

УДК 792.071; 792.09

ТРЕНИНГ К СПЕКТАКЛЮ: ОТ ГОЛОСОРЕЧЕВОЙ НАСТРОЙКИ АКТЕРА К ГОЛОСОРЕЧЕВОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ СЦЕНИЧЕСКОГО ОБРАЗА

Чепурина Вера Владимировна, кандидат культурологии, доцент, доцент кафедры театрального искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: chepurina1@mail.ru

Статья посвящена поиску средств голосоречевой выразительности в соответствии с требованиями и запросами современного театра. Автор утверждает, что техника современного артиста должна быть универсальной. В качестве примеров выразительности актерской речи приводятся: смена речевых манер, соединение разных способов общения, передача содержания на ритмо-мелодическом уровне, высокая темпо-ритмическая, звуковысотная, эмоционально-чувственная подвижность речи и др. Особое внимание в процессе воспитания голосоречевой техники предлагается сосредоточить на возможностях направленного тренинга как эффективном способе перехода от голосоречевой настройки актера к голосоречевой выразительности сценического образа. Акцент сделан также на тренинге к спектаклю, основанием для которого являются содержание, звуковой состав и интонационно-мелодическая структура текста, предназначенного для сцены. Разработка тренинга, который организуется в учебной аудитории и в репетиционном зале профессионального театра, позволяет приблизить развитие психотехники актера к реальной практике. Важным условием тренинга является не отождествление его с репетициями спектакля и точным закреплением голосоречевого рисунка, а стремление к максимально полной возможности исследовать мир автора, сохранять стихию импровизации и вести поиск голосоречевой выразительности в разных направлениях.

Ключевые слова: речевое искусство, голосоречевая техника, направленный тренинг, тренинг к спектаклю, выразительность сценического образа.

TRAINING TO PERFORMANCE: FROM ACTOR'S VOICE-SPEECH SETTINGS TO VOICE-SPEECH EXPRESSIVENESS ON STAGE

Chepurina Vera Vladimirovna, PhD in Culturology, Associate Professor, Associate Professor of Department of Theatre Arts, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: chepurina1@mail.ru

The article actualizes the search for means of expressiveness, conditioned by the requirements of theatrical art. The author claims that the technique of a modern actor must be universal for the variety of forms of modern theater. Examples of the expressiveness of an actor's speech include: change of speech manners, connection of different modes of communication, transfer of a content at the rhythmic-melodic level, high tempo-rhythmic, pitch-sound, emotional mobility of speech, etc. Particular attention in the process of education of voice technology is proposed to focus on the possibilities of directed voice-speech training as an effective way of transition from a voice-talking adjustment of an actor to a voice-expressive expression of a stage image. The accent is also made on training for the play, the basis for which is the content, sound composition, intonation-melodic structure of the text. Exercises should give the right emotional mood, grope for the necessary characteristics of sound, search for a figurative expression of content. Searches and tests suggest both "home" writing, and improvisational statements on topics related to the problems and stylistics of the play. The advantages of directional training and training for the performance are associated with the consideration of specific circumstances, the emergence of real training necessity, the correspondence of exercises with the structure of oral speech, focusing on specific features of the speech of stage characters. The development of the

training, which is organized in the classroom and the rehearsal hall of the professional theater, makes it possible to bring the development of the psychotechnics of the actor closer to real practice. An important condition for such training is the desire to the fullest possible opportunity to explore the author's world, preserve the elements of improvisation and conduct a search for voice-expressiveness in different directions.

Keywords: art of speech, voice-speech technique, directed training, training to performance, expressiveness on stage.

Выразительность сценического образа является главным предметом сосредоточения, помыслов, устремлений актера и одновременно критерием его профессионального мастерства. Предчувствие создания оригинального и колоритного образа мотивирует исполнителя на творческий поиск средств выразительности, в том числе в области голоса и речи. Однако само понятие выразительности в разные периоды развития сценического искусства и в разных художественных системах понималась неоднозначно.

Отличительной особенностью современного театра является его крайняя неоднородность. С одной стороны, он опирается на традиции классического психологического театра, с другой стороны, театральное пространство уверенно занимают условные формы с особой экспрессией, метафоричностью и эксцентрикой. Самостоятельным вектором является направление документального театра и его ответвления «вербатим» и «сторителлинг» с отказом от литературного текста и с особым требованием подлинности и достоверности поведения. В различных постмодернистских проектах и инсталляциях вообще наблюдается отказ от театральной выразительности в ее привычном понимании.

Пересмотр классических принципов создания спектаклей в современном театре касается и сферы речевого искусства. В условиях наметившейся тенденции, связанной с возвратом на приоритетные позиции слова, поиск новых техник и приемов выразительности в значительной степени связываются с голосоречевыми возможностями актера. По словам профессора Кемеровского государственного института культуры Н. Л. Прокоповой, «в современном речевом искусстве отсутствует идеологическое и эстетическое единство» [6, с. 142]. Исследователь аргументирует данный феномен наличием разных ценностных установок, что приводит не только к контаминации (переплетению, смешению), но и к модификации типов речевого искусства [6, с. 142].

Указанные процессы контаминации и модификации типов речевого искусства проявляются в реальной театральной практике. На материале спектаклей кузбасских театров¹ попытаемся обозначить некоторые особенности актерской речи, которые позволяют идентифицировать их как значимые приметы сценической выразительности. К наиболее значимым признакам отнесем следующие:

- быстрое, почти мгновенное, переключение с одной речевой манеры на другую (прием постдраматического театра, где один исполнитель транслирует текст нескольких персонажей или сочетает его с авторским текстом);
- соединение разных способов общения персонажей, в том числе через зрительный зал;
- передача содержания не только на семантическом уровне и не только на уровне подтекста, но и на уровне ритмо-мелодическом, с использованием стихотворного текста или ритмизированной прозы в сочетании с активным физическим движением, танцем и использованием музыкальных инструментов;
- предельно высокая темпо-ритмическая, звуковысотная, эмоционально-чувственная подвижность речи;
- использование объемных речевых периодов;
- изменение голосового звучания с помощью усиливающей аппаратуры и др.

¹ «Макбет» по пьесе У. Шекспира (Кемеровский областной театр драмы им. А. В. Луначарского, реж. К. Шахмардан); «Летние осы кусают нас даже в ноябре» по пьесе И. Вырыпаева (Кемеровский областной театр драмы им. А. В. Луначарского, реж. Н. Бетехтин); «Charley & его тетя» по мотивам пьесы Б. Томаса «Тетушка Чарли» (Музыкальный театр Кузбасса им. А. Боброва, реж. М. Сабелев); «Хорошие новости» по пьесе Ю. Тупикиной (Прокопьевский драматический театр, реж. Д. Чашин); «Всякое бывает» по рассказам В. Шукшина (Новокузнецкий драматический театр, реж. М. Лебедев) и др.

Исходя из того, что современный театр предъявляет высокие и чрезвычайно разнообразные требования к актеру, напрашивается вывод, что современный артист должен быть готов к любой сценической ситуации, что его техника должна быть универсальной и что голосоречевую подготовку следует вести в соответствии с требованиями различных форм современного театра. Нет оснований утверждать, что в театральных классах не ведутся пробы и эксперименты по совершенствованию голосоречевых навыков в приближении к современной театральной реальности. Однако большинство учебных пособий, посвященных воспитанию голоса и речи, отражают лишь начальный этап тренировки. Методическая разработанность этой проблемы явно недостаточна. Подтверждение этой мысли содержится в высказывании профессора кафедры сценической речи Российского государственного института сценических искусств Ю. А. Васильева: «Предполагаю, что еще надолго останутся актуальными два вопроса:

1) каким образом сегодняшняя практика театра влияет на перемены в приемах обучения;

2) чему должны обучаться студенты на занятиях по сценической речи?» [2, с. 50].

В связи с заявленной темой особенно интересны размышления Ю. А. Васильева относительно сегодняшней практики театра: «...может ли быть практика театра “вообще”? Или целесообразнее говорить о театре Додина и обучать актеров для театра Додина? Говорить о театре Захарова, Волчек, Яновской, Пази или Спивака и готовить актеров для работы в этих театральных коллективах?» [2, с. 50]. Эти и другие вопросы, которыми задается Ю. А. Васильев, не являются праздными. Они акцентируют внимание на мысли о том, что способность выражать стилистику спектакля и особый почерк режиссера требуют от актера особой голосоречевой готовности и пластичности.

Одним из возможных вариантов решения проблемы является дифференциация задач голосоречевого тренинга как на каждом конкретном этапе обучения, так и на каждом конкретном этапе подготовки к выходу актера на сценическую площадку. Заметим, что тренинг актерской психотехники может быть вполне самостоятельным и полностью отделенным от репетиционной работы. Его главной функцией является эмоциональная и

технологическая готовность к сценическому творчеству. Однако на каком-то этапе подготовительной работы актера возникают более определенные цели, связанные со сценическим существованием в конкретном упражнении, этюде, спектакле или с воплощением конкретного художественного текста. Возникает необходимость специального, условно говоря, направленного тренинга.

Возможности направленного тренинга неограниченны и могут быть сконцентрированы на самых разных проблемах актерского мастерства. Так, В. Л. Прокопов и Н. Л. Проколова акцентируют внимание на потенциале тренинга самораскрытия, идеи которого в 1930-е годы сформулировал польский режиссер Е. Гротовский и в последней трети XX – начале XXI столетия активно развивали в своем творчестве режиссеры и театральные педагоги. Тренинг Гротовского, как отмечают исследователи, «трансформировался из разминок отдельных частей психофизического аппарата актера (голосоречевого, пластического) в процесс самораскрытия и развития личностной природы актера» [5, с. 137]. Основу тренинга самораскрытия, как указывают В. Л. Прокопов и Н. Л. Проколова, составили упражнения, опирающиеся на приемы психофизической релаксации, концентрации внимания, побуждения к выплеску психической энергии, глубокого погружения в материал, образной вербализации ощущений [5, с. 139].

Примером направленного тренинга является тренинг к конкретному спектаклю, в состав которого должны включаться как технологические задачи (разборчивость и слышимость в конкретных условиях архитектоники и акустики сцены), так и задачи художественные (создание с помощью голооречевых средств образа персонажа или жанрово-образных характеристик спектакля в целом).

Проблема несоответствия тренировки и сценической практики актера до сих пор является актуальной, поэтому не стоит видеть в направленной голосоречевой подготовке лишь утилитарные задачи. Тренинг к спектаклю может служить пространством перехода от голосоречевой настройки актера к голосоречевой выразительности образа сценического персонажа, своеобразным мостом, соединяющим эти два нередко самостоятельно существующих берега.

Интересные примеры такой подготовительной работы обнаруживаются в практике российских педагогов по сценической речи. Необходимость ритмо-мелодической разминки студентов актерского курса в преддверии работы над поэзией М. Цветаевой убедительно обосновывает заведующий кафедрой сценической речи Российского государственного института сценических искусств В. Н. Галендеев [3, с. 316]. Смелым и интересным В. Н. Галендеев называет экспериментальный тренинг педагогов школы-студии МХАТ Д. В. Кошмина и В. В. Мархасёва на материале трагедии Эсхила «Прометей прикованный» [3, с. 305]. Эффективными способами голосоречевого совершенствования на материале сказок А. С. Пушкина делится заведующая кафедрой сценической речи и вокала Самарского государственного института культуры Е. А. Лазарева [4].

Очевидно, некоторые из технологических задач в области сценической речи являются универсальными, постоянными, «сквозными» на протяжении довольно длительного процесса голосоречевой тренировки. Они связаны с приобретением навыка верного дыхания, достижением свободы речевого рупора и подвижности артикуляционных мышц, со способностью к импровизации и т. д. Однако отправной точкой в этой работе может стать стилистика литературно-сценического текста, его звуковой состав и интонационно-мелодическая структура. Такого рода тренировка предполагает и активную мыслительную деятельность, обусловленную необходимостью анализировать и «вскрывать» пласты содержания.

Преимущества тренинга к спектаклю можно сформулировать в следующих положениях.

Во-первых. Голосоречевое поведение актера в тренинге к спектаклю оправдывается предлагаемыми обстоятельствами пьесы и роли. Анализ литературного материала (в том числе драматургического) каждый раз подтверждает вариативность прочтения, неоднозначность и многоуровневость смыслов. Сложный комплекс предлагаемых обстоятельств провоцирует актера на разнообразные, нетривиальные формы речевого поведения, наполненные тончайшими оттенками и подробностями. Упражнения с учетом конкретных обстоятельств содержательны, осмыслены, психологически наполнены, что и провоцирует актера на выразительное голосо- и речеведение.

Во-вторых. В процессе осознания определенных целей на материале конкретной ситуации, смоделированной автором, возникает настоящая тренировочная необходимость, что повышает мотивацию актера к поискам и делает перестройку с обиходной речи на речь сценическую более эффективной.

В-третьих. Опора на содержание литературного текста снимает проблему формального, механистического подхода к приобретению голосоречевых навыков, а комплексность возникающих задач позволяет преодолеть отдельные методы тренировки.

В-четвертых. Артикуляционные программы, используемые в специфическом комплексе голосоречевой настройки к спектаклю, опираются на конкретный литературный текст и позволяют избежать фонетических «ляпов», неточностей и промахов, то есть неправомерного сосредоточения на тех звуковых сочетаниях, которые не соответствуют строю устной речи.

В-пятых. Общеразвивающий («универсальный») голосоречевой тренинг не захватывает полный объем потенциальных характеристик звучания. Он (что вполне обоснованно) опирается на правила и закономерности национального языка. Прислушаемся к Ю. А. Васильеву, который настойчиво обращает внимание на то, чтобы подбор слов для упражнений обязательно увязывался с фонетическими особенностями русского языка, с нормами русского сценического произношения [1, с. 22]. В то же время в условиях голосоречевого тренинга к спектаклю внимание сосредотачивается на конкретных особенностях речи персонажей, которые иногда могут вступать и в противоречие с нормированным сценическим произношением. Возможность мелодического и орфофонического разрушения строя русской речи вполне может быть обусловлена стилистикой спектакля, например, работой над говором, акцентом или другим видом голосоречевой характерности.

Пространство тренинга к спектаклю может быть очень объемным. Тем не менее, все без исключения тренировочные задачи на одном конкретном этапе подготовки выполнить не возможно. Не существует и единого методического подхода к построению такого тренинга. Целесообразным видится подход к голосоречевой

тренировке в опоре на наиболее проявленные особенности художественного материала. Однако следует заметить, что тренировочные зоны не ограничиваются использованием литературных (драматургических) текстов. Упражнения должны давать верный эмоциональный настрой, «нащупывать» необходимые характеристики звучания, вести поиск образного выражения содержания. Поиски и пробы предполагают и «домашнее» сочинительство, и импровизационные высказывания на темы, связанные с проблематикой и стилистикой спектакля.

В целом разработка тренинга к спектаклю, который организуется и в учебной аудитории, и в репетиционном зале профессионального театра, позволяет приблизить необходимое развитие психотехники актера к реальной практике. Важным условием такого тренинга является не отождествление его с репетициями сцен спектакля и точным закреплением голосоречевого и пластического рисунков, а стремление к максимально полной возможности исследовать мир автора, сохранять стихию импровизации и вести поиск голосоречевой выразительности в разных направлениях.

Литература

1. Васильев Ю. А. О дикции (проблемы и поиски) // Дикция. Актуальное. – СПб.: РГИСИ, 2015. – С. 8–23.
2. Васильев Ю. А. Педагогика сценической речи: у прошлого в плену // Дикция. Актуальное. – СПб.: Изд-во РГИСИ, 2015. – С. 44–59.
3. Галендеев В. Н. Диалоги о сценической речи с Л. Д. Алфёровой // Не только о сценической речи. – СПб.: СПБГАТИ, 2006. – С. 302–344.
4. Лазарева Е. А. Воспитание навыков голосо-речевой выразительности на материале сказок А. С. Пушкина: из опыта работы // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: искусство в культурно-историческом контексте: сб. науч. тр. – Кемерово: КемГУКИ, 2013. – Вып. 11. – С. 46–57.
5. Прокопов В. Л., Прокопова Н. Л. Самораскрытие актера: содержание понятия и приемы эмоционального обнажения // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств, 2017. – № 38. – С. 134–139.
6. Прокопова Н. Л. Художественная значимость речевого искусства как результат объединения разных ценностных установок (на материале спектакля «ФутуризмЗрим») // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств, 2014. – № 26. – С. 141–154.

References

1. Vasilyev Yu.A. O diktsii (problemy i poiski) [About diction (problems and searches)]. *Diktsiya. Aktual'noe [Diction. Actual]*. St. Petersburg, RGISI Publ., 2015, pp. 8-23. (In Russ.).
2. Vasilyev Yu.A. Pedagogika stsenicheskoy rechi: u proshlogo v plenu [Pedagogy of scenic speech: the past is in captivity]. *Diktsiya. Aktualnoe [Diction. Actual]*. St. Petersburg, RGISI Publ., 2015, pp. 44-59. (In Russ.).
3. Galendeev V.N. Dialogi o stsenicheskoy rechi s L.D. Alferovoy [Dialogues about scenic speech with L.D. Alferova]. *Ne tol'ko o stsenicheskoy rechi [Not only about stage speech]*. St. Petersburg, SPBGATI Publ., 2006, pp. 302-344. (In Russ.).
4. Lazareva E.A. Vospitanie navykov goloso-rechevoy vyrazitel'nosti na materiale skazok A.S. Pushkina: iz opyta raboty [Education of skills of voice-speech expressiveness on the material of Pushkin's fairy tales: from work experience]. *Iskusstvo i iskusstvovedenie: teoriya i opyt: iskusstvo v kul'turno-istoricheskom kontekste [Art and art history: theory and experience: art in the cultural and historical context]*. Kemerovo: KemGUKI Publ., 2013, iss. 11, pp. 46-57. (In Russ.).
5. Prokopov V.L., Prokopova N.L. Samoraskrytie aktera: sodержanie ponyatiya i priemy ehmocionalynogo obnazheniya [Self-disclosure of the actor: the content of the concept and receptions of emotional exposure]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2017, no. 38, pp. 134-139. (In Russ.).
6. Prokopova N.L. Khudozhestvennaya znachimost' rechevogo iskusstva kak rezul'tat ob'edineniya raznykh tsennostnykh ustanovok (na materiale spektaklya "FuturizmZrim") [The artistic significance of speech art as a result of the unification of different values (on the material of the play "FuturismZrim")]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2014, no. 26, pp.141-154. (In Russ.).