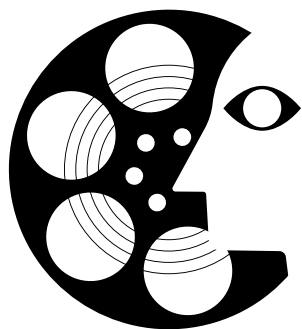




Илья Кожухарь

Разбор роли

Психология для актеров,
режиссеров и сценаристов

АНО
АЛЬПИНА НОН-ФИКШН

Москва, 2025

УДК 791.635:159.9
ББК 85.330,76+85.374.0,76
К58

Научный редактор Павел Руднев, канд. искусствоведения
Редактор Юлия Быстрова

Кожухарь И.

К58 Разбор роли: Психология для актеров, режиссеров и сценаристов /
Илья Кожухарь. — М. : Альпина нон-фикшн, 2025. — 364 с. : илл.
ISBN 978-5-00223-407-3

Книга сочетает классический подход к разбору актерских ролей в театре и кино с новейшими научными разработками в области психологии. Автор — опытный актер и профессиональный психолог, испытавший свой метод на себе во всех нюансах, — предлагает его актеру, чтобы облегчить работу над ролью, автору, чтобы создавать по-настоящему живых, притягательных и достоверных героев, режиссеру, чтобы анализировать художественный материал. Актеру, владеющему основами системы Станиславского, книга поможет проникнуть в самые глубины психологии своего героя, чтобы говорить его истинным голосом.

Автор умело преобразует сложные и глубокие психологические процессы в язык повседневности, понятный и близкий каждому. Каждый раздел книги снабжен практическими заданиями — не только полезными, но и увлекательными.

Книга будет интересна опытным и начинающим актерам, режиссерам, а также авторам, пишущим для театра и кино.

УДК 791.635:159.9
ББК 85.330,76+85.374.0,76

Все права защищены. Никакая часть этой книги не может быть воспроизведена в какой бы то ни было форме и какими бы то ни было средствами, включая размещение в интернете и в корпоративных сетях, а также запись в память ЭВМ для частного или публичного использования, без письменного разрешения владельца авторских прав. По вопросу организации доступа к электронной библиотеке издательства обращайтесь по адресу mylib@alpina.ru

ISBN 978-5-00223-407-3

© Кожухарь И., 2025
© ООО «Альпина нон-фикшн», 2025

Оглавление

Предисловие. Оснащенный актер	7
Благодарности	10
Введение	13
Глава 1 Сверхзадача и мотивация. Сверхзадачи «для себя» и «для другого»	21
Глава 2 От сверхзадачи к действию. Схема разбора роли	58
Глава 3 Второй план роли. Бессознательное персонажа	87
Глава 4 Восприятие и внимание. Что происходит после действия	125
Глава 5 Эмоции и оценки. Как играть чувства	146
Глава 6 Пристройки персонажа. Как мы общаемся друг с другом	168
Глава 7 Характер героя. Из чего он состоит?	189
Глава 8 Личностные тесты — «говорит персонаж»	228
Глава 9 Подключение к роли — боль или сочувствие?	250
Глава 10 Треплев. Разбор роли	277
Приложение 1	323
Приложение 2	345
Приложение 3	348
Литература	353

Предисловие

Оснащенный актер

Книга Ильи Кожухаря обречена на то, чтобы ее не просто читали, но ею пользовались. В ней сочетаются инновационные подходы к разбору ролей в театре и кино (оснащенная теория) и практические советы по самостоятельной работе актера над собой и над ролью. Автор — не историк психологии, не режиссер и не искусствовед, автор — актер и оратор, педагог, обладающий профессиональными знаниями в современной психологии.

Наука актерской деятельности — система К. С. Станиславского — задумана им так, что она должна постоянно меняться и совершенствоваться. И так это и работало в России и мире за век ее использования. Систему понимали и разрабатывали все по-разному, создавали к ней массу пристроек. Кожухарь предлагает принципиально другое развитие Системы: расширение знаний о психологии. Станиславский основывает свое учение о психологическом театре на опыте дофрейдистской и околофрейдистской литературы. Если мы продолжаем считать отечественный театр психологическим, то необходимо учитывать новейшие течения в этой области. Ведь изменения в психологии фиксируют изменения в человеческой природе, свидетельствуют о более глубоком погружении в сущность человека.

Книга Ильи Кожухаря о том, как усложнять театр, как усложнять актерские задачи. Система Станиславского — она ведь об осознанности прежде всего. Каждая секунда существования на сцене должна быть осмыслена актером. Круги внимания, сверхзадача, сквозное действие, наблюдение — все эти механизмы становятся антропологической практикой, опытом изучения человека. Сыграть роль, по Станиславскому, значит полюбить людей. Сложность психологического знания не означает, что книга написана наукоемко. Напротив, Кожухарь предельно прост. Опытный лектор и актер, испытывавший всё на себе, он умеет трансформировать сложное в повседневную лексику актера, говорит языком репетиции.

Владея основами системы Станиславского (а так или иначе с ней знакомы все дипломированные российские артисты), актер может проникнуть в глубины современной психологии. Станиславский помогает ее понять. Любое знание тут работает конкретно на разбор ролей. Концепция «иметь или быть» Эриха Фромма, поиск смысла существования Виктора Франкла, набор базальных тревог Карен Хорни, защитные механизмы психики по Зигмунду Фрейду, транзакции между статусами «родитель», «взрослый», «ребенок» Эрика Берна, психические расстройства по тесту ММРІ — все это является поводом для систематизации актерского творчества, уточнения знаний о человеке и о персонаже. Каждый этап освоения сопровождается примерами, и, что принципиально важно, не только из классики мировой драматургии, но и из массового кинематографа. Причем психологические знания нужны артисту не отдельно друг от друга, а в комплексе, их можно и нужно использовать все вместе, поэтапно.

Попутно автор книги объясняет Систему саму, ведь этот факт известен: самим Константином Сергеевичем она

объяснена не до конца. Принципиальными вопросами книги становятся ключевые вопросы для актерского творчества. Может ли поведение персонажа быть немотивированным? Может ли меняться сверхзадача? Как искать действие? Как работает механизм внимания и какова связь внимания с аффективной памятью? Как различить эмоцию, чувство, настроение и оценку? Что такое характер и что такое темперамент — что приобретается с рождения, а что нет?

Книга Ильи Кожухаря прорывная. Она синтезирует каноническое знание с новейшими психологическими разработками российских и иностранных ученых, доказывая прежде всего, что театр усложняется, становится все более нюансированным, знание о человеке расширяется. И, стало быть, актерские задачи постоянно растут, ширятся. Актер в бесконечном процессе самопознания и познания человеческой природы расширяет свой диапазон и свои приемы, становится многослойным. Законы правдоподобия требуют усложнения представлений о человеке — о том, что, собственно, и изучает институт театра.

*Павел Руднев,
театральный критик, кандидат искусствоведения,
доцент Школы-студии МХАТ*

Благодарности

Этой книги не могло бы возникнуть, если бы в течение долгих лет сквозь мою жизнь не прошли психология и театр. И я благодарен очень многим людям, которые открывали передо мной две эти сферы жизни, увлекали ими, помогали разбираться и становиться профессионалом. Но в первую очередь я хочу выразить благодарность своей маме Галине, которая заложила во мне интерес к психологии (и кучу других интересов) и убедила получить фундаментальное образование. А потом не только смирилась с моими бесконечными театральными репетициями, но и активно поддерживала меня.

Мне очень повезло обрести свой театр-дом, театральную семью, в которой я на протяжении двадцати лет занимался любимым делом с близкими по духу людьми. И я невероятно благодарен бессменным руководителям театра МОСТ Евгению Иосифовичу Славутину и Ирине Александровне Большаковой за это, за уроки мастерства, за общие ценности, за годы творческого счастья и за испытания, которые помогли мне стать собой. И конечно же, за прекрасный коллектив театра, моих друзей и коллег, с которыми я вместе рос в профессии и благодаря им узнавал, как нужно и как не нужно играть на сцене.

Хочу сказать огромное спасибо всем преподавателям факультета психологии Московского университета, у кото-

рых мне довелось учиться. Благодаря психфаку я прокачал, пожалуй, самый важный навык — умение и привычку думать. А люди, которых я нашел в МГУ, до сих пор рядом. И отдельная благодарность моему другу и однокурснику Ивану Коновалову за вездливое прочтение этой книги и поиск «психологических тараканов». Надеюсь, что ни один не убежал от его внимательного взгляда.

Курс, который стал основой этой книги, я начал читать в Высшей школе сценических искусств Константина Райкина. Я очень признателен Константину Аркадьевичу за ту открытость новому, которую он сохраняет в Школе, и за возможности это новое в стенах Школы создавать. Также хочу поблагодарить профессора Дмитрия Трубочкина за предложение сделать психологический семинар для актеров и безоговорочную поддержку и кураторство всей той активности, которую я на основании этого предложения развил. От Дмитрия Владимировича я получил так много авансов, что хватит еще надолго.

Высшая школа сценических искусств стала для меня еще и второй альма-матер, здесь я получил высшее актерское образование. И я невероятно благодарен за годы учебы всем педагогам своего курса, особенно мастеру нашего курса Сергею Шенталинскому. Сергей Витальевич помог мне выработать критерии профессионализма, на которые я не раз опирался в работе над этой книгой. И специальная благодарность моему педагогу, режиссеру и другу Якову Ломкину за все спектакли, в которых мне посчастливилось сыграть: это очень помогло мне утвердиться в профессии.

Большое спасибо Павлу Рудневу за искренний интерес к моей работе начиная с ранних этапов. Павел Андреевич не только привлекал меня как педагога к работе со своими студентами и приглашал вести публичные лекции,

но любезно согласился оценить эту книгу и обеспечить ее предисловием. Для меня это невероятно ценно.

Мне очень повезло сразу же попасть с рукописью в слаженную профессиональную команду издательства «Альпина нон-фикшн». И я благодарен всем коллегам, которые приняли участие в работе над книгой. Спасибо, что стали проводниками в этот новый для меня книжный мир. Издаваться с вами было сплошным удовольствием.

Кажется, невозможно писать книгу и не делиться ею хотя бы с кем-нибудь. Мне исключительно повезло: я мог не только дать почитать книгу друзьям, но и получить в ответ ценные предложения, многие из которых пошли в дело. Спасибо за такое вдумчивое чтение я хочу сказать Марии Нефедовой, моей подруге и соавтору по сценарной профессии. Благодаря ей этот текст стал более разговорным и менее академичным. А все основные инструменты из книги мы совместно опробовали в работе над киносценариями.

Спасибо еще одному экспертному читателю и моей ближайшей подруге Лизе Патюрель, которая помогала мне наводить порядок в главах и честно говорила, что ей непонятно, там, где было непонятно. Ну и, конечно, отдельное спасибо Лизе за экспертное мнение обо всем, что связано с Гарри Поттером.

Наконец, огромная благодарность моей жене Маше, без чьей поддержки этой книги точно не было бы в том виде и качестве, в которых она существует. Бесконечно выслушивать мои рассуждения на одни и те же темы, вычитывать все тексты, а главное — заряжать меня искренней верой в мои же способности — все это очень дорогого стоит. Спасибо.

Введение

Кому будет интересна эта книга? Тем, кому небезразличен мир театра и кино. Тем, кому нравится не только следить за сюжетом фильма или спектакля, но и изучать характеры героев, проникать в их взаимоотношения, доискиваться глубинных причин их поступков. Мне очень хотелось создать сплав психологии и творчества, который увлечет самых разных людей. Поэтому в основу книги легли известные классические и современные психологические теории, которые не только пригодятся при создании и разборе персонажа, но и будут любопытны тем, кому выходить на сцену не приходится. Да и будущие профессиональные актеры, которым я читаю лекции, первым делом всё примеряют на себя, а вовсе не на персонажей. И это естественно: мы познаем мир, сопоставляя все новое со своим личным опытом. Ну а примеры из известных фильмов и пьес помогут вам увидеть различные психологические типы и проявления не только в себе, но и в хорошо знакомых героях.

Будем честны: в первую очередь при написании этой книги я думал об актерах. В ней есть ответы на «неприличные» вопросы, которые так неловко задавать, будучи в профессии. На мой взгляд, неправильных вопросов не существует. Поэтому я постарался найти такие ответы на них, которые сделают для вас процесс создания персонажа проще и увлекательнее. Мы поговорим о том, с чего начинать разбор роли,

о чем не следует забывать ни при каких обстоятельствах, на чем нужно сосредоточиться во время игры. Я предложу вам шпаргалки для создания характеров и выбора сверхзадач, мы проложим путь от сверхзадачи к действию «здесь и сейчас», найдем способы играть «второй план», давать точные эмоциональные оценки и многое другое. Надеюсь, благодаря этой книге у вас всегда будет под рукой инструментарий для поиска нового, чтобы не оказываться в тупике в работе над ролью и не страдать (как не раз бывало со мной).

Эта книга не менее полезна и режиссерам. Ведь как в театре, так и в кино режиссер должен пройти вместе с актером тот же самый путь разбора роли. Более того, все линии ролей режиссеру необходимо объединить в симфонию конечного результата — фильма или спектакля. Для этого нужно очень хорошо понимать, что каждый образ дает истории в целом. А если вы пришли в режиссуру не из актерской профессии, то понимание внутренней кухни актерской игры поможет вам более тонко и чутко настраивать инструмент актерской психики в соответствии с вашим замыслом.

Уверен, много полезного откроют для себя и сценаристы. Ведь путь драматурга очень близок пути актерскому. Только там, где актер разбирает и додумывает, драматург создает с нуля. При этом законы создания образа одинаковы для всех. Только актерские сверхзадача и сквозное действие называются в сценаристике «целью» и «аркой». Суть их от этого не меняется. Пожалуй, более важное отличие состоит в том, что автор работает с текстом и визуальным образом, который в этом тексте воплощается, а актер этот образ «оживляет» уже в реальном действенном процессе. Но все это фазы одного цикла, и психологические закономерности для них едины. Будучи сценаристом, я сам активно применяю психологические знания в работе и ответственно заявляю: это очень помогает.

А теперь несколько слов о том, как эта книга появилась на свет.

Так вышло, что со студенческих лет моя жизнь оказалась очень плотно связана одновременно с психологией и театром. Дело было так: я очень хотел поступать на актера, но меня отговорили. Получи, мол, нормальную профессию. Видимо, я не был достаточно уверен в своих силах, поэтому согласился. И пошел поступать на психолога — прямиком на факультет психологии Московского университета. Но так как страстью к театру я продолжал пылать, то сразу же после поступления в университет я попал в студенческий театр МГУ (он же — театр МОСТ), где остался на долгие годы. И все-таки стал актером, параллельно выучившись на психолога.

Мне всегда казалось, что мое психологическое образование должно помогать в моей актерской профессии. Ведь психолог, как-никак, учится разбираться в людях. А именно это нужно актеру для того, чтобы сыграть роль. На деле выходило наоборот. Я слишком много думал во время игры, а зачастую и вместо игры. В итоге пришлось перестать думать, в том числе о психологии, чтобы дело пошло на лад. Но мысль о том, что психология все же может пригодиться актеру, подспудно продолжала жить во мне. И мне понадобилось получить высшее актерское образование, чтобы эта мысль трансформировалась во что-то большее.

Когда профессор Дмитрий Трубочкин предложил мне провести семинар по психологии для студентов-актеров Высшей школы сценических искусств Константина Райкина (где я к тому времени учился на актерском), я вначале почувствовал себя в тупике. О чем, давно забытом, рассказывать, чтобы это принесло какую-то пользу? Я уже года три как «завязал» с психологией, и знания покрылись легким слоем пыли. Нужно было за что-то зацепиться. Тогда я открыл

«Работу актера над собой» Станиславского, прочитанную когда-то давным-давно, начал читать ее заново — и вдруг у меня «щелкнуло». Так вместо семинара родился целый курс, и я невероятно благодарен Школе Райкина за то, что этот курс удалось реализовать. Он и лег в основу книги, которую вы держите в руках. А теперь несколько слов о том, что именно у меня «щелкнуло».

Константин Сергеевич, работая над своей Системой, изучил огромное количество актуальной психологической литературы. В его архивах можно найти упоминания трудов И. М. Сеченова, И. П. Павлова, Т. Рибо, И. И. Лапшина и ряда других психологов¹. Фундамент актерского метода, им разработанного, в первую очередь зиждется на психологическом знании. Но с момента создания Системы прошло ни много ни мало сто лет. И все это время психология активнейшим образом развивалась. Так почему бы, подумал я, не совместить систему Станиславского с актуальным психологическим знанием? И стал совмещать. И по дороге выяснил, что не был первым на этом пути.

Например, актер, режиссер и теоретик театра Петр Ершов не только внес большой вклад в разработку идей Станиславского, но и совместно с психофизиологом Павлом Симоновым провел анализ Системы с точки зрения физиологии высшей нервной деятельности². На их работы я не раз буду ссылаться. Правда, сам Симонов пишет: «Мы озабочены гораздо больше тем, что физиология высшей нервной деятельности человека может взять у Станиславского, нежели стремлением оказать помощь театральной педагогике и театроведению»³. Мы же собираемся без стеснения брать у психологии и отдавать театру и кино.

Когда я уже несколько лет вел курс «Психология для актеров», появилась книга Татьяны Салахиевой-Талал «Психология в кино»⁴, которую я настоятельно рекомендую всем,

кто имеет отношение к индустрии. И совпадение ряда идей этой книги с найденными мною инструментами стало еще одним доказательством верности выбранного направления.

Попытки применения психологии для актерских нужд предпринимались и за рубежом. Книга Роберта Блюменфельда «Инструменты и техники для интерпретации персонажей» (Tools and techniques for character interpretation: a handbook of psychology for actors, directors and writers)⁵, вышедшая в Соединенных Штатах в 2006 году, подробно описывает основные психоаналитические течения от Фрейда и до наших дней. Но книга эта скорее теоретического характера: в ней не хватает как раз инструментов и техник, заявленных в названии.

Я же постарался совместить теоретические знания с конкретными алгоритмами, которые помогут вам последовательно пройти основные этапы разбора роли. Книга была задумана как большая и подробная инструкция, и я надеюсь, таковой для вас и станет. Поэтому она насыщена примерами как из театральной драматургии, так и из кино. Советую вам параллельно перечитать «Чайку» Чехова⁶ (Ирину Аркадину и Костю Треплева я особенно часто использую для разбора), а также освежите в памяти шекспировского «Гамлета»⁷ и «Сирано де Бержерака» Эдмона Ростана⁸. Героев из кино я беру в основном самых известных, тех, что на слуху, скажу больше — попсовых. «Гарри Поттер и философский камень» и «Игра престолов» в качестве примеров будут упоминаться чаще, чем классика кинематографа. Честно говоря, больше всего я люблю приводить для примеров героев мультфильмов: у них самые яркие характеры и самые внятные цели. Глядя на них, проще всего понять, куда стремиться.

Сразу оговорюсь: когда речь идет о разборе уже созданных творческих произведений, фильмов или спектаклей, мои предположения носят исключительно умозритель-

ный характер. Я никому не навязываю свою точку зрения и прекрасно понимаю, что авторы этих произведений пользовались своими схемами и представлениями, которые могут не совпадать с теми, которые я предлагаю в этой книге. Кроме того, искусство прекрасно тем, что оно субъективно. Поэтому два человека, посмотрев одно и то же, могут испытать совершенно разные чувства и сделать противоположные выводы. Например, на лекциях о сверхзадаче мы со студентами разбираем героев из «Игры престолов». Так вот, не было ни одного раза, чтобы мы не схлестнулись в жарком споре о цели Дейенерис и сценарных решениях последнего сезона. И это всегда прекрасно по форме, но бесцельно по содержанию, если считать, что кто-то в таком споре может быть более прав. Поэтому, если вы не согласны с моими выводами, не принимайте их близко к сердцу. Моей задачей было продемонстрировать логику разбора, вооружившись которой вы сможете создать героя таким, каким его видите только вы. Но сделаете это, основываясь на психологически достоверных конструктах.

Несколько слов о логическом устройстве этой книги. Мы начнем разбор со сверхзадачи героя, ответим на вопрос «Зачем?», без которого невозможен ни один человеческий поступок, и создадим собственную классификацию сверхзадач (глава 1). Затем мы проследим путь от сверхзадачи к действию, которое является единицей актерской игры. Для этого нам нужно будет пройти через сквозное действие, сценическую задачу и предлагаемые обстоятельства (глава 2). Следующим шагом станет погружение во второй план персонажа, мир скрытых от зрителя переживаний и травм. Поможет нам в этом знакомство с защитными механизмами психики (глава 3). Затем мы поговорим о работе внимания и восприятия героя (глава 4), которые я включаю в основной «игровой цикл», состоящий из замкнутой последовательно-

сти «действие — восприятие — оценка — пристройка — действие». Описание этого «круга», который не раз поможет нам в разборе, я взял у П. М. Ершова⁹, добавив в него «восприятие». В главе 5 мы поговорим об «оценках», то есть об эмоциях: обсудим, какие бывают виды эмоциональных состояний, что заставляет персонажа эмоционально реагировать и как эти реакции не пропустить. После этого мы подробно изучим понятие «пристройка» и свяжем с ним представление об эго-состояниях Родителя, Взрослого и Ребенка, которые предлагает автор книги «Игры, в которые играют люди»¹⁰ Эрик Берн (глава 6). В главе 7 мы познакомимся с понятиями темперамента и характера и разберем основные черты характера персонажа. Глава 8 тоже посвящена характеру, в ней мы будем учиться использовать психологические тесты для создания характера героя. После этого поговорим о «подключении» к роли и о том, почему нам необходимо равнодушие к образу, а главное — откуда его брать (глава 9). И, наконец, в главе 10 я проведу подробный разбор одного героя, Кости Треплева из чеховской «Чайки», применяя все инструменты, описанные ранее.

Если вы собираетесь использовать материал этой книги в практических целях (неважно, играть роли, ставить спектакли или писать сценарии), то настоятельно рекомендую с самого начала совмещать теорию с практикой. Выберите одного персонажа и пройдите вместе с ним путь разбора от начала до конца. Алгоритмы в конце каждой главы помогут вам применить полученные знания, а сделанную вами работу вы можете сравнить с примером полноценного разбора героя в главе 10 — и при необходимости поправить или дополнить ее.

И последнее, о чем хотелось бы сказать перед тем, как вы приступите к чтению основного текста. В этой книге — множество схем, алгоритмов и пошаговых инструкций.

Но я ни в коем случае не хочу превратить искусство в науку и создать механизм идеального разбора, работающий как часы. Все эти инструменты нужны лишь до той поры, пока они не запустят то волшебное, интуитивное и бессознательное, что мы называем процессом творчества. И в этот момент о схемах можно и нужно забывать. Но, как показывает опыт, по дороге они пригодятся — и даже не раз.

Глава 1

Сверхзадача и мотивация. Сверхзадачи «для себя» и «для другого»

Подход, который мы привыкли называть системой Станиславского, носит название «метод действенного анализа роли»¹, и, в общем-то, неслучайно. Ведь главное, что нужно знать актеру, — какие действия совершает его герой. Эти действия он воплощает на сцене или в кадре. Но у любого человеческого поступка существует причина, и определить действия мы можем только после того, как докопаемся до нее. В психологии все процессы и явления, описывающие поведение человека, соотносятся со сферой мотивации. У Станиславского первопричина всех поступков героя называется «сверхзадачей», и только после того, как она будет найдена, можно приступить к дальнейшему разбору роли. Собственно, и сценарист работает по тем же законам: только определив цель персонажа, можно отправить его в дальнейший путь через пьесу или сценарий.

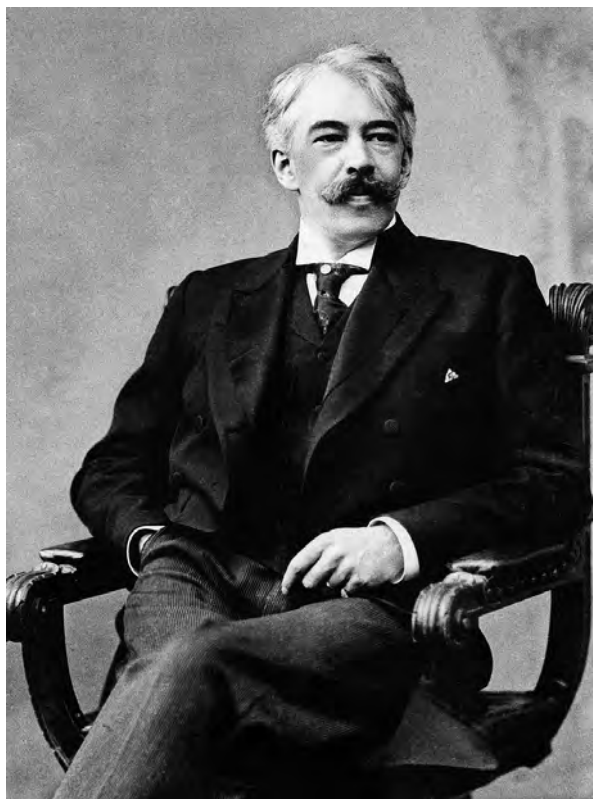
По сути, сверхзадача отвечает на вопрос «Зачем?». Мы разберемся в том, что она из себя представляет с точки зрения психологии. А затем обратимся к научному опыту, чтобы создать собственную классификацию сверхзадач, которая будет работать для любых ролей и жанров.

Сверхзадача по Станиславскому

Начнем с того, что сверхзадача есть не только у персонажа. Можно выделить четыре основных типа сверхзадач²:

Сверхзадача автора (писателя, сценариста, драматурга) — основная идея, которую автор заложил в свое произведение и которая напрямую связана с главным конфликтом истории. Как читатели мы можем нащупать ее интуитивно. Если работа идет над известным материалом (пьесой или романом), на помощь приходят многочисленные и подробные литературные разборы того, что именно хотел сказать автор своим произведением. Это не означает, что всем разборам нужно верить, но разные точки зрения помогут вам составить свое личное впечатление. Ну а если мы работаем со сценарием, то там сверхзадача называется словосочетанием, которое сейчас у всех на слуху: «сюжетная арка». Арка истории обязательно прописывается сценаристом, часто совместно с режиссером. И если есть возможность, то лучше напрямую узнать ее у автора. Это нужно для того, чтобы выбрать персонажу сверхзадачу, которая будет работать на основные смыслы истории. Если же вы и есть сценарист, то свою авторскую сверхзадачу вы, скорее всего, привыкли обозначать словами «месседж» или «посыл». Это основной смысл вашей истории, который вы раскрываете через ключевой конфликт и изменение главного героя.

Сверхзадача режиссера — замысел, который воплощает режиссер в процессе работы над материалом. Это всегда что-то «сверх» авторского текста. Особенно это актуально для театра, где режиссерский взгляд полностью преломляет текст пьесы, иногда даже изменяя первоначальные смыслы. Но и в кино у режиссера не получится просто экранизи-



Константин Станиславский

ровать сценарий, механически перенести его со страницы на пленку. Поэтому нам очень важно понимать режиссерскую сверхзадачу, чтобы направить своего персонажа по тому пути, который будет созвучен общему замыслу. Опять же, если есть возможность спросить об этом режиссера, то ею непременно нужно воспользоваться.

Сверхзадача актера (она же сверх-сверхзадача) — то, что актер привносит в свою роль как личность, то, что он хочет сказать своей ролью миру. Станиславский описывает актер-

скую сверхзадачу как жизненную цель артиста: «возвышать и радовать людей своим высоким искусством, объяснять им сокровенные душевные красоты произведений гениев»³. Мы подробнее обсудим сверхзадачу актера, когда будем рассматривать способы подключения к роли, которое невозможно без поиска личных смыслов и сопереживания.

Сверхзадача персонажа — цель, к которой герой стремится на протяжении всего произведения. Именно она интересует нас больше всего в процессе разбора и создания образа. Поэтому сейчас самое время познакомиться с определением сверхзадачи, которое предлагает Станиславский.

Сверхзадача — это «основная, главная, всеобъемлющая цель, притягивающая к себе все без исключения задачи, вызывающая творческое стремление двигателей психической жизни и элементов самочувствия артисто-роли. Сверхзадача должна быть “сознательной”, идущей от ума, от творческой мысли актера, эмоциональной, возбуждающей всю его человеческую природу и, наконец, волевой, идущей от его “душевного и физического существа”. Сверхзадача должна пробудить творческое воображение артиста, возбудить веру, возбудить всю его психическую жизнь»⁴. Не постесняйтесь перечитать это определение несколько раз. В нем есть ряд моментов, которые нужно разобрать подробно.

Во-первых, сверхзадача как главная всеобъемлющая цель должна объяснять все поступки героя. Каждая сцена, в которой герой принимает участие, обязательно связана с его сверхзадачей. Никакие действия не должны совершаться вне сверхзадачи: в противном случае мы либо не поняли всех мотивов героя, либо просто неверно определили сверхзадачу. Тут нелишним будет подчеркнуть, что беспричинных поступков в поведении человека вообще не бывает. Мы

можем сами не понимать, почему совершаем те или иные действия, но они всегда подчинены какой-то цели. И об этом важно не забывать.

Во-вторых, сверхзадача должна быть «сознательной». Это означает, что нам непременно нужно ее для себя сформулировать. И чем яснее и проще, тем лучше. Недостаточно просто чувствовать или понимать своего героя. У нас должен быть простой — в одно или два слова — ответ на вопрос, чего он хочет.

Кроме этого, очень важно, чтобы сверхзадача была эмоциональной, то есть увлекала нас как артистов и нам хотелось бы сыграть такого героя. В идеале актер должен думать о своем герое либо: «О боже, как же круто таким быть, как я хочу это сыграть», либо: «Какой кошмар, неужели такое может происходить с человеком, но как же интересно, очень хочется это сыграть». Единственное, чего мы не можем себе позволить, — это равнодушие к сверхзадаче персонажа. Зритель это сразу же почувствует. В моем личном опыте были случаи, когда найденная сверхзадача никак меня не задевала, и в такой ситуации работа над ролью превращается в тяжелый и бессмысленный труд. Поэтому увлечь себя сверхзадачей — личная и обязательная задача актера. К слову, и режиссер, и автор тоже далеко не уйдут без этого важного умения — постоянно увлекать себя собственным замыслом и героями, его воплощающими. Искреннее желание разобраться, как устроен персонаж, которого вы «рождаете», поможет вам не опускать руки и двигаться вперед даже в ситуациях кризисов и пробуксовки. Ну и, безусловно, вам помогут инструменты разбора роли.

И наконец, когда мы говорим о волевом компоненте сверхзадачи, мы говорим о личном подключении актера с нравственной позиции. Сверхзадача героя должна как-то задевать мое отношение к миру и желание его изменить,

то есть она напрямую связана со сверх-сверхзадачей. И поиск этой связи — отдельная и очень важная работа.

Для определения сверхзадачи вам нужно получить от автора максимум информации о персонаже. Я всегда советую использовать табличку, которую предлагают в театральных вузах. Она состоит из трех столбцов. В первый столбец вы вносите все, что персонаж говорит о себе, характеристики, которые он сам себе дает. Это будет его «Образ Я». Во втором столбце окажется то, что говорят о герое другие персонажи. Так вы получите «Внешний образ». А в третий выпишите все поступки вашего героя. И только они дадут вам представление о его реальной личности.

Что герой говорит о себе?	Что о герое говорят другие?	Какие поступки совершает герой?

Ну а теперь, когда мы разобрались в том, что такое сверхзадача, посмотрим на нее с психологической точки зрения. Это понятие попадает в область психологии мотивации, то есть объясняет причины поступков героя.

Почему мы активны? Потому что нам чего-то не хватает. Когда у человека все есть, он может позволить себе просто лежать на диване и ничего не делать. Все мы время от времени оказываемся в таком состоянии и знаем, каким мимолетным оно бывает. Рано или поздно нехватка чего-либо вынуждает нас встать с дивана. Эта самая нехватка, «нужда в чем-либо, требующая удовлетворения»⁵, называется потребностью. Потребность — исходная точка человеческой мотивации.

В обычной жизни у нас с вами множество потребностей: мы одновременно хотим есть, спать, всемирного призна-

ния и смотреть видео с котиками. В зависимости от ситуации и сферы на первый план выходят разные потребности. В семье мы хотим, чтобы нас любили, на работе — чтобы нас уважали и восхищались нами, а идя по темной улице, мы желаем только одного — чувствовать себя в безопасности. Эти потребности могут быть равноценны по силе и влиянию на наши поступки. Но в волшебном мире искусства есть свои ограничения. Они зафиксированы уже Аристотелем в его «Поэтике» принципами единства действия, а также его цельности и законченности: «...фабула должна быть воспроизведением единого и притом цельного действия, ибо она есть подражание действию. А части событий должны быть соединены таким образом, чтобы при перестановке или пропуске какой-нибудь части изменялось и потрясалось целое. Ведь то, что своим присутствием или отсутствием ничего не объясняет, не составляет никакой части целого»⁶. Поэтому у каждого персонажа среди всех его потребностей существует одна, полностью подчиняющая себе остальные. Она-то и называется на языке системы Станиславского сверхзадачей. Поэтому позволим себе еще одно определение.

Сверхзадача — это такая потребность персонажа, стремление к удовлетворению которой составляет сущность его личности.

Сверхзадачи «иметь» и «быть»

Перейдем к следующему этапу: как сверхзадачу определять? Для этого нужно ответить на, казалось бы, простой вопрос: а к чему вообще стремится человек? Тут мы снова призовем на помощь психологию, а именно — труды немецко-американского психолога Эриха Фромма (1900–1980).

Фромм утверждает, что всем людям присущи два основных способа (или модуса) существования, а преобладание



Эрих Фромм

одного из них определяет личность и поступки человека. Он называет эти модусы «обладание» и «бытие» — подробно о них можно почитать в книге «Иметь или быть»⁷. А мы с вами будем использовать их в качестве двух базовых типов сверхзадач персонажа.

Когда человек живет по принципу обладания, то он хочет «иметь», или жить «для себя». Отношение такого человека к миру выражается в стремлении «сделать мир объектом владения и обладания, превратить все и всех, в том числе самого себя, в свою собственность»⁸. Этот модус, с точки

зрения Фромма, является основным для западной цивилизации, к которой принадлежим и мы с вами. Вся наша культура построена на принципах достигаторства и присвоения, мы живем в постоянной гонке за ресурсами: материальными, эмоциональными, человеческими. То есть такой тип общества ориентирован в первую очередь на вещи, а не на человека. Можно сразу оговориться, что персонажей, живущих по принципу «иметь», — подавляющее большинство.

Принцип «быть» означает, что человек «и не имеет ничего, и не жаждет иметь что-либо, но счастлив, продуктивно использует свои способности, пребывает в единении с миром»⁹. Стремление «быть» выражается в желании отдавать, делиться с миром чем-то новым, творить, созидать, а при необходимости и жертвовать собой ради других. Такое бытие «в мире», на равных с ним, свойственно в большей степени восточной цивилизации. И героев, живущих сверхзадачей «быть» на протяжении всего сюжета, можно встретить очень редко.

Конечно, не найдется в мире человека, который целиком и полностью существует только в одном из модусов. Прожженный злодей может раз в жизни совершить бескорыстный поступок. А безгрешный праведник хотя бы однажды да оступится, подчинившись страстям. Но мы говорим о преобладании одной из двух направленностей в целом.

В «Звездных войнах» Джорджа Лукаса принципы «иметь» и «быть» воплощены в двух сторонах Силы. Джедаи, стремящиеся любой ценой сохранять мир и способствовать развитию галактики, живут по принципу бытия. Поэтому мы можем смело называть его «светлой стороной силы». В свою очередь, ситхи, принявшие «темную сторону силы», воплощают принцип обладания: главное для них — власть, контроль, подчинение и захват всех возможных ресурсов, в идеале — целого мира.

Может возникнуть впечатление, что персонажи, живущие по принципу «иметь», — плохие, а по принципу «быть» — хорошие. Это не так. Разбирая героя, мы не можем оценивать его в градации «хороший/плохой». Определенно, с точки зрения психологии «иметь» — это неправильный способ взаимодействия с миром. Но при этом сам герой не становится плохим. Более того, он может внешне преследовать самые что ни на есть благие цели. Но способы их достижения, которые он выбирает, и личные причины, которые за этими целями стоят, будут направлены исключительно на обладание. В свою очередь, герой, живущий по принципу «быть», тоже не идеально добр. Он может ошибаться, принимать неверные решения, испытывать соблазны. Но при этом конечная его цель — нести благо другим, а не себе самому.

Теперь мы можем подробнее изучить каждый из этих способов существования и понять, как с их помощью определять сверхзадачи персонажей. Начнем со «светлой стороны силы».

Сверхзадача «для другого».

Психология смысла

Что это вообще означает «жить для других»? Воображение сразу же рисует картины святых, отрекающихся ради высших целей и блага всего человечества от любых мирских радостей. Между тем стремление к другому — одно из базовых в жизни человека. Более того, именно оно является залогом здоровой психической жизни, что убедительно доказал австрийский психолог, автор подхода под названием «психология смысла» Виктор Франкл (1905–1997).

Он, наверное, единственный известный мне психолог, который доказал свою теорию собственной жизнью. И на его истории стоит остановиться.