

18+

Руслан Паушу

КИНОРОДИТЕЛЬ



**КАК НЕ ПРЕВРАТИТЬ РЕБЕНКА
В ПРОЕКТ**



Руслан Паушу

**Кинородитель. Как
не превратить ребенка в проект**

«Издательские решения»

Паушу Р.

Кинородитель. Как не превратить ребенка в проект / Р. Паушу —
«Издательские решения»,

**НЕЗАКОННОЕ ПОТРЕБЛЕНИЕ НАРКОТИЧЕСКИХ СРЕДСТВ,
ПСИХОТРОПНЫХ ВЕЩЕСТВ, ИХ АНАЛОГОВ ПРИЧИНЯЕТ
ВРЕД ЗДОРОВЬЮ, ИХ НЕЗАКОННЫЙ ОБОРОТ ЗАПРЕЩЕН
И ВЛЕЧЕТ УСТАНОВЛЕННУЮ ЗАКОНОДАТЕЛЬСТВОМ
ОТВЕТСТВЕННОСТЬ.** Книга о том, как помочь ребёнку быть живым
перед камерой — не играя, а существуя. Для родителей, которые водят
детей на кастинги и съёмки: без педагогических теорий, только конкретные
инструменты. Как подготовить к пробам, победить страх перед камерой,
не сломать природный талант и сохранить нервы — свои и ребёнка.

© Паушу Р.

© Издательские решения

Содержание

Зачем написана эта книга	6
О чём молчат на площадке, или Почему ваш ребёнок уже всё умеет	7
Глотатели гвоздей, или Как мы учим детей фальши	9
Болото одного настроения, или Почему зритель засыпает на пятой секунде	12
Мамина корона, или Почему молчание — лучшая реплика	15
Конец ознакомительного фрагмента.	18

Кинородитель Как не превратить ребенка в проект

Руслан Паушу

© Руслан Паушу, 2026

ISBN 978-5-0070-3589-7

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

Зачем написана эта книга

Это не учебник актёрского мастерства.

Я сразу хочу это сказать, чтобы вы не разочаровались на третьей странице. Здесь нет системы Станиславского для малышей, нет упражнений на «психологическое действие», нет схем для разбора роли. Если вы ждёте академического руководства с терминами, которые надо выучить и применять, — закройте эту книгу и возьмите что-нибудь другое. Таких достаточно. Они стоят на полках. Они написаны умными людьми. И они почти не работают, когда перед вами пятилетний ребёнок, которому через час идти на пробы.

Это книга о другом.

Она написана для родителей. Для тех, кто стоит в коридоре кастинга с рюкзачком, набитым запасными колготками и бутербродами. Для тех, кто в три часа ночи ищет в интернете «как помочь ребёнку раскрыться перед камерой». Для тех, кто уже пережил несколько отказов и не знает — давить или отпустить, продолжать или остановиться, хвалить или молчать. Для тех, кто любит своего ребёнка так сильно, что это иногда мешает.

Я работаю с детьми на площадке и в классе больше десяти лет. За это время через мои руки прошли сотни детей разного возраста, темперамента, таланта. И я понял одну простую вещь, которую долго не мог сформулировать: проблема редко в ребёнке. Проблема почти всегда — в том, что происходит рядом с ребёнком. В том, как его готовят. В том, что ему говорят. В том, каким взглядом на него смотрят, когда он делает что-то не так.

Дети не умеют плохо. Они умеют только по-настоящему — или никак. Камера это знает. Камера не обманывается. И когда ребёнок зажат, деревянен, говорит текст, как таблицу умножения, — это не его вина. Это значит, что кто-то рядом с ним слишком сильно хочет результата.

Вот с этим мы и будем работать.

Я написал эту книгу так, как разговариваю с людьми на своих занятиях — прямо, без академического лака, иногда резко. Я не буду делать вид, что всё просто. Но я постараюсь сделать так, чтобы после каждой главы вы знали конкретно — что делать завтра утром. Не «создавать творческую атмосферу», а: что сказать, как организовать пространство, почему нельзя смотреть видео больше двух раз, что такое «стоп-игра» и когда её применять.

Книга устроена по принципу движения от страха к свободе. Сначала мы разберёмся, почему всё то, чему нас учат думать об актёрстве, не работает с детьми. Потом поймём, как устроена детская психика перед камерой и что с этим делать. Потом перейдём к конкретным инструментам — для подготовки к пробам, для работы на площадке, для жизни рядом с маленьким человеком, который решил сниматься в кино. А в конце поговорим о самом сложном: о том, как не потерять себя в этом процессе. Потому что родители юных актёров — это особая категория людей, которые нуждаются в заботе не меньше, чем их дети.

Одна просьба. Читая эту книгу, не ищите универсальных рецептов. Их нет. Каждый ребёнок — отдельная вселенная, и то, что работает с одним, может быть совершенно бесполезно с другим. Берите то, что откликается. Пробуйте. Ошибайтесь. Снова пробуйте. И помните: самое главное в этом деле — не техника, не методология, не правильные слова в нужный момент. Самое главное — то, с каким чувством вы смотрите на своего ребёнка. Если в этом взгляде — безусловное принятие и живой интерес, а не оценка и ожидание результата, всё остальное приложится.

Ваш ребёнок уже всё умеет.

Наша задача — просто не испортить.

О чём молчат на площадке, или Почему ваш ребёнок уже всё умеет

Страх — это первое, что чувствует родитель, чей ребёнок решил сниматься в кино. Или которого родитель сам решил в это кино привести. Второе — стыд за этот страх. Третье — желание, чтобы всё было «правильно». Вот с этого «правильно» и начинается ад. Мы, взрослые, попадаем в капкан собственных представлений о том, как надо. Мы впитали этот яд из театральных училищ с их муштрой, из книг, где актёр — это демиург на разрыв аорты, из интервью, где звезда с томным придыханием рассказывает, как не спала ночами, вживаясь в роль табуретки. И теперь мы примеряем эту пыточную методологию к существу, которое пять минут назад рыдало из-за сломанного пряника и смеялось от того, что кот зевнул. Мы хотим, чтобы он *играл*.

А ему не надо играть. Ему надо жить. Камера, в отличие от театрального бинокля, не прощает лжи. Она считывает микродвижение мышцы под глазом, дрогнувшую ноздрю, секундную заминку дыхания. Она видит то, что не видит самый внимательный зритель из партера. И парадокс, который мы должны осознать сразу, в первой же главе, заключается в том, что ваш четырёхлетний или семилетний ребёнок уже обладает всем необходимым, чтобы быть перед камерой органичным. Всё, чему нам, взрослым, с нашими тремя высшими образованиями и двумя ипотеками, нужно учиться заново — пластичность реакций, мгновенное забывание роли, спонтанность чувства, — у него есть от природы. Ему нечего «ставить». Ему нужно не мешать.

Поймите правильно. Я не о том, что профессиональное обучение не нужно. Нужно. Но позже. И другое. Я о том, что в возрасте «почемучек» задача родителя — не дрессировщик с хлыстом, а, скорее, телохранитель при хрупком сосуде. Ваша миссия — охранять его естественную гениальность от агрессивной среды «взрослого» понимания профессии. А среда эта агрессивна. Она требует результата. Она говорит: «Надо поярче!». Она требует: «Сделай лицо повеселее». И в этот момент в ребёнке что-то умирает. Что-то, связанное с правдой.

Вся индустрия, с её самопробами, кастингами, дублями и правками, будет пытаться сделать из вашего ребёнка маленького взрослого. Сломать его уникальную оптику, его способность видеть чудо в луже, его умение разговаривать с плюшевым медведем так, будто это министр иностранных дел. Ваша задача — встать между ним и этой индустрией. Не чтобы изолировать, но чтобы переводить. Быть дипломатом. Объяснять требования площадки на языке игры. И объяснять ребёнка — площадке, когда потребуется.

Это книга о том, как быть таким дипломатом. О том, как без нервов, крика и академического занудства подготовить ребёнка к самопробе, помочь ему быть живым перед объективом и — самое главное — сохранить его нервную систему в целости. Мы не будем учить «системе Станиславского для малышей». Это бред. Мы не будем говорить о «динамических характеристиках» и «сквозном действии». Точнее, мы будем, но вы этого даже не заметите. Потому что всё это можно перевести на язык сказки, игры, дыхания. На язык, понятный ребёнку.

Посмотрите на своего ребёнка прямо сейчас. Если он не рядом, вспомните его лицо. Вот он играет, игрушки разбросаны, слюна на подбородке, полная погружённость в свой мир. Это и есть высший актёрский пилотаж — «публичное одиночество». У него оно уже есть. Вы его не учили. Оно врождённое. Ваша единственная задача — сделать так, чтобы этот навык не выбили из него дурацкими «сделай лицо попроще» и «посмотри в камеру, как будто любишь». Нельзя сыграть любовь. Можно только вспомнить, как пахнет мамина шея, когда она обнимает перед сном. Этим и займёмся.

Мы начнём с самого страшного для любого родителя — с самопроб. С этого чёрного ящика, куда уходят записанные видео, и откуда приходит либо тишина, либо приглашение. Мы разложим этот процесс на молекулы. Вы поймёте, что «монотонность», которой так боятся кастинг-директора, это не порок вашего ребёнка, а просто неумение взрослого переключить его внимание. Мы научимся создавать «эмоциональную арку» не через психологический разбор роли учительницы, которая ненавидит дочь (кто вообще придумал давать такое детям?), а через игру «котик потерял хвостик, а потом нашёл его в кастрюле». Мы уберём страх перед камерой, просто убрав саму камеру из зоны видимости и сделав её частью пейзажа. Мы превратим подготовку к пробам из нервотрёпки в волшебное приключение.

И попутно мы будем меняться сами. Потому что, чтобы помочь ребёнку быть свободным, нам самим придётся скинуть панцирь собственных представлений о том, «как надо». Мы будем учиться говорить не «ты плохо старался», а «я заметил, как ты вздохнул, это было очень настоящим». Мы будем учиться молчать, когда хочется поправить. Мы будем учиться останавливаться, когда видим, что игра зашла слишком далеко и из творческого дискомфорта превратилась в психологический стресс. Мы будем учиться быть берегом, о который разбиваются волны индустриальной истерии, а не её прибором, который тащит ребёнка в пучину.

Это книга-инструмент. В ней не будет общих фраз о «великой силе искусства». Будет конкретика. Что делать за пять минут до записи пробы. Как организовать пространство. Какие слова сказать, когда ребёнок говорит «не хочу». Почему нельзя смотреть видео вместе больше двух раз. Что такое «стоп-игра» и почему это ваше главное заклинание. Мы разберём, как работает мозг малыша, когда он пытается сосредоточиться (спойлер: он не может, как взрослый, и это нормально). Мы поймём, почему эмоция, прожитая в теле, всегда убедительнее, чем сыгранная лицом, и что камера, эта безжалостная скотина, считывает подлинность на уровне химии.

К концу этой книги у вас не будет иллюзий. Но у вас будет кое-что получше — спокойная, трезвая уверенность в том, что вы делаете. И ремесло. Потому что помощь ребёнку в актёрской работе — это именно ремесло. Не шаманство, не педагогическая поэма, не жертвенный огонь. Это набор конкретных, воспроизводимых действий, которые приводят к предсказуемому результату. Живой ребёнок в кадре. Ребёнок, который не играет, а существует. Ребёнок, который после команды «стоп-снято» остаётся собой, а не превращается в неврастеника с тиком. Ребёнок, который будет вспоминать этот опыт как приключение, а не как травму.

Так что выдохните. Налейте себе чаю. Уберите подальше чувство вины и амбиции. Сейчас мы будем учиться самому сложному и самому простому в мире — не мешать гению. Потому что ваш ребёнок, вот прямо сейчас, уже всё умеет. Наша задача — просто не испортить.

Готовы? Тогда — следующая глава. О том, почему «играть эмоцию» для ребёнка всё равно что глотать гвозди, и чем настоящая грусть в кадре отличается от изображения грусти.

Глотатели гвоздей, или Как мы учим детей фальши

Был у меня однажды разговор с одной прекрасной, умной, очень начитанной мамой. Она готовила пятилетнюю дочь к пробам на роль девочки, у которой улетел воздушный шарик. Сцена пустяковая: секунд двадцать, крупный план, на глазах слёзы. Мама — человек ответственный. Она прочла три книги по актёрскому мастерству. Она выучила слова «темпоритм», «эмоциональная арка» и «психологическое действие». Она села напротив дочери и сказала роковую фразу, после которой всё пошло прахом. Она сказала: «А теперь, солнышко, сыграй грусть. Представь, что тебе очень-очень жалко шарик. Сделай грустное лицо».

Девочка старалась. Она нахмурила бровки. Она выпятила нижнюю губу. Она склонила голову набок, как учили на танцах. Она изобразила ту самую «грусть», которую видела в мультфильмах про потерявшихся котят. Получилось ужасно. Не потому, что девочка бесталанна. А потому что её попросили сделать то, чего в природе здорового человека не существует. Её попросили глотать гвозди.

Никто в реальной жизни не делает грустное лицо, когда ему грустно. Он вообще не думает о лице. Он думает о шарике, который только что был здесь, тёплый, упругий, пахнущий резиной и праздником, а теперь превратился в точку в сером небе. И лицо становится грустным само, без приказа, без репетиции, без старания. Это как дыхание. Мы не командуем лёгким «дыши!», если только не хотим вызвать гипервентиляцию и панику. Мы просто оказываемся в ситуации, где дышится часто или глубоко. С эмоциями — то же самое.

Трагедия современной детской кинопедагогики (если это вообще можно назвать педагогикой) в том, что мы переносим на ребёнка взрослую актёрскую кухню, не удосужившись перевести её на язык природы. Взрослый актёр, с его изношенной психикой, с его шрайберами и триггерами, с его способностью анализировать «динамические характеристики», действительно может «играть эмоцию». Но и он чаще врёт. А уж ребёнок... Ребёнок — существо, живущее чувством непосредственно. Он ещё не научился разделять ощущение и его выражение. Когда ему страшно — у него дрожат коленки. Когда ему весело — он прыгает, а не думает, как бы повыгоднее встать в три четверти к камере. И вот эту святую непосредственность мы, взрослые, убиваем одной фразой: «Сделай лицо повеселее». Всё. Конец. Камера больше не увидит живого человека. Она увидит маленького робота, который пытается выполнить нелепую команду.

Давайте разберёмся в физиологии, но без занудства. Эмоция — это не гримаса. Это химический коктейль, который мозг выбрасывает в кровь в ответ на событие. Адреналин сушит рот и заставляет сердце биться быстрее. Окситоцин разливает тепло в груди. Кортизол сжимает солнечное сплетение в комок. Всё это происходит само, в обход сознания. И только потом, в самую последнюю очередь, меняется лицо. Меняется микроскопически: уголок губы дрогнул, зрачок расширился, ноздря чуть раздулась. Это считывается камерой мгновенно, и это единственное, что имеет значение. А теперь сравните: «сделай грустное лицо» — и девочка опускает уголки губ, как её учили. Мышцы работают, но химии в крови нет. И камера, эта стерва с её бесстрастной оптикой, видит: пустота. Прилежная девочка старается, а зрителю скучно. Режиссёр выключает запись на пятой секунде и переходит к следующей пробе.

Почему мы, взрослые, так настойчиво требуем от детей изображения эмоций? Потому что нам самим так спокойнее. Изображение понятно, его можно оценить, поставить галочку: «грусть есть, молодец». Подлинное переживание пугает. Оно неподконтрольно. Оно может зайти слишком далеко. Ребёнок может по-настоящему расплакаться, и что тогда делать? Как его успокаивать? А если на площадке? А если дублей десять? Мы боимся глубины и потому предпочитаем мелководье. Но кино — это искусство глубины. На мелководье нечего снимать.

Знаю, о чём вы сейчас думаете. Вы думаете: «Хорошо, пусть не изображает. А как тогда? Ведь сценарий написан. Есть сцена, где персонаж грустит. Ребёнок должен что-то сделать». И вот тут мы подходим к самому главному секрету, который профессиональные педагоги по детскому актёрскому мастерству хранят за семью печатями. Хотя никакой это не секрет, а простая наблюдательность. Не надо вызывать эмоцию. Эмоцию вызывать бесполезно и травматично. Это всё равно что пытаться вызвать чихание, командуя носу «чихни». Можно, конечно, нюхнуть перца, но это уже не игра, а мазохизм. Мы пойдём другим путём.

Эмоция всегда приходит как отклик на событие. Не на команду, не на приказ, не на «надо». На событие. Шарик улетел — есть повод для грусти. Шарик нашёлся — повод для радости. Не нужно играть грусть. Нужно прожить потерю шарика. А как прожить, если шарика на самом деле нет? А вот тут начинается волшебство, доступное каждому ребёнку без специального обучения. Воображение. Ребёнок не играет. Он верит. Если вы скажете: «Представь, что твой любимый мишка потерялся в лесу», — он не будет думать о том, как выглядит потеря. Он увидит лес. Он почувствует запах хвои. Он услышит, как где-то далеко плачет его мишка. И лицо его изменится само. Без всяких «сделай грустно». Вам останется только не мешать и включить камеру.

Помните тот разговор про динамические характеристики из актёрского учебника? Там умный человек писал, что нельзя описывать персонажа статично: «она добрая, она строгая». Надо описывать в движении: «она строгая до тех пор, пока не понимает, что сделала кому-то больно, — и тогда она становится сострадательной». Вот это и есть единственный работающий принцип для ребёнка, только переведённый на игровой язык. Не «ты грустный». А «ты зайка, который потерял морковку, а потом вдруг нашёл её под ёлкой». Сначала зайка грустный — но только потому, что морковки нет. Когда морковка нашлась, зайка радостный. Никакого приказа чувствовать. Только последовательность событий. Только воображаемое обстоятельство. И чувство придёт само, как кошка приходит на тёплую батарею.

Огромная ошибка — начинать с эмоции. Эмоция — это результат. Начинайте с обстоятельства. С физического действия. С простого, осязаемого «что случилось». Ребёнок не должен думать о том, как он выглядит. Он должен думать о том, где морковка. И тогда его лицо будет рассказывать историю, а не демонстрировать мышечные усилия. Это и есть та самая органика, за которой гонятся все великие режиссёры, от Чаплина до Тарковского. И она даётся четырёхлетнему человеку даром. Нам нужно только не разрушить этот дар.

Теперь о грустном. О настоящих слезах. В индустрии бытует гнусный миф, что хороший ребёнок-актёр должен уметь плакать по команде. Это чушь. Это вредная, опасная, преступная чушь. Плакать по команде не умеет никто, кроме профессиональных невротиков. А те, кто якобы умеют, либо используют глицерин, либо вспоминают что-то настолько страшное и личное, что цена такой «игры» — кусок выжженной души. Ребёнку это противопоказано категорически. Нельзя просить ребёнка вспомнить, как ему было больно. Нельзя делать из его психики полигон для добычи слёз. Настоящие слёзы в кадре — это всегда риск и всегда большая ответственность. И если уж они пришли сами, от полноты проживания обстоятельств, ваша задача — быть рядом, чтобы немедленно провести «стоп-игру» и вернуть маленького человека в реальность. Но об этом — в другой главе.

Сейчас важно усвоить одно: мы не играем эмоции. Мы создаём условия для событий, которые рожают эмоции сами. Разница примерно как между сухим пайком и горячим обедом. Сухой паёк — это изображение: вроде сытно, а вкуса нет. Горячий обед — это проживание: запах, пар, жизнь. Камера питается только горячим. Сухой паёк она выплёвывает.

Как это применить прямо завтра? Очень просто. Берёте любую бытовую ситуацию. Дочь не может найти любимую куклу. Вместо того чтобы сказать «ой, да вот же она» и убить драму в зародыше, вы говорите шёпотом: «Слушай, а где твоя кукла? Ты видела? Я тоже не вижу. Куда она могла подеваться? Давай искать вместе». И вы начинаете искать. Вы заглядываете под кро-

вать. Вы открываете шкаф. Вы спрашиваете у кота. Ваше собственное беспокойство, непритворное, живое, передаётся ребёнку. Он начинает искать по-настоящему. Он тревожится. Его дыхание учащается. И вот этот момент, когда он, стоя на цыпочках, заглядывает на полку, а в глазах — искренняя тревога «а вдруг потерялась?», — вот этот момент можно снимать. Это будет правда. Без единого слова про «сыграй грусть».

Или возьмите смех. Сколько детей на пробах мучительно изображают веселье, выдавливая из себя какое-то «хи-хи-хи». А секрет прост: смех рождается из неожиданности. Из щекотки. Из глупости. Из того, что папа споткнулся о игрушечную машинку и сказал «ой-ёй-ёй» смешным голосом. Если вам нужен смех в кадре, не говорите «смейся». Устройте нелепую неожиданность. Уроните что-нибудь. Сделайте абсурдное лицо. Скажите слово «какашка» с серьёзным видом. Ребёнок засмеётся, потому что это действительно смешно. И камера получит золото.

Главное — перестать быть режиссёром в том душном, авторитарном смысле, который мы впитали из советских фильмов про «великого мастера, который орёт на артистов». Такой режиссёр никому не нужен. Тем более — ребёнку. Нужен партнёр. Соучастник. Человек, который создаёт игру. Игра — это единственная валюта, принимаемая детской психикой без отторжения. Хотите эмоцию — придумайте игру, в которой она возникает. Не получается придумать — подсмотрите за ребёнком. За тем, что его смешит, пугает, удивляет, трогает в обычной жизни. Берите эти ситуации и переносите в пространство пробы. Масштабируйте. Усиливайте. Делайте чуть более выпуклыми. Вот и вся методология.

А теперь, пожалуйста, выбросьте из головы слово «эмоция». Замените его словом «событие». И каждый раз, когда вам кажется, что ребёнок недостаточно выразителен, спросите себя: а какое событие он прямо сейчас проживает? Если никакого — устройте событие. Бросьте ключи на пол с грохотом. Скажите, что за окном пролетел огромный дракон. Спрячьте его игрушку в карман и сделайте загадочное лицо. Включите его внимание. Запустите его воображение. И отойдите. Дайте произойти химии. А сами наблюдайте.

Наблюдайте, кстати, особым образом. Не оценивайте. Не думайте: «О, сейчас будет хороший дубль». Не смотрите на него взглядом оценщика в ломбарде. Смотрите с интересом, с теплотой, с лёгким удивлением, как смотрят на огонь в камине. Ваш взгляд — это зеркало для ребёнка. Если в зеркале — приёмная комиссия, он напряжётся и закроется. Если в зеркале — любящий зритель, он раскроется и подарит вам то, чему нет названия. То, ради чего, собственно, и придумали кино.

В следующей главе поговорим о том, как устроена страшная и непонятная «монотонность», которую так не любят кастинг-директора. И почему она — не вина ребёнка, а последствие того, что взрослый не позаботился вовремя поменять игру.

Болото одного настроения, или Почему зритель засыпает на пятой секунде

Представьте, что вы пришли в гости к соседке. Она ставит перед вами тарелку супа. Вы едите. Суп вкусный. Она наливает вам второй половник. Третий. Четвёртый. К концу десятой тарелки вы начинаете тихо ненавидеть и суп, и соседку, и весь её уютный дом с геранью на подоконнике. Потому что всё хорошо в меру. Даже борщ. Даже самый наваристый, с пампушками и чесноком.

То же самое — с актёрской эмоцией в кадре. Ребёнок выучил, что его персонаж грустит. Он старательно грустит. Десять секунд. Двадцать. Минуту. Полторы. Он держит эту грусть, как тяжеленный чемодан без ручки — и бросить жалко, и нести нет сил. Он замер в одной ноте, как заевшая шарманка. И кастинг-директор, который смотрит пробу на телефоне, сворачивает видео на двенадцатой секунде. Не потому что ребёнок плохой. А потому что скучно. Скука — это не отсутствие эмоции. Это отсутствие перемен.

Вот он, главный бич самопроб — монотонность. На взрослом профессиональном языке это называется «существование в одном темпоритме». Умные дяди и тёти из театральных институтов пишут про это целые тома, разбирая «арки персонажей» и «смены психологических действий». Но мы с вами не в институте. Мы на кухне, и перед нами ребёнок, которому через час записывать видео для очередного кастинга. Нам нужен простой, работающий, не травмирующий способ сделать так, чтобы эти три минуты экранного времени не были похожи на заунывное пение одной струны.

Секрет в том, что монотонность ребёнка — это не его вина. Это наша, родительская, режиссёрская недоработка. Мы не подложили ему вовремя новых обстоятельств. Мы не изменили правила игры. Мы посадили его в лодку и сказали: «Греби». И он гребёт. Монотонно. А мы стоим на берегу и раздражаемся, что пейзаж за его спиной не меняется. Но пейзаж не может измениться сам. Лодка стоит на месте.

Взрослый актёр, если он профессионален, сам себе режиссёр. Он умеет внутренне переключаться: «В этом куске я уговариваю, в этом — угрожаю, в этом — притворяюсь равнодушным». Он разбивает сцену на куски и в каждом делает что-то новое. Ребёнок этого не умеет. Он живёт целостно. Ему сказали «ты грустный принц» — он будет грустным принцем от первой секунды до финальных титров, пока вы не схватитесь за голову и не закричите: «Ну сделай уже что-нибудь другое!» Но «сделай другое» — это абстракция. Она не работает. Она только пугает.

Что работает? Работает — новая задача. Не «будь другим», а «смотри, прилетел дракон». Или: «Ой, кажется, твоя корона упала в лужу». Или: «Слышишь, там, за дверью, кто-то плачет». Или просто: «Замри. Прислушайся к своему дыханию. Что ты сейчас чувствуешь в кончиках пальцев?» Любое новое вводное, которое заставляет психику ребёнка отреагировать, автоматически меняет рисунок роли. Меняется дыхание. Меняется взгляд. Меняется напряжение в плечах. И камера, эта безжалостная фиксаторша правды, немедленно это считывает. Сцена оживает.

Теперь отбросим пафос. Давайте конкретно. У вас есть сцена на минуту. Ребёнок должен что-то рассказать на камеру, например, как он потерял свою собаку и как её нашёл. Классическая ошибка: он настраивается на «грустно» и начинает бубнить текст, глядя в одну точку. Чтобы этого избежать, вы до съёмки, шёпотом, как заговорщик, вводите три-четыре события, которые будут происходить прямо внутри его монолога. Не до, не после, а во время. «Когда ты скажешь слово „убежала“, я хлопну в ладоши — это значит, ты вдруг услышал лай. Удивись.

Когда скажешь „я искал“, я покажу тебе мишку — это значит, ты увидел друга и обрадовался». Всё. Вы только что разрушили монотонность, даже не произнеся этого слова.

Ребёнок не должен держать в голове «я сейчас сменю эмоцию с грусти на надежду». Он вообще не должен думать об эмоциях. Он должен реагировать на хлопок, на игрушку, на ваш шёпот, на загадочный взгляд. Его психика сделает всё сама. Ваша задача — быть живым, дышащим, непредсказуемым обстоятельством. Не статичной камерой на штативе, а соучастником, который меняет ландшафт сцены по ходу действия.

Вот вам метафора. Ребёнок — это не пианист, который исполняет выученную пьесу. Ребёнок — это джазовый музыкант, который играет импровизацию, отталкиваясь от того, что слышит от остальных. Если ритм-секция (то есть вы) играет одно и то же весь номер, он тоже будет топтаться на месте. Если вы начинаете подкидывать синкопы, менять темп, он откликнется. Джаз — это разговор. Сцена — тоже.

Теперь давайте разберём самую частую родительскую ошибку, которая плодит монотонность в промышленных масштабах. Я говорю о знаменитом «Ну давай, теперь также, но получше». Эта фраза — гарантированный убийца любого намёка на живость. Потому что «также» означает «ничего не меняй». А «получше» означает «я тебя оцениваю». Ребёнок зажимается. Он пытается повторить то, что только что делал, но с поправкой на невидимые стандарты, которые существуют только в маминой голове. Он концентрируется на своём лице. Он начинает контролировать брови. Всё. Приехали. Та самая монотонность, только теперь ещё и с налётом искусственности.

Что делать вместо этого? Никогда не просить повторить так же. Всегда менять задачу. «А теперь давай попробуем рассказать эту историю, будто ты рассказываешь её своему плюшевому зайцу, который лежит в больнице». Или: «А теперь — будто ты стоишь на краю бассейна и боишься прыгнуть». Или: «А теперь шёпотом, потому что в соседней комнате спит злой великан». Каждый дубль — новая игра. Новый поворот. Новая краска. Ребёнок перестаёт думать о результате и начинает исследовать предлагаемые обстоятельства. И монотонность исчезает, как туман над утренней рекой.

Важный момент: физика. Монотонность часто гнездится в теле. Ребёнок застыл, как оловянный солдатик: руки по швам, спина прямая, взгляд в одну точку. Это поза отличника у доски. Она убивает любое кино. Если вы видите такое — не командуйте «расслабься». Это всё равно что сказать испуганному человеку «не бойся». Включите движение. «Когда ты говоришь про то, как собака убежала, сделай шаг вперёд. Когда ты говоришь, как её нашёл, подпрыгни». Или: «Расскажи эту историю, одновременно собирая кубики в коробку». Или: «Сними носки и надень их заново, пока говоришь». Физическое действие, не связанное напрямую с текстом, парадоксальным образом раскрепощает психику. Оно снимает лишний контроль. Камера любит занятых людей. Людей, которые что-то делают, а не позируют.

Это, кстати, страшный сон всех операторов: актёр, который встал в красивую позу и замер. Это не жизнь. Это фотография. Кино — это движение. Не обязательно бег по потолку, но микро-движения: пальцы теребят край футболки, стопа покачивается, голос то затихает, то становится громче. Всё это — признаки того, что внутри идёт работа. Что человек живой. Что он не бубнит заученный текст, а прямо сейчас, в этот самый момент, что-то переживает.

Теперь о грустном — о тишине. Самое мощное лекарство от монотонности, как ни странно, — это пауза. Не та пауза, которую артист делает, потому что «так написано в сценарии». А та, которая возникает спонтанно, когда ребёнок вдруг задумался. Когда он забыл текст и смотрит на вас с немым вопросом. Когда он засмеялся своей собственной шутке. Когда он просто выдохнул. Эти моменты — золото. Не обрывайте их. Не суфлируйте немедленно. Дайте тишине случиться. Именно в тишине зритель видит мысль. А мысль в глазах ребёнка — это самое захватывающее зрелище, которое может быть в кино. Гораздо более захватывающее, чем самый громкий крик.

В профессиональной среде это называется «второй план». Когда актёр делает одно (например, говорит текст), а зритель считает другое (его истинное состояние). У детей второй план возникает естественно, если им не мешать. Они могут говорить «я тебя люблю», а в глазах будет плескаться такая вселенская тоска по ушедшему мишке, что взрослые дяди в жюри отбора потянутся за платками. Это не техника. Это правда. И она доступна каждому ребёнку, которого не задрессировали показывать «любовь» с помощью сложенных сердечком пальцев.

Давайте я расскажу, как это работает в реальной жизни, а не в методичке. У меня была одна ученица, шесть лет, звали её, скажем, Маруся. Пробовалась на роль девочки, которая прощается с мамой на вокзале. Сцена — полторы минуты диалога. Первая проба — катастрофа. Маруся старательно изображала печаль, насупив брови. Мама за камерой делала страшные глаза и шипела: «Грустнее, Маруся, грустнее!» Я попросил маму выйти из комнаты. Дал Марусе в руки плюшевого зайца. Сказал: «Это не просто заяц. Это твой самый лучший друг, который уезжает навсегда в Антарктиду. Ты больше никогда его не увидишь. Что ты хочешь сказать ему на прощание?» Маруся прижала зайца к груди. Помолчала. Потом сказала: «Не замерзай там». И заплакала. Никакой «грусти» она не играла. Она прощалась с зайцем. Это было настолько по-настоящему, что у меня у самого защипало в носу. Вот так работает смена обстоятельств. Не «грусти сильнее», а «вот заяц, он уезжает». Почувствуйте разницу.

Итак, подведём итог этой главы. Монотонность — это не порок. Это симптом. Симптом того, что игра остановилась. Что ландшафт застыл. Что режиссёр (то есть вы) заснул за штурвалом. Ваша задача — не бороться с монотонностью, а не давать ей возникнуть. Быть для ребёнка живым обстоятельством, которое постоянно меняется. Менять правила игры каждый дубль. Вводить новые вводные. Не просить повторить. Не оценивать. Наблюдать и подыгрывать. И тогда три минуты пробы пролетят как одно мгновение, наполненное дыханием, тишиной, смехом, вздохами, паузами и той неповторимой жизнью, ради которой, собственно, и затевается вся эта безумная затея под названием «кино».

В следующей главе мы поговорим о том, как не задушить ребёнка собственными амбициями. О том, как отличить свой страх «а что скажут люди» от реальной заботы о его будущем. И о том, почему самый лучший актёрский тренинг для дошкольника — это когда мама просто умеет вовремя заткнуться.

Мамина корона, или Почему молчание — лучшая реплика

Одна моя знакомая, назовём её Лена, умная, красивая, с двумя дипломами и одним разводом за плечами, привела дочь на первые в её жизни пробы. Девочке было пять. Девочка хотела мороженого и спать. Лена хотела справедливости. Потому что Лена, как и многие из нас, выросла в убеждении, что мир — это большая экзаменационная комиссия, и если ты не сдал, значит, плохо старался. Она сидела в коридоре, сжимая в руках рюкзачок с запасными колготками, и мысленно уже репетировала благодарственную речь за победу в номинации «Лучшая мать года».

Потом вышла девочка. Она не плакала. Она не забыла текст. Она просто была обычным пятилетним человеком: чуть сонным, чуть любопытным, с крошкой печенья на щеке. Лена посмотрела на неё и сказала фразу, которую я запомнил на всю жизнь. Она сказала: «Ну что, провалила? Я так и знала. У тебя же вечно всё из рук валится».

В этот момент я впервые увидел, как в глазах ребёнка гаснет солнце. Не из-за отказа режиссёра. Не из-за того, что роль отдали другой девочке с более подходящим цветом волос. А из-за того, что самый главный человек в мире, её собственная мама, только что сообщила ей: ты недостаточна. Ты брак. Ты разочарование. И это, доложу я вам, такое преступление, перед которым меркнут все грехи кинематографического начальства вместе взятые.

Лена не чудовище. Она обычная мать, которая очень, очень хотела, чтобы у ребёнка получилось. Потому что если у ребёнка получается, значит, мама хорошая. А если не получается, значит, мама плохая. Вот она, дьявольская логика, на которой построена львиная доля детских неврозов в актёрской среде. Мы делаем успех ребёнка мерилom собственной родительской состоятельности. Мы надеваем на себя корону, которой нет, и требуем, чтобы мир преклонил колени. А ребёнок становится не человеком, не художником, не маленьким творцом, а инструментом для добычи этой самой короны. И корона, зараза, всё время сползает.

Самое коварное в этой ситуации — что мы не замечаем, как превращаемся в продюсеров. Нам кажется, что мы просто помогаем. Мы же находим эти объявления о кастингах, мы возим через весь город, мы платим за фотографии, мы учим текст вместе, мы поправляем: «Сделай голос погромче, сделай лицо повеселее». Мы инвестируем. А инвестиции, как известно, должны приносить прибыль. И вот уже обычная домашняя репетиция превращается в совет директоров, где маленький исполнитель отчитывается перед главным акционером. Атмосфера сгущается. Ребёнок перестаёт быть ребёнком. Он становится сотрудником, у которого KPI — получить роль.

Никто из нас не планировал такого. Мы входили в эту воду с благими намерениями. Но благими намерениями, как известно, вымощена дорога в одно нехорошее место. Как же нам заметить, что мы пересекли черту? Как отличить поддержку от давления? Где тот внутренний звоночек, который должен прозвенеть раньше, чем ребёнок начнёт вздрагивать при слове «проба»?

Первый признак — вы говорите больше, чем ребёнок. На репетиции, после репетиции, вместо репетиции звучит ваш голос. Вы объясняете, вы требуете, вы корректируете, вы приводите примеры, вы показываете, как надо. Ребёнок молчит. Он кивает. Он смотрит в пол. Он соглашается. Это конец. Как только ребёнок перестал спорить, предлагать своё, дурачиться, отвлекаться и говорить «а давай по-другому» — значит, творчество закончилось. Начался менеджмент.

Второй признак — вы чаще смотрите на часы, чем на ребёнка. Репетиция превратилась в гонку. У нас есть сорок минут до ужина, надо успеть прогнать сцену пять раз. Вы не заме-

чаєте, что у него покраснели глаза. Вы не видите, что он уже пятую минуту тербит манжету. Вы не слышите, как изменилось его дыхание. Вы слышите только свой внутренний метроном: «Быстрее, быстрее, мы ничего не успеваем». В этот момент вы не мать и не отец. Вы — прораб на стройке.

Третий признак — вы злитесь. Не на себя, не на индустрию, не на дурацкие обстоятельства, а на ребёнка. На то, что он забыл текст. На то, что он смотрит не туда. На то, что он опять горбится. Гнев на собственного ребёнка во время творческого процесса — это верный маркер того, что вы перепутали роли. Вы больше не поддерживаете. Вы контролируете. Контроль и творчество несовместимы, как вода и раскалённое масло. Вспыхивает пожар.

Что делать, если вы узнали себя хотя бы в одном из этих признаков? Для начала — выдохнуть. С вами всё в порядке. Вы не плохой родитель. Вы просто попали в ловушку, в которую попадают девяносто девять процентов всех, кто пытается помочь ребёнку в профессии. Эта ловушка называется «я отвечаю за результат». И вот тут мы должны провести очень важную границу. Вы отвечаете не за результат. Вы отвечаете за атмосферу.

Результат — получил роль или не получил — не в вашей власти и не во власти ребёнка. Он зависит от тысячи факторов: от типажа, от настроения режиссёра, от того, что другая девочка просто похожа на бабушку продюсера в молодости. Это лотерея. Пытаться контролировать лотерею — безумие. Атмосфера же — полностью в вашей власти. Тепло, безопасность, принятие, лёгкость, юмор — вот что вы можете дать. И это единственное, что вообще имеет значение для пятилетнего или семилетнего человека.

Потому что, скажу вам крамольную вещь, сам кастинг, сама проба, сама роль — она ничего не решает в долгосрочной перспективе. Сегодня дали, завтра не дали. Сегодня взлет, завтра тишина. Но опыт того, как с тобой обходился самый близкий человек в момент твоей уязвимости, останется навсегда. Он ляжет в фундамент личности. И если этот опыт был опытом любви и принятия, человек вырастет с крепким внутренним стержнем. Если опытом оценки и стыда — будет всю жизнь доказывать, что он достоин. Даже если станет звездой с миллионными гонорарами, внутри будет та же пятилетняя девочка, которая ищет мамино одобрения.

Поэтому давайте прямо сейчас, в середине этой главы, проведём одну простую, но революционную практику. Она не займёт много времени. Она называется «День без замечаний». Выберите один день. Всего один. В этот день вы не делаете ребёнку ни одного замечания по поводу его актёрской работы. Вообще. Даже если он путает текст. Даже если он чешет нос в самый драматический момент. Даже если он, с вашей точки зрения, делает всё «не так». Вы молчите. Вы улыбаетесь. Вы киваете. Вы обнимаете. Вы говорите только три вещи: «Интересно», «Я тебя слышу», «Попробуй ещё, как тебе самому хочется». Всё.

Первый час будет ломка. Вам будет казаться, что вы теряете контроль. Что без ваших мудрых указаний всё развалится. Это иллюзия. На второй час вы заметите, что ребёнок стал свободнее. Что он начал предлагать что-то сам. Что он засмеялся там, где раньше напрягался. К вечеру вы увидите перед собой другого человека. Не сотрудника, отчитывающегося о проделанной работе, а живого, творческого, спонтанного ребёнка, который наконец-то перестал бояться вашей оценки. И вот тогда, возможно, вы впервые за долгое время увидите настоящую игру.

Теперь — о праве на «нет». Это, пожалуй, самое сложное. Мы так боимся, что ребёнок откажется. Что он скажет: «Я не хочу больше ходить на пробы». Мы воспринимаем это как приговор. Как крах всех наших надежд. Мы начинаем уговаривать, подкупать, давить, стыдить: «Мы же столько уже вложили», «Ты же хотел», «Ты же талантливый, как ты можешь бросить». Остановитесь. Право сказать «нет» — это священное право любого артиста, даже самого маленького. Без этого права нет творческой свободы. Есть только рабство.

Если ребёнок говорит «не хочу», это не значит, что вы плохо старались. Это не значит, что он неблагодарный. Это значит, что он устал. Или ему страшно. Или ему надоело. Или он

просто хочет пойти гулять и собирать каштаны, а не стоять перед камерой. Это нормально. Это более чем нормально. Это здоровая реакция живого организма на стресс. Ваша задача — не сломать это сопротивление, а услышать его. «Ты не хочешь? Хорошо. Давай не будем. Что ты хочешь сейчас?» Поверьте, это страшнее всего — отпустить вожжи. Но именно в этот момент вы становитесь по-настоящему сильным родителем. Не дрессировщиком, который заставляет тигра прыгать через огонь, а тем, кто уважает свободу другого существа.

Ирония судьбы заключается в том, что именно после такого отпускания ребёнок часто возвращается сам. Когда исчезает давление, возвращается интерес. Когда уходит «надо», приходит «хочу». Это закон психологии, старый как мир, и он работает безотказно. Но даже если не вернётся — что ж, значит, это не его путь. Лучше честно сойти с дистанции сейчас, чем дойти до нервного срыва в пятнадцать лет.

Отдельный разговор — отказ от роли. Вам не перезвонили. Вас не утвердили. Ребёнок не прошёл. Как сообщить ему об этом? Ответ: легко. Без траура. Без заламывания рук. Без фразы «они там все дураки, они не поняли твоего таланта» (это учит ребёнка высокомерию и обесцениванию других). И уж точно без фразы «ничего, в следующий раз постарайся лучше» (это подразумевает, что в этот раз он старался плохо). Лучший вариант — нейтральный, спокойный, с переключением: «Они выбрали другую девочку. Так бывает. Пойдём съедим по мороженому, и ты расскажешь мне, что тебе самому понравилось в этих пробах». Акцент — на процессе, а не на результате. На том, что было интересно, что было весело, что удивило. Результат ушёл, опыт остался.

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.