

СОДЕРЖАНИЕ

.....

ВВЕДЕНИЕ	7
-----------------------	---

ЧАСТЬ I. ТЕХНИКА АКТЕРСКОГО МАСТЕРСТВА ЧАББАК: ДВЕНАДЦАТЬ ШАГОВ

ГЛАВА 1. Инструмент № 1. СВЕРХЗАДАЧА	18
ГЛАВА 2. Инструмент № 2. СЦЕНИЧЕСКАЯ ЗАДАЧА	33
ГЛАВА 3. Инструмент № 3. ПРЕПЯТСТВИЯ	54
ГЛАВА 4. Инструмент № 4. ЗАМЕНА	66
ГЛАВА 5. Инструмент № 5. ВНУТРЕННИЕ ОБЪЕКТЫ	92
ГЛАВА 6. Инструмент № 6. ТАКТЫ и ДЕЙСТВИЯ	108
ГЛАВА 7. Инструмент № 7. ПРЕДЫСТОРИЯ	125
ГЛАВА 8. Инструмент № 8. МЕСТО ДЕЙСТВИЯ и ЧЕТВЕРТАЯ СТЕНА	145
ГЛАВА 9. Инструмент № 9. МАНИПУЛЯЦИИ	164
ГЛАВА 10. Инструмент № 10. ВНУТРЕННИЙ МОНОЛОГ	197
ГЛАВА 11. Инструмент № 11. ЖИЗНЕННЫЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВА	223
ГЛАВА 12. Инструмент № 12. «БУДЬ ЧТО БУДЕТ»	233

ЧАСТЬ II. ПРОЧИЕ АКТЕРСКИЕ ИНСТРУМЕНТЫ И УПРАЖНЕНИЯ

ГЛАВА 13. Состояние алкогольного и наркотического опьянения	241
ГЛАВА 14. Сексуальное притяжение	256
ГЛАВА 15. Роль серийного убийцы	261
ГЛАВА 16. Органичное изображение страха	265
ГЛАВА 17. Органичные ощущения смерти и умирания	271

ГЛАВА 18. Переживание беременности (с мужской и женской точки зрения)	278
ГЛАВА 19. Переживание родительства	281
ГЛАВА 20. Роль частично или полностью парализованного	283
ГЛАВА 21. Придание эмоциональной достоверности шрамам и ушибам	285
ГЛАВА 22. Естественное изображение профессии, ремесла или карьеры героя	287
ЧАСТЬ III. ПРАКТИЧЕСКОЕ ПРИМЕНЕНИЕ ДВЕНАДЦАТИ ИНСТРУМЕНТОВ	294
Анализ сценария пьесы с помощью двенадцати инструментов.	295
ПРАКТИКУМ. СЦЕНЫ С ТРЕМЯ И БОЛЕЕ ПЕРСОНАЖАМИ	407
ПОСЛЕСЛОВИЕ.	412
БЛАГОДАРНОСТЬ.	415

ВВЕДЕНИЕ

.....

Актерская игра — сложное искусство, сущность которого ускользает от определения. Вместе с тем почти каждый человек способен отличить хорошую игру от плохой или блестящую от хорошей. Почему один актер может своей игрой полностью захватить наше внимание, а другой, играя ту же роль, произнося те же самые слова, будет вызывать лишь зевоту? Если бы дело было только в тексте роли, в красоте языка, в искусном построении фраз, нам было бы достаточно прочесть ее вслух. Но слова не просто читаются с листа. Они исполняются актерами, которые и дают им подлинную жизнь.

Каждый актер знает, что исследование и понимание своих личных переживаний — неотъемлемая часть процесса актерской игры. Это стало общепризнанной истиной благодаря Станиславскому. Разница между моей техникой — техникой Чаббак — и методиками прошлого состоит в том, что я учу актеров рассматривать свои эмоции не как конечный результат, а как способ достижения цели. Моя техника учит актеров побеждать.

Если вдуматься, единственным постоянным элементом практически во всех драмах и комедиях — а по сути, во всей литературе — является воля к победе. Любой персонаж имеет свою цель, нуждается в чем-то или жаждет чего-то добиться: любви, власти, признания, славы, — и история демонстрирует нам, как именно он пытается преуспеть в достижении этой конкретной цели. Это стремление к победе составляет суть любого конфликта.

Я учу актеров побеждать, поскольку именно это определяет поведение человека в реальной жизни. Люди всегда стараются получить то, чего они хотят. Яркие и энергичные люди стремятся к исполнению своих желаний столь же ярко и энергично, вкладывая в это много сил и эмоций. Они делают это подсознательно, в то

время как актер обязан полностью понимать себя и иметь в своем распоряжении инструмент для анализа своей роли, чтобы продемонстрировать яркое и динамичное поведение, которое бы при этом выглядело органичным. Техника Чаббак учит подобному поведению, позволяя реализоваться мощным естественным человеческим порывам.

Техника Чаббак выросла из моего стремления понять и преодолеть мои собственные психологические травмы и, в частности, осознать, каким образом они влияют на мое актерское мастерство и мою жизнь. Я и не представляла, насколько мощной и глубокой окажется эта идея.

Меня воспитывали отстраненный и эмоционально сдержанный отец-трудоголик и мать, склонная к физическому и эмоциональному насилию. Из-за этого в глубине моей души родилось ощущение ненужности, и я чувствовала себя недостойной любви. Когда я выросла и стала актрисой, все ужасы моего детства и подросткового возраста остались со мной, и я никак не могла выбраться из этого кошмара. Я была на «ты» со своей эмоциональной болью — собственно, любой актер должен стремиться именно к этому.

Но я начала спрашивать себя: «До каких пор я буду продолжать это чувствовать? Как переживания и эмоции из моего прошлого влияют на мою актерскую работу? Как могут эти беспорядочные, разрозненные и подчас противоречивые эмоции помочь мне в работе над ролью?»

Будучи актрисой, я наблюдала многих своих коллег, которые выпускали свои подлинные глубокие и болезненные эмоции наружу, но в результате казалось, что своей игрой они потакают собственным слабостям. Я увидела, что, пестуя свою боль и тем самым пытаюсь унять ее (в жизни или на сцене), мы почти всегда достигаем противоположного эффекта. Судя по всему, эгоизм, жалость к себе и слабость — это основные характеристики жертвы. Не лучший вариант для актера.

Я стала искать другой путь, который помог бы мне более эффективно использовать мой эмоциональный багаж в актерской работе. Изучая биографии успешных людей, я заметила, что для них эмоциональные травмы являются не поводом упиваться своими страданиями, а дополнительным стимулом, вдохновляющим их на великие свершения.

Я предположила, что та же формула может быть использована и в работе актера. Я стала наблюдать за великими актерами нашего времени и увидела в их игре то же страстное желание преодолеть трудности и в итоге сделать их средством, помогающим приблизиться к цели.

Я почувствовала необходимость создать систему, которая позволила бы осмыслить этот процесс и научиться управлять им. Систему, благодаря которой актер сможет использовать собственную боль для достижения целей своего персонажа. Систему, которая научит делать рискованный выбор, нарушать правила и вместо них устанавливать свои собственные, создавая вдохновляющие и необычные характеры. Систему, которая создаст героя, а не жертву.

Я поняла, что актеру необходимо ясно осознавать основную потребность, устремление или ЦЕЛЬ своего персонажа. Затем актер должен найти в себе внутреннюю боль, которая сможет привести его к этой цели. Поработав с этой идеей некоторое время, я установила, что боль должна быть достаточно сильной для того, чтобы наделить актера решимостью во что бы то ни стало ДОСТИЧЬ ЦЕЛИ. Если эмоции недостаточно сильны, они не смогут помочь актеру выстоять до победного конца. Но если внутренняя боль входит в резонанс с целью, то это связывает актера с ситуацией его персонажа, помогая достичь цели, имеющей принципиальную значимость для него как для личности, а не только как для актера, исполняющего свою роль. Именно из этого нового понимания и родилась моя методика.

Я приступила к работе, стараясь довести до совершенства эту теорию о преодолении внутренней боли, благодаря которому актерская работа может стать более яркой и техничной. Мне надо было понять, как помочь актерам найти способ примерить на себя и прочувствовать стремление своих персонажей к победе, которая станет и их собственной победой.

Когда я начала воплощать свою идею, это в буквальном смысле перевернуло мою жизнь. Я стала преподавать семь дней в неделю, по много часов в день. Поскольку я и до этого преподавала актерское мастерство, слава обо мне распространилась по актерскому сообществу достаточно быстро. Я открыла актерскую студию. Вскоре на обучение в этой студии выстроилась довольно длинная очередь. Я никогда не рекламировала ее, отказывалась от любого промоушена или упоминания моей школы в специализированных изданиях, не создавала странички в Интернете. Если честно, в течение нескольких лет мой телефонный номер даже не был внесен в справочники. Я решила, что если актер действительно хочет меня найти, то он это сделает. Некоторые актеры проделывали большой путь, чтобы попасть в мой класс, иногда им требовались месяцы только для того, чтобы получить телефонный номер школы. В результате ко мне пришли только те, кто был по-настоящему предан искусству, будь то драматург, режиссер или актер.

В течение последних двадцати лет я тренировала сотни актеров, сыгравших сотни ролей в сотнях фильмов, телешоу и театральных постановок. Эти актеры являются живой (и действующей) исследовательской лабораторией для моей методики. Бывало, что я тренировала нескольких актеров, которые проходили прослушивание на одну и ту же роль в одном и том же фильме. Я могла сразу оценить, что работает, а что — нет. Со временем мне удалось вычленивать то общее, что обеспечивало наилучший результат. Видя, как некоторые методы снова и снова приводят людей к успеху, я прорабатывала, исследовала и совершенствовала их, пока они не становились легко воспроизводимыми. Глядя на то, как мои актеры получают роли и серьезные премии, я обнаружила, что это часто происходит благодаря использованию практически одних и тех же фундаментальных приемов, уходящих корнями в психологию и науку о поведении.

С течением времени я заметила еще одну закономерность: моя методика имеет тенденцию распространяться и на личную жизнь актера. Использование препятствия как возможности преодолеть его и прийти к победе — настолько захватывающий и эффективный метод, что многие актеры бессознательно сделали этот метод частью своей жизни, и он помог им самореализоваться и стать более уверенными в себе.

Что вам важно знать как актеру, режиссеру, сценаристу или даже человеку, который не имеет отношения к театру, но хочет научиться использовать свою боль для достижения целей, — так это то, что у меня есть техника, способная сделать вашу игру более глубокой и изменить вашу жизнь.

Эта книга даст вам точную инструкцию по использованию техники Чаббак, которая представляет собой исключительно строгую, разбитую на этапы, предельно понятную систему анализа роли. Систему, которая даст вам возможность не просто переживать эмоции, но и в полной мере их задействовать.

За свою преподавательскую карьеру я получила множество открыток, записок и писем от моих студентов, выразивших свою признательность за технику, которая очевидно способна изменить жизнь и карьеру актера, писателя и режиссера. Пусть эта книга станет моим способом сказать «спасибо» в ответ. Ибо я научилась столь же многому, если не большему, у моих студентов — благодаря их личностным качествам и разностороннему жизненному опыту, — как они научились у меня.

ЧАСТЬ I

ТЕХНИКА АКТЕРСКОГО МАСТЕРСТВА ЧАББАК: ДВЕНАДЦАТЬ ШАГОВ

Актер, занятый преимущественно собственными переживаниями, обращает свою энергию внутрь и не способен вдохновить или зарядить ею ни самого себя, ни публику. В то же время человек, делающий все, чтобы превозмочь свою боль и достичь цели, заставляет зрителей смотреть, затаив дыхание, поскольку его поведение является живым и непредсказуемым. Любое творческое решение подразумевает риск и, как следствие, путь в неизвестность. Для актера недостаточно быть честным. Работа актера в том и состоит, чтобы периодически совершать определенный выбор, который приводит к удивительным результатам. Вы можете раскрасить холст масляными красками, но, если в результате не получится восхитительная картина, никто не захочет на него смотреть.

Эта методика научит вас использовать ваши травмы, эмоциональную боль, навязчивые состояния, потребности, желания и мечты как топливо, благодаря которому ваш персонаж сможет достичь цели. Вы узнаете, что препятствия, стоящие на пути вашего персонажа, существуют не для того, чтобы мириться с ними, а для того, чтобы их героически преодолевать. Другими словами, моя методика учит актеров побеждать.

Более двух тысяч лет назад Аристотель определил стремление человека к победе как сущность любой драмы. Преодоление преград и победы в жизненных конфликтах — это именно то, что формирует сильную личность. Мартин Лютер Кинг, Стивен Хокинг, Сьюзен Энтони, Вирджиния Вульф, Альберт Эйнштейн, Бетховен, мать Тереза и Нельсон Мандела — все они смогли справиться с, казалось бы, непреодолимыми жизненными трудностями на пути к достижению цели. И чем серьезнее были преграды, чем больше сил эти люди вкладывали в борьбу с ними, тем более глубокий вклад они внесли в преобразование мира. Они стали уникальными личностями не во-

преки всем сложностям, а благодаря им. Именно эти качества мы хотим воспроизвести при создании характера персонажа. Гораздо увлекательнее наблюдать за тем, кто пытается решить проблему, чем за тем, кто в трудной ситуации опускает руки. На самом деле победитель — вовсе не тот, кто обязательно должен победить: победитель старается дойти до победы, неудачник же принимает поражение.

Чем глубже вы знаете себя, тем лучшим актером вы можете стать. Вы должны очень хорошо понимать, что придает вам силы. Следующие двенадцать инструментов помогут вам исследовать глубины своей психики и позволят вывести на свет и использовать в своих интересах всех тех удивительных демонов, которые есть у каждого из нас. Ваша темная сторона, ваши травмы, ваши убеждения, ваши приоритеты, ваши страхи, то, что управляет вашим эго, то, что заставляет вас чувствовать стыд, и то, что наполняет вас гордостью, — это и есть те краски, которыми вы рисуете свое произведение, будучи актером.

ДВЕНАДЦАТЬ ИНСТРУМЕНТОВ

1. **СВЕРХЗАДАЧА.** Чего ваш персонаж хочет от жизни больше всего? Определение желаний, которые сопровождают вашего персонажа на протяжении всего действия.
2. **СЦЕНИЧЕСКАЯ ЗАДАЧА.** То, чего ваш персонаж хочет, пока длится конкретная сцена. Эта задача помогает в решении сверхзадачи персонажа.
3. **ПРЕПЯТСТВИЯ.** Затруднения физического, эмоционального или ментального характера, которые мешают персонажу в выполнении его сверхзадачи и достижении сценической задачи.
4. **ЗАМЕНА.** Отождествление в ходе разыгрываемой сцены другого актера с человеком из вашей реальной жизни, который важен для ваших сверхзадачи и сценической задачи. Например, если сценическую задачу вашего персонажа можно сформулировать как «сделать так, чтобы ты меня любил(а)», вы должны найти кого-то из вашей жизни, кто действительно заставляет вас испытывать эту потребность — стремиться к любви жадно, отчаянно, всем своим существом. Потребность, связанная с реальным человеком, дает вам сложное и многоплановое переживание.
5. **ВНУТРЕННИЕ ОБЪЕКТЫ.** Образы, возникающие в вашем воображении, когда вы говорите или слышите о каком-то человеке, месте, вещи или событии.

- 6. ТАКТЫ И ДЕЙСТВИЯ.** ТАКТ — это намерение. Каждый раз, когда меняется намерение, происходит смена такта. ДЕЙСТВИЯ — это мини-цели, порождаемые каждый раз тактом и способствующие достижению сценической задачи и, как следствие, сверхзадачи.
- 7. ПРЕДЫСТОРИЯ.** Событие, которое произошло до начала сцены (или до крика «Мотор!») и которое служит для вас отправной точкой, как в физическом, так и в эмоциональном смысле.
- 8. МЕСТО ДЕЙСТВИЯ И ЧЕТВЕРТАЯ СТЕНА.** Принцип МЕСТА ДЕЙСТВИЯ и ЧЕТВЕРТОЙ СТЕНЫ подразумевает, что вы наделяете физическое пространство своего персонажа — которое в большинстве случаев реализуется на сцене, в учебном классе или на съемочной площадке — свойствами реального места. Прием места и четвертой стены создает ощущение уединенности, интимности, истории, смысла, защищенности и достоверности. Место и четвертая стена должны служить фоном и придавать смысл тем творческим решениям, которые вы создали при помощи остальных инструментов.
- 9. МАНИПУЛЯЦИИ.** Обращаясь с реквизитом, вы создаете определенную манеру поведения. То, как вы расчесываете волосы во время разговора, завязываете шнурки, пьете, едите, орудуете ножом, чтобы что-то отрезать, и т.д., — это примеры МАНИПУЛЯЦИЙ.
- 10. ВНУТРЕННИЙ МОНОЛОГ.** Диалог, который вы произносите мысленно, не озвучивая его вслух.
- 11. ЖИЗНЕННЫЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВА.** История вашего персонажа. Совокупность прошлых переживаний, которые определяют, почему и каким образом он действует в мире. Вам нужно соотнести ЖИЗНЕННЫЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВА персонажа с вашими собственными — это поможет вам по-настоящему понять и прочувствовать поведение вашего персонажа, перевоплотиться в него и прожить эту роль.
- 12. «БУДЬ ЧТО БУДЕТ».** Хотя техника Чаббак и обращается к интеллекту актера, это не сборник интеллектуальных упражнений. Суть этой техники — воссоздать поведение человека настолько достоверно, чтобы добиться искренности и непосредственности, возможной только в случае подлинного проживания роли. Чтобы воспроизвести естественное течение жизни и вести себя спонтанно, вы должны отключить свою голову. Для этого вы должны положиться на ту

работу, которую проделали с помощью предыдущих одиннадцати инструментов, и БУДЬ ЧТО БУДЕТ.

Эти двенадцать инструментов актера создают мощный фундамент, который помогает вам оставаться «здесь и сейчас» и способствует непосредственной, глубокой, динамичной и мощной актерской игре.

Моя работа с Хэлли Берри в фильме «Бал монстров» — хороший пример того, как на практике применяется эта техника. На примере одной ключевой сцены я познакомлю вас с использованием некоторых элементов моей методики. Имейте в виду, что в финальной работе над ролью мы прошли все двенадцать шагов, но разбору каждой сцены с использованием всех двенадцати инструментов посвящены дальнейшие главы этой книги. Здесь же с помощью нескольких инструментов дается представление о том, насколько эффективной может быть эта методика.

«Бал монстров» — по-настоящему душераздирающая история, и Хэлли Берри играет в этом фильме трагическую роль. Мы должны были придумать, как помешать Хэлли в роли Летиции стать жертвой обстоятельств и не дать ей сломаться под грузом множества трагических событий, пережитых ее персонажем. В фильме несчастья Летиции начинаются, когда она приводит своего страдающего ожирением сына на последнее свидание к отцу (ее мужу), который находится в камере смертников в ожидании казни. Вскоре после смерти мужа ее сын гибнет под колесами автомобиля, а затем Летицию увольняют с работы и выселяют из дома. По мере развития истории Летиция обнаруживает, что отец ее нового друга — ее единственной надежды — является жутким расистом. И, как если бы этого было недостаточно, в конце фильма она узнает, что ее возлюбленный принимал участие в казни ее мужа и никогда не говорил ей об этом. Летиция ошеломлена и испытывает приступ ярости.

Как Хэлли сможет пережить эти события и не сдаться? Что из ее личного опыта можно соотнести с судьбой ее персонажа? Как нам сделать так, чтобы эта тягостная история пробудила в зрителях надежду, и позволить персонажу Хэлли в конце концов выйти из нее победителем? Если герой сдается в трудной ситуации, история заканчивается, а публика остается разочарованной. Мы использовали двенадцать инструментов, начав с определения сверхзадачи ее персонажа. Затем мы выявили личную боль Хэлли, которая эмоционально повторяла боль Летиции, и позволили ей выйти наружу, чтобы во время ее игры перед камерой достичь поставленных нами задач.

СЦЕНА ПРЕДАТЕЛЬСТВА

Иллюстрация использования СВЕРХЗАДАЧИ (инструмент № 1), СЦЕНИЧЕСКОЙ ЗАДАЧИ (инструмент № 2) и ВНУТРЕННЕГО МОНОЛОГА

- **Сцена:** предательство обнаружилось, когда Летиция выяснила, что Хэнк был палачом, приведшим в исполнение приговор ее мужа, и не сказал ей об этом.
- **СВЕРХЗАДАЧА Летиции:** «быть любимой и ощущать заботу по отношению к себе».

Учитывая опыт прошлой и теперешней жизни Летиции, ее главная потребность — это ощущение защищенности и поддержки, которое происходит от осознания того, что ее любят и о ней заботятся. Сценическая задача призвана помочь в достижении сверхзадачи, чтобы завершить общий сюжет и тот путь, который прошли вместе актер, персонаж и зрители. Это последняя сцена фильма, так что Летиция должна закончить свое путешествие, преодолев все препятствия и выполнив свою сверхзадачу. Чтобы это стало возможным, ее сценическая задача должна касаться не предательства, а того, как ей получить желаемое, то есть любовь. Таким образом...

- **СЦЕНИЧЕСКАЯ ЗАДАЧА Летиции:** «сделать так, чтобы ты меня любил».

Последняя сцена «Бала монстров» начинается, когда Летиция обнаруживает в личных вещах ее друга Хэнка его портрет, сделанный ее умершим мужем. Рисунок означает, что Хэнк был знаком с ее мужем, возможно, в то время, когда тот находился в камере смертников, но Хэнк никогда не говорил ей об этом.

Марк Форестер намеревался оставить финал открытым, не сообщая зрителю ничего слишком определенного. Заставить аудиторию гадать, собирается ли Летиция убить Хэнка, себя или обоих. И хотя фильмы, относящиеся к категории «высокого искусства», часто заканчиваются довольно мрачно, я верю в то, что каждый человек, даже относящий себя к артхаусной тусовке, хочет испытывать в конце фильма надежду (ощущение победы над обстоятельствами). Другими словами, я поставила задачу подарить любителям кино переживание, которое позволило бы им поверить в возможность счастливого разрешения их собственных жизненных драм, показав им пример Летиции. Мы не могли изменить сценарий, который не предполагал

хэппи-энда, так что вселить в зрителей надежду могла только актерская игра самой Хэлли.

Молчание Хэнка — это огромное предательство, еще один удар судьбы в длинном списке бедствий, выпавших на долю Летиции. Для нее это становится последней каплей. Ее охватывает ярость. Мы задаемся вопросом, собирается ли она убить его, себя или обоих (в полном соответствии с режиссерской задумкой). Используя ВНУТРЕННИЙ МОНОЛОГ, подкрепляющий сценическую задачу «сделать так, чтобы он меня любил» (а не «я хочу чувствовать гнев и отчаяние» — какой человек в здравом уме этого хочет?), мы изменили концовку, не меняя задумку режиссера.

Для того чтобы создать внутренний монолог, нам надо было сценически воплотить болезненное осознание Летицией того факта, что ее предали. Хэлли пробудила в себе гнев. В фильме гнев на ее лице говорит: «Как он мог так со мной поступить?» Чтобы во время внутреннего монолога мог возникнуть переход от гнева к надежде, мы с Хэлли в процессе обсуждения сцены подняли тему инстинкта самосохранения Летиции. В этой сцене она должна доказать себе, что Хэнк на самом деле ее любит, или умереть. Судя по всему, Летиция рассматривает свое открытие как злое предательство, которое означает, что ее жизнь кончена (возможно, в самом прямом смысле слова). Но она нуждается в любви Хэнка, и поэтому ей необходимо найти способ взглянуть на его ложь как-то иначе. Возможно, ложь Хэнка была не злонамеренным обманом, а актом, выражающим предельную самозабвенную любовь. Летиция могла бы объяснить поведение Хэнка следующим образом: «Быть может, он любит меня настолько сильно, что побоялся сказать мне об этом из страха меня потерять. Он даже был готов жить с постоянным чувством вины, настолько глубоки его чувства ко мне. Он не представляет свою жизнь без меня, и поэтому он пошел на обман. Он обманул меня только из-за своей огромной любви ко мне».

Таким образом, без всяких слов, исключительно за счет внутреннего монолога зрители смогли увидеть именно то, что она думает и чувствует. Последовательность переживаний, созданная ее внутренним монологом, выглядит так...

- Изумление от своего открытия...
- Которое превращается в лютую ярость...
- Которая сменяется болью и замешательством...
- За которыми следует вопрос жизненной необходимости — как справиться с ужасом от своего открытия...
- В результате чего она наконец находит решение, взглянув на произошедшее в позитивном ключе... что позволяет ей

ощутить безусловную любовь другого человека (чувство, которое до этого было ей незнакомо).

Все эти переживания были переданы выражением лица Хэлли и ее поведением. В фильме она проходит через все стадии еще до возвращения Хэнка. Так что, когда Хэнк возвращается и кормит ее с ложечки мороженым на веранде, она уже может посмотреть него с любовью и сказать в своем внутреннем монологе: «После всего, что мне пришлось пережить, мне очень тяжело, но твоя любовь все исправит. Со мной скоро все будет в порядке».

Я надеюсь, что этот рассказ о нашей с Хэлли совместной работе над «Балом монстров» даст вам более ясное понимание техники. За многие годы моей преподавательской практики я обнаружила, что истории о моем сотрудничестве с различными актерами являются самым лучшим наглядным пособием, оказывающим неоценимую помощь в понимании конкретных инструментов или аспектов методики. Далее в ходе подробного объяснения двенадцати инструментов я буду делать то же самое, приводя в качестве примеров мою работу с самыми разными актерами, от лауреатов премии «Оскар», театральных актеров и звезд сериалов до подающих надежды начинающих актеров из числа моих учеников.