

## Культура речи 2Д

Период с 27.03 по 10.04.2020

### Задание:

1. Читать предложенный материал
2. Письменно совершить орфоэпический и логический разбор текстов.

По расписанию осуществляется онлайн – консультация по всем доступным каналам связи.

Снимок разбора текстов присылать преподавателю по расписанию.

Результат: Оценка за каждое выполненное задание

### ВЫЯВЛЕНИЕ ИДЕЙНОГО СМЫСЛА ПРОИЗВЕДЕНИЯ

В художественном слове вся идейная нагрузка ложится на одного исполнителя. Как правило, он один воплощает авторский замысел, доносит сверхзадачу произведения, т. е, осуществляет все то, что в спектакле делает режиссер вместе с актерами, выстраивая взаимоотношения и определяя задачи всех участников спектакля.

В художественном слове студент учится вскрывать и доносить смысл произведения. Умение понять и почувствовать идею, выявить ее и связанную с ней социальную, философскую направленность текста — это та необходимая работа, которая формирует и оттачивает мировоззрение, заставляет рассматривать материал с серьезных общественных позиций, учит отражать в искусстве жизнь в ее развитии, в ее сложности и глубине.

Начиная анализировать текст по линии видений, подтекста, углубляя и расширяя свои знания о нем, мы постепенно воссоздаем мир, о котором пишет автор. В процессе работы студент "присваивает" мысли автора, осознает то "не могу молчать", которое послужило основой для создания произведения, и таким образом познает его смысловую направленность. Авторская идея пронизывает произведение от начала до конца. От глубины вскрытия текста, глубины историко-литературного анализа зависит и эмоциональная насыщенность рассказа, и осмысление образов, и оценка фактов, и действенная сила слова, и, наконец, право на интерпретацию событий.

Остановимся на некоторых особенностях выявления смысла, которые нуждаются в конкретизации, во внимании педагогов и студентов.

Мы знаем, что образность художественного произведения, его насыщенность ассоциациями, видениями помогают сделать текст своим, усиливают заразительность, полноту воздействия на слушателей. Конкретность смыслового решения, обусловленная глубоким пониманием текста произведения, играет при этом большую роль. Возьмем для примера даже такое произведение, которое тянет к пафосу, к условности исполнения, — и в нем важно сохранить простоту и правду мысли. Так, свободолубивая идейная направленность оды А. С. Пушкина "Вольность" ясна с первого взгляда:

**Беги, сокройся от очей, Цитеры слабая царица! Где ты, гае ты, гроза царей, Свободы гордая певица? Приди, сорви с меня венок. Разбей изнеженную лиру... Хочу воспеть Свободу миру, На троках поразить порок.**

Вместе с поэтом исполнитель искренне увлечен восхвалением свободы. Но чтобы строки стихотворения не звучали риторично, "вообще", декламационно, мы должны познакомиться с историей его написания. Мы узнаем, что, создавая оду, Пушкин имел в виду не символическую "музу вольности", а боевой гимн французской революции — "Марсельезу". Ее бессмертный автор — вот кто для Пушкина "возвышенный галл". Это чрезвычайно усиливает для нас идейный смысл оды, наполняет текст новым, живым содержанием. "Вольность" решается нами как предостережение царям, как грозное напоминание о французской революции. Для нас очень важны и сведения о связи молодого Пушкина с будущими декабристами. Переключка оды с их революционной программой делает для нас мысли "Вольности" активными, целенаправленными, будит актерский темперамент, придает идее остроту правды жизни.

Рассмотрим значение точного историко-литературного осмысления идеи еще на одном примере. Студент разбирает басню Крылова "Волк на псарне". Приблизительный характер разбора первых эпизодов таков:

**Волк ночью, думая залезть в овчарню, Попал на псарню.**

Вот первое событие басни — невероятная, трагическая и совершенно неожиданная ошибка Волка. Никогда с ним, осторожным и хитрым разбойником, такого не происходило; он всегда точно знал, кто против него, и шел в атаку только на слабых. Итак, Волк ошибся! Вот событие, найденное нами. Волк сразу стал искать выход: ведь за оградой оказались не дрожащие овцы, а огромные смелые псы.

Собаки мгновенно почуяли врага и уже ищут столкновения с ним. Вот новое событие:

**Псы залились в хлевах и рвутся вон, на драку...**

Хриплый лай грозных волкодавов разносится в воздухе, и вот уже главные противники Волка вступают в борьбу:

**Псари кричат: "Ахти, ребята, вор!" — И вмиг ворота на запор.**

Ловчий сзывает товарищей, и они отрезают Волку выход из псарни. Поначалу в этом эпизоде исполнитель пытается рассказать об испуге псарей, об их растерянности и страхе. Но верный ключ к этим строчкам находим в рукописи Крылова. "Туда быш доступ не мудрен, да только как-то выйдет вон?" — пишет Крылов в черновике басни. Итак, псари специально заперли Волка, чтобы наконец расправиться с ним:

**В минуту псарня стала адом. Бегут: иной с дубьем,  
Иной с ружьем.**

**"Огня! — кричат, — огня!" Пришли е огнем.**

Это совсем не значит, что на псарне паника. Наоборот, люди полны решимости бороться и победить, у каждого наготове его испытанное оружие, каждый знает, что ему надо делать. "Огня! — кричат, — огня!", для того чтобы в темноте не промахнуться...

Общее понимание смысла произведения при таком толковании правильное. И тем не менее совсем иной характер принимают все эти события, если мы познакомимся с историей создания басни и таким образом уточним для себя ее идейную направленность. Ведь в аллегорическом рассказе И. А. Крылова запечатлелась одна из героических страниц русской истории — победа Кутузова над Наполеоном. Каждая фраза басни насыщена мыслями патриота, гражданина, очевидца поворотного этапа войны с французами. Крылов глубоко верил в Кутузова, преклонялся перед его военным гением. Получив известие о попытке Наполеона вступить в переговоры, а потом, узнав о Тарутинском сражении, Крылов собственноручно переписал басню и отдал ее жене Кутузова. А фельд-маршал после сражения под Красным прочитал басню собравшимся офицерам и при словах: "...а я, приятель, сед" — снял фуражку и потряс наклоненной белой головой.

История создания басни проясняет для исполнителя ее глубокий смысл, необычайно заостряет ее идейное содержание, заставляет передавать каждое событие в ярком и точном словесном действии. Эпизоды приобретают новый, четкий ритм. Ведь это не просто

16

ошибка Волка, попавшего на псарню, — это великая борьба народа и его полководца против коварного и жестокого завоевателя.

Такие обычные слова: "Мой Волк сидит, прижавшись в угол задом..." — приобретают живой и действенный характер, острый подтекст, Наполеон ищет выхода из ловушки, он хватается за последнюю соломинку — за переговоры. И какую большую идейную нагрузку и действенность несут теперь слова старого Ловчего:

**"... Ты сер, а я. приятель, сед, И волчью вашу я давно натуру  
знаю;**

**А питому обычай мой: С волками иначе не делать мировой,**

**Как снявши шкуру с них долой".**

Идея, сформулированная в целом верно, но вне временных реалий, неконкретно, недостаточно мобилизует творческие возможности исполнителя и, следовательно, недостаточно убедительна, заразительна для слушателей,

## СКВОЗНОЕ ДЕЙСТВИЕ И СВЕРХЗАДАЧА В ЛИТЕРАТУРНОМ ТЕКСТЕ

Но понять произведение в идейном плане еще не значит воплотить идею, донести ее. Это особенно подчеркивал Вл. И. Немирович-Данченко. Он писал, что идею произведения надо уметь найти в действии, в чертах поведения и характера всех без исключения героев, а для этого понять, чем захвачены их чувства и мысли.

Работа над литературным материалом дает нам возможность научиться доносить идею произведения до слушателей. Для этого прежде всего надо выстраивать сквозное

действие рассказа так, чтобы каждый эпизод решался с учетом сверхзадачи, развивал, подчеркивал авторский замысел, чтобы каждое событие осмысливалось в связи с общей идеей, которая таким путем будет по мере развития действия все полнее выявляться.

Однако заостренность, целенаправленность авторской мысли зачастую тонет за детальным разбором каждого события в тексте. Накопление видений предметов и событий, подробное воссоздание действительности, анализ отдельных эпизодов — все это порой мешает взглянуть на текст в целом, дробит, останавливает действие. Необходимо "собрать" рассказ в единое целое, подчинить все авторскому замыслу. В литературном материале, в условиях рассказа об уже произошедших событиях надо научиться подчинять отдельные эпизоды целому, сохранять перспективу мысли, перспективу развития действия так же, как в спектакле, где членение на эпизоды, овладение отдельными частями пьесы постоянно синтезируется сквозным действием, направленным к сверхзадаче. Движение по перспективе — одно из основных понятий действия словом.

Например, в монологе Заремы из "Бахчисарайского фонтана" А. С. Пушкина перед студенткой стоит много увлекательных задач. Монолог насыщен драматизмом, содержание его многогранно; каждый эпизод легко строится по действию, задачи близки к актерским, стоящим обычно при работе над ролью, и это очень помогает в овладении текстом. Но особенности передачи монолога в рассказе, а не в сценическом действии с реально существующим партнером поначалу осложняют работу. Исполнительница начинает играть самочувствие, сентиментальничает, жалеет себя, вспоминая о прошлом. Текст, лишенный активного взаимодействия с партнером, рассыпается на куски. Помогает постепенное углубление своего отношения к событию, уточнение сверхзадачи — отобрать Гирея у Марии, доказать ей свое право на него. Этому и подчиняются все действия и мысли. Главная цель решается разными средствами: Зарема и просит Марию, и рассказывает о том, как любил ее раньше Гирей, и грозит ей. Но все разнообразие задач и мыслей подчинено одному — заставить Марию отказаться от Гирея. Благодаря этому монолог приобретает у исполнительницы цельность, перспективу, точность словесного действия.

Ощущению сквозного действия студент учится, рассказывая о встрече Чичикова с Собакевичем. В отрывке все известно, понятно, но поначалу существует для исполнителя вне конкретной цели, само по себе. Студент все время стремится "объяснить" текст; его темперамент после каждого эпизода как бы выключается, действие прерывается. Сквозное действие он начинает ощущать по-настоящему, если почувствует горячее стремление Чичикова заполучить "мертвые души". В результате в каждом эпизоде — то прося Собакевича, то споря с ним, то отвлекая его — студент сможет добиться этой главной цели.

Сверхзадача и сквозное действие мобилизуют внутренний мир исполнителя, активизируют слово, делают его целенаправленным, действенным.

В работе над пушкинской "Сказкой о золотом петушке" много трудных и интересных задач: найти внутренние образы царя, воеводы, звездочета, царицы, рассказать об их столкновениях, представить себе сказочный мир, фантастический и в то же время реальный. Однако в исполнении студентки все эти эпизоды существовали сами по себе, и с каждым занятием рассказ о них становился все менее интересным и заразительным. Исполнение только тогда приобрело остроту и действенность, когда были четко поставлены

вопросы: каково мое отношение к происходящему? Чего я хочу? Чем я захвачена в сказке? Идя по сквозному действию, студентка стала постепенно выяснять, до чего же довела царя шамаханская царица. За каждой строфой возникало мысленно: а дальше? что же было дальше? Сказка наполнилась заинтересованностью студентки, передававшейся и слушателям; все подчинялось главному: "Вот к чему приводит легкомыслие, ведь предупреждали вас — сказка ложь, да в ней намек, добрым молодцам урок!"

В процессе работы рассказ "собирается" не сразу. Подчинить его сверхзадаче, провести красную ниточку сквозного действия, на которую нанизываются все события текста, трудно. Мы вновь и вновь возвращаемся к видениям, иногда по-новому оцениваем отдельные моменты, что-то прожитое и очень яркое уходит на второй план, углубляются наши оценки, меняются акценты в некоторых эпизодах.

Например, в чеховском рассказе "Дом с мезонином" художник, говоря о первой своей встрече с сестрами, описывает внешность Лидии: "Одна из них, постарше, тонкая, бледная, очень красивая, с целой копной каштановых волос на голове, с маленьким упрямым ртом, имела строгое выражение и на меня едва обратила внимание,..". Эти подробности поначалу кажутся самым важным, исполнитель тщательно выделяет их. Однако постепенно становится ясно, что главное для исполнителя здесь все-таки не внешность, а замечание о том, что Лидия "едва обратила внимание" на художника; именно к этому подводит нас и само описание ее внешности.

Или в рассказе Чехова "Гриша" огромная работа была проделана над конкретным воссозданием впечатлений, которые заполнили воображение мальчика в тот сумбурный день. Постепенно отдельные картины, видения, воспоминания стали приобретать самодовлеющий характер, затуманивали мысли рассказа, отвлекали от главного, необходимо было перевести все эти подробности "за текст", подчинить их главному — бешеному мельканию суматошного дня, показать их в рассказе такими же, какими они остались в памяти ребенка, — отрывочными образами, картинками, чувствами, образующими киноленту видений.

Умение ощутить композицию материала, сосредоточить внимание на основных этапах развития мысли, подчинить второстепенное главному, рассчитать свои силы и возможности — все это ясно осознается в работе над художественным текстом. Эта работа приучает строить перспективу рассказа и в связи с ней менять акценты в отдельных эпизодах.

## ПРЕДЛАГАЕМЫЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВА И ВИДЕНИЯ

Сохранение непрерывной линии видений в сценическом творчестве — трудная задача. Видения прерываются, а сосредоточение на них внимания отвлекает от общения с партнером. В занятиях художественным словом литературный материал создает благоприятные условия для преимущественной и тщательной проработки линии видений. Это непосредственная помощь курсу "Мастерство актера", где видения — один из элементов построения внутренней жизни героя.

В рассказе видения имеют большую длительность. Много внимания уделяется описанию места действия; о людях мы рассказываем, воссоздавая в памяти их облик; и даже диалог между героями идет в передаче автора, т. е. через воссоздание в памяти, в "вымыслах воображения" ситуаций, отношений, взаимодействий героев. Сама конструкция рассказа,

в котором речь идет, как правило, о прошлом, требует непрерывной работы воображения, как бы заменяющего реальную сценографию спектакля.

Исчерпывающее знание описываемой действительности, подробнейшее вскрытие текста по видениям играют основополагающую роль в работе над рассказом. Именно в линии видений создается внутренняя жизнь произведения. Видения — яркие, конкретные, разнообразные — создают основу для превращения авторского текста в свой, личный рассказ о пережитом и пережитом. Процесс создания видений насыщает слова живыми человеческими эмоциями, включает в работу подсознание, творческую природу человека.

Накопление видений, непосредственных чувственных впечатлений — увлекательная работа. На помощь приходит собственный жизненный опыт, студент тесно соприкасается с жизнью. Работа заставляет его быть наблюдательным, внимательным к деталям, развивает фантазию, эмоциональную память.

Создание цепи видений заставляет расширять объем своих познаний, круг интересов. Этого требуют даже сравнительно простые произведения. Так, работая над рассказом Ю. Казакова "На еловом ручье" (о жизни зверобоев в поморах), студентка сначала из самого текста узнавала о героях, о том, как и когда ведется промысел тюленей. Однако каждая фраза ставила перед ней и новые вопросы. Чем дальше, тем больше оказывалось в тексте белых пятен. Студентка с увлечением выясняла, как выходят корабли в море, что это за площадки, на которых сидят дозорные, как одеты поморы, как происходит на льду отстрел тюленьего стада. Живая действительность в конкретном мизансценическом пространстве вставала за скупым авторским текстом. Рассказ стал толчком для знакомства с новой для студентки жизнью, а это знакомство в свою очередь помогло овладеть рассказом, нафантазировать все его обстоятельства, образы и детали, сделать текст "своим".

Объем работы над видениями возрастает соответственно глубине и многогранности литературного материала.

Особенно важную роль для возбуждения эмоционально-чувственной природы актера, для включения в работу всех его внутренних сил играет создание многосторонних чувственных впечатлений — и зрительных, и осязательных, и слуховых, и двигательных... Чувство откликается тем полнее, чем ярче и многообразнее видения, чем теснее они соприкасаются с эмоциональным опытом человека во всей его широте и конкретности. Этот опыт может включаться в работу и по далеким ассоциативным связям. Количество таких ассоциативных условных связей может быть чрезвычайно велико. У каждого эти ассоциации свои, неповторимые, по-своему рождающиеся, увиденные и прочувствованные в личном опыте.

Постоянная тренировка расширяет сферу фантазии, включает в творчество все более тонкие и сложные анализаторы, развивает психотехнику актера и чтеца.

Специфика литературного материала, сосредоточивая все внимание исполнителя на словесном действии, приучая непрестанно тренировать воображение, создает огромные возможности для развития этого важного элемента мастерства — умения создавать линию видений. Залогом дальнейших успехов являются единые с курсом "Мастерство актера" методические пути работы над словом.

## ВОСПИТАНИЕ УМЕНИЯ ДЕЙСТВОВАТЬ СЛОВОМ

Яркие, конкретные видения, живущие в воображении актера, должны быть донесены до слушателя. И здесь особую роль приобретает умение заражать своими видениями, воздействовать словом на слушателя, убеждать его, заинтересовывать существом события. Для нас очень важно то обстоятельство, что конкретно-чувственный, яркий художественный образ заставляет и слушателя активно воспроизводить рассказываемое в своем воображении, мобилизует запасы его жизненных впечатлений.

Видения, возникающие у слушателя, могут быть иными, нежели у рассказчика, ибо они рождаются из иного опыта, из иного мира представлений, чувств и ассоциаций. Но в сути своей воссоздаваемый слушателем мир всегда адекватен миру, порожденному воображением рассказчика. Слушатель переживает вместе с чтецом описываемую им жизнь.

Вот, например, рассказ А. П. Чехова "Устрицы". И рассказчик и слушатель представляют себе дождливые осенние сумерки, бесконечный людской поток и две неподвижные фигуры на тротуаре: отец, в котором боряся желание остановить кого-нибудь, попросить о помощи и стремление уйти от позора, спрятать свои неуклюжие калоши, надетые на босые ноги, свое поношенное пальто; а рядом с отцом — покорно ждущий мальчик.

В воссоздании этой картины в сознании слушающих особую роль играет умение рассказчика заразить своими видениями, переводя их в авторское слово. Не декламация, не объяснение сюжета — словесное действие вскрывает зрительно ощущаемые, как бы реально представленные события рассказа. Весь ужас ситуации дойдет до слушателя, если он увидит, как пытается мальчик на чем-то сосредоточить свое внимание, как вглядывается он в окна, стараясь забыть о голоде. В рассказе о том, как голодный ребенок уценовой для студентки жизнью, а это знакомство в свою очередь помогло овладеть рассказом, нафантазировать все его обстоятельства, образы и детали, сделать текст "своим".

Объем работы над видениями возрастает соответственно глубине и многогранности литературного материала.

Особенно важную роль для возбуждения эмоционально-чувственной природы актера, для включения в работу всех его внутренних сил играет создание многосторонних чувственных впечатлений — и зрительных, и осязательных, и слуховых, и двигательных... Чувство откликается тем полнее, чем ярче и многообразнее видения, чем теснее они соприкасаются с эмоциональным опытом человека во всей его широте и конкретности. Этот опыт может включаться в работу и по далеким ассоциативным связям. Количество таких ассоциативных условных связей может быть чрезвычайно велико. У каждого эти ассоциации свои, неповторимые, по-своему рождающиеся, увиденные и прочувствованные в личном опыте.

Постоянная тренировка расширяет сферу фантазии, включает в творчество все более тонкие и сложные анализаторы, развивает психотехнику актера и чтеца.

Специфика литературного материала, сосредоточивая все внимание исполнителя на словесном действии, приучая непрестанно тренировать воображение, создает огромные возможности для развития этого важного элемента мастерства — умения создавать ли-

нию видений. Залогом дальнейших успехов являются единые с курсом "Мастерство актера" методические пути работы над словом.

## ВОСПИТАНИЕ УМЕНИЯ ДЕЙСТВОВАТЬ СЛОВОМ

Яркие, конкретные видения, живущие в воображении актера, должны быть донесены до слушателя. И здесь особую роль приобретает умение заражать своими видениями, воздействовать словом на слушателя, убеждать его, заинтересовывать существом события. Для нас очень важно то обстоятельство, что конкретно-чувственный, яркий художественный образ заставляет и слушателя активно воспроизводить рассказываемое в своем воображении, мобилизует запасы его жизненных впечатлений.

Видения, возникающие у слушателя, могут быть иными, нежели у рассказчика, ибо они рождаются из иного опыта, из иного мира представлений, чувств и ассоциаций. Но в сути своей воссоздаваемый слушателем мир всегда адекватен миру, порожденному воображением рассказчика. Слушатель переживает вместе с чтецом описываемую им жизнь.

Вот, например, рассказ А. П. Чехова "Устрицы". И рассказчик и слушатель представляют себе дождливые осенние сумерки, бесконечный людской поток и две неподвижные фигуры на тротуаре: отец, в котором борются желание остановить кого-нибудь, попросить о помощи и стремление уйти от позора, спрятать свои неуклюжие калоши, надетые на босые ноги, свое поношенное пальто; а рядом с отцом — покорно ждущий мальчик.

В воссоздании этой картины в сознании слушающих особую роль играет умение рассказчика заразить своими видениями, переводя их в авторское слово. Не декламация, не объяснение сюжета — словесное действие вскрывает зрительно ощущаемые, как бы реально представленные события рассказа. Весь ужас ситуации дойдет до слушателя, если он увидит, как пытается мальчик на чем-то сосредоточить свое внимание, как вглядывается он в окна, стараясь забыть о голоде. В рассказе о том, как голодный ребенок уцепился за первое "съедобное" слово и попросил устриц, внутренняя борьба, действие прослеживается во всех задачах: "преодолеваю сон — требую внимания отца — хочу, чтобы меня заметили и дали мне есть". Сила воздействия слова в процессе живого общения рассказчика со слушателями увеличивается по мере уточнения, конкретизации обстоятельств рассказа и взаимоотношений его героев.

Насытить слово жизнью, внутренним содержанием — это значит связать его с точным, целенаправленным действием. "Он оглянулся", — произносит студент. Однако это еще не словесное действие, а лишь обозначение его. Главное для нас — связать слово с его внутренней направленностью: оглянулся для того, чтобы посмотреть, кто сзади, или оглянулся, чтобы посмотреть, не уронил ли чего, или проверить, не следит ли кто-нибудь за мной. Целенаправленность, действенность слова рождается тогда, когда студент заражается той конкретной задачей, целью, ради которой он должен "оглянуться", иными словами — идет по перспективе,

В занятиях мастерством актера партнер помогает создавать активное, целенаправленное действие; слово партнера заставляет изменять логику действия, находить новые "приспособления". В рассказе необходимо выверить в своем воображении ситуации, мизансцены, взаимоотношения героев, точно представить себе их биографии, их восприя-

тие друг друга, т.е. проделать ту же работу, что и актер, войти в процессе анализа текста в логику действий каждого персонажа, в его предлагаемые обстоятельства.

Автор видит своих героев в столкновении, в определенной физической позиции, связанной с их внутренними целями, мыслями. Из знания мыслей и физической линии действий героев рождается единственно нужное слово, его интонация. Работая над литературным произведением, мы не должны забывать об этой неразрывной связи слова и действия. "... Если вы, писатель, почувствовали, предугадали жест персонажа, которого вы описываете (при одном непереносимом условии, что вы должны ясно видеть этот персонаж), вслед за угаданным вами жестом последует та единственная фраза, с той именно расстановкой слов, с тем именно выбором слов, с той именно ритмикой, которые соответствуют жесту вашего персонажа, то есть его душевному состоянию в данный момент"

Построить рассказ через вскрытие его внутреннего действия — наиболее важная задача. Вот, например, первая встреча Катерины Львовны и Сергея — отрывок из "Леди Макбет Мценского уезда" Н. С. Лескова. Короткий диалог, всего несколько фраз:

"— Ну, а сколько во мне будет? — пошутила Катерина Львовна и вспрыгнула на весы, где взвешивали кухарку,

- Три пуда, семь фунтов... Диковина, — подсчитывает Сергей, оценивая взглядом ее легкую изящную фигурку,
- Чему же ты дивишься?..."

Важно точно прочертить линию поведения Катерины Львовны: хочу подзадорить Сергея, или остановить, поставить на место, или задержать его и т. д. Для этого студентка как бы проживает сцену в своем воображении, ощущает, как двигается Катерина Львовна, как хватается за веревку весов, как загораживается от восторженного взгляда Сергея. И слова текста приобретают точность, заставляют и слушателя увидеть сцену, внимательно следить за развитием действия.

Такой путь не только верен, ибо учит словесному действию в рассказе, но и наиболее близок студентам, овладевающим этим методом в полной мере в курсе "Мастерство актера". Занятия художественным словом помогают ощутить общность словесного действия в прямой и косвенной речи, в монологе и диалоге, в рассказе и роли.

Литературный рассказ требует от студента наибольшей действенности, конкретности в передаче "существа дела" еще и потому, что в его распоряжении — только слово; ему не помогают ни линия физического поведения, ни переключение внимания зрителей на партнера, ни обстановка сцены. И если образность, конкретность, действенность слова отсутствуют, если слово не лежит на поведении, текст не оживает, а объясняется, декламируется или становится "эмоциональным", сентиментальным, только чувственным.

В этом смысле хорошей школой является работа над отрывком из "Полтавы" Пушкина — встреча Марин с матерью. С одной стороны, диалогическая форма отрывка помогает исполнительнице использовать в работе над литературным текстом навыки, полученные на уроках мастерства, а с другой стороны, здесь очень рельефно ощущается необходимость точно донести мысль, не подменяя ее "темпераментом вообще". Эта работа полезна и тем, что раскрывает драматические возможности исполнительницы. Помогает

в этом в первую очередь конкретная задача — показать столкновение двух женщин, рассказать о том, как желание спасти мужа и отца объединило их, заставило забыть все обиды и действовать вместе.

Чтобы начать жить жизнью героев, их внутренней логикой, нужно не только эмоциональное восприятие текста — надо уметь думать в эмоциональном ключе. Попытка построить текст "по мысли", уточняя конкретные задачи матери и Марии в каждом эпизоде, помогает исполнительнице. Она ищет те точные приемы и ходы, которые используют ее героини в этом диалоге-борьбе.

Цель у матери одна — поднять Марию, заставить ее броситься на помощь отцу. Однако пути к этому самые разные: она то просит дочь, то предупреждает, что времени осталось мало, то рассказывает о страданиях отца, все время проверяя, как дочь оценивает сказанное.

В первых словах: "Молчи, молчи, не погуби нас..." — мать хочет остановить дочь, заставить ее соблюдать осторожность. "...Я в ночи сюда прокралась осторожно, с единой слезною мольбой". Мать просит Марию внимательно выслушать, понять исключительную важность события, ради которого она пробралась в замок Мазепы. И все это для того, чтобы потребовать у дочери: "Спаси отца!", "Сегодня казнь". Медлить более нельзя, осталось несколько часов — надо бежать к Мазепе. "Тебе одной свирепство их смягчить возможно", только ты можешь заставить Мазепу отказаться от казни... Эти конкретные и поначалу узкие задачи, определенные во всех эпизодах отрывка, заставляют собраться, сосредоточиться на мыслях каждого события, проследить логику всего монолога матери, разобраться в том, что более и менее важно, найти верные "приспособления". В монологе матери, как и в пьесе, многое зависит от поведения дочери, от ее реакции. Нужно воссоздать в воображении линию поведения дочери в ответ на каждое действие матери. Эта работа подводит нас к необходимости воспроизвести жизнь, описанную в отрывке, в ее цельности, в конкретных и образных формах. Это и психологическая атмосфера встречи матери и Марии, и обстановка этой встречи, и путь, пройденный матерью той страшной ночью, и внешний облик Марии и ее матери, и их характеры. По существу, исполнительнице предстоит та же предварительная работа, какую проделывает актер в работе над ролью, основываясь на своих видениях, оценках, воображении, эмоциональной памяти.

Разбор "по мысли", по действию дисциплинирует темперамент, мобилизует его для достижения определенной цели. Эмоциональная передача текста становится действенной, целенаправленной. Мы учимся доносить мысль эмоционального материала, владеть собой и не упускать в порыве переживания сверхзадачу произведения. "Действие словом" приобретает активный характер и находит отклик в сознании и душе зрителя.

## ЭЛЕМЕНТЫ ОВЛАДЕНИЯ СТИЛЕВЫМИ ОСОБЕННОСТЯМИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Идейный замысел пьес Л. Толстого и А. Н. Островского, А. Чехова и М. Горького, Л. Леонова и А. Арбузова воплощается в различной языковой манере. Своим путем идет каждый из драматургов к созданию речевого образа; разнообразны их методы характеристики персонажей, приемы создания сценической атмосферы. Вопрос воссоздания стиля в спектакле является одним из самых сложных и решается всем комплексом актерских, постановочных и режиссерских задач.

П. Садовский, выступая со статьей в газете "Советское искусство" (июнь 1934 г.), говорил: "Автор ощущает язык почти физически. На актера воздействует и округлость музыкальных оборотов, и звучание слов, и логическое, естественное построение фразы, и тот своеобразный аромат, который присущ каждому литературному произведению". Но это "почти физическое" ощущение стиля не приходит само собой. Актер сознательно учится овладевать умением воссоздавать авторский стиль в спектакле. И занятия художественным чтением приносят в этом отношении огромную пользу. Вл. И. Немирович-Данченко с полным основанием считал, что литературный материал в не меньшей степени, нежели драматургический, может служить средством воспитания "литературно-театральной интуиции", путем к овладению стилем автора.

В языке отражаются типичные, существенные стороны характера персонажа, его культура, склад мысли, душевное состояние. Язык служит важнейшим средством выражения авторской идеи, в нем раскрывается содержание произведения. Помимо этого основного смыслового наполнения, язык автора содержит еще огромный дополнительный материал, который является для актера источником самых разнообразных сведений, помогающих в создании образа, во скрывании тончайшего смысла произведения. Очень образно сказал об этом Л. Леонов: "Язык — это дополнительные ступени вовнутрь страницы"\*.

Эта многоплановость языка должна быть предметом пристального внимания актера. Для овладения текстом актеру необходимо сделать его мысли своими, а это значит — полюбить язык автора, научиться думать в его языковом строе, понять, ощутить его стилистическую манеру.

Организация материала автором, отбор выразительных средств языка, конструкция фразы — все это определяется содержанием произведения, точкой зрения автора на изображаемые события. Язык произведения — итог долгой и кропотливой работы над словом, поисков слов, которые вернее и яснее передавали бы мысль. Поэтому стиль каждо-

*"Леонов Л. Талант и труд. — "Октябрь", 1956, № Э. С. 173,*

го произведения неповторимо индивидуален, хотя и несет в себе черты, типичные для данного автора.

Многие проблемы овладения языком и стилем писателя в значительной степени могут быть решены в работе над текстом на занятиях по сценической речи. На этих занятиях вы постоянно имеем дело с произведениями самых разных жанров, принадлежащими перу лучших писателей мира. Изучая их фразы, выражения, обороты речи, вдумываясь в логику их мышления, мы приучаемся ощущать авторский стиль, чувствовать особенности языка. Вот округлая, спокойная, изящная речь Тургенева; вот сложные конструкции Гоголя, наполненные едкой сатирой или лирически взволнованные; вот внешне скупой, сдержанный чеховский язык; прозрачная, точная пушкинская проза,,.

Необходимо отметить, что вопрос донесения авторского стиля является одним из самых сложных и спорных с точки зрения приемов работы. Стиль, интонация автора несут в себе то неуловимое, что фиксируется с большим трудом и может быть передано лишь по

мере решения всех технических и творческих задач, стоящих при работе над произведением. В поисках ключа к овладению характером авторского слога мы основываемся на общности творческого подхода к созданию текста у писателя и у рассказчика, который передает этот текст. В процессе рождения действенного слова в стихотворном или прозаическом отрывке решающую роль играет совершенное владение мыслями автора, закономерным и точным отражением которых является языковой строй произведения. Поэтому все этапы работы над текстом, начиная с самого первого — разбора, являются подступами к овладению авторским стилем, нащупыванию тех путей, на которых рождается неповторимая интонация писателя.

Объективные закономерности воздействия слова на читателя и слушателя лежат в основе построения образа. Поэтический образ, то сочетание слов, в котором он запечатлен, вызывает конкретно-чувственные представления о предмете, оживляет в сознании зрительные, слуховые, осязательные впечатления. Поэт добивается образности и конкретности слова для того, чтобы читатель эмоционально зажил теми же чувствами, которые тревожат автора, чтобы откликнулись те же струны в его душе. Показательны в этом смысле черновые варианты рукописей великих писателей. Вот два небольших примера.

А. С. Пушкин в "Евгении Онегине" ищет точную характеристику: "неутомимый Шаховской", "острый Шаховской"... И наконец находит самое точное: "колкий Шаховской".

То же видим у Л. Н. Толстого в черновиках "Хаджи-Мурата". Например, фразу "Я слез в канаву и согнал влезшего в цветок шмеля" Толстой заменяет более образной и конкретной: "Я согнал впившегося в середину цветка и сладко и вяло заснувшего там мохнатого шмеля".

Как видим, писатели ищут образного наполнения текста с тем, чтобы создать точную, полную интерпретацию жизни, события. Каждому из них при этом важно свое, индивидуальное. Так, Л. Толстому нужна выразительность, грубоватость слова, его объемность, его осязаемая зрительность. Он всегда настойчиво подчеркивает, повторяет, дополняет важные для него обстоятельства, нужные образные детали. Он подробно описывает внешность героев, обращает пристальное внимание на интонацию их речи, манеру вести себя. Его сложный синтаксис, длинная фраза с множеством придаточных предложений нужны для донесения всех поворотов мысли, всех тонкостей движения души, для передачи значительности описываемых событий.

М. Горький, рассказывая о своей работе, писал о том, что фраза должна быть плавной, экономно построенной из простых слов, притертых одно к другому так, чтобы каждое давало читателю ясное представление о происходящем, о постепенности и неизбежности изображаемого процесса. К. Федин отмечал, что, создавая произведение, он отчетливо слышит малейшую интонацию речи, как если бы слышал чтеца. А. Н. Толстой говорил, что всегда видит героев в действии, в движении, в точности жеста, и тогда рождается звучание фразы. Как видим, не только задачи оказываются у писателей разными — различен и подход к воплощению замыслов. Отсюда и стилистическое разнообразие, богатство художественной манеры, неисчерпаемость подходов к реальности.

Эта кропотливая работа писателя над языком, обдуманность и необходимость каждого слова требуют от актера пристального внимания к тексту, умения понимать характер авторского языка, причины выбора им тех или иных слов, смысл того или иного построения фразы, требуют умения вскрывать через языковой строй живые движения души, образ мыслей, реальные отношения героев. Их "зримые воплощения".

В то же время мы не можем ограничиться сознательной оценкой авторских языковых особенностей, его приемов создания образа, — для нас важно интуитивное умение поймать авторский слог, воссоздать его неповторимое звучание, угадать его интонацию. Эти процессы сознательного и интуитивного освоения текста идут одновременно, помогая один другому.

Оценивая стиль автора, мы должны помнить, что он определяется в первую очередь идейным замыслом, позицией писателя. В этом плане интересен для нас разбор инсценировки рассказа А. П. Чехова "Хористка", сделанный Вл. И. Немировичем-Данченко\*. Положительно оценивая органичность, жизненность поведения актеров, Немирович-Данченко отмечал неверное идейное, а отсюда и стилевое решение спектакля, связанное с неточным раскрытием авторского замысла. В результате сочувствие зрителей оказывалось на стороне жены чиновника, в то время как Чехов сделал героиней рассказа хористку.

Подчеркнутая Немировичем-Данченко взаимосвязь между вскрытием авторской идеи и донесением его стиля очень важна для нас. Стиль не определяется актером заранее, а выявляется по мере проникновения в текст, воссоздания внутреннего мира, логики чувств героев. В определении стиля, в формировании его в процессе работы над произведением мы идем следом за автором: пытаемся определить, почему именно эти эпизоды важны для автора, что и почему заражает нас в этих эпизодах, какой цели подчинено все повествование. При этом огромную помощь оказывает работа над ведением, которая также определяется особенностями авторского видения мира.

На занятиях по русской литературе студенты изучают, например, гоголевский стиль, его особенности: необычайную естественность и простоту языка в соединении с гиперболичностью, размахом, силой чувства; разбираются в конструкции гоголевской фразы, точно передающей сложную мысль. Знания эти помогают в работе над стилем Гоголя на занятиях художественным словом, где наша задача — выявить "практически" особенности языка Гоголя, донести их в живом рассказе, следуя за автором в глубь текста, ощущая особенности его мышления, образов, мироощущения.

***Немирович-Данченко Вл. И. Театральное наследие, т. 1. Статьи, речи, беседы, письма. М., 1952.***

**С.. 219.**

Вот, например, некоторые моменты работы над отрывком из "Тараса Бульбы" — погоня и смерть Тараса, Подробно изученный, "увиденный" рассказ не получался — не заражал, не доносил героики, эмоциональной яркости события. Необходимо было "дорастить" видения, образы, чувства до размера гоголевских, наполнить их таким содержанием, которое отвечало бы авторскому замыслу. Студент рассказывал о том, как "шесть дней уходили казаки проселочными дорогами от всех преследований: едва выносили кони

необыкновенное бегство и спасали казаков". Уходили долго — звучало в устах студента, кони устали, притомились, казаки с трудом опережали противника... Это не был Гоголь. Ничто не подводило нас к героической смерти Тараса, слово не становилось могучим, страстным — гоголевским. Для выражения идеи бессмертия, непобедимости гордого казацкого духа нужны были другие видения, другие оценки.

Студент стал накапливать видения о событиях иного масштаба, оценки другой глубины и яркости. Он стал рассказывать о том, что поведение казаков было невероятным по смелости, по дерзости. Как стальные птицы, летят вперед могучие кони. Казаки и не думают сдаваться: собрана в кулак могучая воля, и каждый день из этих страшных дней преследования — это день невероятной, отважной борьбы. Недолгий отдых в полуразвалившейся крепости должен помочь казакам оторваться наконец от бешеной погони, переплыть Днестр и спастись...

Мы пересмотрели с этой точки зрения весь отрывок. И вдруг с необычайной эмоциональной силой зазвучало, как четыре дня "бились и боролись казаки", бросая на головы врагов каменные глыбы; как круто осадил атаман своего быстрого коня, чтобы поднять люльку; как тридцать здоровенных ляхов едва справились с Тарасом, захватив его в плен...

Органично, сильно зазвучали последние строки отрывка: "Да разве найдутся на свете такие огни, муки и такая сила, которая бы пересилила русскую силу!" В процессе этой работы и фраза в устах исполнителя становилась все более "гоголевской". Насыщенная гиперболами, она требовала яркого и широкого звучания, своей, характерной для "Тараса Бульбы" интонации.

Совсем по-другому шла работа над рассказом Э. Хемингуэя "Индийский поселок".

Много внимания при освоении рассказа было уделено воссозданию действительности во всей ее полноте, воспроизведению той скрытой под водой части "айсберга", о которой говорил сам Хемингуэй. Все было очень точно увидено студентом: берег, ночь, ожидающие врача индейцы, путь через озеро, лесная дорога, поселок, выскочившие с лаем собаки, старуха с фонарем и т. д. Но передача внутреннего напряжения событий, лаконизма действия, динамичности стиля, так характерных для автора, не удавалась. Не передавалась исключительность этой ночи, неожиданность, необычность поездки к индейцам.

От отдельных картин и действий людей студент попытался перейти к их задачам, к обстоятельствам, в которых они действуют. Стал решать, почему так мчатся лодки, трудно это или легко, осторожно или резко лодка причалила. Стал обращать большее внимание на оценку каждого события. Постепенно фантазия заработала в нужном направлении. Студент стал рассказывать о пронизывающем ночном холоде, о колючем тумане, стеной окружившем путников, о резких всплесках весел, о собранных, легких фигурах гребущих индейцев. Слова текста приобретали особую четкость ритма, остроту, насыщенность. За скупыми фразами вставал затерянный в глуши поселок, рисовалась муже-

W I Ut'IIHU" лчимо ft Щ mvu цу|< ^ \* ^/ ^VII I J ^MWIWV MVIIW III K  
1Г1ЛЧ j/UVVnaJUf <1 UVJ/J

в жизнь, и строгость, темперамент, глубину, собранность языка Хемингуэя.

В работе над отрывком из романа М. Шолохова "Тихий Дон" (Григорий на фронте) идею и стиль автора помогают донести пейзажи, необыкновенные по эмоциональной насыщенности и созвучию событиям и душевному состоянию героев. Красочная подробность описаний, неожиданные сравнения, зрительно "видимые" эпитеты помогают ощутить тревожную тоску в душе Григория, его желание забыться, уйти от проклятой войны. Усталость Григория, жажда покоя, мирной жизни подчеркиваются в контрастном описании: фиолетовое небо искромсано отблесками прожекторов, короткими вспышками взрывов; смрад, духота в землянке — и звезды, похожие на дотлевающий костер, тихий ветерок, "неизъяснимый запах умирающих трав", безмолвный, хватающий за душу покой. Этот пейзаж, понятый и использованный как средство психологической обрисовки героя, помог исполнителю овладеть особенностями шолоховского языка, донести своеобразие авторского стиля,

## ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СЛОВО КАК СРЕДСТВО СОВЕРШЕНСТВОВАНИЯ ТЕХНИКИ СЦЕНИЧЕСКОЙ РЕЧИ

Занятия художественным словом на старших курсах активно помогают закреплять верные технические речевые навыки. Углубленная творческая работа над литературным материалом дает возможность ощутить широту и яркость в звучании слов, почувствовать разницу между речью "острой" и "мягкой", "округлой", понять жизненную необходимость в совершенной, безупречной дикции.

Меткое замечание К. С. Станиславского дает направление работе над техникой речи: "Изъяны дикции исправляются не в языке, а в воображении". Форма, в которую облекается слово в звучащей речи, зависит прежде всего от того, как осмыслено, "увидено" его содержание. Один и тот же текст может быть выражен в "мелкой", торопливой речи или прозвучать в полновесных объемных гласных. В элементарном виде это осознается еще на младших курсах: мы строим на основе видений и действенных задач работу над пословицами и скороговорками. Но более полно эта закономерность раскрывается в работе над техникой речи на занятиях художественным словом. Овладение эмоционально насыщенным, образным словом, глубоко вскрывающим мысль, постановка активной творческой задачи мобилизуют творческую природу исполнителя, стимулируют технику.

подчиняют ее материалу и в то же время помогают зафиксировать найденные в тренировке умения и приемы.

В учении о высшей нервной деятельности подчеркивается эта связь между конкретно-чувственным представлением и звучанием слова. Известный исследователь П. В. Симонов говорит, что возникновение представлений мобилизует работу "исполнительных органов", и сигналы от этих органов по механизму обратных связей усиливают возбуждение центральной нервной системы, делают представление более ярким, точным, конкретным. Если человек мысленно представляет себе то, о чем говорит, его словесное описание становится более полным и убедительным, приобретает особые интонационные оттенки.

Взаимовлияние представления и словесного выражения — процесс сложный, опосредованный. Работая над литературным материалом, мы должны ощутить эту зависи-

мость и научиться на ее основе преодолевать свойственные нам недостатки речи. Остановимся на ряде примеров.

Студент имел привычку говорить "мелко" и ровно — быстро проговаривая слова, плохо ощущая их широту и звучность. Полновесные, округлые гласные, четкие согласные ему были как будто "не нужны". Готовясь к юбилею А. С. Пушкина, студент увлеченно работал над стихотворением А. В. Кольцова "Что, дремучий лес, призадумался,..". Ощущение глубины образного сравнения Пушкина с могучим бором, чувство живо ощущаемой потери, литературные ассоциации, вызванные представлением об эпохе, об откликах России на смерть Пушкина, конкретность и глубина в осмыслении текста в целом — все это наполняло чтение большим внутренним содержанием. Студент слышал напевный строй Кольцова, умел хорошо "держать" его, ощущал его внутренний ритм. И все-таки стихотворение не звучало: мешала небрежная по общей манере, вялая, усеченная речь.

Студент стал искать пути к более выразительному звучанию слова. В этом ему помогли прежде всего видения. Чем объемнее, насыщеннее они становились, тем легче схватывалось слово. Вот бесконечный, потемневший, сухой бор, таинственная, строгая его неподвижность, безмолвие; ни солнечного луча, ни звука в бору, обычно наполненного жизнью, шелестом листьев, скрипом ветвей. Яркие представления нашли отклик в слове. Образ дремучего бора потребовал большей широты слова, насыщенности его звучания, стихотворная строка приобрела протяженность и округлость.

Работа над этим стихотворением помогла и исправлению дефектов речи. Долгое время исполнитель не мог перевести в устойчивый навык уже найденный в упражнениях звук **ш**. В его речи **ш** излишне смягчался, наблюдалась ненужная старческая характеристика, которую сам студент недостаточно слышал; она не мешала ему быть понятным и казалась мелочью, не стоящей внимания. Но в этом мужественном и скорбном тексте студент вдруг почувствовал всю ее неуместность: "Шьто, дремучий лес, призадумался..." Излишне мягкое звучание звука **ш** настолько не соответствовало внутреннему содержанию текста, что студент активно занялся преодолением этого недостатка.

Подобная же зависимость явилась базой для развития широты речи в работе над басней "Волк на псарне". Псы — волкодавы, а не болонки на коврике; псаря — опытные, ловкие охотники, а не растерявшиеся мужики, — по этому принципу нащупывались видения. Такое укрупненное восприятие фактов, создание в своем воображении картины ожесточенной борьбы яростных и сильных противников помогло студенту овладеть широтой звучания слов, сделать речь четкой и выпуклой, "адекватной" видениям.

Еще один пример. Студентка говорила четко, но бегло, на стянутых, укороченных гласных. Это создавало сухость речи, какую-то "злинку", сковывало интонационный диапазон, делало речь однообразной. Навыки, приобретенные на занятиях техникой речи, плохо переводились в живую речь, тем более в момент большого эмоционального напряжения, самоотдачи в роли. "Воительница", а затем "Леди Макбет Мценского уезда" Н. С. Лескова очень увлекли девушку. Заразил совершенно новый для нее напевный, подчеркнуто бытовой строй лесковской речи, длинные, округлые периоды, неожиданность и резкость внутренних переходов, живописная яркость образов.

Процесс овладения материалом потребовал новых для студентки речевых ходов, поисков более удобного, широкого дыхания, звукового разнообразия, необходимого, чтобы

выразительно передать эмоциональную насыщенность событий, яркость индивидуальных характеров. Когда фраза округла, спокойна, тщательно выписана, можно передать ее внутреннюю сдержанность, строгость. В диалоге важно раскрыть совсем разные, яркие характеры — здоровой, румяной кухарки, бойкого, Самоуверенного Сергея и самой Катерины Львовны, мягкой, очень сдержанной, осторожно входящей в веселье прислуги и приказчиков.

Дальнейшая работа над разной манерой речи проводилась студенткой в роли Пери-чолы в "Карете святых даров" П. Мериме. Студентка овладела цельностью фразы, ее стремительной легкостью, расширила диапазон звучания голоса.

Трудно поддаются исправлению и другие специфические дефекты речи, например, манерность, излишняя бытовая характерность. В этом также помогает литературный материал, ставящий серьезные творческие задачи. Так, например, студентка с большим увлечением работала над отрывком из "Евгения Онегина" — эпизодом последней встречи Татьяны и Онегина. Музыкальность пушкинского стиха, лиризм Татьяны хорошо ощущались ею. Но мешала манерная речь с очень шумными шипящими. Студентка знала, как надо говорить, но еще не закрепила навык. Овладение эмоциональным текстом, ощущение музыки стиха, его особой протяженности заставили добиваться совершенства речи. И если в начале работы приходилось часто напоминать исполнительнице о правильном произношении шипящих, то в дальнейшем студентка сумела сама почувствовать и закрепить непривычные для нее, но такие нужные качества произношения.

Особенно большую роль играет художественное слово в развитии интонационного богатства и разнообразия речи. Из точных, эмоционально заразительных видений рождается верный мелодический рисунок.

Существует привычная форма звучания определенных понятий, ориентирующаяся на прямое изображение слова: милый, нежный, грубый, веселый и т. д. На основе такого общего значения и проводилась когда-то работа над словом, канонизированная в "медном", "золотом", "серебряном" тоне. Между тем интонация, тон, характер произнесения стиха зависят не от внешнего образа слова, а от внутреннего содержания всего текста. Масштаб мысли определяет и масштаб слова. Яркость и разнообразие внутренних ходов, эмоциональная насыщенность событий определяют интонационное разнообразие их словесного оформления. Как нельзя "играть" чувство, так нельзя "играть" слова, произвольно раскрашивать их. Точная и яркая мысль, слово, возвращенное видением и оценкой, помогают студенту ощутить и передать интонационное богатство фразы, сде-

лать ее емкой и органичной. При этом в действие вступают и те элементы внешней техники, которые были освоены в упражнениях, в тренировке.

Одним из примеров может служить работа над отрывком из "Полтавы" — встреча матери и дочери. Во время занятий прояснялись подробности того, как прибежала мать — с растрепанными седыми волосами, измученная страхом, готовая на все. Студентка нафантазировала, какая могла быть мать, жена Кочубея, — высокая, сильная, с низким голосом. При этом исполнительница искала ассоциаций, близких ей по жизненному опыту, искала женщину, которая могла бы своим человеческим обликом, своей индиви-

дуальностью быть ей образцом, "прототипом". Помог ей облик В. Н. Пашенной. Вера Николаевна, играющая Вассу Железнову и Кабанову, уже тяжело больная, с грузной фигурой, с четким и внушительным жестом, самый звук ее голоса, удивительно разнообразного, мягкого и в то же время властного, — все это послужило "манком", помогло включиться в пушкинский текст. Ассоциация, конечно, была довольно далекой, но она помогла студентке представить героиню очень живо, эмоционально, конкретно. При дальнейшей работе, заряженная стремительной силой старухи-матери, студентка ощутила необходимость говорить о ней крупнее, ниже по тону, стихийно нащупала в своем звуке большую объемность, насыщенное звучание низов и органичный переход к средним и верхним нотам.

Детальный анализ текста, создание целенаправленного словесного действия помогают исправить и такие серьезные недостатки речи, как вялость дикции, съедание концов предложений, отсутствие посылы во фразе. Ясная речь служит свидетельством верного внутреннего действия. Нечеткость концов фраз обычно вызывается не только дурной привычкой, но и тем, что мысль кончается раньше, чем слово, а слово не раскрывается в перспективе. В построении мысли всегда есть моменты воздействия на слушателей, проверки, новых "пристроек", наступления. Такие моменты помогают "додерживать" слово, не прерывать линию словесного действия между концом одной фразы и началом другой, озвучивать каждую фразу до конца.

В работе над художественным словом мысли студента направлены в первую очередь на выполнение творческих задач, эмоциональная увлеченность материалом отвлекает его внимание от вопросов техники речи. Однако без хорошо освоенной техники невозможно добиться выразительности в общем звучании текста. Поэтому так важно в работе над литературным материалом закреплять навыки, освоенные в работе над упражнениями, путем сознательной тренировки добиваться их автоматизации. Вместе с тем творческая работа над художественным словом, эмоциональный подъем, углубление внутренних видений вызывают и сами по себе дополнительную мобилизацию организма для более точного и яркого воплощения текста в звучащем слове. Речевые возможности студента раскрываются более глубоко и полно, нежели в занятиях непосредственно техникой речи. Поэтому так важно осваивать оба раздела предмета "Сценическая речь" — художественное слово и технику речи — в неразрывном единстве.

## ОСНОВНЫЕ ЗАДАЧИ И ПРИНЦИПЫ РАБОТЫ НАД ТЕКСТОМ ОТ ПЕРВОГО ЛИЦА

Задача актера состоит в создании сценического образа. Каждому сценическому герою присущ индивидуальный способ мышления, который диктуется мировоззрением, профессиональной и социальной принадлежностью человека, уровнем его образования и культуры, свойствами характера и т. д. Способ мышления героя, в свою очередь, должен найти выражение в речевой манере — в произношении, интонационном звучании, темпо-ритме речи.

На наших занятиях студенты должны приобрести навыки, которые помогут им в дальнейшем создавать яркие сценические образы, помогут образно мыслить и образно говорить на сцене. В связи с этим оказывается недостаточным работать лишь над текстом от третьего лица. Возникает необходимость в работе над материалом, который был

бы максимально близок к драматургическому, служил бы переходным звеном к монологу и диалогу. Таким материалом и служит рассказ от первого лица.

Именно в рассказе от первого лица мы ставим себя в условия, чрезвычайно близкие к драматургическому монологу. Именно в работе над таким рассказом с наибольшей определенностью понимаются и практически осваиваются важнейшие для актера понятия — образное мышление, живое общение с конкретными людьми. В рассказе от первого лица остро встает проблема овладения образной речью; своеобразие этой речи поддается стилистикой языка героя, от чьего имени идет рассказ.

Рассказ от первого лица требует большей личной причастности исполнителя к материалу, чем рассказ от третьего лица. Исполнитель передает событие не со стороны, как наблюдатель, а сам участвует в нем. "Лично с ним" произошло нечто, изменившее его судьбу, его взгляд на жизнь, на окружающих людей. Как доказано современной экспериментальной психологией, нервные, эмоциональные затраты человека возрастают, когда дело касается его лично. Следовательно, в рассказе от первого лица педагог вправе требовать от студента более ярких, конкретных и точных видений, больших эмоциональных затрат, большей личной заинтересованности, чем позволяет это материал рассказа от третьего лица.

При исполнении рассказа от первого лица не нужны мизансцены, грим, костюм. Лишь действенное слово, выразительные речевые средства — мелодика, темпо-ритм речи и т. д. — передают движения человеческой души, мысли и чувства героя. Не играть образ, а овладеть характером, логикой мышления, темпераментом героя — вот задача, которая ставится в работе над текстом.

В рассказе от первого лица, как и в любом литературном материале, мы учимся определять тему и сверхзадачу, выявлять главное и второстепенное, активно действовать

39

словом, передавая сквозное действие, доносить до слушателей стилистические, языковые особенности текста.

Остановимся подробнее на понятиях, практическое освоение которых на данном материале представляется наиболее важным — на сверхзадаче, сквозном действии, конфликте и объекте внимания рассказчика.

**Сверхзадача.** Понятие о сверхзадаче знакомо каждому студенту театральной школы с первых шагов обучения, так как оно является одним из важнейших положений системы К. С. Станиславского. Мы знаем, что любое произведение вызвано к жизни мыслями, мечтами, чувствами автора. Они составляют то зерно, из которого вырастает произведение. "Передача на сцене чувств и мыслей писателя, его мечтаний, мук и радостей является главной задачей спектакля. Условимся же на будущее время называть эту основную, главную, всеобъемлющую цель, притягивающую к себе все без исключения задачи, вызывающую творческое стремление двигателей психической жизни и элементов самочувствия артисто-роли сверхзадачей произведения писателя".

Далее, поясняя свою мысль, Станиславский определяет сверхзадачу произведений Чехова, боровшегося с пошлостью, мещанством, мечтавшего о лучшей жизни: "Эта

борьба за нее и стремление к ней стали сверхзадачей многих его произведений" . Стремление к постоянному самосовершенствованию — сверхзадача многих произведений Л. Толстого.

Что бы актер ни делал в спектакле, какие бы поступки ни совершал, он не должен забывать о той цели, о той мысли, ради которой поставлен спектакль, о том, что является сверхзадачей. "Все, что происходит в пьесе, все ее отдельные большие или малые задачи, все творческие помыслы и действия артиста, аналогичные с ролью, стремятся к выполнению сверхзадачи пьесы. Общая связь с ней и зависимость от нее всего, что делается в спектакле, так велики, что даже самая ничтожная деталь, не имеющая отношения к сверхзадаче, становится вредной, лишней, отвлекающей внимание от главной сущности произведения

Эти положения целиком относятся и к передаче рассказа от первого лица.

Выбрав для работы рассказ, студент определяет его сверхзадачу, исходя из главной мысли произведения, из его стилистики в целом. При этом важнейшее условие — чтобы сверхзадача нашла живой отклик в душе исполнителя.

"Из всей богатейшей сокровищницы творческого наследия великого режиссера именно учение о сверхзадаче чаще всего воспринимается нами схоластически, школярски, а не практически-творчески""", — справедливо отмечал крупнейший советский режиссер и педагог А. Д. Попов.

Если сверхзадача лично не взволновала ученика, он лишь более или менее тонко имитирует взволнованность по поводу событий рассказа, судеб его героев. Сверхзадача, найденная чисто умозрительно, рассудочно, никогда не рождала произведения выдающегося. Лишь сверхзадача лично пережитая, затронувшая эмоциональную сферу художника создает прекрасное в искусстве.

**Станиславский К. С. Работа актера над собой в творческом процессе переживания. — Собр. соч. М., 1954. Т. 2. С. 332-333.**

" Там же.

**Станиславский К. С, Работа актера над собой в творческом процессе переживания. С. 333.**

**Попов А. Д. Художественная целостность спектакля. М., 1959. С. 58.**

40

А, Попов приводит в своей книге слова В. Стасова, утверждавшего, что только в том случае, когда художник "ужален", "чуть не смертельно поранен" своим замыслом, бывают подлинно художественные всходы: "Все остальное, без такого "ужаления", — ложь, вздор и притворство в искусстве"\*,

С этих позиций и должен взглянуть исполнитель на выбранный им рассказ. "Я выхожу на сцену не потому, что надо сдать очередной экзамен по сценической речи, — я выхожу

потому, что не МОЮ не рассказать о событии, которое меня взволновало, потрясло, о том, что мне очень дорого или очень враждебно".

Увлеченность сверхзадачей создает необходимые предпосылки к тому, чтобы исполнитель стал лично причастен к тексту, чтобы его мышление было живым, достоверным, "сиюминутным", чтобы рождение слова стало подлинным процессом, а не холодной, расчетливой имитацией такого процесса.

Для всего этого чрезвычайно важна близость, необходимость темы рассказа и исполнителю, и слушателям. В связи с этим остро встает вопрос о мировоззрении будущего актера, о его месте в обществе. Если свое вдохновение он ищет лишь в узком мире собственных забот и тревог, если окружающую жизнь оценивает только под влиянием собственных радостей и разочарований, — его пребывание на сцене не взволнует зрителя, не будет идейно и эстетически его воспитывать. Актер должен обладать чувством ответственности за то, с какими мыслями, убеждениями выходит он к зрителю. Источником его вдохновения должны быть острые проблемы современности, судьба его родины, его народа.

Работа над рассказом от первого лица воспитывает будущего актера в этом направлении. Конечно, в рассказе не обязательно говорится о кардинальных жизненных проблемах, — ■ в нем могут решаться вопросы морали, быта и т. д. Но решаться они должны с позиций художника-гражданина, кровными узами связанного с судьбой, делами и мечтами своего народа.

**Сквозное действие.** Понятие о сквозном действии, как и понятие о сверхзадаче, — одна из основ системы К. С. Станиславского. "Действенное, внутреннее стремление через всю пьесу двигателей психической жизни артисто-роли" к сверхзадаче Станиславский называл "сквозным действием". Таким образом, сквозное действие теснейшим образом связано со сверхзадачей, диктуется ею.

"...Сверхзадача и сквозное действие — это та основная творческая цель и творческое действие, которые включают в себя, совмещают, обобщают в себе все тысячи отдельных разрозненных задач, кусков, действий роли. Сверхзадача и сквозное действие — главная жизненная суть, артерия, нерв, пульс пьесы... Сквозное действие — лейтмотив, проходящий через всю пьесу. Сверхзадача и сквозное действие — компас, направляющий творчество и стремление артиста... Сквозное действие — глубокая, коренная, органическая связь, которая соединяет отдельные самостоятельные части роли. Это та духовная нить, которая пронизывает все отдельные самостоятельные куски, точно разрозненные бусы или жемчуга ожерелья" .

*' Попов А. Д. Художественная целостность спектакля. С.*

**44. Станиславский К. С. Работа актера над ролью. — Собр. соч. М., 1957. Т. 4. С. 151.**

Великий актер, режиссер и педагог неустанно подчеркивал основополагающую роль сверхзадачи и сквозного действия, призывал учиться подчинять каждую фразу, кусок, сцену сверхзадаче спектакля.

Студенту театральной школы мало знать понятие о сквозном действии чисто умозрительно. На языке актерской профессии знать — это **практически уметь**. На протяжении всех лет обучения надо неустанно работать именно над практическим освоением принципов системы Станиславского, и, может быть, более всего — над практическим освоением понятия о сквозном действии. Как часто студент не может подчинить весь текст рассказа сверхзадаче, пронизать его "страстным, стремительным, интенсивным" сквозным действием!

Вот исполнитель выбрал рассказ, взволновавший его своей проблемой. Нашел сверхзадачу, которая будит его творческую фантазию. Начинается анализ текста. Выявлены основное событие рассказа, поступки героев, их взаимоотношения, определено отношение рассказчика к событию и героям. Студент вникает в детали рассказа, стремится ярче, яснее представить себе все, о чем идет речь. Ни одно слово, ни одна фраза не оставлены без внимания, каждая подробность что-то добавляет к рассказу, вызывает в памяти исполнителя жизненные ассоциации. Подробный, глубокий анализ стилистики произведения помогает точнее вскрыть подтекст, уяснить замысел автора, его взгляд на проблему.

Такого рода анализ, разумеется, необходим. Однако анализ произведения — это лишь этап работы, а не конец ее. "...Прекрасные в отдельности куски вашей роли не производят впечатления и не дают удовлетворения в целом, — предупреждал Станиславский. — Разбейте статую Аполлона на мелкие куски и показывайте каждый из них в отдельности. Едва ли осколки захватят смотрящего" .

Не умея подчинить весь рассказ основному, сквозному действию, исполнитель передает текст "впрямую", т. е. каждое слово звучит в отрыве от контекста, от сверхзадачи и выражает лишь то, что оно непосредственно обозначает. В таких случаях, произнося слова **печаль, грусть**, исполнитель непременно "грустит", а произнося **радость, веселье**, — "радуется". Пренебрегая сверхзадачей и сквозным действием, которые диктуют подчас свою, образную логику речи, исполнитель владеет лишь логикой нейтральной грамотной речи. В условиях театральной школы приходится очень часто встречаться с ошибками такого рода.

Наша задача — научиться уже в период анализа текста не столько делить рассказ на куски, сколько синтезировать, собирать его вокруг основной мысли. "Обрастая" видениями, ассоциациями, увлекаясь подробностями, исполнитель не должен терять из виду главного — сверхзадачи. Тогда в рассказе возникнет взаимозависимость частей и их подчинение основному в тексте. Пропитать сверхзадачей, нанизать на единый стержень сквозного действия весь текст рассказа — вот на что должно быть направлено внимание исполнителя уже в первый период работы.

Подчиняя текст сквозному действию, мы выявляем слова, фразы, куски, которые наиболее четко подкрепляют мысль рассказчика, как бы укрупняют ее. Одни из них будут стоять на первом месте; другие, менее важные, отступят на второй, третий план; остальные слова будут произноситься как бы незаметно, не теряя, однако, при этом своей

**Станиславский К. С. Работа актера над собой в творческом процессе переживания. С. 340.**

доходчивости, дикционной ясности, "...Живопись создает иллюзию многих планов. Они точно уходят внутрь, в глубину самого холста, а первый план точно вылезает из рамы и холста вперед, на смотрящего. У нас в речи существуют такие же планы, которые дают перспективу фразе. Наиболее важное слово ярче всех выделяется и выносится на самый первый звуковой план. Менее важные слова создают целые ряды более глубоких планов"\*.

Подчинение текста сквозному действию и сверхзадаче способствует развитию образного мышления, образной речи. "Актеру нужно уметь отличить главное предложение от придаточного, "опустить" вводное, связать подлежащее со сказуемым, распределить силу голоса и дыхания в речи, найти перспективу в монологе и т. п. Но это только первый этап овладения актером сценической речью. Образное слово на театре формируется по законам сценического действия и подчиняется образному и смысловому решению всего спектакля", — пишет известный режиссер и театральный педагог А. А. Гончаров.

Именно сверхзадача и сквозное действие влияют на те или иные смысловые ударения в рассказе. Если этого требует замысел отрывка, смысловое ударение может падать на прилагательное, местоимение и т. д., т. е. на такие части речи, на которые по общепринятым законам грамотной устной речи оно обычно не падает. Например, произнося вне контекста фразу: "Спектакль происходил в небольшом флигеле", мы поставим смысловое ударение на слово **флигеле**. Интонационный рисунок фразы в русском языке таков, что, как правило, основное фразовое ударение падает на последнее слово последнего речевого звена (синтагмы). А теперь представим, что для рассказа в целом очень важна подробность, заключающаяся в определении: флигель был **небольшой**, и поэтому спектакль прошел хуже обычного — и сцена крохотная, и декорации не уместились, да и зрителей было меньше, чем всегда. Такое смысловое решение отрывка потребует переноса ударения на слово **небольшой**.

Подчиняя рассказ основной мысли и цели, ради которой он выбран, студент не будет "раскрашивать" слова, а научится вскрывать их внутреннее содержание, их подтекст в прямой зависимости от образного решения отрывка.

Знакомясь с понятием сквозного действия, полезно прочесть отрывок из книги Станиславского "Работа актера над ролью", в котором Константин Сергеевич очень ярко, образно, наглядно раскрывает, как именно возникает, растет и побеждает в произведении основная тема, как именно распределяется в нем главное и второстепенное. Приводим этот отрывок в сокращенном виде:

"Творить — это значит страстно, стремительно, интенсивно, продуктивно, целесообразно и оправданно идти к сверхзадаче.

Если хотите наглядно видеть, как это делается, пойдите на концерт гастрوليрующего у нас теперь гениального дирижера Х. Я слышал его на днях. Вот что он мне показал.

В первую минуту, когда вошел Х., я разочаровался: маленький, невзрачный... Но лишь только он взялся за палочку, на моих глазах свершилось преобразование. Х. впился в

оркестр, а оркестр в него. После этого Х. стал поодиночке забирать в руки все вожжи, которые невидимо проведены от каждого музыканта к дирижерской палочке. Он точно

**" Станиславский К. С. Работа актера над собой в творческом процессе воплощения. С. 124. " Гончаров А. А. Поиски выразительности в спектакле. М., 1959. С. 24.**

крепко сжал их в руке. Палочка взвилась, и Х, вырос или точно вознесся кверху. Тут я почувствовал, что он собирает в себя не только общее внимание, но и все бесчисленные предлагаемые обстоятельства, ту сверхзадачу, над которой он долго работал и которая должна изнутри подсказать ему сегодня истину страстей или правдоподобие чувств.

Я заранее, до первого звука, по лицу дирижера понял, что оркестр запоем о чем-то важном, значительном, таинственном, вечном.

Не торопясь, четко, ясно Х. продирижировал и нарисовал палочкой весь внутренний смысл того, о чем говорили звуки. Мы уже поняли эту небольшую, но важную музыкальную фразу. Но нет, оказывается, что она еще не досказана до самого конца. Х. не торопится, он не перейдет к следующему куску или задаче, пока фагот не доскажет совсем, до самой последней ноты начатую фразу. Еще, еще... мало,, мало... фагот досказал и точно поставил точку. Только после этого палочка чуть опустилась. Секунда, другая, чтоб успеть дирижеру обернуться в противоположную сторону, к первым скрипкам, которые логически и последовательно продолжают развивать ту музыкальную мысль, которую так хорошо начали и закончили гобой и фагот.

Теперь Х. еще сильнее ухватился за скрипки. Он досказал с их помощью все, что они могли дать. Но этого мало, музыкальная мысль разрасталась и двигалась дальше, вперед. Одних скрипок недостаточно — понадобилась вся группа виолончелей, но и от них больше ничего нельзя было взять. Поэтому Х. повелительно обратился к деревянным инструментам, но, так как музыкальная мысль все росла выше и выше, — дирижерская палочка взывала к меди. Но Х. не дал ей реветь. Он удерживал гигантскую силу, рвущуюся из медной пасти тромбонов. Х. умолял их глазами и руками пощадить. Но металл уже хрипел в металлической груди инструментов, они не могли больше удерживаться. Теперь они подымали свои страшные раструбы вверх, точно умоляя дать им свободу. Но дирижер был неумолим. У него была сила сдерживать. Он боялся, что чрезмерная страсть медных не даст досказать ясно растущую музыкальную мысль, в которой главный смысл произведения. Но больше сдерживать нет сил, и Х., точно распустив крылья, ринулся кверху, а за ним — рев, вихрь, от которых он сам затрясся, разметался во все стороны, распластался над всем оркестром. Палки смычков взметались вверх и падали вниз. Виолончели и контрабасы от страсти точно перепиливали самих себя. Женские ручки порхали, задевая струны арфы. Флейты свистели, точно визжа о помощи. Губы, щеки тромбонистов наливались кровью, и глаза вылезли из орбит. Весь оркестр, точно море, бушевал и переливался. Но вот все тромбонисты и медные инструменты встали, — они кончали заключительную музыкальную фразу, они завершали задачу. Они досказали ее, но, по-видимому, не до конца, так как Х. не опускал палочки, а напротив, угрожающе махал ею, точно предупреждая, чтобы говорили все, до самого последнего конца, иначе беда. Еще, еще и еще! Не пущу, не позволю!

А вот теперь все до конца сказано — и довольно. Х, выполнил все куски, задачи.

Вот что я заметил: Х. отделяет и выставляет наперед далеко не все куски и задачи. Одни он старательно стушевывает. Другие выделяет, заботится об их четкости, но лишь только музыканты слишком увлекаются и отчеканивают их, Х. тотчас же нервно делает им знак палочкой и рукой, чтобы они не пересаливали. Его движения говорят: нет, нет, не надо, не надо, бросьте. Многие маленькие куски он умышленно пропускает незаметными и даже, как мне показалось, проигрывает их быстрее. При этом он перелистывает соответствующие листы партитуры как неважные, на которых нельзя застревать. Зато в других местах Х. становится совсем другим — сильно настороженным, жадным не только для каждого куска или задачи, но и для каждой отдельной ноты. Что же касается некоторых кусков, то он в них точно вцепляется и доделывает до самого последнего, последнего конца. Нередко он точно вытягивает у музыканта на последней финальной ноте всю его душу. Он, точно рыболов, вытягивает из воды удочкой пойманную рыбку, боясь, как бы она не сорвалась с крючка. А как он старается округлить, сделать яркими, красочными или острыми другие куски, которые он считает важными во всем общем рисунке программной симфонии! Он выманивает их вперед всем туловищем, призывает к себе движениями рук, зазывает мимикой, отклонением назад всего тела, точно таща тяжесть. Часто Х. точно запускает обе руки в оркестр, чтобы вытянуть оттуда необходимые ему звуки или аккорд.

Не чувствуете ли вы сами во всем поведении гениального дирижера его страстное и единственное стремление как можно полнее, выпуклее и ярче выявлять не отдельную какую-то задачу ради нее самой, а сверхзадачу и сквозное действие, для которых нужны все вообще задачи.

То же должен делать и артист в нашем искусстве. Пусть он со всем темпераментом и страстью стремится к сверхзадаче, которая должна искренне волновать и увлекать его. Пусть он упорно, неуклонно идет по линии сквозного действия, как можно рельефнее и ярче выявляя свой творческий путь"<sup>1</sup>.

Конфликт. Подчиняя свой рассказ сверхзадаче и сквозному действию, исполнитель должен своим рассказом активно воздействовать на слушателей, т. е. стремиться переубедить их в чем-то, заставить их мыслить и чувствовать по-своему. Если бы уже было достигнуто всеобщее единомыслие по поводу рассматриваемой проблемы, не появилось бы необходимости и говорить о ней. Ведь именно для того, чтобы решить проблему, остро поставленную и еще не решенную жизнью, выходит артист на сцену. Он отстаивает свою точку зрения, свой взгляд на события и стремится заразить своими взглядами слушателей, сделать их единомышленниками. Народный артист России С. Юрский писал, что в зале он ищет не друзей, а оппонентов, чтобы в процессе спектакля "перетянуть их на свою территорию". Такое "противоборство", такой "конфликт" со зрительным залом делают искусство драматического актера действенным, заразительным.

"Всякое действие встречается с противодействием, причем второе вызывает и усиливает первое. Поэтому в каждой пьесе рядом с сквозным действием, в обратном направлении, проходит встречное, враждебное ему, контрсквозное действие. Это хорошо, и нам следует приветствовать такое явление, потому что противодействие естественно вызывает ряд новых действий. Нам нужно это постоянное столкновение; оно рождает борьбу, ссору, спор, целый ряд соответствующих задач и их разрешения. Оно вызывает активность, действенность, являющиеся основой нашего искусства" .

Чем острее, конфликтнее общение исполнителя со слушателями, тем активнее, действеннее, живее звучит его рассказ, его монолог. Но конфликт нельзя понимать прямолинейно: конфликтовать — не значит громко и напористо отчитывать, ругать оппонента. Нет, действенные формы (или действенные пристройки к партнеру), в которых проявляется конфликт, чрезвычайно разнообразны. Иронизировать, негодовать, насмехаться, увещевать, умолять, просить, угрожать, стыдить, разоблачать, отрицать... Мы могли бы безмерно увеличить список конфликтных действий, но никогда не исчерпали бы их до конца, так как формы проявления конфликта также разнообразны, как разнообразен мир человеческих отношений.

И главное, исполнитель "конфликтует" не ради продолжения конфликта, а для того, чтобы из оппонента сделать единомышленника. Очень важно поэтому найти нужную тональность в общении с собеседником, которая позволит ему, не обижаясь, не сердясь на вас как на рассказчика, понять, поверить вам и "пойти" за вами.

Характер и формы проявления конфликта в значительной степени зависят от того, с кем "конфликтует" рассказчик, кто является объектом его внимания.

Объект внимания. В спектакле у драматического актера существует определенный круг внимания. "... Обычно этот круг внимания бывает подвижным — то расширяется, то суживается актером, смотря по тому, что должно быть включено в него по ходу сценического действия. В пределах этого круга находится и непосредственный, центральный объект внимания актера как одного из действующих лиц драмы — какая-нибудь вещь, на которой сосредоточено в эту минуту его желание, или другое действующее лицо, с которым он по ходу пьесы находится во внутреннем общении. Это сценическое общение с объектом может быть художественно полноценным лишь в том случае, если актер приучил себя путем длительных упражнений отдаваться ему как в своих восприятиях, так и в своих реакциях на эти восприятия с максимальной интенсивностью: только в этом случае сценическое действие достигает надлежащей выразительности; между действующими лицами пьесы, то есть между актерами, создается та сцепка, та живая связь, какая требуется для передачи драмы в ее целом, с соблюдением общего для всего спектакля ритма и темпа"\*.

Поскольку К. С. Станиславский придавал такое огромное значение живому общению действующих лиц в спектакле и подчеркивал, что для этого актеру необходимы "длительные упражнения", мы считаем полезным на уроках сценической речи вообще, и в рассказе от первого лица в частности, воспитывать, тренировать это важное качество.

Объектом внимания рассказчика может быть вся группа учащихся. Это случается, когда он сообщает о таких фактах или событиях, с которыми все слушатели не знакомы. Примером может служить рассказ А. Куприна "Как я был актером" или рассказ Б. Горбатова "Мы и радист Вовнич",

Может быть у исполнителя и два объекта внимания. К примеру, часть товарищей кажется ему единомышленниками, друзьями, а другая часть — людьми с иными убеждениями, людьми, не разделяющими его точку зрения. Конфликтую с оппонентами, убеждая их в своей правоте, рассказчик одновременно будет искать поддержки, сочувствия у единомышленников. В таком случае необходимо точно понять, какой текст будет адресован оппонентам, а какой — единомышленникам.

Объектом внимания рассказчика могут быть и два-три человека в аудитории или даже один человек. Этого порой требует материал, над которым работает студент. Например, в отрывке из рассказа Б. Лавренева "Гравюра на дереве" идет рассказ о трагической гибели дочери старого художника. Это монолог отца, мучительно сознающего себя виновником трагедии. Ради искусства, ради лучшего своего творения он сознательно убрал из жизни единственной, горячо любимой дочери радость, надежду на счастье, право на любовь. А затем потерял ее навсегда. О самом дорогом, сокровенном рассказывают редко и только очень близкому человеку, способному понять твою боль, твоё раскаяние. О сокровенном не кричат на площади. Поэтому такого рода литературный материал подсказывает выбор одного слушателя. Это может быть человек, наиболее близкий исполнителю по своим взглядам; своим вниманием и сочувствием он будет располагать исполнителя к его исповеди, как бы подбодрит его в наиболее тяжелые для него минуты. Наличие такого объекта внимания способствует возникновению той доверительной интонации, при которой лишь и возможна исповедь героя рассказа.

Определенный объект внимания делает рассказ от первого лица более точным, конкретным, позволяет сделать общение со слушателями живым, сиюминутным, а не заранее отрепетированным до мельчайших подробностей. Весь ход рассказа — его ритм, паузы, тональность звучания — в этом случае будет зависеть не только от решения исполнителя, но и от восприятия рассказа теми, кто является центральным объектом внимания актера.

Тексты для разбора:

Н.В.Гоголь

«Сорочинская ярмарка»

Как упоителен, как роскошен летний день в Малороссии! Как томительно-жарки те часы, когда полдень блещет в тишине и зное, и голубой, неизмеримый океан, сладострастным куполом нагнувшийся над землею, кажется, заснул, весь потонувши в неге, обнимая и сжимая прекрасную в воздушных объятиях своих! На нем ни облака. В поле ни речи. Все как будто умерло; вверху только, в небесной глубине дрожит жаворонок, и серебряные песни летят по воздушным ступеням на влюбленную землю, да изредка крик чайки или звонкий голос перепела отдается в степи. Лениво и бездумно, будто гуляющие без цели, стоят подоблачные дубы, и ослепительные удары солнечных лучей зажигают целые живописные массы листьев, накидывая на другие темную, как ночь, тень, по которой только при сильном ветре прыщет золото. Изумруды, топазы, яхонты эфирных насекомых сыплются над пестрыми огородами, осеняемыми статными подсолнечниками. Серые скирды сена и золотые снопы хлеба станом располагаются в поле и кочуют по его неизмеримости. Нагнувшиеся от тяжести плодов широкие ветви черешень, слив, яблонь, груш; небо, его чистое зеркало — река в зеленых, гордо поднятых рамах... как полно сладострастия и неги малороссийское лето!

Такою роскошью блистал один из дней жаркого августа тысячу восемьсот... восемьсот... Да, лет тридцать будет назад тому, когда дорога, верст за десять до местечка Сорочинец, кипела народом, поспешавшим со всех окрестных и дальних хуторов на ярмарку. С утра еще тянулись нескончаемою вереницею чумаки с солью и рыбою. Горы горшков, закутанных в сено, медленно двигались, кажется, скупая своим заключением и

темнотою; местами только какая-нибудь расписанная ярко миска или макитра хвастливо выказывалась из высоко взгроможденного на возу плетня и привлекала умиленные взгляды поклонников роскоши. Много прохожих поглядывало с завистью на высокого гончара, владельца сих драгоценностей, который медленными шагами шел за своим товаром, заботливо окутывая глиняных своих щеголей и кокеток ненавистным для них сеном.

Одинок в стороне тащился истомленными волами воз, наваленный мешками, пенькою, полотном и разною домашнею поклажею, за которым брел, в чистой полотняной рубашке и запачканных полотняных шароварах, его хозяин. Ленивою рукой обтирал он катившийся градом пот с смуглого лица и даже капавший с длинных усов, напудренных тем неумолимым парикмахером, который без зову является и к красавице, и к уроду, и насильно пудрит несколько тысяч уже лет весь род человеческий. Рядом с ним шла привязанная к возу кобыла, смиренный вид которой обличал преклонные лета ее. Много встречных, и особливо молодых парубков, брались за шапку, поравнявшись с нашим мужиком. Однако ж не седые усы и не важная поступь его заставляли это делать; стоило только поднять глаза немного вверх, чтоб увидеть причину такой почтительности: на возу сидела хорошенькая дочка с круглым личиком, с черными бровями, ровными дугами поднявшимися над светлыми карими глазами, с беспечно улыбавшимися розовыми губками, с повязанными на голове красными и синими лентами, которые, вместе с длинными косами и пучком полевых цветов, богатою короною покоились на ее очаровательной головке. Все, казалось, занимало ее; все было ей чудно, ново... и хорошенькие глазки беспрестанно бегали с одного предмета на другой. Как не рассеяться! в первый раз на ярмарке! Девушка в осмнадцать лет в первый раз на ярмарке!... Но ни один из прохожих и проезжих не знал, чего ей стоило упротить отца взять с собою, который и душою рад бы был это сделать прежде, если бы не злая мачеха, выучившаяся держать его в руках так же ловко, как он вожжи своей старой кобылы, тащившейся за долгое служение теперь на продажу. Неугомонная супруга... но мы и позабыли, что и она тут же сидела на высоте воза в нарядной шерстяной зеленой кофте, по которой, будто по горностаевому меху, нашиты были хвостики красного только цвета, в богатой плахе, пестревшей как шахматная доска, и в ситцевом цветном очипке, придававшем какую-то особенную важность ее красному, полному лицу, по которому проскальзывало что-то столь неприятное, столь дикое, что каждый тотчас спешил перенести встревоженный взгляд свой на веселенькое личико дочки.

Глазам наших путешественников начал уже открываться Псел; издали уже веяло прохладою, которая казалась ощутительнее после томительного, разрушающего жара. Сквозь темно- и светло-зеленые листья небрежно раскиданных по лугу осокоров, берез и тополей засверкали огненные, одетые холодом искры, и река-красавица блистательно обнажила серебряную грудь свою, на которую роскошно падали зеленые кудри дерев. Своенравная, как она в те упоительные часы, когда верное зеркало так завидно заключает в себе ее полное гордости и ослепительного блеска чело, лилейные плечи и мраморную шею, осененную темною, упавшею с русой головы волною, когда с презрением кидает одни украшения, чтобы заменить их другими, и капризам ее конца нет — она почти каждый год переменяет свои окрестности, выбирает себе новый путь и окружает себя новыми, разнообразными ландшафтами. Ряды мельниц подымали на тяжелые колеса свои широкие волны и мощно кидали их, разбивая в брызги, обсыпая пылью и обдавая шумом окрестность. Воз с знакомыми нам пассажирами въехал в это время на мост, и река во всей красоте и величии, как цельное стекло, раскинулась перед ними. Небо, зеленые и синие леса, люди, возы с горшками, мельницы — все

опрокинулось, стояло и ходило вверх ногами, не падая в голубую, прекрасную бездну. Красавица наша задумалась, глядя на роскошь вида, и позабыла даже лущить свой подсолнечник, которым исправно занималась во все продолжение пути, как вдруг слова «ай да дивчина!» поразили слух ее. Оглянувшись, увидела она толпу стоявших на мосту парубков, из которых один, одетый пощеголеватее прочих, в белой свитке и в серой шапке решетиловских смушек, подпершись в бока, молодецки поглядывал на проезжающих. Красавица не могла не заметить его загоревшего, но исполненного приятности лица и огненных очей, казалось, стремившихся видеть ее насквозь, и потупила глаза при мысли, что, может быть, ему принадлежало произнесенное слово. «Славная дивчина! — продолжал парубок в белой свитке, не сводя с нее глаз. — Я бы отдал все свое хозяйство, чтобы поцеловать ее. А вот впереди и дьявол сидит!» Хохот поднялся со всех сторон; но разряженной сожительнице медленно выступавшего супруга не слишком показалось такое приветствие: красные щеки ее превратились в огненные, и треск отборных слов посыпался дождем на голову разгульного парубка:

— Чтоб ты подавился, негодный бурлак! Чтоб твоего отца горшком в голову стукнуло! Чтоб он подскользнулся на льду, антихрист проклятый! Чтоб ему на том свете черт бороду обжег!

— Вишь, как ругается! — сказал парубок, вытаращив на нее глаза, как будто озадаченный таким сильным залпом неожиданных приветствий, — и язык у нее, у столетней ведьмы, не заболит выговорить эти слова.

— Столетней! — подхватила пожилая красавица. — Нечестивец! поди, умойся наперед! Сорванец негодный! Я не видала твоей матери, но знаю, что дрянь! и отец дрянь! и тетка дрянь! Столетней! что у него молоко еще на губах... — Тут воз начал спускаться с мосту, и последних слов уже невозможно было расслушать; но парубок не хотел, кажется, кончить этим: не думая долго, схватил он комок грязи и швырнул вслед за нею. Удар был удачнее, нежели можно было предполагать: весь новый ситцевый очипок забрызган был грязью, и хохот разгульных повес удвоился с новою силой. Дородная щеголиха вскипела гневом; но воз отъехал в это время довольно далеко, и месть ее обратилась на безвинную падчерицу и медленного сожителя, который, привыкнув издавна к подобным явлениям, сохранял упорное молчание и хладнокровно принимал мятежные речи разгневанной супруги. Однако ж, несмотря на это, неутомимый язык ее трещал и болтался во рту до тех пор, пока не приехали они в пригородье к старому знакомому и куму, козаку Цыбуле. Встреча с кумовьями, давно не видавшимися, выгнала на время из головы это неприятное происшествие, заставив наших путешественников поговорить об ярмарке и отдохнуть немного после дальнего пути.

А. С. Пушкин

«Дубровский»

На дворе у Кирила Петровича воспитывались обыкновенно несколько медвежат и составляли одну из главных забав покровского помещика. В первой своей молодости медвежата приводимы были ежедневно в гостиную, где Кирила Петрович по целым часам возился с ними, срамливая их с кошками и щенятами. Возмужав, они бывали

посажены на цепь, в ожидании настоящей травли. Изредка выводили пред окна барского дома и подкатывали им порожнюю винную бочку, утыканную гвоздями; медведь обнюхивал ее, потом тихонько до нее дотрогивался, колол себе лапы, осердясь толкал ее сильнее, и сильнее становилась боль. Он входил в совершенное бешенство, с ревом бросался на бочку, покамест не отымали у бедного зверя предмета тщетной его ярости. Случалось, что в телегу впрягали пару медведей, волею и неволею сажали в нее гостей и пускали их скакать на волю божию. Но лучшею шуткою почиталась у Кирила Петровича следующая. Проголодавшегося медведя запрут, бывало, в пустой комнате, привязав его веревкою за кольцо, ввинченное в стену. Веревка была длиною почти во всю комнату, так что один только противоположный угол мог быть безопасным от нападения страшного зверя. Приводили обыкновенно новичка к дверям этой комнаты, нечаянно вталкивали его к медведю, двери запирались, и несчастную жертву оставляли наедине с косматым пустынным. Бедный гость, с оборванной полою и до крови оцарапанный, скоро отыскивал безопасный угол, но принужден был иногда целых три часа стоять прижавшись к стене и видеть, как разъяренный зверь в двух шагах от него ревел, прыгал, становился на дыбы, рвался и силился до него дотянуться. Таковы были благородные увеселения русского барина! Несколько дней спустя после приезда учителя, Троекуров вспомнил о нем и вознамерился угостить его в медвежьей комнате: для сего, призвав его однажды утром, повел он его с собою темными коридорами; вдруг боковая дверь отворилась, двое слуг вталкивают в нее француза и запирают ее на ключ. Опомившись, учитель увидел привязанного медведя, зверь начал фыркать, издали обнюхивая своего гостя, и вдруг, поднявшись на задние лапы, пошел на него... Француз не смутился, не побежал и ждал нападения. Медведь приблизился, Дефорж вынул из кармана маленький пистолет, вложил его в ухо голодному зверю и выстрелил. Медведь повалился. Всё сбежалось, двери отворились, Кирила Петрович вошел, изумленный развязкою своей шутки. Кирила Петрович хотел непременно объяснения всему делу: кто предварил Дефоржа о шутке, для него предуготовленной, или зачем у него в кармане был заряженный пистолет. Он послал за Машей, Маша прибежала и перевела французу вопросы отца.