

НАТАЛЬЯ Л. ПРОКОПОВА

Кемеровский государственный университет культуры и искусств,
Кемерово, Российская Федерация

СЦЕНИЧЕСКОЕ РЕЧЕВОЕ ИСКУССТВО В КОНТЕКСТЕ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА: ЛОГИКО-СТИЛИСТИЧЕСКИЕ КАНОНЫ

ВВЕДЕНИЕ

Если изменения в языке советского периода получили освещение в работах лингвистов, то модификации публичной речи и особенности ее сценического варианта еще не обрели исчерпывающей научной рефлексии, в то время как представляют собой несомненный интерес. Объяснением привлекательности феномена сценического речевого искусства советского периода являются две его особенности: отсутствие однородности и подчиненность идеологическим канонам. Речевая культура в целом, и речевое искусство в частности, безусловно, зависимы от тенденций национального языка, поэтому имеет смысл заметить, что исследователи указывают на разделение языка советского периода и при этом используют многообразие формулировок. Однако «большинство языковедов предпочитают все-таки говорить не об особом языке или даже субъязыке, а о вариантах языка, о лексике и фразеологии сопротивления, о лексике неравенства, об официозном и антиофициозном стиле и т.п.»¹. Разделение на официальную и неофициальную культуру нашло свое выражение и в сценическом речевом искусстве. Государственная цензура ориентировала искусство на отражение идей марксизма-ленинизма, совпадение с задачами строительства коммунизма, соотнесение с методом социалистического реализ-

¹ Э.В. Будаев, А.П. Чудинов, *Лингвистическая советология: монография*, издательство ГОУ ВПО «Урал. Гос. Пед. Ун-т», Екатеринбург 2009, с. 10.

ма. И нужно отметить, что большая часть сценического речевого искусства советского периода развивалась в рамках официальной культуры. Анализу этой части сценического речевого искусства посвящена данная статья. Интерес представляет установление соответствия принципов социалистического реализма, ценностных установок сценического речевого искусства и свойственных ему технологических канонов. Однако объем статьи не позволяет подробно рассмотреть все технологические каноны, поэтому первоначально будет определено общее соответствие между принципами социалистического реализма и ценностными установками сценического речевого искусства, а уже на этой платформе выявлены каноны, определявшие логику и стиль звучащей речи.

ПРИНЦИПЫ СОЦРЕАЛИЗМА В ЦЕННОСТНЫХ УСТАНОВКАХ СЦЕНИЧЕСКОГО РЕЧЕВОГО ИСКУССТВА СОВЕТСКОГО ПЕРИОДА

Рассмотрение сценического речевого искусства, развивавшегося в контексте официальной культуры, невозможно вне метода социалистического реализма, который, как известно, был сформулирован советскими деятелями культуры в 1932 году и охватывал все сферы художественной практики (литературу, драматургию, кинематограф, живопись, скульптуру, музыку и архитектуру). Принципы социалистического реализма: принцип народности (герои произведений должны были являться выходцами из народа), принцип партийности (обусловленность истины принятой идеологией), принцип конкретности (изображение действительности в соответствии с доктриной исторического материализма — первичностью материи и вторичностью сознания) обусловили ветвь официальной культуры советского периода. Они же определили ценностные установки и технологические каноны сценического речевого искусства, принадлежащего этой ветви.

Пожалуй, принцип конкретности следует считать определяющим для таких образцов сценического речевого искусства. Идеологическая цензура советского государства определила сжатие смысловых уровней звучащего слова до единственного идеологически разрешенного значения. Идеинные установки коммунистической партии и правительства, во многом блоки-

ровавшие свободу личности, тем не менее, не игнорировали традиционных нравственных ценностей. Платформу идеологии советской официальной культуры составило соединение политических (идей коммунизма и социализма) и традиционных нравственных ценностей. Эта идеология пронизывала образцы сценического речевого искусства (выступления актеров, чтецов, авторов-исполнителей), принадлежащие официальной культуре. Поэтому содержательная основа подтекста сценической речи (даже в лирике), как правило, опиралась на конкретный, общепринятый (во многом социально окрашенный) смысл. Смысловому значению, наполнявшему речевое искусство актеров и чтецов, были не свойственны множественность, обтекаемость, расплывчатость. Напротив, сценическое речевое высказывание отличалось однозначностью смысла. Принцип конкретности нашел выражение в ценностной установке «однозначность смысла» высказывания и предопределил для сценического речевого искусства логико-стилистические каноны, которые будут рассмотрены далее.

Ценностная установка «однозначность смысла» имела свои плюсы и минусы. В настоящее время, в современном культурном контексте второго десятилетия XXI столетия, в условиях утраты идеалов, размытости ценностей, безусловным плюсом видится предельная ясность личностной позиции художника (режиссера, актера, чтеца). Эта максимальная внятность отношения к действительности в социалистическое время формировалась на платформе выбора лишь между двумя возможными вариантами: «хорошо–плохо», «белое–черное», «добро–зло», «женское–мужское», «за–против» и т.д. Такое условие выбора, дисциплинировало, сосредотачивало и акцентировало внимание на предпочтенных ценностях, устанавливало четкие нравственные правила. Конечно, с одной стороны это сужало возможные версии оценки событий, отношения к действительности, варианты поведения, а с другой — исключало, блокировало путаницу в этических, эстетических, художественных ценностях и служило формированию отчетливой личностной позиции, которая так значима в сценическом речевом искусстве. При этом этические и эстетические оценки имели предельно ясное соотношение — пары категорий «добро–прекрасное», «зло–безобразное» представляли собой неразрывное единство. Как указывает Вера В. Чепурина, в театральной практике разных эпох

эти соотношения нередко нарушались. «Эстетические зрелища, — пишет исследователь, — часто не согласуются с моральными принципами [...]. Нравственно-положительные реакции и отклики могут оказаться снятыми в эстетических оценках, и наоборот»². Следует обратить внимание на то, что официальная культура XX века отвергала подобные сочетания, что и способствовало формированию отчетливой личностной позиции субъекта речевого искусства. В условиях определяющей роли социалистического реализма безусловным «плюсом» являлось отсутствие «шатаний» в выборе этических ценностей. Идеология Советского Союза и «назначенный» на роль «официальной религии» метод социалистического реализма требовали утверждения гуманистических идеалов (или, по меньшей мере — их декларации).

Однако, ценностная установка «однозначность смысла» содержала и свой минус. Как известно, однозначность смысла вероятна при условии уже принятого решения (сформированной позиции), а принятое решение — это финальная стадия процесса. В то время как сам процесс мышления невозможен без метаний, проб и промахов. Его протекание всегда сопряжено с отсутствием ясности в понимании того или иного события и сопровождается муками нахождения точного решения, истинно верной позиции. Именно эти обстоятельства способствуют вариативности восприятия, провокации нескольких смысловых рядов (что крайне важно в искусстве), а значит возникновению интересных и сложных голосо-речевых подтекстов в сценических условиях. Тогда как ход размышлений в опоре на изначально определенные тезисы советской идеологии тянул за собой однозначность транслируемого смысла, предельную понятность, абсолютную ясность мысли и (зачастую!) наивность и неорганичность сценической рефлексии. И эти последствия, безусловно, являются «минусом» ценностной установки «однозначность смысла».

Если принцип конкретности находил выражение в ценностной установке «однозначность смысла», то принцип партийности — в ценностной установке «пафосная воодушевленность». Эта ценностная установка более всего соотносилась с такой категорией классической эстетики как категория возвы-

² В.В. Чепурина, *Эстетические и этические пределы современных текстов: заметки о «новой драме»* // Г.А. Жернова (ред.), *Искусство и искусствоведение: теория и опыт: Традиция в истории искусств: сб. науч. тр.*, КемГУ-КИ, Кемерово 2010, вып. 8, с. 5–14.

СЦЕНИЧЕСКОЕ РЕЧЕВОЕ ИСКУССТВО...

шенного. Термин «пафос» (как риторическая категория) был изначально раскрыт Аристотелем. В трактовке Аристотеля, пафос представлял собой прием, при котором эстетика повествования передается через трагедию героя. В сценическом речевом искусстве категория возвышенного проявлялась наиболее рельефно в жанре театральной трагедии (как античной и классицистской, так и созданной по канонам социалистического реализма). Позднее, в работах Гегеля, понятие пафоса расширилось. Оно вмещало в себя уже не только трагическую, но и торжественную эстетику. Сценическому речевому искусству, принадлежащему официальной ветви советской художественной культуры, оказалась свойственна торжественная эстетика (ср.: *Оптимистическая трагедия*, *Последний решительный* Всеволода Вишневского). Патетика советского речевого искусства имела социальную, агитационную опору и служила инструментом партийной идеологии. Андрей Синявский отмечал:

Социалистический реализм исходит из идеального образца, которому он уподобляет реальную действительность. Наше требование — правдиво изображать жизнь в ее революционном развитии ничего другого не означает, как призыв изображать правду в идеальном освещении, давать идеальную интерпретацию реальному, писать должное как действительное. Ведь под «революционным развитием» мы имеем в виду неизбежное продвижение к коммунизму, к нашему идеалу, в преображающем свете которого и предстает перед нами реальность. Мы изображаем жизнь такой, какой нам хочется ее видеть и какой она обязана стать, повинувшись логике марксизма³.

В сценическом речевом искусстве, принадлежащем официальной ветви советской культуры, это стремление нашло выражение в идеальной интерпретации реальной действительности. Изображение жизни в ореоле «революционного развития», утверждение наступления «светлого будущего», акцентирование героических поступков создавало почву для культивирования торжественной эстетики, актуализации пафосного звучания. Внутренним эмоциональным основанием для мелодики воодушевления социально-идеологической природы служила не эмпирически найденная актером, а внушенная действующей идеологией оценка событий действительности. Таким образом,

³ Абрам Терц (А.Д. Синявский), *Что такое социалистический реализм // Цена метафоры или Преступление и наказание Синявского и Даниэля*, сост. Е.М. Великанова, СП «Юнона», Москва 1989, с. 450.

принцип партийности нашел выражение в сценическом речевом искусстве через следование ценностной установке «пафосная воодушевленность».

Третий принцип социалистического реализма (принцип народности) также проявился в сценическом речевом искусстве, принадлежащем официальной ветви советской художественной культуры, через ценностную установку «внешнее изящество (или благозвучие)». Он корректировал и выбор репертуара, и тип чтеца (тип лирического героя), и содержательное значение благозвучия речевого искусства. Казалось бы, принцип народности должен блокировать ценностную установку «внешнее изящество (или благозвучие)», традиционную для сценического речевого искусства. Однако он внес лишь редакцию в ее понимание. Рассмотрение всех ценностных установок, отвечающих принципам социалистического реализма (несмотря на то, что далее внимание будет уделено лишь одной из них) обусловлено наличием их крепкой связи друг с другом. Заметим, названные ценностные установки в одной из своих работ мы аргументировали как дифференцированные критерии, предназначенные для выявления образцов речевого искусства, соответствующих системе стандартов «парадигма красноречия» (риторическому типу)⁴. Здесь подчеркнем, что в данном случае указанные ценностные установки также выполняют функцию критериев, позволяющих определить принадлежность образца к определенному типу речевого искусства. «Однозначность смысла», «пафосная воодушевленность», «внешнее изящество (или благозвучие)» — являются одновременно и ценностными установками и критериями. Соответствие им образца сценического речевого искусства свидетельствует, во-первых, о его принадлежности советской официальной культуре, во-вторых — риторическому типу и парадигме красноречия.

ЦЕННОСТНАЯ УСТАНОВКА «ОДНОЗНАЧНОСТЬ СМЫСЛА» И ЛОГИКО-СТИЛИСТИЧЕСКИЙ КАНОН «ПРИОРИТЕТ ТЕКСТА»

Рассмотрим подробнее ценностную установку «однозначность смысла» и логико-стилистический канон «приоритет тек-

⁴ См. Н.Л. Прокопова, *Культурно-историческая обусловленность критериев оценки речевого искусства риторического типа* // «Вестник Томского государственного университета» (2014).

ста». Однако прежде попытаемся мотивировать использование термина «канон». Нужно сказать, что при анализе сценического речевого искусства, принадлежащего советской официальной культуре, нельзя забывать о жесткой идеологической регламентации. Как известно, в советский период официальная цензура многое решала в оценке искусства — от творческой деятельности режиссеров и артистов требовалось соответствие принципам социалистического реализма. Это требование и служило платформой для оформления определенных норм в речевом искусстве. В связи с этим, в отношении сценического речевого искусства этого времени, вполне обоснованно использование термина «канон». Если ценностная установка задавала общее направление, то канон работал как конкретное правило, установленная норма, служил технологическим основанием процесса присвоения авторского текста, логике и стилю высказывания. Каноны сценического речевого искусства предопределяли действия в области методики сценического речевого искусства. К действиям такого рода относились, например: выбор авторского текста, способ его сценического воплощения, стиль сценического речевого искусства. Посредством канонов ценностные установки получали реализацию в сценическом речевом искусстве.

Ценностная установка «однозначность смысла» находила свое воплощение, прежде всего, посредством канона «приоритет текста». Ее действие начиналось уже на этапе выбора литературного текста, проявлялось в процессе его воплощения, выражалось в сценическом стиле и получало завершение в театральной критике. Как известно, отбор текстов для публичного звучания (в спектакле, на эстраде, в кинематографе) подвергался серьезному фильтру, проверялся на соответствие принятому идеологическому курсу. Содержание литературных текстов обязано было отвечать избранным мировоззренческим положениям — идейным принципам строительства коммунизма. Этот подход изначально обуславливал приоритет текста как такового в процессе сценического воплощения.

Нужно заметить, что истоки формирования канона «приоритет текста» следует искать даже не в ранней театральной традиции, а в церковной декламации. И здесь в самый раз привести пример тех областей речевого искусства, в которых сохраняется не только приоритет, но абсолютный пиетет перед текстом (словом-первоисточником). Уточним, что имеем в виду церковную

декламацию, в которой и в настоящее время слово-первоисточник решает все. В церковной декламации любой конфессии чтение духовных текстов требует главенства слова над индивидуальным отношением персоны, которая его произносит. Для того, чтобы не уйти от главной линии своих рассуждений (то есть от сценического речевого искусства советского периода) избежим подробных исторически подкреплённых доводов, но аргументируем свою мысль фактами современной культуры. Например, в настоящее время абсолютный пиетет перед текстом (словом-первоисточником) подтверждают конкурсы чтецов Корана в мусульманской культуре (крайне популярные в последние годы!)⁵ и деканальные съезды чтецов в культуре католичества. На значимость и главенство духовного текста указывают Положения международных конкурсов чтецов Корана и высказывания участников деканальных съездов чтецов. Так одна из участниц четвертого деканального съезда чтецов в Храме Непорочного Сердца Пресвятой Девы Марии (г. Кемерово, март 2014 г.) отмечает:

Чтец — это пророк в современном мире, выходя к амвону, его задача донести Божье Слово всем людям — он говорит не от себя, а то, что уже сказал Бог. Донести Бога... И здесь важно все: твой внешний вид и твои жесты, то, как ты говоришь, или поешь, но самое главное твое осознание — ты читаешь Его послание к народу⁶.

Если в церковной декламации действие канона «приоритет текста» обосновано духовно-религиозной идеей, то в случае со сценическим речевым искусством советского периода (светским, но идеологически ориентированным) — социалистическим мировоззрением. Как видим, и в том, и в другом случае (и в церковной, и в светской областях коммуникации) следование канону «приоритет текста» продиктовано функцией трансляции содержащихся в тексте идейных смыслов. В контексте метода социалистического реализма названный канон решает задачи продвижения, популяризации, пропаганды совершенно определенного мировоззрения, и, конечно, несет в себе однозначность смысла. Если в обстоятельствах церковной коммуникации необходимость в выборе текста отсутствует (это Коран и Библия), то в условиях сценического речевого искусства, принадлежащего

⁵ Конкурс чтецов Корана, <http://muslim.msk.ru/articles/120/2129/> (15.01.2015).

⁶ Н. Комолова, *Провозглашение Божьего Слова*, <http://catholic.tomsk.ru/2014/03/11/.html-1> (17.01.2015).

СЦЕНИЧЕСКОЕ РЕЧЕВОЕ ИСКУССТВО...

советской официальной культуре, поиск текста в опоре на требование популяризации идеалов социализма и коммунизма актуален. В связи с этим, важно отметить, что предпочтение при выборе текста для сценического воплощения отдавалось стихотворному, прозаическому и публицистическому материалу, имеющему абсолютно ясную идеологическую направленность, однозначную политическую позицию. Наряду с каноном «приоритет текста» ценностная установка «однозначность смысла» получала реализацию и благодаря канону «иллюстративность».

ЦЕННОСТНАЯ УСТАНОВКА «ОДНОЗНАЧНОСТЬ СМЫСЛА» И ЛОГИКО-СТИЛИСТИЧЕСКИЙ КАНОН «ИЛЛЮСТРАТИВНОСТЬ»

Значимость в государственной системе ревностно охраняемой идеологии, задачи продвижения, популяризации идеалов социализма и коммунизма оказали влияние на язык (его лексику, синтаксис), а уже через него на устную речь и ее сценический вариант. Как уже было отмечено выше, об изменениях в языке советского периода написано немало работ. Этот аспект привлек внимание исследователей уже в начале XX столетия, и нашел отражение в публикациях по лингвистической советологии, в которых предметом изучения послужила языковая политика в СССР. Рассмотрение этого аспекта в задачи данной статьи не входит, интерес представленного материала концентрируется на сценическом слове, но упоминание об изменениях в языке необходимо и обусловлено его крепкой связью со звучащей речью. Любые модификации в общей языковой системе, так или иначе, находят свое отражение и в художественных вариантах языка, и в интересующем нас сценическом речевом искусстве. Поэтому в размышлениях о сценическом речевом искусстве представляются крайне полезными заключения лингвистов, касающиеся языка и речи. Они глубже раскрывают причины утверждения канона «приоритет текста», тесно связанного с канонem «иллюстративность».

Так, например, любопытны выводы известного лингвиста Сергея И. Ожегова, касающиеся особенностей языка советского периода. В статье *Основные черты развития русского языка в советскую эпоху*, указывая на некоторые явления в истории русской лексики послереволюционного периода, он отмечал,

что необычайное развитие получили новые устойчивые словосочетания. По убеждению Ожегова они отражали «новые оттенки мысли, новые отношения действительности (*проверка исполнения, дело чести, чувство нового, поджигатели воины, темпы роста, резервы производства, новатор производства, мастер чего-нибудь, например, мастер меткого выстрела, производственный ритм, узловые вопросы, торговая сеть, полевой стан, не сдавать темпов, успокаиваться на достигнутом, делиться опытом, подхватить инициативу*)»⁷. Все приведенные устойчивые словосочетания содержат явную смысловую идеологическую окраску и доподлинно передают социально-культурный контекст советского периода. Конечно, не только идеологически окрашенные слова и обороты выражали ментальность советского периода. Однако именно они использовались особенно часто и, в связи с этим, выполняли функцию активного словарного запаса, а значит — задавали ракурс в отношении к действительности и, как следствие — в исполнительском подтексте сценического речевого искусства. Безусловно, особенности ритмического и фонетического строя слов и устойчивых оборотов, составляющих активный словарный запас языка, влияют на интонационно-мелодические особенности звучащей речи, на стиль сценического речевого искусства. Факт актуализации такого рода устойчивых словосочетаний не мог не отразиться на идеологизации советского сценического речевого искусства. Правда, в указанной статье Ожегов не касается этого вопроса, анализ черт идеологии в сценическом речевом искусстве не входил в его задачи.

Этот аспект косвенно раскрывают Сергей Якобсон и Гарольд Д. Лассвелл в работе *Первомайские лозунги в Советской России (1918–1943)* (пер. Ольги А. Солоповой и Ирины А. Овсянниковой). Авторы статьи, анализируя первомайские лозунги, выявляют так называемые «символы действия». Они отмечают:

Символы действия — глаголы и выражения, использующиеся в заявлениях, требующих участия аудитории: *Победа, победный, Успех, Да здравствует...! Долой...! [...]*. Некоторые лозунги адресованы определенным группам. Именно это, по-видимому, усиливает воздействие на аудиторию («адресация», «обращение»). Другое средство «интенсивности»,

⁷ С.И. Ожегов, *Основные черты развития русского языка в советскую эпоху* // С.И. Ожегов, *Лексикология. Лексикография. Культура речи*, издательство «Высшая школа», Москва 1974, с. 20–36, <http://www.philology.ru/linguistics2/ozhegov-74d.htm#1> (30.01.2015).

СЦЕНИЧЕСКОЕ РЕЧЕВОЕ ИСКУССТВО...

«усиления воздействия на аудиторию» — использование «обвинения» или «одобрения» вместо «утверждения как факта»⁸.

Далее авторы формулируют шесть категорий, относимых к символам действия, которые для размышлений о сценическом речевом искусстве советского периода содержат особый интерес. Во-первых, названные символы действия подтверждают факт идеологизации сценического речевого искусства (и здесь, как видим, не только принцип конкретности и ценностная установка «однозначность смысла», но и принцип партийности с его ценностной установкой «пафосная воодушевленность» играли значимую роль). Во-вторых, указанные Яacobсоном и Лассвеллом символы действия позволяют удостовериться в правомочности логико-стилистических канонов, действующих в области технологии сценического речевого искусства советского периода. Дело в том, что в мастерстве актера XX столетия (имеющего прямое отношение к сценическому речевому искусству) именно категория «действие» постепенно занимала ведущую позицию (правда, заметим, немаловажен и сам характер действия). Приведем символы действия так, как они сформулированы Яacobсоном и Лассвеллом:

- I. Описание: «1 Мая — праздник трудящихся»
- II. Одобрение: «Да здравствует коммунистическая партия России»
- III. Обвинение: «Долой армии империализма»
- IV. Призыв: «Внимательно следите за заговорами наших врагов»
- V. Адресация: «Рабочие, крестьяне, красноармейцы...»
- VI. Самоидентификация: «...Коммунистическая партия России — партия рабочего класса, партия Ленина»⁹.

При условии осведомленности развития педагогики сценической речи нетрудно прийти к выводам о том, что символы действия, выявленные цитируемыми лингвистами в первомайских лозунгах, очень близки мировоззренческим основам части сценического речевого искусства советского периода. Например, в очерках развития советского искусства художественного чтения Никита Ю. Верховский отмечал в 1950 году:

⁸ С. Яacobсон, Г.Д. Лассвелл, *Первомайские лозунги в Советской России (1918–1943)* // *Политическая лингвистика*, Урал. гос. пед. ун-т, Екатеринбург 2007, вып. (1)21, с. 123–141, <http://www.philology.ru/linguistics2/yakobson-lasswell-07.htm> (22.01.2015).

⁹ Там же.

В условиях все большего распространения марксизма-ленинизма [...] советские чтецы стали активными участниками культурной революции, научились глубоко осмысливать и толковать исполняемые ими произведения в духе советской социалистической идеологии¹⁰.

Как видим, по своему эмоциональному посылу выводы указанных лингвистов совпадают с наблюдениями театрального критика, исследователя искусства художественного слова Верховского. Кроме того, названные Якобсоном и Лассвеллом символы действия («описание», «обвинение», «одобрение», «призыв») имеют аналоги в технологиях обучения мастерству актера и сценической речи. Они зафиксированы в учебных пособиях XX столетия как, так называемые, «простые речевые задачи», к которым относятся действия: «описать», «обвинить», «одобрить», «призвать».

Конечно, опора на простые речевые задачи способствует наполнению звучащего слова не только определенным эмоциональным, но и волевым содержанием. При этом прямолинейность простых речевых задач обеспечивает предельную отчетливость звучащей речи, ясность личностного отношения к произносимому, внятность смыслового посыла и придает речевому образцу качество однозначности смысла. Простые речевые задачи выступают как одно из звеньев технологии обучения речевому искусству (технологии сценического воплощения текста), определяющих впоследствии стиль образцов речевого искусства. Правда, простые речевые задачи (которые так хороши для формирования и реализации волевого посыла) мало эффективны в создании тех речевых образов, где требуются не только ясность позиции, но также импровизация, и тонкость нюансов, и сиюминутность рождения мысли-слова и чувства-слова. В то время как закономерным следствием опоры на простые речевые задачи становится иллюстрация, а функции звучащего слова ограничиваются функцией декоративности.

При упоминании о функции декоративности уместно привести высказывание одного из самых авторитетных специалистов в области речевой подготовки актеров, заведующего кафедрой сценической речи Санкт-Петербургской академии театрального искусства Валерия Н. Галендеева. Он отмечает:

¹⁰ Н.Ю. Верховский, *Книга о чтецах*, издательство «Искусство», Москва–Ленинград 1950, с. 7.

СЦЕНИЧЕСКОЕ РЕЧЕВОЕ ИСКУССТВО...

Есть две функции речи в театре. Одна функция — чисто эстетическая, декоративная, и с этой точки зрения более всего важны красота тембра, полноразвучие, безукоризненная слышимость, фонетическая полнота. Долгое время все были убеждены, что «декоративность» и есть важнейшая функция сценической речи. О второй функции до Станиславского никто специально не задумывался. Я имею в виду сценическую речь как проводник непосредственного психологического импульса, речь, отражающую внутреннее содержание момента. На практике актеры, конечно, так или иначе передавали эту жизнь образа в своей речи, но это происходило почти неосознанно¹¹.

В связи с этим заметим, что речевое искусство советского периода хронологически берет свое начало в 1917 году, когда концепция Константина С. Станиславского лишь формировалась. В то время как технология декламации, для которой главной ценностью изначально выступал текст (даже не слово, а хорошо и качественно озвученный актером текст), крепко укоренилась в театральной культуре. Кроме того, для образцов речевого искусства, принадлежащих ветви советской официальной культуры, слово выступало не столько «проводником непосредственного психологического импульса» и «внутреннего содержания момента», сколько средством трансляции идеологически выверенного и утвержденного отношения к явлениям действительности. В таком речевом искусстве актер (или чтец) — это, по сути дела, оратор, исполняющий роль посредника между государством и зрителями. Кроме того, большая часть образцов сценического речевого искусства создавалась, как правило, на основе литературного материала, не требующего обнаружения многосложности смысла. Выполнение задачи политической пропаганды диктовало выбор литературной основы речевого искусства и его смысловое содержание. Поэтому наглядного озвучивания литературного текста с акцентом на красоту тембра, безукоризненную слышимость, фонетическую полноту оказывалось вполне достаточно. Таким образом, в сценическом речевом искусстве, принадлежащем ветви советской официальной культуры, утвердился канон «иллюстративность». Он выражал себя через наглядное озвучивание текста, его «показ» изобразительно-выразительными средствами голоса и речи.

Нужно сказать, что канон «иллюстративность» следует рассматривать как вполне органичный для традиционного искусст-

¹¹ В.Н. Галендеев, *Не только о сценической речи. Монография*. СПГАТИ, Санкт-Петербург 2006, с. 346–347.

ва начала XX столетия. В свою очередь для технологии речевой подготовки актеров указанного периода естественна популярность иллюстративного подхода. Однако, и канон «приоритет текста», и канон «иллюстративность», полностью соотносившиеся с методом социалистического реализма и способствовавшие укреплению идеологии Советского государства, вместе с тем вступали в противоречие с прогрессивными тенденциями театрального искусства XX столетия, не корреспондировались с ориентацией искусства на свободу сценической импровизации. Как известно, на протяжении всего XX столетия актерское мастерство стремилось вырваться из-под власти текста, искало ему (тексту) альтернативную опору, утверждало нелитературную природу сценического слова, низвергало и клеймило искусство декламации. Театральная реформа Станиславского поменяла парадигму актерского искусства, нанесла удар по декламации, послужила разрушению канона «приоритет текста» и канона «иллюстративность».

Нужно заметить, что иллюстративный подход к сценическому воплощению текста вообще, довольно традиционен для театрального речевого искусства в целом. В случае же с образцами речевого искусства, принадлежащими ветви советской официальной культуры, иллюстративный подход особенно естественен и органичен. Ценностная установка «однозначность смысла», незыблемый авторитет и главенство текста (канон «приоритет текста»), вполне соотносятся с иллюстрацией его содержания. При актерском анализе и присвоении художественного текста с предельно ясной социальной позицией нет основания, резона, мотива, для поиска «второго плана» (так называемого «скрытого», значимого содержания). Изначальный курс на отстаивание социалистических ценностей и осуждение альтернативной позиции (а значит нивелирование потребности обнаружения скрытых смыслов), не открывал в советский период широкого выбора в области внутреннего действия, в области актерского мастерства и ориентировал на важность трансляции самого текста, на его внешне качественное озвучивание. Поскольку концепция (используя современный термин) сценического воплощения была задана изначально (отстаивание идеалов коммунизма), то от актера требовалось лишь освещение и наглядное разъяснение прошедшего фильтр цензуры авторского текста — то есть его иллюстрации.

Здесь хотелось бы уточнить, что под иллюстративностью сценического речевого искусства мы понимаем повествовательность, сосредоточенность на сюжете как на основном объекте внимания при сценической трансляции авторского текста. Именно сюжет воспринимается в первую очередь и поэтому выступает как наиболее легко «считываемый» смысл, а значит как поверхностный слой текста. Сосредоточенность на сюжете отчасти обуславливал литературоцентризм, влияние которого обеспечивало самодостаточность авторского слова. Иллюстративность звучащего слова в системе координат парадигмы красноречия выступала в качестве нормы. В речевом искусстве канон «иллюстративность» подвергся мощной ревизии лишь в XX столетии, при оформлении новой системы стандартов — парадигмы драматизма. Однако в речевом искусстве любого культурно-исторического периода всегда находятся образцы, главная ценность которых состоит в иллюстрации сюжета, а значит в трансляции легко «считываемого» смысла, поверхностного слоя текста. Современные педагоги сценической речи для обозначения указанной тенденции нередко используют термин «рисует текст». На рубеже XX–XXI столетий «иллюстрирование» текста расценивается не только как проявление консерватизма, но как архаичность. Однако еще раз подчеркнем, действенность — это признак сценического речевого искусства совершенно иной системы стандартов — парадигмы драматизма. Поэтому негативная оценка образцов сценического речевого искусства, в которых главным является мастерство наглядного показа, которые подчинены канону «иллюстративность», объективна лишь в системе координат парадигмы драматизма. В то время как из шкалы ценностей парадигмы красноречия сценическое речевое искусство, иллюстрирующее сюжет, не выбивается. В настоящее время встречаются примеры речевого искусства, в которых мастерство проявляется в иллюстрации сюжета, в иллюстрации авторского текста. Например, в условиях концерта с конкретной идеологической и социальной направленностью востребован и актуален литературный текст с изначально понятным смыслом и явным политическим содержанием, а значит — абсолютно уместен и стиль речевого искусства, опирающийся на иллюстративный подход к воплощению художественного материала.

В образцах сценического речевого искусства, принадлежащих ветви советской официальной культуры, иллюстративный

подход состоял в озвучивании художественного текста с акцентом на определенных словах, речевых тактах (словосочетаниях, фразах), транслирующих ценности социализма без глубинного вникания в его довербальные связи. Упрощенно иллюстративный подход продемонстрирован в кинофильме *Добро пожаловать или посторонним вход воспрещен* (режиссер Элем Климов). Вспомним ту сцену, в которой дети учат стихи о лагере. В этот момент директор лагеря — товарищ Дынин (которого играет актер Евгений Евстигнеев) делает замечание относительно выразительности произнесения текста: «Мы бодры, веселы». Он формулирует свое замечание как риторический вопрос, обращенный к детям: «“Бодры” надо говорить бодрее, а “веселы”?»». И здесь догадливый мальчишка отвечает: «Веселее!». Если это перевести на язык методики речевого обучения, то мы имеем дело с буквальным пониманием смысла текста, с примером иллюстративного подхода к его сценическому воплощению.

Действие канона «иллюстративность» в речевом искусстве можно наблюдать и в фильме режиссера Бориса Барнета *Поэт*. В одном из эпизодов поэты на вечере читают свои стихи (действие картины разворачивается в момент Октябрьского переворота). Это чтение, конечно нельзя назвать авторским (хотя персонажи, читающие текст являются авторами — они поэты), потому что поэтов играют актеры. Иллюстративный подход проявляется в том, что основу речевого искусства составляет показ, демонстрация какого-то одного отношения, одной эмоциональной реакции — в данном случае, пафоса удовольствия от революции. Здесь нет места множественности эмоциональных реакций, отсутствуют микрособытия, нет смены настроений. Все окрашено одной краской и голосо-речевая выразительность опирается на вариации в рамках динамического диапазона лишь в пределах одной эмоциональной реакции, а волевой посыл укладывается в простую речевую задачу.

Заметим, что к началу XXI столетия среди театральных педагогов сценической речи прогрессивной тенденцией считается даже на начальном этапе обучения применять упражнения, построенные на кантлене (текучести и непрерывности) действия, а не на простых речевых задачах¹². Выполнение простой речевой

¹² См. Ю.А. Васильев, *Сценическая речь: ощущение — движение — звучание. Вариации для тренинга*. Учебное пособие, СПГАТИ, Санкт-Петербург 2005, с. 13.

задачи довольно не продолжительно по времени. Сценическое исполнение, опирающееся на простые речевые задачи, чревато схематизмом сценического существования и несет в себе опасность иллюстрации. В этом смысле, простые речевые задачи, «работают» только при создании образцов речевого искусства, призванных в качестве трансляции однозначных смыслов. Например, в самом тексте, впрямую акцентирующем социальные смыслы, нет необходимости глубинного погружения в довербальное содержание, нивелирована потребность в актерской импровизации. В таких текстах уже сверхзадача, связанная с продвижением социальных идей (в советском речевом искусстве — идеалов коммунизма), вполне «укладывается» в волевое обвинение, одобрение, призыв. В образцах сценического речевого искусства, принадлежащих ветви советской официальной культуры, не отклик и рефлексия на микрореакции партнера, а бойкий волевой посыл оказывается наиболее эффективным средством воздействия на зрителя. В то время как кантилена действия требует от актера не только большой концентрации внимания на конкретном партнере (с целью распознавания его реакций и предвидений его поступков), но и провоцирует на импровизацию в процессе сценического существования. Эта установка на кантилену действия и импровизацию препятствуют так называемому «раскрашиванию» текста, его иллюстрации. Поэтому канон «иллюстративность», соотносимый с ценностной установкой «однозначность смысла», имеет основания «прижиться», прежде всего, в той части сценического речевого искусства, которая служит задачам идеологии, принадлежит социальному вектору. Подчеркнем, канон «иллюстративность» (во многом реализуемый посредством простых речевых задач) и отражающий ценностную установку «однозначность смысла» формирует стиль образцов сценического речевого искусства, принадлежащих ветви советской официальной культуры.

Таким образом, логико-стилистическими канонами образцов сценического речевого искусства официальной ветви советской культуры являются канон «приоритет текста» и канон «иллюстративность». Через эти каноны, определявшие технологию речевого искусства, проявлялась влияние метода социалистического реализма. Ценностную установку «однозначность смысла» и названные каноны целесообразно использовать в качестве критериев, позволяющих определять принадлежность образца

речевого искусства к официальной ветви советской культуры. Кроме того, соответствии этим критериям указывает на принадлежность парадигме красноречия, риторическому типу.

Natalia Prokopowa

SCENICZNA SZTUKA SŁOWA W KONTEKŚCIE
REALIZMU SOCJALISTYCZNEGO: KANONY LOGICZNO-STYLISTYCZNE

Streszczenie

Aktualność refleksji nad sceniczną sztuką słowa okresu sowieckiego wynika z braku wyczerpujących badań na ten temat. Autorka stawia sobie za cel zrekonstruowanie kanonów logiczno-stylistycznych działających w tym okresie w socrealistycznych wzorcach scenicznej sztuki słowa. Za materiał do badań posłużyła oficjalna sowiecka sztuka słowa badana z perspektywy kulturowo-historycznej, zaś podstawą metodologiczną stała się wypracowana wcześniej przez autorkę typologia publicznej kultury słowa.

Autorka twierdzi, że sceniczna sztuka słowa oficjalnej sowieckiej kultury przynależy do typu retorycznego. W pracy zostaje nakreślona analogia pomiędzy ogólnymi regułami realizmu socjalistycznego, aksjologicznymi horyzontami scenicznej sztuki słowa oraz jej technologicznymi kanonami. Zgodnie z celami pracy zostały opisane i uzasadnione te technologiczne kanony, które związane są z logiką i stylem sztuki słowa. Autorka definiuje znaczenie pojęcia kanonu w odniesieniu do scenicznej sztuki słowa i uzasadnia oddziaływanie na nią dwóch tego rodzaju kanonów: „priorytetu tekstu” oraz „ilustratywności”. Uzasadniając owe kanony, autorka odwołuje się do badań lingwistycznych, koncentrujących uwagę na związku leksyki, składni i brzmienia ze sceny mowy.

Natalya Prokopova

STAGE SPEECH ART IN THE CONTEXT OF THE SOCIALIST REALISM:
LOGICAL-STYLISTIC CANONS

The object of the article is stage speech art, which belongs to the official branch of Soviet culture. The author explains the urgency of the comprehension of the stage speech art of Soviet period by the absence of scientific reflection of this question and by the timeliness of its reconsideration. The previously developed by the author typology of public speech culture is used as the methodological support of this research. This typology obtains confirmation of belonging with the rhetorical type of the stage speech art of the official branch of Soviet culture in the article.

The purpose of the article is formulation of logical- stylistic canons of stage speech art of the official branch of Soviet culture. The principles of socialist realism and the value installations of stage speech art are analyzed here. The possibility of applying the value installations of stage speech art as the criteria of the identification of rhetorical type models is argued. The correspondence between the general principles

СЦЕНИЧЕСКОЕ РЕЧЕВОЕ ИСКУССТВО...

of socialist realism, the value installations of stage speech art and its technological canons is established in the publication. The author determines the meaning of the term “canon” in connection with to stage speech art, he establishes and bases the technological canons, connected with logic and style of stage speech art, argues the action of two logical- stylistic canons: “the priority of text” and “illustrative quality”. The results of studies of linguists are used for the substantiation of the logical- stylistic canons of stage speech art. There is an accent on the connection of vocabulary, syntax and stage speech.

The article testifies to early forming of canon “priority of text”, explained the principle of its realization in the stage speech art. The author gives special attention to the argumentation of the canon “illustrative quality”. The technology of the application of an illustrative approach in the process of the stage embodiment of author’s text is revealed in the article. Author proves the presence of the connection between using of simple speech tasks in the process of the work with the text and illustrative style in the stage speech art.