

М. В. Смирнова

Учебный спектакль рождается в классе

Учебный спектакль – это результат труда педагогов многих дисциплин, но особую роль в его рождении играет педагог по сценической речи. Активный, продуманный тренинг дыхания, голосоведения, дикции и артикуляции становится базой для качественной речи в спектакле. Работа над воображением, партнерством, действенным словесным общением также является неотъемлемой частью речевого тренинга. Кроме того, педагог по речи активно помогает в разборе и освоении литературного или драматургического (стихотворного или прозаического) материала, взятого в основу спектакля. Еще один вариант работы педагога по речи – это речевой спектакль, который может родиться из коллективного тренинга на материале оригинальных упражнений в сочетании с литературным или драматургическим текстом. Появление речевых спектаклей в афишах актерских и режиссерских выпускных курсов в последнее время – нередкость.

Ключевые слова: сценическая речь, преподаватель, урок, студенты, упражнения, тренинг, учебный спектакль

Marina V. Smirnova

Educational performance is born in classroom

The educational performance is the result of the work of teachers of many disciplines, but a special role in its birth the teacher of scenic speech plays. Active, thoughtful training of breathing, voice, diction and articulation becomes the basis for quality speech in the play. Work on imagination, partnership, effective verbal communication is also an integral part of speech training. In addition, the speech teacher actively helps in the analysis and development of literary or dramatic (poetic or prose) material taken as the basis of the play. Another option of the teacher's work on speech is a speech performance, which can be born from a collective training on the material of original exercises in combination with a literary or dramatic text. The appearance of speech performances in posters of actor's and director's final courses in recent years is not uncommon.

Keywords: stage speech, teacher, lesson, students, exercises, training, educational performance

DOI 10.30725/2619-0303-2018-3-115-119

Несомненно, что зарождение учебного спектакля начинается задолго до его премьеры, так как педагоги профилирующих и сопутствующих дисциплин напрямую или косвенно в течение довольно длительного времени влияют на его формирование, развитие и становление. В данной статье хочется поразмышлять о том, как это происходит именно на уроках по сценической речи.

Участие педагога-речевого в этом трудном и увлекательном процессе можно рассмотреть с двух позиций:

1) как продолжительную многостороннюю помощь в построении речевой партитуры и освоении сценического пространства будущих спектаклей, запланированных к постановке в мастерской;

2) как возможную коллективную тренировочную работу, основанную на оригинальных упражнениях в сочетании с прозаическим, стихотворным литературным или драматургическим материалом, которая впоследствии может стать самостоятельным речевым спектаклем (т. е. действием при отсутствии или минимальном использовании декораций, костюмов и специ-

ально разработанных пластического, музыкального и светового решений).

Педагог по сценической речи тщательно и кропотливо занимается базовым голосо-речевым оснащением студентов: укрепление и углубление дыхания и звучания, снятие телесных зажимов, обогащение тембральной палитры, развитие звуковысотного и темпоритмического диапазонов, приведение качества речи к дикционным и орфоэпическим нормам и пр. Но в то же самое время речевой тренинг с первых уроков направляется на обретение студентами важнейших навыков актерской профессии: коллективное ансамблевое творчество; подлинное сценическое внимание и общение; активное словесное действие, развитие и удержание перспективы мысли при произнесении монолога, ведении диалога и полилога.

Когда же на курсе определяются конкретные названия будущих выпускных спектаклей, педагог по сценической речи начинает активно включать в голосо-речевой тренинг необходимые, на его взгляд, упражнения и задания, которые смогут наиболее продуктивно помочь студентам в репетиционном процессе создания

образа, осмысления и проживания как отдельной сцены, так и всей постановки в целом.

Так, если в работу планируется взять стихотворную драматургию, то педагогу по сценической речи становится целесообразным обратиться наиболее пристальное внимание на освоение студентами различных поэтических произведений, максимально приближенных к выбранной пьесе по содержанию, смыслу, настроению, а также фонетике, лексике и стихотворному метру.

Например, при работе с пьесами У. Шекспира может стать не лишним обращение к сонетам автора в различных переводах, монологах и сценах из других его пьес, поэзии менестрелей. Тексты Педро Кальдерона, Лопе де Вега, Тирсо де Малина, Эдуардо де Филиппо, Карло Гольдони, Карло Гоцци могут быть опробованы на песнях трубадуров, испанской и итальянской поэзии XVI–XVIII вв., сонетах Франческо Петрарки и т. д.

Конечно, неисключено при работе со стихотворной пьесой обращение и к прозаическим произведениям драматургов и их современников, письмам, архивным документам, всему тому, что сможет расширить рамки познания и углубить контекст исследования материала.

Интересно, что, в свою очередь, удачно подобранный поэтический материал может оказать неоценимую помощь и в работе над прозаической драматургией.

Так, например, когда на курсе Ю. Красовского (Российский государственный институт сценических искусств (РГИСИ), выпуск 2017 г.) готовился к постановке первый учебный спектакль «Последний котильон» о декабрьском восстании 1825 г., на групповых занятиях по сценической речи студенты начали освоение романа А. Пушкина «Евгений Онегин». Неторопливый подробный разбор (2–3 строфы за занятие) и изучение литературоведческих книг Ю. Лотмана «Роман А. С. Пушкина „Евгений Онегин“. Комментарий», В. Набокова «Комментарий к „Евгению Онегину“», Н. Долининой «Прочитаем „Онегина“ вместе» помог учащимся расширить кругозор, создать исторический контекст (узнать быт, нравы, традиции и условности поведения того времени), что в значительной мере помогло в работе над спектаклем. Особо пристальное внимание при изучении романа было обращено на незавершенную 10-ю главу, посвященную деятельности декабристов, также рассматривались несколько вариантов ее реконструкции, предпринятые Д. Альшицем, Д. Быковым, А. Черновым.

Тщательная работа по освоению текста «Евгения Онегина», постижение структуры его

строф с конечными «строками-выводами» также немало поспособствовали умению студентов справляться с лексикой и особенностями драматургии Б. Голлера. Ведь спецификой композиционного построения спектакля были краткие емкие сцены-диалоги между двумя-тремя героями длительностью по 3–5 минут, завершающиеся итоговой акцентной фразой, верная подача которой в значительной степени влияла не только на понимание зрителями прошедшей сцены, но и настраивала на восприятие последующей.

Педагог по сценической речи обязательно подключается к разбору текста пьесы и на уроках по актерскому мастерству. В период «читки» уточняются смысловые акценты, разъясняется смысл неизвестных слов и выражений, выверяются акустические ударения.

На индивидуальных занятиях педагог также помогает студентам в работе над монологами: вычищаются дикционные и орфоэпические погрешности, подсказываются речевые приемы, подбираются различные виды характерности для более точного создания речевого портрета персонажа.

Так, опять же при работе над «Последним котильоном» производились поиски комфортного для исполнителя «старческого голоса» слуги Федора; создавался немецкий акцент императрицы Александры Федоровны (урожденной принцессы Фридерики Луизы Шарлотты Вильгельмины Прусской); разрабатывались три различных варианта прочтения стихотворения И. Уткина «Атака», которое лейтмотивом спектакля звучало из уст Михаила Бесстужева. Отдельно проводилась работа с монологом поручика Панова, в котором необходимо было добиться довольно высокой скорости и громкости произнесения (монолог звучал на фоне музыки), нарабатывать навык непрерывного продвижения вперед по мысли без постановки неоправданных точек, вычистить остаточные признаки говора у одного из исполнителей этой роли. Студент из Грузии, игравший декабриста Якубовича, так же нуждался в помощи при работе с текстом: необходимо было свести к минимуму довольно сильный акцент (при поступлении студент почти не говорил по-русски), устранить особо слышимые лексические и фонетические ошибки.

Предстоящий выход из репетиционной аудитории в сценическое пространство, особенно на сложную по акустике большую полукруглую сцену Учебного театра на Моховой, предъявляет к речевому тренингу новые требования.

Так, например, необходимо выработать голосовую выносливость на несколько часов сценического существования; перенастроить, соизмерить и сбалансировать «органичное зву-

чание», наработанное в классе, с пространством зрительного зала на несколько сотен мест; включить обязательный контроль за распределением звука по всему полукружью зрительских рядов (обращая особое внимание на озвучивание сектора, остающегося за спиной) и увеличение громкости при уходе в глубину сцены или за кулисы, при говорении на фоне музыки.

Заведующий кафедрой сценической речи РГИСИ В. Галендеев подчеркивает, что педагог должен принимать активное участие в данном процессе, потому что «речевая сфера молодого артиста, студента приспособлена к сравнительно небольшому помещению. И выход на настоящие театральные подмостки... уже стресс, уже потеря многого из того, чему он, казалось бы, научился. Поэтому нужно многое заново налаживать» [1, с. 108].

Для этого педагогом по сценической речи разрабатываются специальные упражнения, которые включаются в тренинг студентов на уроках. В первую очередь это разнообразные упражнения по градации звуковысотного и динамического диапазонов, а также, например, так называемое «озвучивание за спину» при котором посыл произносимых звуко сочетаний, скороговорок, текстовых фраз производится не только вперед, но как бы с забросом назад (через голову, через спину).

Кроме того, педагог по сценической речи создает и проводит перед каждым спектаклем голосо-речевую разминку, учитывающую все специфические аспекты постановки и служащую своеобразным камертоном по эмоциональному настрою, налаживанию дикции, артикуляции, уровню громкости, активности звучания, посылу и полетности голоса.

Так, для разминки перед спектаклем «Последний котильон» помимо артикуляционных, дикционных и дыхательных упражнений использовался небольшой отрывок из «Илиады» Гомера, который как нельзя лучше соответствовал масштабности происходящих в спектакле событий, «разогревал» актерскую энергию и создавал необходимое для данного сценического пространства ощущение «полнозвучия».

Для настройки же перед детскими спектаклями «Дикие лебеди» по одноименной сказке Г.-Х. Андерсена и «Чудище» по сказке С. Аксакова «Аленький цветочек» чаще всего использовались шуточные скороговорки и небольшие стихотворения, на которых настраивалось и проверялось «хоровое звучание», активно используемое в данных постановках молодыми режиссерами, студентами этой же мастерской.

Встреча начинающих артистов со зрителем (взрослой, а тем более детской аудиторией) про-

должает вносить коррективы в речевую партию постановки. Педагог по сценической речи отсматривает (по возможности) каждый спектакль и по окончании делает участникам необходимые замечания.

Они касаются технологических погрешностей: проскочившего «говора», недоозвученного или невнятно произнесенного слова, неверного смыслового или акустического ударения. Одновременно с этим педагог дает и важные практические советы своим ученикам: как вовлечь и увлечь зрителя с первой же минуты действия стратегически продуманным изменением темпоритма речи, умелым использованием громкого и тихого звучания, верно примененной паузы; как акцентировать внимание зрителя на важных словах и фразах; как выделять при помощи «растяжения» и люфт пауз впервые появляющиеся имена, названия, иностранные или малоупотребимые слова и т. д.

Педагог напоминает, что актеру необходимо обладать умением слышать и учитывать зрительскую реакцию, переживать смех, слезы, аплодисменты; что нельзя на сцене одновременно говорить и передвигать стул, стучать кулаком или производить какие-либо другие шумовые эффекты, так как в этот момент пропадает разборчивость слов и может быть утеряно зрительское внимание. У режиссеров чаще всего на все это не хватает ни сил, ни времени, ни внимания, ни терпения!

Чуткость и внимание педагога к каждому звуку, слову, реплике на сцене передается студентам, и они начинают с такой же тщательностью отслеживать промахи и достижения, как свои, так и партнеров. Их замечания друг другу в момент «разбора полетов» после очередного сыгранного спектакля становятся все более профессиональными и точными.

Удостоверившись в этом, педагог может передать проведение разминки перед некоторыми спектаклями в руки наиболее толковых и ответственных студентов. Особенно актуальным становится такое решение на последнем курсе, когда в выпускной афише уже насчитывается от 5 до 10 наименований спектаклей, идущих порой одновременно на большой и малой сценах.

Профессиональный разговор после каждого спектакля является важной составляющей в процессе обучения будущих артистов и режиссеров. Возможность услышать замечания педагога и сокурсников, сопоставить с собственным мнением и суждением, проверить и уточнить услышанное на следующем спектакле, понять суть замечаний наблюдая за игрой другого состава – все это вырабатывает верные оценочные

критерии и поднимает уровень профессиональной планки для каждого.

Очень важно, чтобы педагог по речи и сами студенты вовремя заметили момент «забалтывания текста», отключения подлинного общения, при котором ответ в диалоге начинает звучать раньше, чем закончен вопрос, и реплики «налезают» одна на другую уже без пауз оценки, осмысления и принятия решения. В этот момент может быть целесообразно на групповых или индивидуальных занятиях вновь вернуться к первоисточнику, перечитать текст, удалить закрашивающую туда «отсебятину», еще раз обговорить цели и задачи словесного действия внутри отдельной сцены, диалога, монолога. Поиск ответов на неожиданный вопрос, вскрытие по-иному увиденных и оцененных обстоятельств могут заставить студентов по-новому размышлять и тем самым оживлять и восстанавливать активность и естественность речевого действия.

Таковым является многоплановое соучастие педагога по сценической речи в рождении и дальнейшей творческой жизни драматического учебного спектакля.

Второй вид или аспект работы педагога по сценической речи, как говорилось выше, – это возможность на основе продуманного и целенаправленного тренинга создать речевой спектакль, который впоследствии так же может быть включен в выпускную афишу курса. За последние несколько лет на кафедре сценической речи РГИСИ были выпущены спектакли, полностью созданные педагогами по речи: Ю. Васильев – «Пикник с Алисой» по произведениям Л. Кэрролла, «МаскараД» по стихам А. Ахматовой, «Яр. Мо. Contra et pro» по текстам Я. Могутина (курс В. Фильштинского), «Футуризм зрим» по произведениям Обэриутов (курс А. Праудина); В. Галендеев – по пьесе П. Мариво «Двойное непостоянство» (курс С. Черкасского); Т. Павловец – по повести А. Куприна «Яма» (курс Г. Дятковскового), роману Л. Толстого «Семейное счастье» (курс Ю. Бутусова), по рассказу А. Чехова «Шуточка» (курс С. Бызгу); Л. Шуринова – по рассказам А. Платонова «На заре туманной юности» и «Возвращение» (курс А. Миндлина), роману А. Белого «Петербург» (курс Н. Наумова). Однако хочется заметить, что создание речевого спектакля не является обязательным условием для всех педагогов данной дисциплины и не исключает других вариантов работ и экзаменационных предъявлений.

Вот что думает по этому поводу М. Брусникина, заведующая кафедрой сценической речи и вокала Школы-студии МХАТ: «Что касается перехода работ по сценической речи в театральное действие, думаю, вопрос должен решаться так.

Если педагог имеет режиссерский потенциал, а в его педагогических заданиях студенты прекрасно раскрываются, то может родиться спектакль... Но такой сверхзадачи наш предмет не предполагает, хотя в этом и есть своя логика» [2, с. 261].

Думается, что речевой спектакль-тренинг может случиться, если совпадут несколько важных факторов:

1. Соответствующий задуманному творческий потенциал педагога и студентов, их обоюдное желание и заинтересованность материалом и процессом его исследования.

2. Верное понимание педагогом и студентами методологических вопросов и задач, которые будут решаться в процессе работы над данным учебным материалом.

3. Наличие у педагога и студентов места и времени для дополнительных творческих встреч помимо основных уроков.

Задумка педагогом некоего коллективного тренинга, который возможно станет речевым спектаклем, основывается в первую очередь на необходимости загрузить учащихся таким объемом и разнообразием словесного творчества, который, подчас, они не получают в рамках работы над драматическим спектаклем, а также на желании активизировать работу студентов по использованию разнообразных речевых навыков и умений, полученных на уроках по сценической речи. В тренинге могут быть задействованы самые разнообразные темпо-ритмические, звуковысотные, интонационно-мелодические и стилистические вариации индивидуального и хорового говорения, применяться различные виды речевой характерности (артикуляционные и дикционные трансформации, говорные и акцентные особенности, паралингвистические проявления и пр.). Атмосфера постоянного соревнования, речевых «батлов», на которых основывается работа в таком речевом тренинге в значительной мере должна оптимизировать работоспособность студентов, не позволяя лениться ни их умам, ни телам, ни душам.

Литературный или драматургический материал, который выбирается и предлагается педагогом (иногда студентами), подразумевает активную творческую работу всей группы в целом и каждого ее участника в отдельности, при отсутствии изначального распределения ролей. В. Галендев считает, что в такой «коллективной разведке», «коллективной пробе» творческая группа сама «в процессе совместных поисков смысла начинает вычлнять из себя какие-то персонажи, какие-то роли, соединения человека-артиста с человеком авторским» [1, с. 86]. В рамках подобной работы любой из

участников может (и, подчас, должен) пробовать «осмыслить», «прожить», «оживить» любого из персонажей и претендовать на максимально активное участие в происходящем на сцене, т. е. каждый из участников речевого тренингового спектакля (в отличие от драматического) может иметь сразу несколько «главных ролей», взаимозаменяемых во время действия, и неограниченный лимит сценического времени, так как все участники происходящего постоянно находятся на площадке, выстраивая и проживая «здесь и сейчас» все события и взаимоотношения.

Работа над речевым тренинговым спектаклем чаще всего идет в течение нескольких семестров. Подробное исследование материала, погружение в него происходят как на групповых, так и на индивидуальных занятиях. Пробы-заявки в виде речевых этюдов включаются в канву каждого урока, а лучшие из них представляются на зачетах и экзаменах по речи.

Иногда на завершающем этапе к речевому спектаклю-тренингу подключаются и заинтересованные в данной работе мастера курсов. Они подхватывают идею и задание педагога по речи, отслеживают наработанный материал на зачетных или экзаменационных показах и помогают доводить его до полноценной сценической формы. Так на курсе В. Фильштинского был выпущен спектакль по поэмам А. Пушкина «Медный всадник» и А. Блока «Двенадцать», основанные на экзаменационных работах В. Галендеева; на курсе Ю. Красовского основой для спектакля-концерта «Брожение умов» по расска-

зам А. Чехова стал материал заключительного экзамена по речи педагога М. Смирновой.

Итак, исходя из всего вышесказанного, можно с уверенностью сказать, что учебный спектакль, как драматический, так и речевой, несомненно, начинает свое рождение на уроке, ведь основная цель его создания – это развитие в студентах личностных качеств и творческих способностей, обучение всем премудростям профессии и закрепление полученных навыков.

Список литературы

1. Алферова Л. Д., Галендеев В. Н. Диалоги о сценической речи. Санкт-Петербург: С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства, 2008. 124 с.

2. Брусникина М. С. Вдохи и выдохи в ритмах театрального процесса: из бесед на курсах повышения квалификации // Речевое творчество актера: данность и предчувствие: коллект. моногр. / ред.-сост. А. М. Бруссер, Н. Л. Прокопова. Санкт-Петербург: Рос. гос. ин-т сцен. искусства, 2017. С. 248–267.

References

1. Alferova L. D., Galendeev V. N. Dialogues about scenic speech. Saint Petersburg: Saint Petersburg State Acad. of Theatre Arts, 2008. 124 (in Russ.).

2. Brusnikina M. S. Breaths and exhalations in rhythms of theatrical process: from conversations in training courses. *Brusser A. M. (ed., comp.), Prokopova N. L. (ed., comp.) Voice work of actor: reality and feeling: coll. monogr.* Saint Petersburg: Russ. State Inst. of Performing Arts, 2017. 248–267 (in Russ.).