродливом есть и красивое, так точно, как и в красивом есть некрасивое.

Ритмы красоты и уродства

Исследуйте произведения искусства: литературу, музыку, музейные предметы, красивые вещи и прочее. В незнакомом месте – гостях или еще где-то – задавайте себе вопросы и честно, искренне отвечайте на них: кто, что, когда, где, почему, для чего происходит то, что вы наблюдаете? Определите словами то, что вы находите красивым, типичным в квартире, в комнате, в вещах, которые интересуют вас, что больше всего характеризует их владельцев. Определяйте назначение комнаты, предмета. Спрашивайте себя и отвечайте: почему так, а не иначе расставлена мебель, те или другие вещи и на какие привычки их владельцев они намекают. Наблюдать можно не только внешний, видимый мир. Рассматривать можно и внутренний мир другого человека, когда он вскрывается через его поступки, мысли, порывы, под влия-

нием предлагаемых жизнью обстоятельств. Следите внимательно за этими поступками и изучайте обстоятельства, сопоставляйте те и другие, спрашивайте себя: «Почему человек поступил так или иначе, что у него было в мыслях?» Выводите из всего этого соответствующее заключение, определяйте ваше отношение к наблюдаемому объекту и с помощью всей этой работы старайтесь понять склад его души.

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.