

Е. В. Вановская

ЭТЮД В ОСВОЕНИИ ТЕКСТА ЛИТЕРАТУРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ (В КОНТЕКСТЕ ПРЕПОДАВАНИЯ СЦЕНИЧЕСКОЙ РЕЧИ)

В театральных школах принято считать, что основам словесного действия студенты обучаются на занятиях по сценической речи. Однако все преподаватели — по сценической речи, сценическому движению, актерскому мастерству, общепрофессиональному циклу призваны учить студентов навыкам актерской профессии, т. е. умению совершать подлинные, целесообразные, органичные действия в вымышленных обстоятельствах пьесы, воплощать «жизнь человеческого духа» конкретной роли в художественно выразительной форме. На занятиях по сценической речи художественное слово также должно выступать как средство воспитания речевой выразительности актера, а не как самоцель. Однако, как показывает учебная практика в различных учебных заведениях, в работе над литературными произведениями основное внимание уделяется разработке внешнего рисунка звучания произведения.

Между искусством художественного слова и драматическим искусством имеются существенные различия. Среди них наиболее значительные: общение со зрителями, а не с партнерами на сцене; рассказ о событиях прошлого, а не действия в событиях, непосредственно происходящих перед зрителями; рассказывание от образа рассказчика (образа сказителя), или образа лирического героя, с определенным отношением к событиям и героям, а не перевоплощение в образ конкретного действующего лица пьесы; использование паралингвистических средств языка — жестов, мимики, активности тела, а не жизнь в активном физическом действии и мизансценах.

По существу, главные различия в творчестве чтеца и актера связаны с процессом исполнения, с формой и методами передачи произведения слушателям, но не с работой над текстом. Безусловно, драматическое искусство — искусство синтетическое: оно располагает комплексом художественных средств. Но главным и решающим средством воздействия на зрителя в драматическом спектакле, по мысли К. С. Станиславского, всегда остается слово. Словесное действие — вот что делает драматический театр одним из самых сильных и впечатляющих видов художественного творчества. Словесное действие составляет основу искусства художественного слова. В этом сходство двух искусств. В чем же еще выражается это сходство? В первую очередь в общности творческого процесса овладения текстом; в одинаковом характере подхода к слову; в общих условиях и приемах создания творческого самочувствия; в едином принципе использования психотехники. Мастера художественного слова, анализируя процесс овладения текстом, по существу говорят о тех же самых приемах и методах, какие существуют в мастерстве актера, — о сверхзадаче и подтексте, о вскрытии авторской мысли и изучении особенностей языка, о логике и последовательности, о воображении и видениях.

Вановская Елена Владимировна — заслуженный деятель культуры РФ, почетный работник высшего профессионального образования, член Союза театральных деятелей РФ; доцент, Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов; доцент, Санкт-Петербургский государственный университет; e-mail: kafrezh@yandex.ru

© Е. В. Вановская, 2013

Главная задача чтеца — рассказать, не играя, о людях, об их характерах, поступках, о событиях, происшедших с ними. Однако пассивное знание, простая осведомленность мало чем могут помочь исполнителям. За скупыми словами автора необходимо увидеть живой человеческий облик героев, воссоздать во всей полноте предлагаемые обстоятельства, ярко выявить события, происшедшие в материале, раскрыть весь тот широкий емкий «второй план», который скрывается за текстом.

К. С. Станиславский говорил, что, рассказывая о человеке, чтец начинает «действовать и переживать за него». Он активно вмешивается в жизнь, болея болью своего героя, радуясь его радостям, взволнованно относясь ко всему, что происходит с ним. А известный режиссер и педагог З. Я. Корогодский подчеркивал, что слово рождается не само по себе, а в зависимости от того или иного факта, т. е. события: «Оно продиктовано целью, следовательно, процесс овладения словесным действием идет от понимания и чувства события, умения жить в нем и служить ему» [1, с. 198].

Все, о чем рассказывает чтец, — это часть его собственной жизни, его собственной биографии. Он прожил эту жизнь в своем воображении, силой своей фантазии, сделал ее своим прошлым. События, которые с ним произошли, заставили его глубоко задуматься, посмотреть на все «глазами эпохи и идеи». Это «пережитое», много раз осмысленное прошлое, рождает в нем те мысли и чувства, которые сегодня, сейчас, здесь не дают ему молчать, заставляют говорить со слушателями, может быть менять их представления о чем-то, может быть призывать к чему-то, может быть предостерегать от чего-то, т. е. так или иначе воздействовать на них.

Средства воздействия чтеца на аудиторию ограничены по сравнению со средствами актера: в основном они не выходят за пределы словесного действия. Но именно это ограничение предполагает особенно серьезную работу над словом, требует тщательного анализа текста. Глубокое постижение событийного ряда, обстоятельств и отношений, ситуаций второго плана, линии мысли и видений необходимы чтецу, так же как и актеру. Именно вопрос о видениях К. С. Станиславский считал чрезвычайно важным для правильного течения органического творческого процесса, рекомендовал с целью тренировки элемента «видения» заниматься как можно больше работой над художественным словом. В своей студии основатель школы организует кафедру художественного слова и поручает своему соратнику и педагогу М. О. Кнебель разработать метод работы над этим предметом аналогично методу преподавания мастерства актера. С тех пор метод действенного анализа произведения должен был стать обязательным как актерам в начале работы над ролью, так и чтецам-исполнителям литературных произведений.

Метод действенного анализа помимо этапа, который называют «разведка умом», включает в себя этюдный метод, который и стал предметом нашего рассмотрения.

М. О. Кнебель пишет в своей книге «Слово в творчестве актера»: «Для того чтобы картина, которую рисует в рассказе актер, стала для студента его личным воспоминанием — нужно было подойти к этому издали. Мне следовало, по указаниям Станиславского, до того, как я приступлю к практическим занятиям, разобрать все выбранные рассказы по событиям, определить их действительную фабулу и наметить ряд этюдов» [2, с. 67].

Зачем играть этюды, работая над рассказыванием литературных произведений? Чтобы создать и сохранить непрерывную линию полноценных видений. Поэтические и прозаические произведения насыщены описаниями, философскими раз-

мышлениями авторов и героев, диалогами, монологами персонажей... Чтобы увидеть героев «изнутри», их борьбу, сомнения, взаимоотношения, необходимо вывернуть в своем воображении ситуации и мизансцены, «жизнь тела», т. е. проделать ту же работу, что и актер, войти в процесс анализа текста, в логику действий каждого персонажа, в предлагаемые обстоятельства своей психофизикой с помощью этюдного метода.

Также М. О. Кнебель вспоминает: «Помню урок, на котором один из учеников читал “Злоумышленника” Чехова... Не могу забыть, как тонко, с каким живым ощущением человеческой психики *Станиславский* вскрыл на уроке внутренний мир ни в чем не повинного “злоумышленника”, который не в состоянии понять, какое отношение может иметь вывинченная гайка, нужная ему для рыбной ловли, к крушению поезда.

Рассказывая, Константин Сергеевич показывал “злоумышленника”, показывал без авторского текста, но какими-то отдельными словами, штрихами, жестом (он внимательно разглядывал что-то и в то же время почесывал тыльной стороной руки лоб) он воплотил перед нами человека, такого не похожего на него, Станиславского, и такого живого, настоящего, трогательного в своей наивности крестьянина, что хотелось еще и еще смотреть на этот гениальный эскиз крупнейшего актера-реалиста» [2, с. 76–77]. Перед нами описание одного из видов вспомогательных этюдов, исполненный основателем школы актерского мастерства.

Будучи верным последователем школы Станиславского, Зиновий Яковлевич Корогодский упрочил и развил систему школы. Он закрепил метод действенного анализа и этюдный метод как составляющий первого в воспитании актеров и режиссеров. Он придал стройность системе, дав точную классификацию этюдам: «Этюд как средство творческого процесса используется нами в двух направлениях. Первое — этюд в школе актерского мастерства, то есть тренировочный этюд, второе — этюд как репетиционный прием» [1, с. 132]. Он предлагает рассматривать этюд как отрезок жизни, непременно содержащий событие, «известный мне, может быть, даже прожитый мною». Это условие существования как в тренировочном этюде, так и основное правило в работе над текстом роли и игровыми этюдами литературного материала.

Тренировочный этюд относится к актерскому тренингу. Основная задача этих этюдов — развить, натренировать фантазию, воображение, веру в вымысел. Среди них этюды на «знакомое дело», на «три слова», «первый раз в жизни», «интересный факт», «этюд с музыкальным моментом» и другие. Наиболее близкий для искусства художественного слова из этой многочисленной серии этюд на «молча вдвоем». Основное условие жизни в этюдах — молчание, наполненное внутренним текстом, с внутренней кинолентой, с непрерывным восприятием окружающей жизни, с оценками, препятствиями, действиями и пр. Этюды на «молча вдвоем» приводят к осознанию того, что слово есть прорыв молчания. Например, у Н. С. Лескова в «Леди Макбет Мценского уезда» есть такой текст: «...Катерина Львовна вскочила как лезла в одной рубашке, впустила мужа в горницу и опять нырнула в теплую постель.

— Что-то перед зарей холодно становиться, произнесла она, укутываясь одеялом.

— Как живешь-можешь? — спросил он супругу...».

Не накопив в этюде «молча вдвоем» внутренний текст по поводу Сергея, только что скрывшегося на галереечке и любви к нему; по поводу мужа, ненавистного

и мешающего ее свиданию; по поводу задуманного злодеяния и пр. никогда не найти той неповторимой, безвинной интонации, полной непогрешимости и беспечности. Точно так же как и за Зиновия Борисовича невозможно произнести текст, не сыграв в этюде этой зловещей, тяжелой паузы, результатом которой будут слова, прервавшие глубоко затаенное знание о жене. В этюде слова неразрывно связываются с мыслями, задачами и действиями героев, что помогает в дальнейшем рассказать о них и за них, обогатившись кинолентой полноценных видений.

Среди разнообразия всяческих этюдов есть вид «этюда по наблюдению»: «Для актера умение наблюдать жизнь, выбирать из наблюдаемого наиболее важное, интересное, типичное и красочное — потребность, профессиональный долг» [1, с. 201]. З. Я. Корогодский считает, что «наблюдение» удачно сочетает в себе все направления тренинга, что особая его сила в том, что в основе этюда лежит не сочиненное, не плод фантазии, а действительный факт, действительные люди, увиденные в жизни. Эта действительность, взволновавшая наблюдателя, заставляет по-новому рассказать о жизни, заставляет задуматься о ней. В результате на учебную площадку переносится увиденное в жизни, но уже творчески переработанное воображением. Этюды «на наблюдение» — не только один из основных принципов учебного процесса, но и принцип подхода к профессии вообще. Поэтому он основной и для искусства художественного слова.

На втором курсе студенты работают над бытовыми сказками. Мы берем в работу сказки Ганса Христиана Андерсена («Истинная правда», «Воротничок», «Счастлирое семейство» и другие); Степана Писахова («Северно сияние», «Сахарна редька», «Из-за блохи», «Перепелиха» и другие); Бориса Шергина (серия сказок под общим названием «Шиш Московский», «Золоченые лбы», «Зеркальце», «Варвара Ивановна») и другие разнообразные народные сказки. Среди выбранных студентом сказок утверждается та, в которой есть яркий жизненный эпизод — авторское наблюдение, изложенное либо иносказательно («Истинная правда», «Воротничок»), либо через взаимодействие персонажей — ярких, острохарактерных («Золоченые лбы», «Перепелиха», «Варвара Ивановна»), либо через образ сказочника, наделенного творческой смелостью, юмором, иронией, такого который по словам Б. Шергина, умеет «врать, плести, представлять. Это враньё — “театр для себя”» [3, с. 482]. («Не любо — не слушай», «Громка мода»). Событийность и конфликтность таких сказок дает возможность учиться главному — активно действовать. Но без узнаваемости, без схватывания мира бытовых местных традиций, без видений определенных образов (как, например, образа скомороха в Шише) сказки не начнут «искриться, переливаться всеми цветами радуги», по образному определению Б. Шергина, в устной передаче [там же].

Без этюдов «на наблюдения» к этим сказкам даже «не притронуться». Если сказка построена на ассоциации («Воротничок», «Истинная правда»), то дается задание: сыграть этюд на похожую ситуацию из жизни. Следовательно, необходимо из жизненного опыта найти аналогичную ситуацию, в которой бы существовал реальный жизненный факт, наблюденный студентами. Помимо этого задания, допустим к сказке «Истинная правда», необходимо понаблюдать за поведением разнообразных птиц: куриц, сов, голубей и пр. Далее соединить эти наблюдения в своем воображении. Конечно же этюды — не самоцель, а только повод, материал для пересказа сказки. Уже потом, пройдя все этапы работы, необходимо добиться, чтобы за слова-

ми сказки у студента вставляли живые факты, живые люди (с характерным поведением), живые, реальные поступки, живые ситуации. Для сказок, где действуют персонажи, требуется принести наблюдения за известными, яркими личностями, которые имеют острую персональную характерность. Так, для сказки «Подруженьки» С. Писахова студентка показывала несколько этюдов, наблюдая за известной актрисой, режиссером Ренатой Литвиновой, обладающей неповторимой пластикой и мелодичной речью. Затем в рассказывании сказки монолог одной из подружек звучал как бы наделенный штрихами характера Литвиновой, но преломляясь в отношении исполнителя — очевидца истории. Ведь главное, рассказывая сказку, видеть за словами сыгранные этюды, т. е. читать с внутренней кинолентой видений. Необходимо подчеркнуть, что слово, наполненное яркими, полноценными видениями, пережитым опытом, еще не действенно. Слово становится действием, если оно насыщено видениями, подчинено цели, активно направлено на воздействие.

Зиновий Яковлевич Корогодский призывал отнестись к этюду как к инструменту: «Этюд своего рода щуп <...> Если условиться, что этюд — проба, щуп, к нему нужно относиться как к наброску, к “безответственному” черновику, что по нему никто не будет судить артиста, то этюд становится нетрудным, потом привычным и, наконец, необходимым» [1, с. 350]. Только так он становится средством познания авторского замысла, средством понимания действенности материала, средством обретения киноленты полноценных видений.

Вернемся к классификации этюдов, предложенной З. Я. Корогодским. Помимо «этюдов-разведчиков», т. е. этюдов в действенном анализе, он предлагает пользоваться самыми разнообразными этюдами, которые он называет «вспомогательными»: «Вспомогательные они только потому, что даются в помощь чему-то другому: в помощь выращиванию роли, воспитанию новой жизни, рождению образа» [1, с. 370]. Посмеем продлить это перечисление: созданию образа сказочника (в исполнении сказок), образа лирического героя (в исполнении поэтических произведений), образа рассказчика (в исполнении художественной прозы). Среди вспомогательных этюдов Зиновий Яковлевич выделяет этюды «на общение», «на преджизнь», «на будущее роли», разнообразные этюды «по изучению предлагаемых обстоятельств». «Соединительные этюды» — «на линию роли», «по аналогии», «зарисовки», т. е. «наблюдения», «на зерно роли», «на жизнь тела» и другие. Мастер подчеркивает, что предложенные этюды — это помощники, они вовсе не обязательны, если студент обладает врожденными видениями или действенностью, или «чувством события». Поэтому в искусстве художественного слова, в работе над литературными произведениями даются задания на этюды в зависимости и от сложности выбранного материала и от индивидуальных особенностей исполнителя. А поскольку «природными видениями» наделены редкие студенты, то тот или иной вид этюда наличествует в работе практически всегда.

Другой пример. Работа идет над рассказом Эрнеста Хемингуэя «Кошка под дождем». Краткое содержание: Супруги-американцы живут в отеле в послевоенной Италии. Они никого не знают, ни с кем не общаются. Идет дождь — очевидно зима в Средиземноморье. Американка увидела из окна кошку, спрятавшуюся от дождя под столом. Выразила желание забрать бедную кошку. Муж, лежащий на диване, и читающий книжку остался безучастным. Американка спускается вниз по лестнице в вестибюль и встречается с хозяином отеля, высоким стариком, который ей

нравится своим отношением к людям и к своим обязанностям. Выйдя из отеля, она оказывается под зонтом, который держит служанка, присланная хозяином. Вместе они проходят к месту, где спряталась кошка. Но ее там не оказывается. В коротком разговоре между американкой и служанкой, последняя понимает заботу американки. Проходя через вестибюль, хозяин поклонился из-за конторки. В его присутствии она себя всегда чувствовала маленькой и в то же время «значительной». Она вошла в комнату. Муж читал. Правда на мгновение вроде заинтересовался ее проблемой. Она было хотела выговориться, раскрыть свое душевное состояние, но «Джордж уже снова читал». Американка подошла к туалетному столику, почему-то стала расчесываться, придумывать себе новую прическу и затем разразилась монологом об одиночестве, о своих желаниях, которым не сбыться.

Постучали. Вошла служанка, которая принесла кошку, большую, пятнистую, которая «... тяжело свешивалась у нее на руках.

— Простите, — сказала она, — Patrone посылает это сеньоре» [3, с. 135].

В искусстве рассказа аналогично «этюдам на зерно роли» студентам предлагается сделать этюды «на зерно персонажа», о котором идет речь в рассказе. У мастера рассказа Хэмингуэя подсказка в названии: «Кошка под дождем». И правда, речь не о домашнем животном, а об одинокой женщине, которая так же как кошка прячется от жизненных проблем, и будучи одинокой, при мужчине, который с ней, не ощущает даже его малейшего интереса к своим чувствам. Она чувствует себя такой же кошкой под дождем, как та под столом. Кошка «... сжалась в комок» — «Что-то в ней сжалось в комок», когда американка возвращалась, не найдя кошки. Вот еще подсказка автора. Да и волосы, которые она расчесывает перед зеркалом, и желание отпустить их, и ее теперешний затылок «с коротко стриженными» волосами не напоминают ли шерстку кошки? Поэтому абсолютно естественное желание возникло и у преподавателя и у студентки «побыть кошкой», т. е. сыграть этюд-наблюдение «на зерно персонажа». Еще раз подчеркнем, что этюд — не самоцель, но понять, а значит почувствовать, по выражению К. С. Станиславского, тех, о ком идет речь, стать очевидцем событий, не холодным, рассудочным, а эмоционально рассказывающим о человеческой боли, необходимо.

Значение этюдного метода невозможно переоценить. Этот метод помогает создать киноленту полноценных видений, в моментах, где действуют персонажи рассказа, потому что насыщены живыми впечатлениями, полученными, в частности, в этюдах. Этот метод помогает обучать студентов в единой школе, в единой методике на ряде дисциплин. Этот метод в процессе постижения материала сближает актерское искусство и искусство художественного слова.

Литература

1. Корогодский З. Я. Начало. СПб.: СПбГУП, 1996. 432 с.
2. Кнебель М. О. Слово в творчестве актера. М.: ВТО, 1964. 162 с.
3. Шергин Б. В. Повести и рассказы. Л.: Лениздат, 1984. 492 с.
4. Эрнест Хемингуэй — «Кошка под дождем»: собр. соч. в 2 т. Т. 1. М.: Худ. литература, 1959. 496 с.

Статья поступила в редакцию 24 апреля 2013 г.