

## ТЕАТР

УДК 7.071.5

*Е. В. Вановская*<sup>1,2</sup>**ОСОБЕННОСТЬ ЛИТЕРАТУРЫ — ОСОБЕННОСТЬ ЕЁ ИСПОЛНЕНИЯ  
(В КОНТЕКСТЕ ТЕАТРАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ)**

<sup>1</sup> Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов,  
Российская Федерация, 192238, Санкт-Петербург, ул. Фучика, 15

<sup>2</sup> Санкт-Петербургский государственный университет,  
Российская Федерация 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7/9

В статье рассматриваются аспекты, важные при выработке единых критериев оценки качества звучащей литературы в исполнении студентов, обучающихся по специальности «Актер драматического театра и кино». В рамках преподавания дисциплин «Сценическая речь» и «Сценическая речь в драматическом театре и кино» уделено внимание специфическим особенностям различных видов, жанров и разновидностей литературы: публицистики, описательной прозы, поэтического эпоса, сказок, лирико-эпических произведений, лирики, монологов из драматургии, художественной прозы. На конкретных примерах из литературных произведений показывается методика анализа формы, лексических и стилистических средств выразительности (тропов и стилистических фигур), синтаксических особенностей авторского подлинника, которая определяет манеру исполнителя и меру его общения со зрителями. Высказывания великих педагогов и мастеров театрального искусства подкрепляют предложенные приемы работы над звучащей литературой. Проникновение в языковую ткань произведения, выработка чуткости к стилистическим оттенкам способствуют созданию полноценного образа рассказчика в искусстве художественного слова, как выразителя авторского голоса. Библиогр. 13 назв.

*Ключевые слова:* единые критерии, оценка, звучащая литература, сценическая речь, особенности литературы, методика анализа, лексика, стилистика, пунктуация, манера исполнителя, мера общения, высказывания, образ рассказчика, выразитель авторского голоса.

**FEATURE OF LITERATURE IS A FEATURE OF PERFORMANCE  
(IN A CONTEXT OF THEATRICAL PEDAGOGICS)***E. V. Vanovskaya*<sup>1,2</sup>

<sup>1</sup> Saint-Petersburg University of Humanities and Social Sciences,  
15, ul. Fuchika, St.Petersburg, 192238, Russian Federation

<sup>2</sup> St.Petersburg State University, 7/9, Universitetskaya nab., St.Petersburg, 199034, Russian Federation

The article considers the aspects leading to development of uniform criteria in an assessment of quality of reciting literature performed by the students who are training in “The actor of drama theater and cinema” program. In teaching *Scenic speech* and *Scenic speech at drama theater and cinema* attention is paid to specific features of different types, genres and kinds of literature: journalism, descriptive prose, the poetic epics, fairy tales, lyrico-epic works, lyrics, monologues from dramatic art, art prose. The technique of the analysis of a form, lexical and stylistic means of expressiveness (tropes and stylistic figures), syntactic features of the author’s original which defines a manner of the performer and a measure of his communi-

cation with the audience is shown on concrete examples from literary works. Quotes from great teachers and masters of theater support the offered working methods over sounding literature. Penetration into language fabric of work, keenness development to stylistic shades promotes creation of a full-fledged image of the story-teller in art of the art word, as to the spokesman of an author's voice. Refs 13.

*Keywords:* uniform criteria, assessment, sounding literature, scenic speech, features of literature, analysis technique, lexicon, stylistics, punctuation, manner of the performer, communication measure, statements, image of the storyteller, spokesman of an author's voice.

С приходом в театральную педагогику большого количества молодых преподавателей по актерскому мастерству, сценической речи, сценическому движению, а также мастеров курсов, имеющих большой актерский и небольшой педагогический опыт работы, возникают некоторые проблемы, связанные с единым пониманием целей, задач, методических приемов, специфических особенностей специальных дисциплин. Речь, в частности, идет о дисциплинах «Сценическая речь» и «Сценическая речь в драматическом театре и кино».

По традиции на экзамены, зачеты, контрольные уроки, творческие показы по специальным дисциплинам приглашаются все члены кафедры, и в обязательном порядке присутствуют все обучающие данный курс преподаватели. И это правильно, ибо у студентов, с одной стороны, повышается ответственность и, с другой стороны, возникает ощущение праздника. После просмотров, опять же по традиции, все присутствующие преподаватели участвуют в обсуждении работ. В результате вырабатываются единые требования к студентам, единое понимание системы обучения, единая методология в процессе обучения и, в конечном счете, создается коллектив единомышленников, творческий союз.

Как правило, при обсуждении показов по сценической речи каждый из присутствующих преподавателей имеет возможность высказать свое мнение. Но, к сожалению, диалога, так необходимого для возникновения единой позиции в критериях оценки работы студентов, между преподавателями не получается. И часто мы слышим следующую оценку студенческого выступления: «Отлично! Он (она) рассказывает нам историю!» — и тут же по поводу другого выступления: «Да, хороший материал. Видна большая работа. Но он (она) читает, а не рассказывает». Таким образом, «рассказывает» — хорошо, а «читает» — плохо.

Именно эта проблематика и явилась поводом для написания статьи.

Как известно, программы по дисциплинам «Сценическая речь» и «Сценическая речь в драматическом театре и кино» включают в себя, во-первых, развитие внешней («транслирующей») техники речи студентов: постановку дыхания и голоса, исправление дикционных недостатков, привитие нормативного произношения, овладение законами логики и мелодики речи, расширение тонального, динамического и темпо-ритмического диапазонов голоса и т. д.; во-вторых, развитие внутренней техники: воображения, фантазии, видений, воли, оценок, отношений, действенной основы слова и т. п.; в-третьих, владение действенной перспективой, перспективой сложного переживаемого чувства, художественной перспективой. «...Помните, что на уроках по художественному слову вы должны научиться перспективе в речи. Тренируясь на небольших рассказах и монологах, вы сумеете перенести накопленный опыт в свою сценическую практику, научитесь действовать словом в ролях», — говорил своим ученикам К. С. Станиславский [1, с. 81]. Для этих целей в работу берут-

ся разнообразные литературные жанры различных писателей, поэтов, драматургов, каждому из которых свойственен свой язык, свой стиль, своя форма изложения. (Именно эти особенности и диктуют степень присвоения текста, манеру и меру общения со зрительным залом, и отсюда — «чтение» или «рассказывание» учебно-творческого материала.)

Рассмотрим ряд примеров.

Уже в первом семестре законы логики и мелодические конструкции родной речи закрепляются и на зачете демонстрируются на материале публицистики. В работу берутся, как правило, отрывки из различных глав книг М. О. Кнебель «Слово в творчестве актера» и Г. А. Товстоногова «Зеркало сцены».

Вот начало главы под названием «Слово — это действие» из книги М. О. Кнебель:

Проблема слова занимает видное место в творческой практике русского театра.

Не было, кажется, ни одного крупного деятеля в истории русского театра, который не задумывался бы над великой силой воздействия слова, не искал бы средств к тому, чтобы слово на сцене было насыщено правдой, проникнуто истинным чувством, исполнено значительным общественным содержанием [1, с. 5].

Если присмотреться к лексике данного текста, то можно обнаружить некоторый языковой пафос, обоснованный преклонением автора перед театральным искусством и главным орудием действия драматического актера — сценическим словом. «Проблема слова», «видное место», «крупный деятель», «великая сила», «истинное чувство», «значительное общественное содержание». А теперь зададим себе вопрос: может ли современный молодой человек 17–18 лет использовать в своей речи такие словосочетания и эпитеты, свойственные высокому стилю? — Скорее всего, нет. И это подтверждается студенческими первоначальными пересказами текста своими словами (методический прием освоения материала). Абсолютно «присвоить» себе такой слог и стиль невозможно, да и не нужно. Поэтому мы, преподаватели, предлагаем данный материал читать, цитировать. И даже просим подчеркивать читабельность наличием карточек с текстом и вставками своих слов: «пишет в своей книге Мария Осиповна Кнебель», «как утверждает автор» и т. п.

Может быть, публицистика, написанная от первого лица, должна звучать по-другому?

Георгий Александрович Товстоногов свою книгу «Зеркало сцены» пишет от себя. Вот несколько строк из главы «Режиссер — это профессия»:

Мне кажется, в нашей профессии утеряно в какой-то мере то, что называется одержимостью. В жизни и в искусстве нас что-то вдохновляет или оскорбляет, вызывает страстное желание вмешаться, ринуться в бой за то, во что веришь. Это я и называю одержимостью, которая должна быть в режиссуре [2, с. 69].

Если взглянуть на этот текст, то мы увидим стилистические приемы разговорной речи: «мне кажется», «какая-то мера», «что-то» — недосказанность, умолчание, «вдохновляет или оскорбляет» — антоним, «желание вмешаться, ринуться в бой» — градация. Кроме того, в целом текст написан в форме беседы, в доверительном тоне. Но имеет ли право студент (студентка) давать советы от своего имени по поводу профессии, путь в которую для него (нее) только начинается? Мы думаем, что это

было бы некорректно по отношению ни к автору книги, ни к преподавателям, принимающим зачет, ни к своим сокурсникам. Таким образом, отказ от полного присвоения текста и, в связи с этим, от приема «рассказывания» как манеры исполнения, несмотря на то что стиль и лексика позволяют сделать это, носит этический характер. Потому на зачете публицистика М. О. Кнебель и Г. А. Товстоногова исполняется в манере «чтения» в едином стиле и в единой форме.

Правильность таких методических установок подтверждается и мнением Якова Михайловича Смоленского (1920–1996) — известного теща, народного артиста, профессора театрального института им. Б. Щукина при государственном академическом театре им. Е. Вахтангова. В недавно вышедшей книге (2009) «Чудо живого слова» мы читаем:

...помню, начиная трудиться над «Золотой розой», я очень загорелся соблазнительной возможностью с первых слов «обмануть» слушателей предельной естественностью и простотой. Возможность эту давали несколько вступительных фраз К. Г. Паустовского: «Начав писать эту работу, я понял, что она по содержанию неисчерпаема и, конечно, не под силу одному человеку. Поэтому я расскажу лишь то немного, что успею. Но если мне хоть в малой доле удастся передать читателю представление о сущности писательского труда, я буду считать, что выполнил свой долг перед литературой».

Выбросив слово «писать» и заменив слово «читателю» словом «слушателю», я начал экспериментировать. Сначала на товарищах и знакомых. Рассказывая кому-нибудь о своих планах, я незаметно вставлял эту фразу в общий разговор и очень радовался, когда меня начинали спрашивать: «что значит “немногое”» и почему «то, что успеешь», или «какой долг перед литературой»? Дошло до первых выступлений. Я уже привык считать вступительные слова совершенно «своими», слушатели, как правило, так их и воспринимали. Я был доволен.

На один из первых концертов пришел приглашенный мною замечательный артист, педагог и режиссер И. М. Толчанов, мнением которого я привык дорожить с юных лет. Мельком поглядывая на него со сцены, я видел, что «реагирует» он хорошо, и потому после концерта с волнением предвкушал «хорошие слова». Однако выражение лица И. М. Толчанова при входе его за кулисы насторожило меня. «Что это за слова вы говорите в самом начале, — спросил он, — свои, что ли?» — «Нет, Иосиф Моисеевич, — растерялся я, — это слова Паустовского, которые я сделал своими.» — «Какое же право Вы имеете присваивать чужой труд? Крупнейший писатель делится с нами наблюдениями всей своей творческой жизни, а Вы так просто подменяете его своей персоной! Нет, голуба моя, извольте сделать так, чтобы у нас никакого сомнения не было в том, что это он написал, а не Вы! Перед первой авторской фразой скажите четко: “Константин Георгиевич Паустовский говорит” и честно процитируйте то, что Вы так “художественно” присвоили. Увидите, между прочим, насколько легче станет Вам работать дальше!..»

Проверка на практике полностью подтвердила замечание мастера. Особенную благодарность я почувствовал к И. М. Толчанову, когда на одно из чтений «Золотой розы» пришел сам автор [3, с. 77].

Во втором семестре работа над внутренней техникой речи включает в себя создание киноленты видений (к сожалению, сегодня редко встретишь студента с так называемыми «природными видениями», с нерасторжимой связью между жизненными явлениями и словом). Для этой цели мы часто берем в качестве учебно-творческого материала незамысловатые коротенькие описания Н. Сладкова из его книги «Капли солнца». Вот один из типичных рассказиков.

## В лесу

В лесу и зимой хорошо, и в мороз жарко; были бы спички. Запалил костер, чаю вскипятил — пей — отдыхай!

Побежали мы с приятелем в лес. Весело тарыхтим: он спичками, я котелком.

Стали сушняк на костер собирать. Вот уж попутались на лыжах в чапыге! А без лыж нельзя: проваливаешься.

Час прошел; собрали кое-как. Вспыхнул веселый костер. Вспыхнул, разгорелся и... стал тонуть! Тонет прямо на глазах — за огонь-то его не схватишь, не удержишь. Тонул, тонул и утонул. Мы на снегу, костер под снегом. Вместе с котелком. Еле достали горячий котелок.

Поставили котелок на снег — котелок утонул. Выудили его рогулькой, как окуная из лунки. Разлили чай по кружкам — кружки утонули. Соскочили мы за кружками с лыж — сами по пах увязли.

Стоим в снегу — ни сесть, ни шагнуть.

Чай замерз. Сами замерзли.

Костер чадит. Дым ест глаза. Слезы по щекам текут, вытереть их нечем — руки в саже. И пальцы свело, не гнутся, как грабли. Вот тебе и пей — отдыхай!..

Да, хорошо в зимнем лесу.

Только тому, у кого умелые руки, а не грабли [4, с. 9–10].

Если внимательно присмотреться к тому, как автор формирует короткие предложения, абзацы, как использует инверсии, как расставляет знаки препинания — во множестве запятых, точек с запятыми, тире, двоеточий и точек, то сразу невольно можно ощутить интонационную разговорность текста. И при первом же прочтении «с листа» еще не искушенные в профессии студенты моментально схватывают это, потому что пунктуация — это «нотные знаки», по меткому выражению А. П. Чехова. Кроме того, в тексте не только отображена действительность, но и характер ее видения автором, его отношение, наполненное смехом и юмором, и позиция мягкого неназойливого нравоучения. Это все, в конечном счете, должно быть освоено и присвоено студентами и передано слушателям с предельной искренностью в форме «сиюминутно-рожденного» рассказа.

Второй курс посвящен эпосу. В зависимости от состава группы, от их подготовленности к началу третьего семестра, от плодотворности их самостоятельной работы над собой за летний период мы берем в качестве учебно-творческого материала сказки, а в четвертом семестре отрывки из «Илиады» Гомера или былины.

Предоставляя студентам возможность выбрать сказку самостоятельно, мы, тем не менее, аккуратно их подводим к сказкам Бориса Шергина и Степана Писахова, у которых можно учиться образности, яркости художественной речи.

Оба писателя — патриоты Севера, оба из Архангельска. Оба почти одновременно (Б. Шергин — 1893–1973, С. Писахов — 1879–1960) собирали народные сказки и представляли их в художественно-литературной форме, сохранив для нас чудо народного творчества. Известно, например, что своеобразная сказочная «эпопея» о Шише начала складываться у народа еще в годы Ивана Грозного, когда шишами называли беглых холопов. Но сказочный эпос о Шише сохранился лишь на Севере. Более 100 сказок собрал Б. Шергин по берегам Белого моря. А С. Писахов в 1928 г. в архангельской деревне Уйме встретил рассказчика старика Семена Кривоногова, по прозванию «Малина». От него он услышал множество небылиц. Например, как тот «на корабле через Карпаты ездил» и «как собака Розка волков ловила». Старик

так очаровал своими сказками Писахова, что писатель все свои дальнейшие «враки» ведет от имени Сени Малины. Писаховский Малина смеется, шутит, острит; он может раскатать море, связать хвостами волков, оседлать тучу и т. д.

У обоих писателей словесное искусство доведено до блистательного звучания. Сказочники разговаривают со слушателями. Они втягивают их в активное восприятие историй. Многие начинаются с прямого обращения к собеседнику: «Ты спрашиваешь, люблю ли я песни?» («Своя радуга», С. Писахов); «Сегодня, гостюшко, я тебя угощу для разнолику кислыми штями — это квас такой бутылошный, ты, поди, и не слыхивал про квас такой» («Кислы шти», С. Писахов); «Глянько на улицу. Вишь, Перепелиха идет?» («Перепелиха», С. Писахов) и т. д. Обороты речи, красота метких сравнений, остроумные образные словечки наполняют сказки: «Ты в татку ле в матку, в кого ты экой?» («Шиш пошучивает у царя», Б. Шергин), «Осударь в большом углу красуется» («Золоченые лбы», Б. Шергин), «Протопопиха малой колокол с соборной колокольни стащила...» («Громка мода», С. Писахов) и т. д. и т. п. — неисчерпаемое количество разговорного словесного материала помогает студентам создать образ сказочника и от его имени включить слушателей во взаимодействие, превратив рассказ — монолог по форме — в диалог по сути.

Четвертый и пятый семестры посвящены поэзии. Мы в обязательном порядке берем отрывки из «Илиады» Гомера либо былины и различные стихотворения, или отрывки из поэм. На наш взгляд, будущие драматические актеры должны быть научены действовать в стихе, ибо хоть одну роль в стихах за свою жизнь артисты, наверное, сыграют. Вот что пишет в своей книге «Чудо живого слова» Яков Смоленский: «Если актер, играющий в прозаической пьесе, должен стремиться к максимальному жизнеподобию, то тот же артист, играющий роль стихотворную, к такому подобию должен стремиться не всегда... Достигнутая в стихе прозаическая простота убьет душу поэтического сочинения. Где же искать естественные для стиха формы исполнения? Главным образом в самом произведении, будь то стихотворная драма или любой другой поэтический жанр» [3, с. 197].

Так как же произносить строки:

В ризе златистой Заря простиралась над всею землею.  
Древний Приам, и стнящий и плачущий, гнал к Илиону  
Коней, а мески везли мертвеца. И никто в Илионе  
Их не узнал от мужей и от жен благородных троянских  
Прежде Кассандры прекрасной, златой Афродите подобной... [5, с. 378].

Как общаться со зрительным залом? Какой тон исполнения выбрать, повествуя об обстоятельствах, сопровождающих прибытие тела Гектора? Ответ дают особенности размера, в котором написана «Илиада». Гекзамер — шестистопный усеченный дактиль, который имеет две цезуры: в середине и в конце строчки. Торжественный, равновеликий стих (из-за цезур) заставляет исполнять материал величаво, мерно, покойно. Известно, что в античной Греции аэды читали Гомера под аккомпанемент музыкальных инструментов, т. е. практически декламировали, а рапсоды были артистами, которые читали сказания с большой выразительностью, с богатой мимикой и с жестами. Перед началом и те, и другие обращались к музе (богине — покровительнице поэзии), чтобы она помогла не забыть чего-нибудь, не перепутать характер событий и послала вдохновение для передачи авторского текста. Эти вы-

ступления носили название — «Гомеровские чтения». Уходить от традиций в исполнении «Илиады» нет никаких оснований, да и не нужно. Гомер должен оставаться Гомером. Он во все времена звучит актуально, и студенты, читая, рассказывают нам о подвигах героев, предоставляя возможность насладиться ритмически великолепным «языком богов».

Совершенно иначе исполняются отрывки из «Евгения Онегина». Считается, что этот роман в стихах является высшим проявлением искусства беседы автора с читателем. Поэт почти сразу точно «устанавливает тон дружеской беседы, откровенно обнажая авторский прием» [3, с. 217].

Друзья Людмилы и Руслана!  
С героем моего романа  
Без предисловий сей же час  
Позвольте познакомить вас:  
Онегин, добрый мой приятель,  
Родился на берегах Невы,  
Где, может быть, родились вы,  
Или блистали, мой читатель!.. [6, с. 8].

В конце же абсолютно доверительно, почти родственно написано:

Кто б ни был ты, о мой читатель,  
Друг, недруг, я хочу с тобой  
Расстаться нынче как приятель... [6, с. 166].

Подобные прямые контакты поэта с читателями и являются ориентирами для установления контакта исполнителя со зрителем. Поэт подсказывает тональность доверительной беседы с людьми, знающими предмет разговора. Рассказывать от себя наблюденное автором, «присвоив» себе мир пушкинского царства, рассказывать своим голосом, без притворства, «без подражательных затей», открыв хотя бы крупицу нового, чего до сих пор никто не замечал, — вот задача, которая стоит перед студентами, работающими над отрывками из романа в стихах.

Чаще всего студенты ошибаются в манере исполнения стихов, когда повествование идет от первого лица. Очень «удобно» подменить авторское «я» исполнительским. Иногда это бывает уместно. Например, в поэме Р. Рождественского «Двести десять шагов» в одной из глав, повествуя о гибели мальчика-офицера на войне, автор заключает:

Ждет он меня  
за чертой неизбежной.  
Он мне мерещится  
ночью и днем —  
худенький мальчик,  
всего-то успевший  
встать под огнем  
и шагнуть  
под огнем!.. [7, с. 157].

Однако такая «подмена» неуместна в лирической поэзии.

С автором статьи произошел курьезный случай. Один из выпускников попросил послушать исполнение стихов С. Есенина для готовящейся им программы. Молодой человек вышел на середину аудитории и вдруг агрессивно начал обвинительную речь:

Вы помните,  
Вы все, конечно, помните,  
Как я стоял,  
Приблизившись к стене;  
Взволнованно ходили вы по комнате  
И что-то резкое  
В лицо бросали мне... [8, с. 151].

«Стоп, стоп, — запротестовала я, — разве я что-то забыла? Разве нас связывают какие-то личные отношения?!» И дальше пришлось объяснять, что лирическое стихотворение — это своеобразный внутренний монолог лирического героя, что исполняется он «за четвертой стеной», через призму памяти, что объект общения находится в области воображения, что никакого прямого контакта со слушателями здесь быть не может и т. д. и т. п.

Лирическая поэзия является отличным материалом для перехода к работе над драматургическим монологом.

В шестом семестре работа ведется над внутренним (редко обращенным) драматургическим монологом. Монолог — наитруднейший вид психологического действия драматического артиста, и студенты должны быть во всеоружии с первых дней пребывания в драматическом театре. Надо подчеркнуть, что монолог — это «борьба интонаций», требующая виртуозного владения внутренней и внешней техникой речевого взаимодействия.

Сегодня в поисках новых форм драматическое искусство занято выработкой различных сценических техник. «Бездумное соблюдение внешних форм приводит к засушиванию, а в последствии, и к гибели театральной Школы, как живого, а значит, постоянно трансформирующегося организма» [9, с. 58]. Модная сдержанность или наоборот — истеричность игры актеров задвигает на второй или даже на третий план их речевую и интонационную выразительность, т. е. искусство слова. Мы разделяем точку зрения Юрия Карасика — известного театрального педагога и режиссера множества телевизионных спектаклей. Он писал еще в далеком 1975 г.: «...Как у нас, например, играют Шекспира? Его монологи — вершина его драматургии — проговаривается так, между прочим. Между тем для Шекспира не так важно то, что происходит, как то, что говорится по этому поводу, что думается. Как же можно эти монологи проговаривать “про себя”? Сейчас актеры произносят: “Человек — это звучит гордо”, как говорят подвыпившие люди. А ведь это крик души отчаянный и страстный, это призыв к людям быть гуманными» [10, с. 3–4]. Не правда ли, звучит современно?! Исполнение монологов, если они и сохранены сегодня в спектаклях, является самым слабым местом в постановках. Поэтому мы и даем студентам методу работы над ними, надеясь, что когда-нибудь они смогут применить эти знания в своей творческой деятельности.

Под внутренним драматургическим монологом мы понимаем страстную речь, которая возникла у персонажа пьесы, как «прорыв» внутреннего текста. Характери-

стика внутреннего монолога такова: «Артист на сцене один. Ему не легко: сложилась ситуация, когда он вынужден вести борьбу с самим собой. Внутренний монолог — это жизненная потребность человека в переоценке своих поступков, в мотивировке своего поведения, в утверждении своих жизненных позиций, в определении своего отношения к тому или иному событию, факту, обстоятельству, людям... внутренний монолог рождается в моменты, когда герой “выбит из жизненной колеи” каким-либо событием, поступком окружающих или услышанной случайно фразой, музыкой. Нарушение душевного покоя вызывает потребность в восстановлении гармонии интеллектуальной и чувственной сфер жизни. Это, в свою очередь, рождает активное сосредоточенное думание в развернутой словесной форме, — то есть — монолог» [10, с. 8–11]. Сосредоточенное думанье — вот специфическое действие в монологе. Для этого никто не нужен. Борьба в самом человеке, между его чувством и умом. Все мешают. Четвертая стена, зрители «прикованы» к артисту. В такие минуты наивысшего душевного напряжения героев и происходит наибольшее слияние зрительного зала с тем, что происходит на сцене. Монологи Гамлета, Ромео, Отелло, Джульетты, Жанны д'Арк, Сатина, Чацкого, Жадова, Глумова, Василисы Мелентьевой, Сальери, Шуйского, Федры, Электры, Антигоны и др. исполняются нашими студентами не чтением, не рассказыванием, а существованием в предлагаемых обстоятельствах пьесы. Но одно условие приходится учитывать: монолог из несыгранной роли.

По вековой традиции во всех театральных школах обучение сценической речи заканчивается исполнением художественной прозы. И здесь особенности языка и стиля автора диктуют творческую манеру исполнения. Проза Л. Н. Толстого и А. П. Чехова, А. С. Пушкина и В. М. Шукшина, Ф. М. Достоевского и Ф. А. Абрамова «присваивается» по-разному (не «осваивается»!). Например, в «Войне и мире» Л. Н. Толстого сам строй фразы далек от разговорности, он приводит исполнителя к тону философского размышления или эпически-повествовательному, который вообще не требует «сиюминутной импровизации»:

В конце декабря, в черном, шерстяном платье, с небрежно связанною пучком косой, худая и бледная Наташа сидела с ногами в углу дивана, напряженно комкая и распуская концы пояса, и смотрела на угол двери. Она смотрела туда, куда ушел он, на ту сторону жизни. И та сторона жизни, о которой она прежде никогда не думала, которая прежде ей казалась такою далекою и невероятною, теперь была ей ближе и роднее, понятнее, чем эта сторона жизни, в которой все было или пустота и разрушение, или страдание и оскорбление... [11, с. 185].

Кто еще кроме великого автора мог бы так рассказать про состояние Наташи Ростовской после известия о смерти Болконского? А знаменитое описание весеннего дуба и другие не менее потрясающие страницы романа! Всеобъемлющая полнота описания душевного состояния героев или природы, отсутствие какой-нибудь недоговоренности в деталях — все это написано Л. Н. Толстым в ясной, точной, но очень сложной разговорной форме. И «делать вид» студентам, что это они сочиняют текст, становится просто неуместно. А вот проникнуть в существо толстовских размышлений и описаний, попытаться органично и просто «процитировать», восхищаясь, удивляя, поражая нас литературным искусством Л. Н. Толстого, его языком и стилем произведения, и, одновременно, определенным образом относясь к происходящим событиям, становится задачей исполнителя.

Ближе подойти к разговорному стилю исполнения, к более тесному контакту с аудиторией позволяют рассказы А. П. Чехова, В. М. Шукшина, романы Ф. А. Абрамова, В. Г. Распутина и других современных авторов. Так, в чеховской «Степи» или «Невесте» можно приблизиться к тону доверительной беседы и заставить слушателя забыть, что слова рождены не исполнителем. Разговорная манера свойственна и рассказам от первого лица. Например, в романе Виктора Астафьева «Последний поклон» есть глава, начинающаяся словами: «Мне велено перебирать картошки...» [12, с. 69]. Конечно, можно посоветовать будущим актерам и режиссерам брать для своего обучения только произведения разговорного толка, и это будто бы уведет их впоследствии от «читабельности» на сцене. Но мы ставим более широкие задачи. Известный чтец, рассказчик и сказитель Сурен Кочарян в своей книге «В поисках живого слова» пишет:

Слово написанное, как только произносится вслух, становится словом сказанным. Бесплодны поиски интонации написанного, потому что в слове «интонация» в русском языке следует обратить внимание на его корень — «тон». И как бы мы ни определяли понятие «интонация», оно, прежде всего, связано с понятием звука, звучания.

Очевидно, все усилия надо направить на то, чтобы, оставаясь в строгих рамках созданной писателем литературной речи, сообщить ей звучание, интонацию живого слова.

Это может случиться только тогда, когда авторские идеи, мысли, его психика и эмоции будут вскрыты, во-первых, как таковые, а во-вторых, будут обогащены отношением исполнителя к ним [13, с. 128–129].

Занимаясь этим на занятиях по сценической речи, мы добиваемся во всех жанрах, формах литературных произведений действительности речи. И тут бесплодны оценки: «читает — плохо, рассказывает — хорошо».

Перед студентами ставится задача глубоко проникнуть в языковую ткань произведения, выработать чуткость к его стилистическим оттенкам, страстное желание расшифровать, угадать авторский замысел. Эти умения помогут будущему актеру в своей театральной деятельности отбирать выразительные средства, в том числе и речевые, которые лежат в русле авторского замысла конкретной пьесы и подсказаны языком произведения. Только тогда актер станет тем лицом, «какое ему дал автор», — по меткому определению М. Щепкина. Но проблема слова — это проблема и режиссерская. Если режиссер, не пренебрегая языком драматурга, точно выстраивает действие, то слово в спектакле звучит насыщенно, точно, логично. Если же режиссер был занят своими амбициями, не выявил специфические черты речи персонажей, которые складываются соответственно характеру, эпохе, замыслу драматурга и его стилистике, если не выстроил событийный ряд и действие, то и текстовый материал не получит точного воплощения в слове. От того, что хочет выразить режиссер в спектакле, зависит то, как говорят актеры. Мало этого, если речевое сценическое звучание возникает случайно, вне связи с языком пьесы, актер неминуемо останавливается на полпути, не до конца выражает замысел драматурга, порой и даже часто его искажает, то встает закономерный вопрос о целесообразности сценического воплощения пьесы, принятой к постановке.

## Литература

1. *Кнебель М. О.* Слово в творчестве актера. М.: ВТО, 1964. 162 с.
2. *Товстоногов Г. А.* Зеркало сцены. Т. 1. О профессии режиссера. Л.: Искусство. Ленинградское отделение, 1980. 303 с.
3. *Смоленский Я. М.* Чудо живого слова. Теория чтецкого искусства: учеб.-метод. пособ. М.: Arsis Books, 2009. 327 с.
4. *Сладков Н.* Капли солнца. Л.: Лениздат, 1978. 440 с.
5. *Гомер.* Илиада / пер. с древнегреч. Н. Гнедича. М.: АСТ, 2003. 415 с.
6. *Пушкин А. С.* Собр. соч. в 6 т. М.: Художественная литература, 1950. Т. 3. 514 с.
7. *Рождественский Р.* Выбор. Петрозаводск: Карелия, 1982. 146 с.
8. *Есенин С.* Соч. в 2 т. М.: Художественная литература, 1955. Т. 2. 235 с.
9. *Вакорина И. В.* Времена меняются, и мы меняемся вместе с ними // Сб. мат-лов VIII Межвузовской науч.-практ. конф. «Проблемы театральной педагогики. Традиции и новации Школы З. Я. Коргодского». СПб.: СПбГУП, 2013. С. 56–62.
10. *Савкова З. В.* Монолог в искусстве массовых представлений. Л.: ЛГИК им. Н. К. Крупской, 1979. 83 с.
11. *Толстой Л. Н.* Война и мир // Собр. соч. в 12 т. М.: Художественная литература, 1958. Т. 7. 366 с.
12. *Астафьев В. П.* Последний поклон: в 2 т. Красноярск: «Благовест»; Производственно-издательский комбинат «Офсет», 1997. Т. 1. 384 с.
13. *Кочарян С. А.* В поисках живого слова. М.: ВТО, 1979. 296 с.

Статья поступила в редакцию 3 марта 2014 г.

## Контактная информация

*Вановская Елена Владимировна* — доцент; [kafrezh@yandex.ru](mailto:kafrezh@yandex.ru)

*Vanovskaya Elena V.* — Associate professor; [kafrezh@yandex.ru](mailto:kafrezh@yandex.ru)