

Министерство культуры Российской Федерации
ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет
культуры и искусств»
Институт театра
Кафедра культуры и искусства речи

В. В. ЧЕПУРИНА

**СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЧЬ:
ОТ СЛОВА ДРАМАТУРГИЧЕСКОГО
К СЛОВУ-ПОСТУПКУ**

Рекомендовано УМО по образованию
в области народной художественной культуры,
социально-культурной деятельности и
информационных ресурсов в качестве учебного пособия
для студентов высших учебных заведений,
обучающихся по направлению подготовки 071500
«Народная художественная культура»

Кемерово 2012

УДК 808.55
ББК 85.334
Ч44

Рецензенты:

заслуженный деятель искусств России, кандидат искусствоведения,
профессор кафедры сценической речи Санкт-Петербургской
государственной академии театрального искусства

Ю. А. Васильев;

доктор культурологии, профессор кафедры культуры и искусства речи
Кемеровского государственного университета культуры и искусств

Н. Л. Проконова;

кандидат искусствоведения, доцент кафедры актерского мастерства и
режиссуры Новосибирского государственного театрального института

А. Е. Зубов.

Утверждено на заседании кафедры культуры и искусства речи КемГУКИ
26.12.2011 г., протокол № 4.

Рекомендовано к изданию учебно-методическим советом института театра КемГУКИ
05.03.2012 г., протокол № 3.

Чепурина, В. В.

Ч44 Сценическая речь: от слова драматургического к слову-
поступку [Текст]: учеб. пособие / В. В. Чепурина; Кемеров. гос. ун-т
культуры и искусств. – Кемерово: Кемеров. гос. ун-т культуры и ис-
кусств, 2012. – 128 с.

ISBN 978-5-8154-0237-9.

Настоящее учебное пособие посвящено вопросам работы над речью в спектакле. Представления о структуре анализа текста и рождении речевого поступка сценического персонажа конкретизируются благодаря инструментарию, включающему в себя понятия мотивационной сферы и драматургического конфликта. Представления о возможностях сценической речи расширяются благодаря многочисленным примерам театральных постановок и практическим заданиям, направляющим поиск способов естественного присвоения драматургического текста.

Учебное пособие адресовано студентам, обучающимся по направлению подготовки 071500 «Народная художественная культура» (профиль «Руководство любительским театром»). Соответствие материала современным тенденциям театрального искусства позволяет также использовать его в образовательном процессе студентами, обучающимися по направлению подготовки (специальности) 070301 «Актёрское искусство», специализации «Артист драматического театра и кино».

**УДК 808.55
ББК 85.334**

ISBN 978-5-8154-0237-9

© В. В. Чепурина, 2012

© Кемеровский государственный университет
культуры и искусств, 2012

ВВЕДЕНИЕ

Настоящее пособие адресовано студентам, обучающимся по направлению подготовки 071500 «Народная художественная культура» (профиль «Руководство любительским театром»). В соответствии с федеральным государственным образовательным стандартом высшего профессионального образования компетентностная модель выпускника по указанному направлению в качестве обязательного компонента включает в себя владение методами анализа художественных произведений и критериями оценки качества художественно-исполнительской деятельности участников коллективов народного художественного творчества (любительского театра).

Предлагаемый в пособии материал призван решать задачи по освоению курса «Сценическая речь». Он охватывает такие аспекты овладения навыками актерской речи, как словесное действие, действенный анализ литературного произведения, интонационно-мелодические средства сценической речи, сценическое общение, основные принципы работы над стихотворной драматургией, познание авторского стиля, работа режиссёра над речью в спектакле, голосо-речевой тренинг к спектаклю, работа над ролью в дипломном спектакле.

Сценический образ-характер (в том числе включающий в себя и речевой аспект) является воплощением единства качеств исполнителя и драматического персонажа. Большинство учебно-методических материалов по сценической речи, адресованных будущим актёрам и режиссёрам, посвящены познанию студентом своих голосовых возможностей, воспитанию интонационной гибкости и темпоритмической подвижности речи, энергетической насыщенности звучащего слова. Внимание к этому аспекту профессионального обучения обосновано необходимостью технологической подготовки к созданию яркого, неповторимого и убедительного образа. В движении к этой цели трудно переоценить значение современных методик, в большей или в меньшей степени задействующих психические процессы личности и основанных на импровизации, речевом взаимодействии с партнёром, органичном соединении слова и движения, ведущей роли воображения и сенсорных ощущений. Правда, чаще всего они отражают начальный этап сложного процесса работы над сценическим словом, ограничивая творческое оправдание голосо-речевого рисунка предлагаемыми обстоятельствами, близкими к обстоятельствам жизни самого студента, и элементарными (однозначными, поддающимися чёткой формулировке) задачами.

Несмотря на то, что в целом в современной сценической педагогике наблюдается сближение дисциплины «Сценическая речь» с «Мастерством актёра», на периферии освоения предмета остаётся работа над речевым действием в предлагаемых обстоятельствах роли (на материале отрывка из пьесы или полноценного спектакля). Не восполняют этой работы и занятия художественным словом, созвучным искусству театра, но по целому ряду характеристик не совпадающим с ним. Такое положение дел констатируют ведущие педагоги российской театральной школы. Заведующий кафедрой сценической речи Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства, профессор В. Н. Галендеев говорит о необходимости приближения студента к драматической (а не эстрадной) речи как о серьёзной проблеме, ждущей своего решения [15, с. 398–399]. Профессор той же кафедры Ю. А. Васильев, анализируя современные проблемы сценической речи, в том числе связанные с организацией тренинга на старших курсах, делает неутешительный вывод: «Процесс работы над голосоречевой выразительностью, как один из важнейших аспектов в работе над ролью, практически не разрабатывается в педагогике сценической речи» [10, с. 11]. Предпринятый Ю. А. Васильевым анализ литературы по сценической речи за 2000–2009 годы доказывает, что к этим аспектам голосоречевого воспитания обращения достаточно редки [11].

Рождение сценического слова напрямую зависит от характера и действий драматического персонажа в предлагаемых обстоятельствах пьесы. Вопросы звучащей речи в спектакле неотделимы от художественного решения драматургического материала. В настоящем учебном пособии будущим актёрам и режиссёрам предлагается конкретизировать процесс работы над пьесой: расширить представление о структуре анализа текста, приобрести сведения о рождении речевого поступка персонажа. В качестве инструмента анализа текста используются понятия мотивационной сферы человека и драматургического конфликта.

В **Главе 1** рассматриваются проблемы взаимосвязи потребностей, мотивов, целей человека и его речевой деятельности. Проникновение в мотивационную сферу драматического героя предлагается осуществлять через анализ драматического слова и авторского комментария.

В **Главе 2** сведения о структуре анализа текста конкретизируются благодаря рассмотрению системы драматургических конфликтов и способов их выражения на лексическом и синтаксическом уровнях. Эффектив-

ность работы над речью в спектакле измеряется не суммой отдельных голосо-речевых приёмов. Интонационный рисунок той или иной роли обусловлен мыслями и чувствами актёра, которые рождаются в связи с осознанием характера и насыщенности конфликтной ситуации, а также поведением персонажа, направленным на её преодоление.

Глава 3 посвящена вопросам звучащей речи в спектакле и присвоения актёром драматургического текста. На основе свидетельств очевидцев спектаклей – зрителей и театральных критиков – в пособии приводятся примеры реализации драматургического конфликта в речевом строе различных театральных постановок, расширяющие представления о возможностях сценической речи.

Следует сказать, что вне зоны внимания останутся многие важные вопросы, касающиеся событийного ряда, жанра, композиции, характеристики, которые в работе над драматургическим материалом требуют дополнительного рассмотрения.

Необходимое и обязательное условие полноценного включения в процесс понимания предлагаемого материала – знание текстов, используемых в качестве примеров для подтверждения той или иной мысли. Для анализа преимущественно предлагаются произведения русской драматургии.

В пособии не ставятся задачи создания жёсткой схемы работы над драматургическим словом, поиска в нём единственного смысла. Текст передаёт определённое количество информации, но таким образом, что воспринимающий человек вовлекается в процесс сотворчества, а это непременно рождает вариативность прочтения. Драматургический текст не является прямым указанием актёру и режиссёру, но является полем для его сценической интерпретации. Предлагаемые для освоения теоретические аспекты и практические задания позволят лишь наметить возможные направления поиска, сформировать первоначальный необходимый запас знаний для работы над пьесой и ролью.

Материал учебного пособия не ограничивается сферой любительского театрального творчества. Соответствие материала современным тенденциям театрального искусства позволяет использовать его в образовательном процессе студентами, обучающимися по направлению подготовки (специальности) 070301 «Актёрское искусство», специализации «Артист

драматического театра и кино». Предлагаемая система работы над драматургическим текстом призвана решать задачи по овладению необходимыми знаниями, умениями и навыками в области сценической речи как неотъемлемой части актёрской психотехники.

Глава 1. АНАЛИЗ МОТИВАЦИОННОЙ СФЕРЫ ДРАМАТИЧЕСКОГО ПЕРСОНАЖА

Художественные возможности звучащей со сцены речи безграничны. Магия слова, которое отточено мыслью актёра и согрето его темпераментом, несомненна. В голосо-речевых рисунках ролей любимых артистов открываются тончайшие нюансы человеческих отношений, заставляя зрителя испытывать потрясение от многоцветной палитры переживаемых чувств. Воспоминание о спектакле, вызвавшем в душе отклик и ставшем настоящим откровением, почти всегда сопровождается врезавшимися в память интонациями – трепетно лирическими, трагически горькими или откровенно язвительными. Подчас одна фраза – предельно малое пространство текста – помогает проникнуть в образный строй спектакля.

Однако нередко театральная практика свидетельствует об обратном – о «блуждании» актёра в лабиринтах слов, «пробросах» текста, механичности интонаций, бесцветности речевых партитур, приводящих к усреднённой, невыразительной манере игры и штампам. Какие способы необходимо найти, чтобы речь в спектакле, её духовный и эстетический объём соответствовали масштабу авторского замысла и оригинальному режиссёрскому решению? Как добиться голосоречевого рисунка роли, способного выразить всю многослойность человеческой личности и её отношений с окружающим миром? Поиски ответов на эти вопросы могут вестись в разных направлениях.

В работе над пьесой наиболее результативным признаётся действенный анализ, введённый в театральную практику К. С. Станиславским. Верный последователь идей реформатора русской сцены, театральный педагог М. О. Кнебель так объясняет его преимущества перед прежним порядком репетиций: «Суть этого приёма, если изложить её в двух словах, заключа-

ется в том, что на раннем этапе работы избранная к постановке пьеса не репетируется, как обычно, за столом, но после определённого предварительного разбора анализируется в действии путём этюдов с импровизированным текстом. Эти этюды как бы служат ступеньками, подводящими актёра к творческому усвоению текста пьесы, то есть к авторскому слову как главному средству сценической образности» [28, с. 506]. Отказавшись от долгих бесед в застольном периоде, Станиславский предложил актёру познавать мир пьесы, приблизившись к положению изображаемого лица через физическое действие. Такой анализ, предполагающий путь «от сознательного к подсознательному», позволяет проверить разные версии событий, понять самые сложные явления жизни.

Тем не менее, работа режиссёра и актёра не ограничивается созданием этюдов с использованием импровизированной речи на темы пьесы. Формирование актёрского образа, в том числе перевод текста, сочинённого драматургом, в сценическое речевое высказывание, не может начаться без предварительного исследования идейного и художественного строя драматургического произведения. Голос и речь сценического персонажа являются результатом проникновения актёра в глубины авторского текста.

Создание универсальной методики анализа текста, предназначенного для сцены, представляется достаточно проблематичным – слишком многие факторы влияют на процесс познания авторского замысла (от стилистики произведения до индивидуальных пристрастий воспринимающего, его жизненного опыта, духовного склада, того, что единственно и неповторимо в каждом человеке). Можно лишь наметить основные направления такой работы.

Важнейшим содержательным компонентом анализа должна стать *мотивационная сфера* – основные стремления, мотивы, цели персонажа, которые в каждый отдельный момент сценической жизни будут определять его действия в драматическом столкновении.

Исходной точкой анализа будет служить непосредственно текст как объективная данность. Он обладает *сложной иерархической структурой, включающей в себя несколько уровней (рядов):*

- *идейно-тематический – внутренний (наиболее скрытый) – уровень;*
- *уровень, представляющий фабулу, сюжет, характеры, конфликт, композиционные особенности;*
- *внешний уровень, состоящий из словесной ткани.*

Элементы разных уровней находятся в тесной связи между собой. Поэтому рассмотрение одного из них способствует более глубокому пониманию другого. Рассмотрение структуры текста позволяет увидеть, что за словом скрыта внеязыковая действительность.

При вскрытии содержания текста исследованию должна подвергнуться, прежде всего, языковая база – ведь всё происходящее с героями в пьесе выражается посредством языка. «... Путь анализа роли, – говорит К. С. Станиславский, – направляется от внешней формы произведения, воплощённой в тексте поэта, к внутренней духовной сути произведения, творчески пережитой им, то есть от периферии к центру пьесы и роли» [48, с. 516].

Литературное поле пьесы включает в себя драматическое слово, под которым понимается текст персонажа (монологические высказывания, диалоги, полилоги), и ремарку – авторский комментарий. Эти элементы структуры текста должны рассматриваться не только самостоятельно, но и в сопоставлении друг с другом. Знаковыми могут оказаться отдельные слова, фразы, связные монологические высказывания, диалогические конструкции, которые являются решающими для выявления потребностей, целей, мотивов, определяющих поведение вступающих в борьбу сил.

1.1. МОТИВАЦИОННАЯ СФЕРА ДРАМАТИЧЕСКОГО ПЕРСОНАЖА И ЕЁ РЕЧЕВОЕ ВЫРАЖЕНИЕ

Основные термины и понятия: поведение, «чтение поведения», мотивационная сфера, система потребностей, актуальная потребность, характер речевого поведения, речевой поступок, словесная аргументация, мотив, борьба мотивов, неосознанные и осознанные мотивы, мотив и цель, близкие и дальние цели, свободная воля, бессознательная воля.

Анализ поведения персонажа в качестве обязательного компонента включает в себя исследование мотивационной сферы, которую составляют различные виды побуждений: потребности, склонности, интересы, мотивы, цели, стимулы, установки, убеждения. *Для актёра и режиссёра проблематика, относящаяся к мотивационной сфере, имеет важное практическое значение, так как напрямую связана со сверхзадачей образа и*

его сквозным действием. Известный исследователь драмы В. М. Волькенштейн настаивает на том, что мотивация обладает внутренней побудительной силой, которая заставляет человека действовать, вступать в отношения с другими людьми, изменять окружающие обстоятельства. «Подобно тому, как растение тянется к солнцу, – пишет он, – действующее лицо беспрерывно стремится к осуществлению своего желания; ход действия определяется не развитием мысли, чувства и т. д., но развитием этого стремления» [12, с. 56]. Подтверждая эту мысль, М. О. Кнебель обращает внимание на то, что особенности речи и все поступки героя вытекают из его главного стремления [28, с. 526]. О мотивационной сфере личности как основе драматического действия говорит современный исследователь драмы М. Я. Поляков [41, с. 337].

Стремления, мотивы, цели имеют определённую закреплённость в тексте. Речь является важнейшим индикатором целеустремлений человека. В условиях конфликтной напряжённости по ней с большей или меньшей чёткостью фиксируются все психические состояния. Чтение драматургического текста необходимо уподобить «чтению поведения» героев. Способность «читать поведение» зависит от жизненного опыта каждого человека, его наблюдательности, общего развития, но оно свойственно всем людям. Как правило, мы способны распознать душевное состояние, настроение, намерение близких нам людей, даже если они это тщательно скрывают. Это же качество следует развивать в работе над текстом. Исследование мотивации речевых поступков действующих лиц требует не просто логического понимания, а эмпатии, то есть присвоения предлагаемых обстоятельств, образного представления эмоционального состояния другого человека, умения непосредственно чувствовать его переживания.

Прежде чем приступить к анализу текста, обратимся к основным понятиям мотивационной сферы личности.

1.1.1. Потребности

Важнейшую группу побудителей поведения составляют **потребности** человека. В психологии потребность рассматривается как «внутреннее состояние функциональной или психологической нужды или недостатка чего-либо для поддержания жизнедеятельности объекта, субъекта, индивида, социальной группы, общества» [66]. Невозможность удовлетворить

ту или иную потребность и приводит к тем жизненным конфликтам, которые так часто встречаются в индивидуальной жизни человека.

Общепринятой системы потребностей не существует, так как в силу большой подвижности и взаимопревращаемости ни одна из частных потребностей не может быть стабильно закреплена за какой-то одной группой. Однако на основании классификаций, которые неоднократно предпринимались в науке (Г. В. Ф. Гегель, Х. Мюррей, А. Маслоу, Д. Макклелланд, П. В. Симонов, П. М. Ершов) можно выделить наиболее общие разновидности потребностей. Исходной предпосылкой предложенной систематизации является биологическое, социальное и духовное бытие человека.

• К первой группе относятся *физиологические (биологические) потребности*, которые свойственны человеку так же, как и всему животному миру. Это потребности в утолении голода, в здоровье и физическом развитии, в самосохранении и безопасности, в защите от враждебной природной среды, в расширении жизненного пространства, в любви, воспроизводстве рода и общении с детьми, в принадлежности к окружающей природе (возвращении к своим родителям, к матери-земле) и др. Подчиняясь зову своего естества, человек побуждается к действиям, направленным на немедленное удовлетворение биологических потребностей, которые в то же время опосредуются условиями общественного бытия, определённым уровнем культуры.

Доминирование какого-либо вида потребностей оказывает влияние на характер речевого поведения человека. Такую зависимость убедительно раскрывает теоретик театра, педагог, исследователь психологии человеческого поведения П. М. Ершов в своей книге «Скрытая логика страстей, чувств и поступков» [24]. Преобладание в человеческой деятельности физиологических потребностей, по мнению автора, диктует в выборе слов и речевых конструкций небрежность, случайность, непоследовательность, обилие логических погрешностей, пробелов, нелепостей. «Так, скажем, разумный логический спор, – развивает свою мысль Ершов, – иногда делается постепенно – сначала с одной из борющихся сторон, а потом и с другой стороны – всё менее логичным; сперва проявляется недостаточность слова как такового – недостаточная яркость выражений; возникают преувеличения и аргументация нелогичная, случайная, безответственная; за нею следует ругань всё более откровенная и к предмету спора отношения

не имеющая; а за руганью идёт физическая драка, которая может сопровождаться криком и словами, совершенно бессмысленно произносимыми. Это значит, что давление биологических потребностей превратилось в их безраздельное господство. Человеческое уступило место животному, чисто биологическому, и слова стали не нужны. Но даже и в таких случаях человек обычно всё же остается человеком и потому какие-то слова произносит, пытаясь помочь ими даже там, где они явно и очевидно помочь не могут» [там же, с. 298]. То, что для удовлетворения физиологических потребностей не нужна словесная аргументация, подтверждается жизнью животных, которые легко без неё обходятся. Биологические потребности позитивного свойства могут проявлять себя в многозначительных намёках, паузах, обменах взглядами и улыбками, невразумительных междометиях и жестах, наконец, в объятиях и поцелуях. Смысл слов при активизации биологических потребностей практически утрачивается. Слово (или фраза) в этом случае используется только для того, чтобы с их помощью родилась нужная интонация. Самый веский и объективно сильный, убедительный аргумент может быть использован небрежно, как случайно подвернувшийся, и наоборот, самый нелепый, нелогичный или неуместный в данных обстоятельствах довод может быть использован в стремлении к строгим и логически безукоризненным обоснованиям.

- Вторую группу составляют *материальные потребности*, или потребности в материальных благах, необходимых для поддержания жизни (потребности в пище, жилище, одежде). Норма материальных потребностей определяется существующим в стране уровнем развития материального производства, наличием в нём природных ресурсов, положением человека в обществе, видом его деятельности. Вещественное богатство может быть средством развития личности, тогда оно является гуманистической ценностью. Однако обладание собственностью, накопительство нередко превращается в самоцель и смысл жизни. На характер речевого поведения человека материальные потребности практически не оказывают влияния, так как чаще всего служат удовлетворению всех других видов потребностей (их даже не всегда относят к отдельной группе).

- К третьей группе имеют отношение *социальные потребности*. Они существуют в бесконечном многообразии форм, которые, тем не менее, можно классифицировать следующим образом: «для себя», «для других», «вместе с другими». Потребности «для себя» проявляются как жела-

ние успеха, признания, стремление к самоутверждению, самоидентификации, самореализации, поддержке со стороны окружающих и т. д. Потребности «для других» – это выражение родовой сущности человека, проявляющейся в защите слабого. Наиболее концентрировано они выражаются в альтруизме – в желании жертвовать собой во имя другого. Потребности «вместе с другими», такие как потребности в общении, общей безопасности, моральных нормах, социальной справедливости, мире, смене политического режима, выражают побудительные силы многих людей или общества в целом. В отличие от физиологических и материальных социальные потребности не так настойчиво дают о себе знать, то есть не побуждают человека к их немедленному удовлетворению. В иерархии потребностей этот вид играет определяющую роль. Человек мог состояться как личность лишь благодаря тому, что он создал и укрепляет как высшую ценность систему общественных отношений.

Слово по своей природе предназначено для удовлетворения, прежде всего, социальных потребностей. Именно в высказываниях людей осуществляются их разнообразные связи друг с другом. Социальные потребности заставляют человека стремиться к максимальной убедительности, точности и ответственности в словесной аргументации. Речь, продиктованная этим видом потребностей, должна быть убедительной не только для того, к кому она непосредственно обращена, но и рассчитанной на некую «объективную» убедительность (она может быть проверена и признана убедительной любым человеком). «Этот, иногда скрытый и неосознаваемый субъектом, расчёт на убедительность «объективную» – вероятно, наиболее яркий признак давления социальных потребностей» [там же, с. 301].

Воспринимающий речь человек при доминировании социальных потребностей в наибольшей степени доверяет слову. Это слово стремится к определённой простоте и однозначности в выражении смыслов. Дело в том, что законы и правила, как нормы общественного поведения, стремятся к точности, однозначности, общепонятности (только при этих условиях они выполняют свои функции). Преобладание социальных потребностей в человеческой деятельности сказывается в склонности к упрощению дел, требующих взаимопонимания, а для простых дел однозначности слов вполне хватает.

- Наконец, четвёртая группа – *идеальные потребности*. К ним относятся эстетические потребности (стремление к возвышенному, гармонии, порядку, красоте), потребности в самовыражении (реализация своих целей, способностей, всестороннее развитие личности, творческая деятельность), познавательные потребности (в образовании, в бескорыстном познании истины), трансцендентные потребности (выход за пределы повседневного бытия, увлечённость «вечными вопросами», философское постижение мира, вера в божественную справедливость).

Для удовлетворения идеальных потребностей оказывается недостаточной словесная аргументация, и становится явным ощущение этой недостаточности. При воздействии на сознание другого делаются попытки эту недостаточность преодолеть, восполнить. Слово здесь используется не как понятие с определённым, ограниченным смыслом, а как понятие, вызывающее широкие ассоциации. «Если давление биологических потребностей обнаруживается в небрежности и безответственности словесной аргументации, то давление потребностей идеальных проявляется в обратном – в повышенной требовательности к значительности этой аргументации, в поисках слов и выражений, в тщетности попыток найти среди существующих слов и выражений достаточно точные и в пользовании поэтому сравнениями, аналогиями, образами, метафорами» [там же, с. 303].

Попытки найти выражения для аргументации под давлением идеальных потребностей нередко приводят к словам и формулировкам явно нелепым, похожим на те, которые по небрежности употребляются под давлением потребностей биологических. Получается, что к сходным, на первый взгляд, результатам приводят противоположные причины. Человек, движимый высочайшей идеальной потребностью, не находит словесной аргументации; человек, движимый биологической страстью, не нуждается в ней. При анализе пьесы следует учитывать это видимое сходство в речевых поступках героев.

Театр стремится к воссозданию на сцене личностей (персон, субъектов), источником деятельности которых являются все указанные группы потребностей. Однако подобно тому как в каждый конкретный момент жизни человека из всего многообразия потребностей одна становится наиболее значимой (*актуальной*), в каждом конкретном произведении обнаруживается ведущая потребность (группа потребностей) персонажей.

Преобладание того или иного вида потребностей оказывает влияние не только на характер их речевого поведения, но и на общий строй пьесы, и на замысел спектакля. Так, например, система потребностей тесно связана с понятием жанра. «Трагедия, драма, комедия, – подтверждает эту связь П. М. Ершов, – различаются не только и не столько их сюжетами, сколько тем, какие человеческие потребности в них воспроизведены и каково место духовности в их содержании» [23, с. 303].

1.1.2. Мотивы и цели

Прежде чем начать действовать, человек предварительно осмысливает, взвешивает все возможности своего поведения. В механизм перехода от потребности к деятельности вмешивается новый фактор, который в психологии именуется мотивом. Как уже было сказано, человек – существо со многими потребностями, и то или иное поведение может во многих отношениях оказаться приемлемым для него, а во многих – неприемлемым. Отсюда ясно, почему иногда принятию решения предшествует довольно длительный период обдумывания и колебаний – процесс мышления, заключающий в себе борьбу мотивов. Одни мотивы оправдывают данное поведение, а другие, наоборот, осуждают. Процесс поиска наиболее значимого мотива завершается принятием решения. Человек находит такое поведение, которое представляется ему наиболее подходящим. Вслед за появлением главного мотива поведение обретает определённую направленность.

Мотивация поступков, как и система потребностей, находится в сознательной и бессознательной зонах психики. Некоторые действия индивид совершает, отчётливо понимая, почему он это делает, другие – не осознавая этого. Неосознанные мотивы формируются благодаря недостаточно отчётливо осознанным потребностям, влечениям, побуждениям, желаниям. Бессознательная мотивация нередко заставляет человека совершать неожиданные поступки.

Осознание подлинного, ведущего мотива как главного интереса, намерения, убеждения затрудняется тем, что индивид руководствуется не одним, а несколькими мотивами. В сознании же отражается наиболее приемлемый, простой и доступный пониманию субъекта мотив. Чаще всего за осознаваемым, относительно конкретным мотивом скрывается другой –

неосознаваемый. Человек точно знает, «чего он хочет», и не отдаёт себе отчёта, «зачем» ему это нужно. Не осознаются наиболее глубинные, «исходные» потребности и мотивы.

Мотив выступает как причина (побуждение) постановки тех или иных целей. Чтобы поставить перед собой цель, необходимо иметь соответствующий мотив: самоутверждение, самореализация, материальный стимул, интерес к какой-либо деятельности и т. п. **Цель заключает в себе идеальный образ желаемого будущего – то, чего человек хочет достичь.** Она всегда ощутима, так как конкретизируется в конкретных образах предметов (явлений).

Мотивы и цели поведения человека могут не совпадать: одну и ту же цель можно ставить перед собой, руководствуясь разными мотивами. Цель показывает, к чему стремится человек, а мотив – почему он это делает. Например, одна из жизненных целей молодого поколения может заключаться в получении образования. При этом мотивами, имеющими разную моральную ценность, могут быть: самоутверждение, желание не огорчать родителей, получение в будущем престижной работы, личностный рост и т. д.

С точки зрения многообразия мотивов, потенциальное развитие которых может способствовать моделированию серьёзных столкновений важнейших интересов, позиций, взглядов, интересен рассказ А. П. Чехова «Детвора». Рассмотрим его подробнее, соотнося мотивы персонажей с системой потребностей. Дети в ожидании возвращения взрослых, уехавших к знакомым, проводят вечер в кухне за игрой в лото. Играют, по свидетельству автора, с азартом, что говорит о наличии высокой мотивации. Основным мотивом игровой деятельности как таковой является не столько её практический результат, сколько удовольствие, которое она доставляет участникам. Но в данном случае, по свидетельству Чехова, мотивы поведения детей следует искать в совершенно разных плоскостях.

Девятилетний Гриша играет «...исключительно из-за денег». В его поведении берут верх материальные потребности («Не будь на блюдечке копеек, он давно бы уже спал»). Фразы, характеризующие личность и поведение Гриши, содержат ряд синонимических понятий – «деньги», «финансовые соображения», «копейка», «копеечка». Так формулируется и проговаривается цель – финансовые накопления, выигрыш, капитал из копеечек.

Для восьмилетней Ани удача в игре, как сообщает автор, – «вопрос самолюбия». Её цель – признание окружающими её авторитета, лидерства (выражение социальных потребностей в самоутверждении и признании).

Соня, девочка шести лет, играет в лото ради самого процесса игры. Радость от общения с друзьями – главный эмоциональный фон её действий: «Кто бы ни выиграл, она одинаково хохочет и хлопает в ладоши». Она – единственная из всех играющих детей, кто готов внести копеечку (обязательное условие для каждой партии) за другого. В этом проявляется полное отсутствие материального интереса и желание сохранить компанию, общение, игру. Девочка даже плачет «за компанию», когда возникшая ссора перерастает в разноголосый плач-рёв. Желание помочь товарищам, искренняя радость от успехов детей находят основание в двух группах социальных потребностей («для других» и «вместе с другими»).

У Алёши, самого младшего в семье, по указанию Чехова, нет «ни корыстолюбия, ни самолюбия. Не гонят из-за стола, не укладывают спать – и на том спасибо». Далее мотивы поведения мальчика благодаря авторскому слову становятся более откровенными и определёнными: «Сел он не столько для лото, сколько ради недоразумений, которые неизбежны при игре». С одной стороны, участие в общем деле относится к разряду социальных потребностей «вместе с другими». С другой стороны, основной мотив мальчика, несомненно, соотносится с потребностью «для себя», так как «ужасно ему приятно, если кто ударит или обругает кого». Этот мотив подтверждается последующим поведением Алёши. Он боится выйти из игры, чтобы не пропустить какого-либо происшествия. А, не дождавшись, сам становится инициатором ссоры.

Ещё один, самый мечтательный, участник игры – кухаркин сын Андрей. Авторский комментарий предельно исчерпывающий: «К выигрышу и чужим успехам он относится безучастно, потому что весь погружён в арифметику игры, в её несложную философию: сколько на этом свете разных цифр, как это они все не перепутаются!» Им движет стремление к развитию, личностному росту, что относится к разряду идеальных потребностей. Правда, когда его обвиняют в мошенничестве, из мира отвлечённых понятий и грёз он «спускается на грешную землю». И хотя Андрей, по словам автора, «бледнеет» и «кривит рот», всё же отстаивает свою невиновность в завязавшейся драке. Поведение поменялось, так как изменился мотив – появилось нечто, что в сложившейся ситуации стало важнее

всяких цифр (под угрозой собственное достоинство!). Процесс самоутверждения, входящий в круг социальных потребностей «для себя», из пассивного созерцателя превращает мальчика в защитника своей чести, отстаивать которую (как и право на игру) приходится не без помощи пощёчин, оплеух и слёз.

Вася – самый старший из детей в этой семье – скучал в гостиной, пока не вышел в кухню, где бойко играли в лото. Его возмущение азартными играми в детском возрасте («...ничего себе педагогия!») сменяется непреодолимым желанием присоединиться к играющим, погрузиться в пучину чувств, которые испытывают его младшие друзья. В борьбе мотивов побеждает тот, который Чехов называет завистью.

Итак, в рассказе «Детвора» поведение играющих детей мотивировано такими факторами, как накопительство, самоутверждение, честолюбие, общение, любопытство, познание. Различия в мотивации вызваны разнообразными потребностями, обусловленными возрастными особенностями и индивидуальными качествами действующих лиц. Описание мотива каждого последующего участника игры автор даёт в контрасте с мотивом игровой деятельности предыдущего героя. Своим речевым поведением каждый из играющих подтверждает заявленный мотив. В репликах героев и комментариях автора ощущается взволнованность, нервозность речи Гриши, скрытая напряжённость интонаций Ани, светлая радость возгласов Сони и т. д.

Анализ мотивов поступков персонажей (а также их столкновений, вызывающих драматическое напряжение), позволяет выявить истоки несхожих вариантов речевого поведения персонажей, направить поиск их речевой характеристики. В целом такая работа предопределяет воплощение определённого речевого стиля спектакля.

1.1.3. Воля и поведение

Наличие мотива и цели не даёт ещё гарантии, что человек в полной мере выполнит своё намерение. Одного принятого решения для достижения результата не достаточно. ***Силой, направляющей действия человека, является воля. Она предполагает инициативность, выбор способов достижения целей, усилия, которые предпринимает личность для их реализации.*** Свобода воли признаётся в науке о драме одним из важнейших оснований для понимания составляющих сил конфликта.

В классической философии, прежде всего, благодаря немецкому философу И. Канту, свободная воля связывается с действием разума. Именно с помощью разума, который определяет представления о том, что полезно или вредно, человек может как преодолеть силы внешней необходимости, так и избавиться от присущих ему пороков.

С течением времени понятие воли наделяется новым смыслом. В связи с именами Ф. Ницше, А. Шопенгауэра, З. Фрейда она начинает также восприниматься как нецелеустремлённая, бессознательная сила, управляющая поведением человека.

Идеи о роли подсознательных сил в жизни человека во многом повлияли на искусство драмы XX века. Общеизвестно, что их впитала драматургия А. Стриндберга и Г. Ибсена, Г. Гауптмана и Ю. О' Нила, Т. Уильямса и Э. Олби. Мотивы персонажей в пьесах этих драматургов глубоко скрыты от поверхностного взгляда.

Обоснование феномена бессознательного оказало воздействие и на драматургические опыты А. П. Чехова. Скрытые, почти неуловимые мотивы поступков персонажей, отсутствие их явной волевой активности способствовали появлению распространённого мнения об отсутствии в его пьесах действия и борьбы. Однако наиболее дальновидные критики связывали открытия Чехова с новым пониманием человеческой воли. Ю. Айхенвальд, соглашаясь с тем, что воля его персонажей, направленная на внешнее дело (так трактовалось понимание свободной воли. – В. Ч.), «тихо дремлет», вместе с тем замечал, что в их внутреннем мире «не умолкает, не засыпает пытливая мысль и тонкое, нежное чувство» (цит. по [29, с. 93–94]). Следовательно, можно говорить об активности персонажей Чехова, но связывать эту активность с иррациональной сферой. Неосознанная мотивация часто возникает тогда, когда мир (социум), к которому готовился человек, становится иным, отличным от реальности предыдущего поколения. Человек либо теряется в ценностях, не понимая, каким категориям морали стоит следовать, либо не может определить то препятствие, которое не позволяет осуществиться его желаниям и стремлениям. Драматургия Чехова демонстрирует принадлежность именно к такой, «переходной» эпохе.

Принимая мысль о значении иррациональных сил в жизни человека, можно усомниться в точности формулировки действия, которое до на-

стоящего времени понимается как «процесс, подчинённый осознаваемой (сознательной) цели» [44, с. 86].

Таким образом, *поведение человека можно определить формулой «возникновение потребности – процесс мотивации – определение цели – волевой поступок»*. В качестве последнего могут рассматриваться физическая акция, интеллектуальное (внутреннее) умозаключение и, безусловно, речевой поступок (речевое действие). *Речевой поступок – высказывание, отражающее интенции говорящего с целью воздействия на адресата*. Это понятие введено в научный оборот известным лингвистом и психологом Н. И. Жинкиным. Следует обратить внимание на то, что под речевым поступком учёный подразумевает образование, основанное не только на словах и интонациях, но и на таких параметрах экспрессии, как «пантомимика, статика и динамика тела говорящего человека» [25, с. 84].

В целом определение мотивационной сферы драматического героя позволяет проникнуть в круг предлагаемых обстоятельств пьесы, сформулировать сверхзадачу роли, выявить линию сквозного действия сценического персонажа, скорректировать участие в драматической борьбе и определить характер его речевого поведения, приблизиться к определению речевого стиля спектакля.

1.2. ДРАМАТИЧЕСКОЕ СЛОВО В ВЫЯВЛЕНИИ МОТИВАЦИОННОЙ СФЕРЫ ПЕРСОНАЖА

Основные термины и понятия: драматическое слово, единица анализа, самовысказывания героев, повторы элементов текста, лексические, синонимические, семантические повторы, исповедальное слово.

Лингвистические единицы, содержащиеся в драматическом слове, их соотношение, характер встроенности отдельных элементов в общую структуру текста помогают понять особенности поведения драматических героев. Поскольку специфику драмы составляют монолог и диалог как устойчивые формы речевого ряда, необходимо, прежде всего, в их организации уметь находить необходимые сведения о мотивах поведения. В данном случае *единицей анализа выступают зафиксированные в словесной форме потребность, целевая установка, сформулированный или бессознательный мотив деятельности, основное стремление персонажа*

и пр. Для их выявления важнейшими являются *самовысказывания героев* и *повторы элементов текста*.

Нельзя не согласиться с высказыванием датского исследователя в области театрального творчества Э. Барбы о том, что в театре «...важно не то, что говорится, а то, что открывается в отношениях между людьми» [3, с. 167]. Уместно вспомнить, что на протяжении почти всего XIX века к тексту в театре относились как основополагающему элементу. Согласно литературоцентристской концепции, которой придерживался театр, слово составляло главное содержание сценического искусства. В конце столетия возникает недоверие к слову как единственному носителю истины, и мастера сцены начинают особое внимание уделять параязыку, символу, визуальным формам выразительности и т. д.

В контексте этих размышлений драматургический диалог, действительно, не всегда есть выражение определённого мировоззрения его участников. Опасно верить персонажу «на слово» и в монологе. Даже если мотивы поведения человека весьма устойчивы, их проявления зачастую изменчивы и многообразны, они редко лежат на поверхности и не могут быть полностью выражены словами. Тем более, что слов, обозначающих бесконечную сложность переживаний, чувств, отношений, состояний людей, ничтожно мало. Слова эти, казалось бы, каждому предельно понятны, и, тем не менее, вербальное проявление конкретного переживания часто кажется слишком обыденным, убогим, приблизительным. Только выявление единого (сквозного) действия драматического героя позволяет установить, насколько он искренен в своих высказываниях. ***Определить в каждом конкретном случае назначение слов – значит добавить к ним понимание мотива и цели.***

И всё-таки не стоит категорически отрицать наличие истинного смысла в речах драматических персонажей. Психологическое состояние героев и лексические, стилистические особенности их речи зачастую обнаруживают более крепкие связи, чем это представляется на первый взгляд. Эту точку зрения подтверждают и практики театрального искусства. Так, современный актёр, режиссёр А. Левинский говорит: «Слово очень важно. Исхожу всегда из текста. Не из событий, поступков, а из текста» [33, с. 133–138].

Противоречивость приведённых выше высказываний отчасти снимается взглядом ещё одного современного деятеля театра – режиссёра и театрального педагога М. М. Буткевича, предлагающего своеобразный и очень любопытный способ работы над текстом [8, с. 578]. Разбор пьесы он начинает с самого, по его словам, объяснимого и самого понятного – с распределения слов в массиве текста по степени их «правдивости». Он различает следующие группы слов. Во-первых, «слова-пустышки» («слова-маски», «слова-оборотни») – лживые слова, заведомо искажающие и гримирующие суть происходящего. С такими словами герой обращается к чужакам, к посторонним, к потенциальным недругам. Во-вторых, «слова-кентавры», составленные из полулжи и полуправды. В-третьих, «правдивые», «откровенные» слова, через которые проговариваются истинные намерения. Наконец, среди массива текста Буткевич выделяет ещё один разряд слов – «молчаливые слова», принадлежащие внутренней жизни человека, самые важные, о которых он умалчивает даже перед собой.

Отвечая на вопрос «Доверять ли высказываниям действующего лица?», необходимо тщательно проанализировать предлагаемые обстоятельства, условия, в которых осуществляется речевое действие. Особое внимание при этом необходимо обратить на осознанность/бессознательность мотивов поведения и на отношения, сложившиеся между героями.

Среди наиболее значимых слов оказываются те, которые составляют самовысказывания драматического персонажа и образуют систему повторов элементов текста.

1.2.1. Самовысказывания драматического персонажа

Из всех групп слов, обозначенных М. М. Буткевичем, доверять можно, прежде всего, самовысказываниям персонажа в монологе – тем словам, которые герой произносит наедине с самим собой. ***Под самовысказыванием понимается высказывание героя о себе – о своём прошлом, настоящем или будущем.***

Высшим уровнем правдивости, искренности обладает исповедальное слово персонажа, которое возникает, как правило, в самые тяжёлые для человека времена, когда дальнейший ход жизни становится невозможным, и возникает необходимость изменить окружающие обстоятельства или

своё поведение. Слово «исповедь» означает, во-первых, «покаяние в грехах перед священником», во-вторых, «откровенное признание в чём-нибудь, сообщение своих мыслей, взглядов» [40, с. 219].

Покаяние героя в грехах встречается в драме не очень часто, осуществляется, как правило, с нарушением тайны исповеди и представляет собой не монолог, а, скорее, развёрнутую реплику, адресованную партнёру. Чаще всего исповедь в драматургическом тексте встречается в значении откровенного признания персонажа в своих желаниях, стремлениях, в том, что его тревожит. Если мотивационная сфера осознаётся персонажем, в монологах она проявляется более или менее открыто.

**Толстой Л. Н. Власть тьмы, или
«Коготок увяз – всей птичке пропасть»***

Главный герой пьесы – деревенский мужик Никита – оказывается причастным к целой серии преступлений. Познав всю тяжесть греха и не выдержав мучительных угрызений совести, он приходит к покаянию, которое происходит при всём народе: «Мир православный! Виноват я, каяться хочу. Первое дело: Маринка, гляди сюда. *(Кланяется ей в ноги и поднимается.)* Виноват я перед тобой, обещал тебя замуж взять, соблазнил тебя. Тебя обманул, кинул, прости меня Христа ради! <...> *(...поворачивается к Акулине.)* Акулина, к тебе речь теперь. Слушайте, мир православный! Окаянный я. Акулина! виноват я перед тобой. Твой отец не своею смертью помер. <...> Акулина, я его ядом отравил. Прости меня Христа ради. <...> Ещё, Акулина, перед тобою грех мой великий: соблазнил я тебя, прости Христа ради! *(Кланяется ей в ноги.)* <...> Отравил я отца, погубил я, пёс, и дочь. Моя над ней власть была, погубил её и ребёночка <...> Я сделал, один я! <...> Не щити ты меня. Не боюсь я теперь никого. Прости меня, мир православный! *(Кланяется в землю.)* <...> *(Отцу кланяется в ноги.)* Батюшка родимый, прости и ты меня, окаянного! Говорил ты мне спервоначала, как я этой блудной скверной занялся, говорил ты мне: «Коготок увяз, и всей птичке пропасть», не послушал я, пёс, твоего слова, и вышло по-твоему. Прости меня Христа ради. <...> Всё я один сделал. Мой и умысел, моё и дело. Ведите куда знаете. Больше ничего не скажу».

* Здесь и далее линией отмечен анализ художественных произведений и спектаклей.

Раскаяние Никиты в преступлениях происходит в самом конце пьесы. Однако в его исповеди раскрывается прежнее стремление к разгульной жизни, полной плотских удовольствий. Вместе с тем, обозначаются и дальнейшие его намерения – отказ от низменных желаний, искупление греха.

Пушкин А. С. Моцарт и Сальери

Несмотря на то, что в названии пьесы А. С. Пушкина фигурируют два имени, главным героем следует признать Сальери, так как действие развивается благодаря его волевым усилиям. В своих монологах Сальери достаточно открыто формулирует цели.

Уже в первом монологе он сам указывает на те смыслы, которыми была наполнена его жизнь. Изначальная потребность в творчестве, самореализации («Родился я с любовью к искусству») со временем усилилась потребностью в признании («Слава / Мне улыбнулась», «Я счастлив был: я наслаждался мирно / Своим трудом, успехом, славой»). Эти потребности, осознаваемые как страстные желания, за счёт огромного труда всегда достигали своего удовлетворения. Но счастливая, успешная жизнь Сальери рушится, столкнувшись с талантом другого. Одно присутствие Моцарта в мире демонстрирует Сальери тщетность всех его усилий, иллюзорность всех мечтаний. Произведения гения обесценивают всё то, что создает Сальери. Он не может смириться с тем, что его последовательное созидание, его усилия на поприще искусства не удостоены печатью Бога. Движущей силой души героя становится потребность в справедливости, главным мотивом – воскрешение утраченной справедливости (в устах героя – «правды»), осознанной как нравственный идеал, к которому надо стремиться.

Для Моцарта критерии успеха или неуспеха соотнесены с провидением. Если божественное начало явственно проявляется в акте творения, то творчество выражает человеческую причастность к божественному. Поэтому Моцарт – олицетворение небесных сил. Это признаёт и сам Сальери: «Ты, Моцарт, бог, и сам того не знаешь; / Я знаю, я». Сальери уверен в необходимости разумного порядка, со-

гласно которому должны награждаться целесообразные усилия. Поэтому он преследует цель, которая определяется восстановлением божественной справедливости: «О небо! / Где ж правота, когда священный дар, / Когда бессмертный гений – не в награду / Любви горящей, самоотверженья, / Трудов, усердия, молений послан – / А озаряет голову безумца, / Гуляки праздного?..». В сущности, он хочет убить не Моцарта, а Бога («небо») и спасти, как он думает, не себя, а человечество в целом. Абсолютно понятно, почему первый монолог Сальери начинается с фразы: «Все говорят: нет правды на земле. / Но правды нет – и выше».

Высказывания Сальери в другом монологе обнаруживают мотивы, оправдывающие устранение соперника: «Я избран, чтоб его / Остановить, – не то мы все погибли...», «Что пользы, если Моцарт будет жив / И новой высоты ещё достигнет? / Подымет ли он тем искусство? Нет; / Оно падёт опять, как он исчезнет: / Наследника нам не оставит он. / Что пользы в нём?». Сальери, вероятно, ищет мотивы, отводящие его от преступления, но не находит их. Герой принимает окончательное решение – теперь уже без видимых колебаний. Убийство Моцарта для Сальери становится единственной целью.

Неудовлетворённая потребность в справедливости определяет и последующую мотивацию Сальери, и собственно деяния героя, и выбор средств достижения цели – те слова, которые становятся ключевыми для его образа.

Разумеется, потребности, мотивы, цели можно обнаружить не только в монологах действующих лиц. Нередко откровенные мысли они высказывают в диалогах. Однако в диалоге желания, стремления, мотивы зачастую не имеют строгой лексической определённости, законченности, так как персонаж в разговоре с партнёром далеко не всегда намерен всё договаривать до конца. Чтобы получить более или менее полное представление об источнике деятельности, можно попытаться создать *единый монологический блок из разделённых во времени реплик, касающихся одного предмета, явления, направленных на решение одной проблемы*. Из отдельных высказываний героя необходимо выстроить более или менее связный текст, через целостность которого можно определить важные составляющие мотивации.

В самом начале пьесы Маша Шамраева в диалоге с Медведенко на вопрос «Отчего вы всегда ходите в чёрном?» отвечает: «Это траур по моей жизни. Я несчастна <...> По-вашему, нет большего несчастья, как бедность, а по-моему, в тысячу раз легче ходить в лохмотьях и побираться, чем...». Из её высказывания невозможно вычленить сколько-нибудь внятного объяснения её несчастью. Тем более, что Маша обрывает мысль, признавая несостоятельность своих усилий: «Впрочем, вам не понять этого...».

Позже, в разговоре с доктором Дорном, Маша становится гораздо откровеннее: «Почему-то всей душой чувствую, что вы мне близки... Помогите же мне. Помогите, а то я сделаю глупость, я насмеюсь над своею жизнью, испорчу её... Не могу дольше... <...> Я страдаю. Никто, никто не знает моих страданий! <...> Я люблю Константина».

Далее Маша признаётся Аркадиной: «... у меня такое чувство, как будто я родилась уже давно-давно; жизнь свою я тащу волоком, как бесконечный шлейф... И часто не бывает никакой охоты жить...». А затем она раскрывает причину своего состояния, заключённую в своей любви к Треплеву: «... *(сдерживая восторг.)* Когда он сам читает что-нибудь, то глаза у него горят и лицо становится бледным. У него прекрасный, печальный голос; а манеры, как у поэта».

Ещё более конкретно истолкование Машей своей жизненной драмы в диалоге с Тригориным: «Я вам по совести: если бы он ранил себя серьёзно, то я не стала бы жить ни одной минуты. А всё же я храбрая. Вот взяла и решила: вырву эту любовь из своего сердца, с корнем вырву. <...> Любить безнадежно, целые годы всё ждать чего-то... А как выйду замуж, будет уже не до любви, новые заботы заглушат всё старое. И всё-таки, знаете ли, перемена».

По прошествии двух лет Маша вновь проговаривает нечто важное для неё, на этот раз – Полине Андреевне: «Раз в сердце завелась любовь, надо её вон. Вот обещали перевести мужа в другой уезд. Как переедем туда – всё забуду... с корнем из сердца вырву... Главное, мама, перед глазами не видеть. Только бы дали моему Семёну перевод, а там, поверьте, в один месяц забуду».

Только постепенно, из многочисленных высказываний Маши, проясняется основной мотив героини – преодоление тоскующего настроения, состояния угрюмости и уныния. Этим мотивом определяется и логика её поведения – откровенные признания, мечты о прекрасном будущем, замужество как желание избавиться от безнадежной любви к Треплеву, отсутствие интереса к ребёнку и докучающему мужу.

Однако не только в разговоре с собеседником, но даже наедине с самим собой герой не всегда признаётся в своих целеустремлениях. У него могут быть потаённые мысли, которые он не хочет и не может формулировать в слове. Часто это бывают раздумья о краткости и бренности жизни, собственной смерти, нереализованных возможностях и несбыточных надеждах. В этом случае пиком откровения героя может стать пауза. Слова же обретают многозначность, а их прочтение – большую вариативность.

1.2.2. Система повторов элементов текста

Часто мотивы поведения скрыты от самого героя. Кроме того, они нередко вуалируются автором. Самое важное «замаскировано» в монологах, диалогах/полилогах, ремарках и только «просвечивает» сквозь массивы текста. В этом случае выявлению мотивационной сферы будет способствовать опора на повторяющиеся элементы текста, удерживающие внимание читателя на одной мысли, одном стремлении персонажа.

Нельзя думать, что текст состоит из цепи отдельных, изолированных реплик. Осмысление значения каждой из них не является достаточным условием для того, чтобы понять текст как целое. Толкование содержания мотивационной сферы персонажа определяется только исходя из целого, из контекста всей пьесы. Благодаря влиянию разных смыслов текст приобретает жизненную достоверность, неповторимость и своеобразную «плотность». Поэтому анализ текста включает в себя сопоставление отдельных звеньев высказываний (нередко дистантно расположенных). В этом не сложно убедиться, если обратиться к исследованиям особенностей процесса чтения. Основатель отечественной нейропсихологии А. Р. Лурия так комментирует их результаты: «Оказалось, что движение глаз при чтении представляет собой не линейное перемещение от одного слова к другому и от одной фразы к другой, а серию остановок на наиболее информативных

местах. Оказалось, что движение взора имеет сложный маршрут с множественными возвращениями назад, сопоставлениями далеко отстоящих разделов текста. Этот материал показал, что процесс понимания текста носит активный поисковый характер, что читающий человек не только выделяет отдельные смысловые ядра текста, но и сопоставляет их друг с другом, часто возвращаясь к уже пройденным местам» [35, с. 238]. Процесс активного анализа и уточнения содержания текста путём сопоставления его элементов приближает к восприятию смыслов через повторяющееся ёмкое и запоминающееся слово.

Возникающие повторы элементов текста – свидетельства размышлений о нерешённых вопросах жизни. Они выполняют функцию устойчивой характеристики персонажа. Из такого рода повторов «вычитываются» стремления, ценности, цели, которые определяют его поведение. Частота употребления отдельных лексем, повторение реплик или схожих мотивов свидетельствует о «встроенности» обозначаемых ими реалий в сознание (или подсознание) персонажей, фокусирует на них внимание читателя и констатирует их значимость для драматического действия. Повторяющиеся слова по своей сути являются сигналами, знаками, указывающими на особые смыслы.

Функцию повтора могут выполнять однокоренные слова (*лексические повторы*), синонимичные ряды слов (*синонимические повторы*), а также выражения, связанные одним мотивом, одной целью или схожими средствами её достижения (*семантические повторы, или повторы значений, смыслов*). Когда истинные стремления персонажей отчётливо не проявляются, повторы для анализа текста могут стать достаточно информативными.

Чехов А. П. Вишнёвый сад

В реплики Леонида Андреевича Гаева включён целый ряд выражений, характерных для игры в бильярд: «Режу в угол!», «От шара направо в угол!», «Режу в среднюю!», «От двух бортов в середину!», «Кладу чистого... жёлтого в середину. Дуплет в угол», «Круазе в середину», «белого дуплетом в угол». Однократное употребление бильярдной терминологии неиграющего в бильярд человека свидетельствует лишь о желании уйти от конкретного разговора. Однако

использование её на протяжении всего действия своеобразным образом выражает желание персонажа скрыть от посторонних глаз свою неуверенность в завтрашнем дне, бессилие, отчаяние и горькие переживания. Только тогда, когда Гаев и Раневская после продажи имения остаются наедине и, по ремарке автора, «бросаются на шею друг другу и рыдают сдержанно, тихо, боясь, чтобы их не услышали», реплики героя теряют защитный слой и становятся предельно искренними.

*Толстой Л. Н. Власть тьмы, или
«Коготок увяз, всей птичке пропасть»*

Через самовысказывания персонажа, представляющие собой семантический повтор фраз, автор неоднократно подчёркивает, что Никита – человек безвольный, не способный самостоятельно принимать решения. «Запутляли вы меня...», «Что они со мной сделали?», «... эта мне Анисья – полынь горькая, только она мне, как худая трава, ноги оплела», «Эх, Марина, не умела ты меня держать...», – постоянно сетует он, находя источник зла в ком угодно, только не в себе. Не удивительно, что Никита оказывается в центре пересечения двух разнонаправленных стремлений, обозначенных в пьесе.

Одна сторона противостояния представлена Матрёной, матерью Никиты, и Анисьей, которая после смерти её мужа Петра станет Никите женой. Внимательно вчитываясь в текст, не трудно заметить, что для поведения обеих героинь существенной оказывается тема денег. Текст пьесы так и пестрит словами «денежки», «деньжата», «десяточка», «достаток», «рублёвка», которые встречаются в их репликах более сорока раз. Жажда накопительства овладевает и Никитой, не способным противостоять давлению Матрёны и Анисьи.

По мере развития действия в тему денег настойчиво вплетается другая, тесно с нею связанная. Она имеет отношение к власти земли, притягивающей героев своей тёмной стихией. Тётка Матрёна «под землёй-то на аршин видит», а «земля-матушка никому не скажет, как корова языком слижет». Земля упоминается в связи со

смертельной болезнью – «на лицо земля пала» (Матрёна о Петре), и в приступе ревности – «А уж девка хуже змеи, и как только таких злющих земля родит» (Анисья об Акулине, падчерице и новой возлюбленной Никиты). В погребке роют яму, чтобы схоронить ребёнка Никиты и Акулины. После этого события все мысли Никиты – о погребке, о зарытом младенце. С землёй связано мучительное осознание Никитой вины за совершённое преступление: «Ах! расступись, мать сыра земля!», «Ох, кабы дыра в землю, ушёл бы». Таким образом, образ земли является ориентиром «низа» в помыслах человека. «Низовой» является и тема накопительства, являющаяся частью мотива земли. Обратим внимание, что деньги Петра ищут в подполе. Постоянный повтор основного мотива позволяет увидеть, что низменные страсти не случайны и не кратковременны. Они возводятся в принцип существования героев.

Поучая Анисью, Матрёна выказывает свою позицию относительно того, как надо поступать в любой житейской ситуации: «Все семьдесят семь увёрток знаю», «Их, дураков, ягодка, всё так-то манить надо. Всё в согласье как будто. А до чего дело дойдёт, сейчас на своё и повернёшь», «... умел гулять, умей и концы хоронить», «Ходи тором, не положат вором». Через семантический повтор реплик безошибочно угадывается жизненный принцип героини – добиваться всего хитростью, изворотливостью, лукавством.

Совсем на иных убеждениях стоит праведник Аким, отец Никиты. Его позиция в каждой сцене предельно ясна. Он уговаривает сына жениться на Марине, которая обижена Никитой. Уходит из дома сына, потому что не одобряет его безответственного и своевольного поведения. Наконец, помогает свершиться покаянию Никиты. Примечательно, что Аким отказывается от предложенных сыном денег, которые являются знаком тьмы. В его репликах за деревенским косноязычием и многочисленным просторечным «тае» обнаруживается основное стремление, управляющее всем поведением персонажа. Каждое важное событие Аким оценивает с точки зрения христианской морали: «Значит, ты на своё воротишь, хоть бы про девку али про себя, – ты на своё воротишь, как тебе лучше, а бог, значит, тае, на своё поворотит», «А бог-то, бог! Разве она не че-

ловек, девка-то? Значит, тоже, тае, богу-то она человек», «Ладишь, значит, как себе лучше, да про бога, тае, и запамятуешь...», «От людей утаишь, а от бога не утаишь», «Да ведь это, значит, тае, мужики кривьё как-то, тае, делают, коли кто, тае, бога забыл, значит», «Бог трудиться велел» и др. Ключевая фраза Акима, адресованная Никите, звучит как приговор: «... в тебе образа нет». Старик, чистящий выгребные ямы в городе, видит смысл жизни в исполнении воли Бога, которая состоит в том, «чтобы люди любили друг друга». Это «верхний» ориентир, реализующийся в категориях добра, совести, воскрешения души. Мотивы, движущие Акимом, основаны на многовековом опыте народа, для которого превыше всего был нравственный закон, определяемый религиозной верой.

Арбузов А. Таня

Жизненная позиция главной героини Тани заявлена уже в начале пьесы. Любовь к Герману для неё оказывается важнее поисков высшего предназначения, которыми наполнена жизнь её поколения – людей 1930-х годов. Их жизнь неизменно связывалась с общественно значимым трудом. Таня своё предназначение нашла совсем в другом – в поддержке любимого человека. «Как будто во всём мире никого нет... Ты да я, да мы с тобой», – говорит она Герману. На эти фразы – естественные проявления нежности, ставшие привычными в семейной жизни, – первоначально можно и не обратить внимания. Однако мотив жертвенности во имя любви имеет настойчивое продолжение («Ведь я люблю тебя, а любить – значит забыть себя, забыть ради любимого», «Ты – это я», «...я ни с кем не хочу делить твоей любви»). Таня уходит от Германа, не сумевшего оценить её любовь, воспринявшего выбранный ею путь как потерю личности в мире, где труд и общественная позиция – мерило всего. По логике Германа, Таня отвергла то, что было даровано ей эпохой, наполненной романтикой и смелыми открытиями. В такой ситуации его увлечение Марией Шамановой, бывшей участницей гражданской войны, работающей теперь на далёких сибирских приисках, является вполне закономерным. После расставания с мужем фраза Тани, когда-то

адресованная ему, почти с абсолютной точностью повторяется по отношению к сыну, которому она отдаёт все силы души: «Словно на всём свете никого нет, только ты и я. Ты да я, да мы с тобой...».

Повторы слов, фраз, тем позволяют выявить основное стремление героини – преданное и самозабвенное служение другому. Такая узко понимаемая цель, отказ от многообразия жизни, жертвенность долгое время служили поводом для нападок критиков. Однако с позиций современной культуры служение любви, какое явила арбузовская Таня, воспринимается как высшее проявление духовности.

Чехов А. П. Три сестры

Первоначально фраза «В Москву!» может восприниматься как обычный географический адрес. Затем, повторяясь на протяжении пьесы, она приобретает новый смысл, обозначая осознаваемую цель сестёр Прозоровых. При ещё более внимательном прочтении в ней угадывается и неосознаваемый мотив – стремление вырваться из замкнутого пространства обыденщины в мир высоких чувств. Из бытийного плана реплика переводится в духовную сферу.

Глубинный смысл высказывания, имеющего в тексте лексическую, синонимичную, семантическую повторяемость, обнаруживается не сразу. В начале могут проявиться лишь его признаки, приметы, симптомы. Однажды повторённое слово (высказывание) служит лишь знаком, напоминающим о какой-то единичной ситуации. При дальнейшем неоднократном его повторении явление приобретает более отчётливый и глубокий смысл.

Подтверждение какой-либо мысли рядом высказываний уберегает её от случайных интерпретаций, не обусловленных содержанием текста.

1.3. АВТОРСКОЕ СЛОВО В ВЫЯВЛЕНИИ МОТИВАЦИОННОЙ СФЕРЫ ПЕРСОНАЖА

Основные термины и понятия: авторское слово, виды драматургических ремарок, интроспективная ремарка, эмоциональная составляющая поведения, невербальная информация.

Текст автора в анализе мотивационной сферы персонажа является не менее, а иногда даже более значимым, чем слово персонажа. Однако в силу специфических особенностей драматического рода литературы авторское слово в большинстве своём является текстом неразвёрнутым, скупым. Драматург, в отличие от автора прозаического произведения, не имеет возможности открыто выражать свои взгляды, мысли, суждения.

Интенции драматурга, его оценки, отношение к происходящему реализует ремарка, единственная непосредственно проявленная форма его присутствия в тексте. «Ремарка (от франц. *remarque*) – замечание (примечание) автора текста (книги, рукописи, письма), уточняющее или дополняющее какие-либо детали (место действия, внешний или духовный облик персонажей, поведение, жесты, интонации)» [22, с. 169]. Ремарка как один из структурных элементов драматургического текста выражает коммуникативные намерения автора и помогает адекватно интерпретировать смысл произведения.

Преобладание в драме диалогической и (реже) монологической форм речи традиционно придавало ремарке служебный (вспомогательный) характер и сводило её функции к обозначению места действия или указанию на появление нового героя. На рубеже XIX–XX веков во многом благодаря драматургии А. П. Чехова ремарка обретает и другие, ранее не свойственные ей функции. Из примечания ремарка превращается в самостоятельный, равноправный элемент драматургического произведения. Авторское слово становится способным встать вровень со словом персонажа, а в иных случаях даже вытеснить его, когда понимание читателем/зрителем смысла основывается не на репликах героя, а на комментировании и оценке его поведения.

В конце XX – начале XXI века природа ремарки, нередко приобретающей своего носителя-персонажа, изменяется ещё более качественно. Достигнув в современном спектакле уровня развёрнутого высказывания, она передаётся сценическому персонажу, что превращает её в элемент, приравненный к драматургическому тексту. Такие изменения предъявляют особые требования к прочтению авторского слова в драме.

Обратимся к рассмотрению системы ремарок, в которой для выявления мотивационной сферы персонажа особое значение имеет интроспективная ремарка, связанная с его эмоциональным состоянием.

1.3.1. Виды драматургических ремарок

Опираясь на исследования специалистов в области структуры текста (см. [26, 20]), можно назвать следующие виды ремарок.

Ремарки, фиксирующие общий контекст ситуации сюжета:

- конкретизирующие пространственно-временные координаты (выполняющие традиционную сценографическую функцию обозначения места и времени действия);
- воспроизводящие определённый эмоциональный фон, атмосферу, настроение (апеллирующие к чувству читателя/зрителя через аудиоряд и цветообозначение).

Ремарки, обозначающие характер внешнего облика и действий персонажей:

- изображающие детали внешнего облика;
- обозначающие физическое действие, поведение (перемещение по сцене, жесты);
- называющие адресата высказываний (направление реплики).

Ремарки, характеризующие внутренний мир персонажей:

- фиксирующие речевое действие, интонационные особенности, «регистр» произнесения реплик;
- отражающие психологические нюансы (передающие движение внутреннего мира – эмоций, настроений, ощущений);
- маркирующие определённый тип отношения к миру (акцентирующие повторяемость действия или способа его совершения).

Среди авторских комментариев наиболее важными оказываются те, в которых, кроме первоначального значения, вскрывается и другой (символический) смысл.

Толстой Л. Н. Власть тьмы, или «Коготок увяз – всей птичке пропасть»

Решившийся на покаяние Никита, по замечанию автора, «кланяется ... в ноги», «кланяется в землю». Поклоны адресуются не только обиженной им Марине, оскорблённой Акулине, не выслушанному отцу, но и всему «православному миру». Ремарка, отражающая характер физического существования героя, в то же время

фиксирует результат его внутренних (душевных) процессов, работы совести. Тяготение телесного начала «книзу» ярче проявляет воскрешение души, её устремление к «верхнему» ориентиру.

В сцене, где роют яму, чтобы схоронить ребёнка Никиты и Акулины, Толстой неоднократно подчёркивает характер речевого поведения Матрёны, которая «шёпотом» говорит с Никитой, «закрывает... рот» Анисье. Её манера говорить тихо, желание остаться незамеченной, скрыть тайну преступления подтверждает позицию героини, которая была обнаружена нами ранее через повтор реплик. Эти реплики, как было сказано выше, семантически соотносятся с фразой «...умел гулять, умей и концы хоронить» и раскрывают хитрость и изворотливость Матрёны. Акцент на повторяемости действия выполняет функцию знака, маркирующего характер и жизненные цели героини.

Чехов А. П. Дядя Ваня

Автор неоднократно замечает, что Мария Васильевна «что-то записывает на полях брошюры» («пишет на полях брошюры»). Ремарки подчёркивают погружение в себя, сосредоточенность героини на собственной деятельности. С учётом других предлагаемых обстоятельств такая ремарка акцентирует желание героини уединиться, отстраниться от окружающей реальности, как на уровне конкретного эпизода, так и на уровне всей пьесы.

Чехов А. П. Чайка

В пьесах Чехова для выражения оценки персонажа, реакции на происходящее часто используется жест пожимания плечами. Нередко он является знаком недоумения, растерянности, непонимания. В «Трёх сёстрах», например, этот жест принадлежит Ирине, которая пожимает плечами, выслушивая извинения Андрея за то, что ряженных, которых ждали в доме, не будет.

Такой жест может означать и другое внутреннее действие – «игнорировать», «пренебрегать», «не обращать внимания». В «Чайке» такой смысл ремарки Чехов относит к разным действующим ли-

цам. Дорн, не принимающий претензий страдающей от ревности Полины Андреевны, равнодушный к её жалобам, уходит от прямого ответа, пожав плечами: «Что ж? В отношениях женщин ко мне было много хорошего. Во мне любили главным образом превосходного врача». В ответ на просьбу Маши исполнить монолог Мировой Души Нина Заречная отвечает, пожав плечами: «Вы хотите? Это так неинтересно!» Наконец, сама Нина встречает непонимание Тригорина в ответ на высказанную ею зависть к нему и к чудному миру, в котором, по её мнению, он очень счастлив («*Нина*. Как я завидую вам, если б вы знали! Вы счастливы...? *Тригорин*. Я? (*Пожимая плечами*.) Гм... Вы вот говорите об известности, о счастье, о какой-то светлой, интересной жизни, а для меня все эти хорошие слова, простите, всё равно что мармелад, которого я никогда не ем»). Этот жест («пожимая плечами») практически исключает из мотивационной сферы персонажей социальные потребности «для других» и «вместе с другими». Он оказывается в системе художественных приёмов, маркирующих равнодушие одного персонажа к другому, к чужому эмоциональному всплеску, непонимание собеседника, а в конечном итоге – знаком некоммуникабельности драматических персонажей.

1.3.2. Эмоциональное состояние персонажа и интроспективная ремарка

Как известно, важно не только то, что говорит персонаж, но и то, как он это делает, то есть тот смысл, который скрыт под словами текста. В драматическом слове автор не может напрямую зафиксировать неосознанные желания персонажей. Но, как правило, зону бессознательного он в коммуникации действующих лиц не скрывает. В реальной жизни эта зона – предатель человека: она всегда открыта. Прорыв наружу внутреннего мотива, приходящего в противоречие с осознанной целью, осуществляется в форме эмоций – непосредственных переживаний удовлетворения или неудовлетворения актуальных потребностей. Частный вид эмоций – чувства, которые отличаются большей устойчивостью, продолжительностью во времени и отнесённостью к конкретным объектам.

Все внутренние эмоции по отношению к какому-либо человеку в момент общения помимо нашей воли видны и слышны (хотя бы отчасти). **Невербальная информация** (эмоциональная выразительность голоса, жесты, мимика персонажа) часто обнаруживает независимость от значения речевого высказывания. Тогда авторское слово становится информативнее, чем слово драматическое. Ремарка, маркирующая особенности речи и физические действия персонажа, передаёт его внутреннее состояние, эксплицирует его (делает видимым).

Эмоциональная жизнь человека напрямую связана с его мотивационной сферой. Достижение целей, то есть удовлетворение потребностей, проявляется в виде оценочных эмоций. Множественность человеческих потребностей приводит к тому, что эмоции чаще всего бывают сложными. Тем не менее, можно увидеть некоторые закономерности их проявления. Если потребности удовлетворяются и цели в результате какой-либо деятельности достигаются, у индивида возникают, обобщённо говоря, положительные эмоции, так как сам процесс удовлетворения потребности связан с чувством удовольствия. К таким позитивным эмоциям можно отнести радость, наслаждение, блаженство, восторг и т. п. Если препятствия на пути достижения целей оказываются слишком серьёзными, тогда проявляются эмоции с противоположным знаком – раздражение, огорчение, досада, обида, гнев, страх и т. д.

Эмоциональное состояние персонажа может рассматриваться в качестве своеобразного ключа к раскрытию его мотивационной сферы. По тому, какие эмоции возникают у героя в связи с тем или иным событием (результатом действия), можно судить о направленности его основного мотива.

Эмоциональная составляющая поведения обнаруживается в тексте через знаки препинания, перемену ритма в потоке движения речи, конкретизируется в грамматической завершённости/неоформленности фраз, наличии/нарушении логической связи, последовательности между отдельными высказываниями. Кроме этого, эмоциональная напряжённость жизни персонажей проявляется в **интроспективных ремарках – авторских комментариях, характеризующих внутренний мир персонажей.** Их анализ позволяет приблизиться к пониманию внутренней мотивации персонажей.

В начале первого акта Константин Треплев трижды «смотрит на часы». Помимо естественного психологического значения, обусловленного ожиданием Нины, в сопоставлении со смежными ремарками («обрывая у цветка лепестки», «прислушивается») авторское замечание приобретает более глубокую значимость. Треплев в начале пьесы – человек, верящий в своё предназначение и нетерпеливо ожидающий его скорейшего осуществления.

Малейшее отклонение от ожидаемого сценария развития событий (неудачная постановка пьесы, интерес Нины к Тригорину) рождает бурное неприятие персонажем несовершенной, с его точки зрения, действительности. Бунт Треплева, основанный на конфликтных отношениях с миром, подтверждается гиперболизацией его чувств, выраженных в ремарках, сопровождающих его реплики и физическое действие: «умоляюще и с упрёком», «вспылив громко», «топнув ногой», «порывисто», «в отчаянии», «сквозь слёзы», «иронически», «гневно срывает с головы повязку».

Невозможность противостоять существующему порядку вещей выражается в последнем действии пьесы, где в ремарках акцентируется повторяемость молчаливого характера поведения: «Треплев молча подаёт руку», «Треплев встаёт из-за стола и молча уходит». В этих последних замечаниях, относящихся к поведению героя, проявляются негативные эмоции, связанные с неосуществлением идеальных потребностей: депрессивное состояние, апатия, потеря интереса к жизни.

Сигарев В. Божьи коровки возвращаются на землю

В конце пьесы, по ремарке автора, Дима и его подруга Лера «...вдруг начинают плакать. Громко. Не стесняясь друг друга. В голос». Слово оказывается неспособным целиком и полностью выразить искреннее и наивное стремление к добру и любви. Вспомним, что в «Вишнёвом саде» Раневская и Гаев, оставшись вдвоём, «бросаются на шею друг другу» и тоже «рыдают», освобождаясь от «словесной шелухи» и защитной иронии. Правда, в отличие от героев Сигарева, делают это «сдержанно, тихо, боясь, чтобы их не ус-

лышали». Чем глубже уровень смыслов, которые требуют выхода к другому, тем менее вербальными становятся формы их выражения. Зачастую только через слёзы, как это происходит в «Божьих коровках...», становится понятным нравственное очищение и изменение жизненных ориентиров персонажей.

Разумеется, слово персонажа и авторскую ремарку можно анализировать только в их тесной взаимосвязи. Нередко первоначально наметившееся в диалоге/монологе получает развитие в системе ремарок. Возможен и другой вариант, когда возникший в репликах героев смысл разрушается, преодолевается авторским комментарием. Следует помнить, что для субъективного интонационного воплощения текста значение ремарки, характеризующей то или иное действие, недостаточно. Хотя через авторскую ремарку голосо-речевой рисунок роли отчасти оказывается заданным, тем не менее, он должен быть рождён индивидуальностью актёра, а, значит, обладать неповторимым интонационным спектром.

Чтобы анализ мотивационной сферы драматического персонажа не был исключительно рассудочным, а имел душевный отклик, он должен соотноситься с окружающей жизнью, сопровождаться многочисленными вопросами, задаваемыми актёром/режиссёром о самом себе.

ПРИМЕРНАЯ СХЕМА АНАЛИЗА МОТИВАЦИОННОЙ СФЕРЫ ДРАМАТИЧЕСКОГО ПЕРСОНАЖА:

- выявить в самовысказываниях героя (в том числе через лексические, синонимические и семантические повторы) его цели; ответить на вопросы «Чего хочет герой?», «Какие задачи перед собой ставит?»;
- сформулировать, зачем ему это надо, то есть объяснить мотивы поступков;
- связать мотивы с системой потребностей персонажа; выявить, какие группы потребностей характеризуют образ;
- определить, осознаются ли персонажем его основные стремления и влечения;
- обнаружить, что говорят о персонаже другие действующие лица; найти совпадения (различия) их оценок с самовысказываниями героя;

- проанализировать авторские ремарки, вскрывающие логику действий, оценки, эмоциональные реакции персонажа;
- выделить ведущее предлагаемое обстоятельство, которое определяет поступки действующего лица; связать его с основным мотивом;
- выявить последовательность/непоследовательность действий героя; установить связь его поступков с декларируемыми целями;
- на основании выявленных мотивов, стремлений, целей персонажа сформулировать сверхзадачу роли.

ВЫВОДЫ ПО МАТЕРИАЛАМ ГЛАВЫ 1:

- **Текст пьесы является важным источником анализа поведения драматического персонажа:** всё происходящее с героями в пьесе выражается посредством языка.
- **Структура текста** включает в себя: во-первых, идейно-тематический уровень; во-вторых, уровень, представляющий фабулу, сюжет, характеры, конфликт, композиционные особенности; в-третьих, внешний уровень, состоящий из словесной ткани.
- **Литературное поле пьесы** состоит из **драматического слова** (реплика персонажа) и **ремарки** (авторского комментария). Эти элементы структуры текста должны рассматриваться в сопоставлении друг с другом.
- Важнейшие группы побудителей поведения человека составляют **потребности, мотивы, цели**. Мотивы и цели могут не совпадать: одну и ту же цель можно ставить перед собой, руководствуясь разными мотивами. Силой, направляющей действия человека, является **воля**.
- Система потребностей и мотивация поступков находятся в **сознательной и бессознательной зонах психики**.
- Поведение человека можно определить формулой **«возникновение потребности – процесс мотивации – определение цели – волевой поступок»**.
- **Речевой поступок** – высказывание, отражающее интенции говорящего с целью воздействия на адресата.
- Анализ мотивационной сферы позволяет **проникнуть в круг предлагаемых обстоятельств пьесы, сформулировать сверхзадачу образа, его сквозное действие, осмыслить характер его речевого поведения**.

- *Единицей анализа мотивационной сферы персонажа* выступают зафиксированные в словесной форме и скрытые за текстом *потребность, целевая установка, мотив деятельности, основное стремление персонажа* и пр.

- Для выявления мотивационной сферы важнейшими являются *самовысказывания героев* и *повторы элементов текста*.

- Мотивы поведения человека не могут быть полностью выражены словами. *Определить в каждом конкретном случае назначение слов – значит добавить к ним понимание мотива и цели*.

- Доверять можно, прежде всего, *самовысказываниям персонажа в монологе* – тем словам, которые герой произносит наедине с самим собой. Высшим уровнем правдивости обладает *исповедальное слово*.

- Достаточно информативным является *сопоставление отдельных звеньев высказываний* (нередко дистантно расположенных), выявляющее *лексические, синонимические, семантические повторы*.

- Интенции драматурга реализует *ремарка* – непосредственно проявленная форма его присутствия в тексте. Среди авторских комментариев наиболее важными оказываются те, в которых, кроме первоначального значения, вскрывается и другой (*символический*) смысл.

- Авторское слово становится информативнее реплик персонажа, когда *невербальная информация* обнаруживает независимость от значения речевого высказывания.

- *Эмоциональная жизнь человека* связана с его мотивационной сферой.

- Эмоциональная напряжённость жизни персонажей проявляется в *интроспективных ремарках* – авторских комментариях, характеризующих внутренний мир персонажей.

- *Слово персонажа и авторскую ремарку* можно анализировать только *в их тесной взаимосвязи*.

- Для сценического воплощения текста значение ремарки, характеризующей речевое действие, недостаточно. *Голосо-речевой рисунок роли должен быть рождён индивидуальностью актёра*, а, значит, обладать неповторимым интонационным спектром.

ВОПРОСЫ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЯ

1. Определите взаимосвязь элементов мотивационной сферы личности.
2. Выделите наиболее общие разновидности потребностей.
3. Объясните влияние физиологических, социальных, идеальных потребностей на характер речевого поведения человека.
4. Раскройте соотношение мотивов и целей в деятельности человека.
5. Определите роль свободной воли в деятельности человека.
6. Объясните влияние на искусство драмы научных открытий, связанных с категорией бессознательного.
7. Дайте определение речевому поступку.
8. Назовите уровни структуры художественного текста.
9. Поясните значение понятия «драматическое слово».
10. Назовите способы обнаружения в тексте мотивационной сферы персонажа.
11. Определите разные уровни информативности самовысказываний действующего лица.
12. Докажите значимость повторов элементов текста.
13. Сравните формы присутствия автора в эпическом тексте и драме.
14. Назовите основные виды драматургических ремарок.
15. Определите роль интроспективных ремарок в анализе мотивационной сферы персонажа.
16. Объясните связь эмоций человека с его мотивационной сферой.
17. Определите роль невербальной информации в анализе мотивов и целей героя.
18. Назовите этапы анализа мотивационной сферы драматического персонажа.

ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ

Для выполнения заданий прочитайте тексты из пьес А. Н. Островского, Н. В. Гоголя, А. В. Сухово-Кобылина. При всём своеобразии образной системы каждого из драматургов их пьесы обнаруживают некие сходные черты. Сюжет всех пьес связан со свадьбой (сватовством, женитьбой).

Объединяющим началом является видимая (осознанная) цель героев, которая определяется решением вступить в брак.

Островский А. Н. Бесприданница

«*Карандышев.* ...Я рад, я счастлив... дайте мне возможность почувствовать всю приятность моего положения! <...> Я много, очень много перенёс уколов для своего самолюбия, моя гордость не раз была оскорблена; теперь я хочу и вправе погордиться и повеличаться. <...> Только венчаться – непременно здесь; чтоб не сказали, что мы прячемся, потому что я не жених вам, не пара, а только та соломинка, за которую хватается утопающий. <...> (*запальчиво.*) ...Или вы стыдитесь за меня, что ли? <...> (*с сердцем.*) Так правду эту вы и знайте про себя! (*Сквозь слёзы.*) Пожалейте вы меня хоть сколько-нибудь! Пусть хоть посторонние-то думают, что вы любите меня, что выбор ваш был свободен. <...> Разве вы уж совсем не допускаете в человеке самолюбия? <...> Лариса Дмитриевна, три года я терпел унижения, три года я сносил насмешки прямо в лицо от ваших знакомых; надо же и мне, в свою очередь, посмеяться над ними. <...> Да, господа, я не только смею, я имею право гордиться и горжусь. Она меня поняла, оценила и предпочла всем. Извините, господа, может быть, не всем это приятно слышать; но я счёл своим долгом поблагодарить публично Ларису Дмитриевну за такое лестное для меня предпочтение».

«*Лариса.* Зачем вы постоянно попрекаете меня этим табором? Разве мне самой такая жизнь нравилась? Мне было приказано, так нужно было маменьке; значит, волей или неволей, я должна была вести такую жизнь. Колоть беспрестанно мне глаза цыганской жизнью или глупо, или безжалостно. Если б я не искала тишины, уединения, не захотела бежать от людей – разве бы я пошла за вас? Так умеете это понять и не приписывайте моего выбора своим достоинствам, я их ещё не вижу. Я ещё только хочу полюбить вас; меня манит скромная семейная жизнь, она мне кажется каким-то раем. Вы видите, я стою на распутье; поддержите меня, мне нужно ободрение, сочувствие; отнеситесь ко мне нежно, с лаской! Ловите эти минуты, не пропустите их!»

Гоголь Н. В. Женитьба

«Подколёсин. Вот как начнёшь эдак один на досуге подумывать, так видишь, что наконец точно нужно жениться. <...> Что, в самом деле? Живёшь, живёшь, да такая наконец скверность становится. Вот опять пропустил мясоед. А ведь, кажется, всё готово, и сваха вот уж три месяца ходит. Право, самому как-то становится совестно. <...> Однако ж, что ни говори, а как-то даже делается страшно, как хорошенько подумаешь об этом. На всю жизнь, на весь век, как бы то ни было, связать себя, и уж после ни отговорки, ни раскаяния, ничего, ничего – всё кончено, всё сделано. <...> А ведь хлопотливая, чёрт возьми, вещь женитьба! То, да сё, да это. Чтобы то да это было исправно, – нет, чёрт побери, это не так легко, как говорят. <...> *(свахе.)* А, здравствуй, здравствуй, Фёкла Ивановна. Ну что? как? Возьми стул, садись, да и рассказывай. Ну, так как же, как? Как бишь её: Меланья?.. <...> Да, да, Агафья Тихоновна. И верно, какая-нибудь сорокалетняя дева? <...> А приданое-то, приданое? Расскажи-ка вновь. <...> Да собой-то, какова собой? <...> Да ведь она, однако ж, не штаб-офицерка? <...> ведь я-то потому тебя спрашивал, что я надворный советник, так мне, понимаешь...<...> Ну, а кроме этой, других там нет никаких? <...> Подумаем, подумаем, матушка. Приходи-ка послезавтра. Мы с тобой, знаешь, опять вот эдак: я полежу, а ты расскажешь... <...> А ты думаешь небось, что женитьба всё равно что “эй, Степан, подай, сапоги!” Натянул на ноги, да и пошёл? Нужно порассудить, порассмотреть. <...> *(Кочкарёву.)* А, чёрт, как подумаешь, право, какие в самом деле бывают ручки. Ведь просто, брат, как молоко. <...> А ведь сказать тебе правду, я люблю, если возле меня сядет хорошенькая. <...> *(один.)* В самом деле, что я был до сих пор? Понимал ли значение жизни? Не понимал, ничего не понимал. Ну, каков был мой холостой век? Что я значил, что я делал? Жил, жил, служил, ходил в департамент, обедал, спал, – словом, был в свете самый препустой и обыкновенный человек. Только теперь видишь, как глупы все, которые не женятся; ведь если рассмотреть – какое множество людей находится в такой слепоте. Если бы я был где-нибудь государь, я бы дал повеление жениться всем, решительно всем, чтобы у меня в государстве не было ни одного холостого

человека!.. Право, как подумаешь: чрез несколько минут – и уже будешь женат. Вдруг вкусишь блаженство, какое, точно, бывает только разве в сказках, которого просто даже не выразишь, да и слов не найдёшь чтобы выразить. *(После некоторого молчанья.)* Однако ж что ни говори, а как-то даже делается страшно, как хорошенько подумаешь об этом. На всю жизнь, на весь век, как бы то ни было, связать себя, и уж после ни отговорки, ни раскаянья, ничего, ничего – всё кончено, всё сделано. Уж вот даже и теперь назад никак нельзя попятиться: чрез минуту и под венец; уйти даже нельзя – там уж и карета, и всё стоит в готовности. А будто в самом деле нельзя уйти? Как же, натурально нельзя: там в дверях и везде стоят люди; ну, спросят: зачем? Нельзя, нет. А вот окно открыто; что, если бы и окно? Нет, нельзя; как же, и неприлично, да и высоко. *(Подходит к окну.)* Ну, ещё не так высоко: только один фундамент, да и тот низенький. Ну нет, как же, со мной даже нет картуза. Как же без шляпы? неловко. А неужто, однако же, нельзя без шляпы? А что, если бы попробовать, а? Попробовать, что ли? *(Становится на окно и, сказавши: "Господи, благослови", – соскакивает на улицу)».*

«Яичница. Пожалуй, пождать – пождём, как бы только не замешкаться. Отлучился ведь только на минутку из департамента. Вдруг вздумает генерал: “А где экзекутор? – Невесту пошёл выглядывать”. Чтоб не задал он такой невесты... А однако ж, рассмотреть ещё раз роспись. *(Читает.)* “Каменный двухэтажный дом...” *(Подымает глаза вверх и обсматривает комнату.)* Есть! *(Продолжает читать.)* “Флигеля два: флигель на каменном фундаменте, флигель деревянный...” Ну, деревянный плоховат. “Дрожки, сани парные с резьбой, под большой ковёр и под малый...” Может быть, такие, что в дом годятся? Старуха, однако ж, уверяет, что первый сорт; хорошо, пусть первый сорт. “Две дюжины серебряных ложек...” Конечно, для дома нужны серебряные ложки. “Две лисьих шубы...” Гм... “Четыре больших пуховика и два малых. *(Значительно сжимает губы.)* Шесть пар шёлковых и шесть пар ситцевых платьев, два ночных капота, два...” Ну, это статья пустая! “Бельё, салфетки...” Это пусть будет, как ей хочется. Впрочем, нужно всё это поверить на деле. Теперь, пожалуй, обещают и дома, и экипажи, а как женишься – только и найдёшь, что пуховики да

перины. <...> Неприятнее всего, когда в такую погоду сидишь один. Женатому человеку совсем другое дело – не скучно; а если в одиночестве – так это просто... <...> Вот за что не люблю сватаний – пойдёт возня: сегодня нельзя, да пожалуйста завтра, да ещё послезавтра на чашку, да нужно еще подумать. А ведь дело дрянь, ничуть не головоломное. Чёрт побери, я человек должностной, мне некогда. <...> ...служу коллежским асессором, любим начальниками, подчиненные слушаются... недостаёт только одного: подруги жизни».

«Анучкин. Да и знает ли она ещё по-французски <...> Вы думаете, я говорю по-французски? Нет, я не имел счастья воспользоваться таким воспитанием. Мой отец был мерзавец, скотина. Он и не думал меня выучить французскому языку. <...> Женщина совсем другое дело. Нужно, чтобы она непременно знала, без того у ней и то, и это... *(показывает жестами)* – всё уж будет не то. <...> Позвольте вас побеспокоить тоже вопросом. Признаюсь, не зная французского языка, чрезвычайно трудно судить самому, знает ли женщина по-французски или нет. Как хозяйка дома, знает?.. <...> Представьте же, что у меня с первого разу, как только её увидел, было какое-то предчувствие, что она не знает по-французски. <...> Знай я, что невеста с таким образованием, да я... да и нога бы моя просто не была здесь. Вот как-с».

«Жевакин. ... с эдакою прелюбезною девицею, с её обхожденьями, можно прожить и без приданого. Небольшая комнатка *(размеривает примерно руками)*, эдак здесь маленькая прихожая, небольшая ширмочка или какая-нибудь вроде эдакой перегородки...<...> А сказать правду – мне понравилась она потому, что полная женщина. Я большой аматер со стороны женской полноты. <...> Престранный случай! Вот уж, никак, в семнадцатый раз случается со мною, и всё почти одинаковым образом: кажется, эдак сначала всё хорошо, а как дойдёт дело до развязки – смотришь, и откажут. *(Ходит по комнате в размышлении.)* Да... Вот эта уж будет, никак, семнадцатая невеста! И чего же ей, однако ж, хочется? Чего бы ей, например, эдак... с какой стати... *(Подумав.)* Темно, чрезвычайно темно! Добро бы был нехорош чем. *(Осматривается.)* Кажется, нельзя сказать этого – всё слава богу, натура не обидела.

Непонятно. Разве не пойти ли домой да порыться в сундучке? Там у меня были стишки, против которых точно ни одна не устоит».

«Агафья Тихоновна. Да ни за что не выйду за купца! <...> Право, такое затруднение – выбор! Если бы еще один, два человека, а то четыре. Как хочешь, так и выбирай. Никанор Иванович недурен, хотя, конечно, худощав; Иван Кузьмич тоже недурен. Да если сказать правду. Иван Павлович тоже хоть и толст, а ведь очень видный мужчина. Прошу покорно, как тут быть? Балтазар Балтазарыч опять мужчина с достоинствами. Уж как трудно решиться, так просто рассказать нельзя, как трудно! Если бы губы Никанора Ивановича да приставить к носу Ивана Кузьмина, да взять сколько-нибудь развязности, какая у Балтазара Балтазарыча, да, пожалуй, прибавить к этому ещё дородности Ивана Павловича – я бы тогда тотчас же решилась. А теперь поди подумай! просто голова даже стала болеть. Я думаю, лучше всего кинуть жребий. Положиться во всем на волю божию: кто выкинется, тот и муж. Напишу их всех на бумажках, сверну в трубочки, да и пусть будет что будет. *(Подходит к столу, вынимает оттуда ножницы и бумагу, нарезывает билетики и скатывает, продолжая говорить.)* Такое несчастное положение девицы, особливо ещё влюблённой. Из мужчин никто не войдёт в это, и даже просто не хотят понять этого. Вот они все, уж готовы! остаётся только положить их в ридикуль, зажмурить глаза, да и пусть будет что будет. *(Кладет билетики в ридикуль и мешает их рукою.)* Страшно... Ах, если бы бог дал, чтобы вынулся Никанор Иванович. Нет, отчего же он? Лучше ж Иван Кузьмич. Отчего же Иван Кузьмич? чем же худы те, другие?.. Нет, нет, не хочу... какой выберется, такой пусть и будет. *(Шарит рукою в ридикуле и вынимает вместо одного все.)* Ух! все! все вынулись! А сердце так и колотится! Нет, одного! одного! непременно одного! *(Кладет билетики в ридикуль и мешает.)* <...> И так вот, наконец, ожидает меня перемена состояния! Возьмут меня, поведут в церковь... потом оставят одну с мужчиною – уф! Дрожь так меня и пробирает. Прощай, прежняя моя девичья жизнь! *(Плачет.)* Столько лет провела в спокойствии. Вот жила, жила – а теперь приходится выходить замуж! Одних забот сколько: дети,

мальчишки, народ драчливый; а там и девочки пойдут; подрастут – выдавай их замуж. Хорошо еще, если выйдут за хороших, а если за пьяниц или за таких, что готов сегодня же поставить на карточку всё, что ни есть на нём! *(Начинает мало-помалу опять рыдать.)* Не удалось и повеселиться мне девическим состоянием, и двадцати семи лет не пробыла в девках... *(Переменяя голос.)* Да что ж Иван Кузьмич так долго мешкается?».

Сухово-Кобылин А. В. Свадьба Кречинского

«Кречинский (один, ходит по комнате.) ...Боже! как бывают иногда нужны деньги!.. (Шевелит пальцами.) Какие бывают иногда минуты жизни, что решительно всё понимаешь... *(Думает.)* А коли их нет? коли Расплюев не принесёт ни копейки? а? коли этот сытый миллион сорвётся у меня с уды от какой-нибудь плёвой суммы в три тысячи рублей, когда всё сделано, испечено, поджарено – только в рот клади... Ведь сердце ноет... *(Думает.)* Скверно то, что в последнее время связался я с такой шушерой, от которой, кроме мерзости и неприятностей, ничего не будет. Порядочные люди и эти чопорные баре стали от меня отчаливать: гм, видно, запахло!.. Пора кончить или переменить декорации... И вот, как нарочно, подвёртывается эта благословенная семейка Муромских. Глупый тур вальса завязывает самое пошлейшее волокитство. Дело ведено лихо: вчера дано слово, и через десять дней я женат! Делаю, что называется, отличную партию. У меня дом, положение в свете, друзей и поклонников куча... Да что и говорить! *(радостно)* игра-то какая, игра-то! С двумястами тысяч можно выиграть гору золота!.. Можно? Должно! Просто начисто обобрать всю эту сытую братию! Однако к этому старому дураку я в дом не перееду. Нет, спасибо! Лидочку мне надо будет прибрать покрепче в руки, задать, как говорится, хорошую дрессировку, смять в комок, чтоб и писку не было; а то ещё эти писки... Ну, да, кажется, это будет и не трудно: ведь эта Лидочка – чёрт знает что такое! какая-то пареная репа, нуль какой-то!.. а самому махнуть в Петербург! Вот там так игра! А здесь что? так, мелюзга, дребедень...»

Задание 1. Опираясь на примерную схему анализа мотивационной сферы драматического персонажа (с. 38–39), выявите мотивы Карандышева, Ларисы Огудаловой («Бесприданница» А. Н. Островского), Подколёсина, Яичницы, Анучкина, Жевакина, Агафьи Тихоновны («Женитьба» Н. В. Гоголя), Кречинского («Свадьба Кречинского» А. В. Сухово-Кобылина).

Задание 2. Сделайте сопоставительный анализ мотивов героев. Рассматривая поведение каждого из героев, выберите соответствующий ему мотив в следующем ряду: избавление от одиночества, любовь, «бегство» от любви, желание соответствовать социальному статусу, самоутверждение в обществе, спасение от банкротства, преумножение богатства.

Задание 3. При условии борьбы мотивов найдите ведущий мотив деятельности каждого из персонажей.

Задание 4. Выделите из всех предлагаемых обстоятельств одно, которое определяет готовность к вступлению в брак; выявите его связь с основным мотивом.

Задание 5. Подтвердите устойчивость ведущего мотива каждого из героев его поступками на протяжении действия.

Задание 6. На основании выявленных мотивов, стремлений, целей персонажа сформулируйте сверхзадачу роли в каждом отдельном случае.

Глава 2. АНАЛИЗ ДРАМАТУРГИЧЕСКОГО КОНФЛИКТА

В отличие от многих других видов искусства, драма исследует личность в процессе её развития и взаимодействия с себе подобными, что неизбежно приводит к конфликтным ситуациям. Многочисленные примеры из жизни доказывают, что взаимоотношения людей редко строятся на полной гармонии и безоговорочном согласии друг с другом. Развитие сюжета в произведении, предназначенном для сцены, определяется развитием конфликта, взаимодействием разнозаряженных сил.

Родовое свойство драмы связано с действием, которое совершается в настоящем времени. В свою очередь, действие возникает благодаря конфликту – тогда, когда появляются препятствия на пути персонажа к определённой цели. Чтобы не отклоняться от сюжетных ходов, данных автором, найти верное поведение героя, определить его отношение к окружающим людям, фактам и событиям, необходимо ещё до репетиций,

в процессе «разведки умом» выявить место каждого персонажа в главном конфликте пьесы.

Тогда станет ясным и то, что актёр в образе должен раскрыть, подчеркнуть. Анализ конфликта должен стать подступом к воплощению на сцене жизни сценических персонажей. Существо противостояний выясняется на самой ранней стадии и постоянно уточняется в процессе дальнейшей работы над пьесой. Иногда для этого требуются специальные усилия, знание приёмов «извлечения» и воплощения конфликта. Подчас понимание текста, открывающее широкие возможности его интерпретации, происходит интуитивно, минуя рассуждения и логический анализ. Однако следует знать, что интуиция лучше «срабатывает» в результате предшествующего знания.

2.1. КОНФЛИКТ КАК КАТЕГОРИЯ ДРАМЫ

Основные термины и понятия: конфликт, существенные признаки конфликта, драматургический конфликт, противоречие, действие и противодействие, коллизия, конфликтная ситуация, антагонизм.

Движимый осознанными целями или бессознательными мотивами человек встречается с препятствиями (волей других людей, внешними обстоятельствами, собственными чувствами), то есть подчинён необходимости (необходимому ходу жизни, предопределённому предыдущей ситуацией). В конечном счёте, столкновение потребностей, мотивов, целей персонажей, поддержанных волевым усилием, и рождает драматургический конфликт. Его характер зависит и от того, насколько герой способен явить свою свободную волю, и от того, какие силы (внешние или внутренние) ей противостоят.

2.1.1. Существенные признаки и определение конфликта

Термин «конфликт» в самом общем виде означает «столкновение», «противоборство противоположностей» [30, с. 141]. Это понятие применяется к чрезвычайно широкому кругу явлений действительности для обозначения межличностного соперничества, экономических споров, борьбы политических партий, вооружённых столкновений, неустойчивости семейных отношений, дискомфортных психических состояний и пр. Так как

конфликт относится к одному из самых сложных феноменов бытия, он является предметом исследования самых различных областей научного знания (прежде всего, философии, психологии и конфликтологии). Огромное разнообразие сфер жизни, в которых возникают конфликтные ситуации, является фактором, препятствующим возможности дать универсальное определение конфликта.

Однако можно выявить характеристики, приложимые ко всем без исключения конфликтным явлениям независимо от их характера и конкретного содержания.

- Основным признаком конфликта является ***противоположность двух начал***.

- Конфликт является следствием ситуации, ***закрывающей в себе противоречие объективной реальности***. Нередко близкие по значению понятия «конфликт» и «противоречие» отождествляются, хотя это не одно и то же. Противоречие, заложенное в природе самой жизни, образует противостояние безличных сил. В конфликте это противостояние находит своих апологетов. Под конфликтом понимается актуализировавшееся противоречие, предельный случай его обострения.

- Необходимым признаком конфликта является ***наличие действующего субъекта***. Проблемное поле конфликта ограничивается «человечески» явлениями. Это исключает возможность рассматривать в качестве конфликта отношения с природными явлениями или техникой, поскольку они не могут вступать в активное и осознанное взаимодействие с человеком. Это понятие должно выноситься за рамки чисто биологических процессов организмов. В этом смысле «борьба за существование» в животном мире (по Ч. Дарвину) употребляется только в метафорическом смысле и не может рассматриваться как явление конфликта.

Конфликты обязательно персонифицированы – взгляды, интересы групп, общностей, народов, их столкновения могут быть выражены только в поведении конкретных людей. При этом стороной, участником конфликтного столкновения может быть не только человек в своей определённости и цельности характера, но и слабо угадываемая часть человеческого «я», то есть явно не обозначенные в отдельном характере силы.

- Важнейшей характеристикой конфликта является ***взаимосвязанность двух начал***. Такая взаимосвязанность и взаимозависимость конфликтующих сторон обусловлена наличием общей проблемы, требующей разрешения.

- Конфликт возникает, когда появляются силы, стремящиеся к преодолению противоречивой ситуации. Два человека, имеющие противоположные качества характера, при всей их видимой полярности, ещё не находятся в конфликте друг с другом. Для того чтобы конфликт осуществился, необходимо, чтобы они оба проявили **активность**, обнаружили отношение к возникшей проблеме. При этом они могут быть не одинаково активны, так как всегда есть инициатор ведения действия на каждой стадии развёртывания конфликтной ситуации.

Поскольку драма выступает носителем определённого содержания жизни, выраженного в художественной форме, выявленные свойства конфликта реализуются в ней в полной мере. Исходя из вышеуказанных признаков, можно дать следующее определение интересующему нас понятию. ***Драматургический конфликт – это такое противостояние стремлений, мотивов, целей, позиций (и пр.), которое определяется взаимодействием разнозаряженных сил, проявляет себя в активности персонажей и направлено на преодоление осознанного автором противоречия объективной реальности.***

Нередко драматургический конфликт отождествляется с понятием «коллизия». Близкие по значению термины, тем не менее, не дублируют друг друга. Коллизия как нарушение гармоничного состояния являет собой ситуацию, заключающую в себе некий антагонизм, непроявленную форму противоречий. Конфликт представляет собой персонифицированную и реализованную в действии коллизию.

2.1.2. Взгляды на конфликт в теории драмы

Многими теоретиками и практиками театра (Г. В. Кристи, А. М. Поламишев, Ю. У. Фохт-Бабушкин, В. А. Сахновский-Панкеев, В. Е. Хализев, М. Я. Поляков) конфликт рассматривается в теснейшей связи с такими основополагающими понятиями, как сюжет, событие, художественная идея, характер, переживание. «Верно вскрыть конфликт, – пишет известный театральный педагог Г. В. Кристи, – это и значит сделать первый шаг к познанию идейного содержания пьесы» [31, с. 266]. Добавим к этому, что и вся дальнейшая работа над пьесой определяется характером положенного в её основу конфликта. Приведём ещё одно высказывание, подтверждающее значимость этой драматической категории. Оно принадлежит совре-

менному режиссёру В. И. Анисимову: «Конфликт есть атомная энергия драматургии, его расщеплённая ядерная мощь рождает действие – основу основ каждой секунды сценического времени! Действие (воздействие) и противодействие (ответная реакция именно на воздействие) порождают яростные схватки, лобовые атаки, затяжную вражду, проявляют хитрость и коварство, рожают интриги и подвиги, поражения и победы... И всё это следствие именно (и только одного!) конфликта» [2, с. 45].

Однако становление новых форм драматического искусства нередко приводит к ситуациям, когда понятие конфликта нивелируется (или трансформируется). Достаточно привести в пример сведение теории драмы к её технологии, основанное на концепции «хорошо сделанной пьесы» Э. Скриба и на позитивистских позициях «Техники драмы» Г. Фрейтага (вторая половина XIX века), зарождение нового вида драматических коллизий в западной «новой драме» и в пьесах А. П. Чехова (рубеж XIX–XX веков) или возникновение «теории бесконфликтности» в России (конец 1940-х – начало 1950-х годов).

Абсолютная значимость драматургического конфликта подвергается сомнению и в современной науке (да и в театральной практике тоже). Очень определённо на эту тему высказывается известный теоретик театра Ю. М. Барбой: «В нашей искусствоведческой литературе по уважительной причине, какой была борьба с когда-то грозной теорией бесконфликтности, конфликт будто затмил иные способы сложения содержательных сил действия и в драме и в театре. <...> Режиссёрская и актёрская “школы” <...> независимо от терминологии, накрепко связаны с понятиями о действии и контрдействии, сквозном и контрсквозном действии, то есть именно с конфликтом. Между тем, едва ли не очевидно, что и в драме, откуда конфликт перебрался на сцену, есть слишком много такого, что понятием конфликта можно описать только насилуя и драму и понятие. Таковы, с одной стороны, античные пьесы, где бесспорно только наличие коллизии, и с другой стороны, начиная с Чехова, едва ли не вся “новая драма” и множество связанных с нею пьес XX века. Вопрос о том, с кем сшибаются чеховские три сестры, не имеет ответа, потому что не имеет смысла: единственный враг, которого им за столетие отыскивали в пьесе, Наташа, никак не препятствует их поездке в Москву, а мечту о такой поездке может только обострить. Ни “Прометей прикованный”, ни “Три сестры”, ни “В ожи-

дании Годо” не держатся драматическим конфликтом, как его ни трактуй. Зато держатся сложным сопоставлением лиц или групп лиц, попадающих в одну и ту же ситуацию, понуждающую их выбрать своё поведение и в конечном счёте себя и свою судьбу, – между собой и с другими, чаще всего безличными силами, которые вовсе не отличаются субъективной волей, направленной против героев. Не конфликтом держались также и “Месяц в деревне” Станиславского, “Балаганчик” Мейерхольда, “Принцесса Турандот” Вахтангова. Они были буквально сотканы из противоречий, но – по-другому собранных и развёрнутых» [4, с. 139].

Если к конфликту относиться как к столкновению субъективных волей персонажей, то, действительно, эта драматическая категория применима не для всякой пьесы. Хотя необходимость «выбрать своё поведение...», как и «по-другому» собранные и развёрнутые противоречия, – всё же сродни конфликтной ситуации. Так или иначе, как утверждает сам Ю. М. Барбой, конфликт нельзя недооценить, так как он «был и остался одним из самых сильных и безотказных драматических содержаний» и является собой «закономерный этап истории спектакля» [там же]. В качестве драматического содержания конфликт, по мнению Барбоа, может рассматриваться в той структуре действия, которая опирается на сюжет, причинно-следственные связи (театр «станиславского» типа). Там же, где действие строится благодаря разворачиванию не связного сюжета, а варьируемой темы, технике монтажа, ассоциативным связям («мейерхольдовский» тип театра), конфликт рождается на каких-то других уровнях, например, между актерами, ролями, зрителями, декорацией, литературным и сценическим текстом.

2.2. КЛАССИФИКАЦИЯ ДРАМАТУРГИЧЕСКИХ КОНФЛИКТОВ

Основные термины и понятия: классификация драматургических конфликтов, конфликты личности с общим состоянием мира, внутрличностные конфликты, межличностные конфликты, провиденциальный конфликт, глубинный конфликт.

Искусством драмы за многовековую историю его развития выработана разветвлённая система конфликтов. Первая попытка их система-

тизации принадлежит знаменитому немецкому теоретику искусства Г. В. Ф. Гегелю. Различные основания для классификации драматургических конфликтов можно найти в трудах философов Б. Паскаля И. Канта, Н. А. Бердяева, социолога Р. Дарендорфа, психоаналитика З. Фрейда и др. Специфические свойства драматургического конфликта рассматривались также теоретиками драмы Г. Э. Лессингом, В. Гюго, Г. Хетнером, В. Г. Белинским, Б. Шоу, В. М. Волькенштейном. Возможные формы проявления драматургического конфликта исследовались отечественными учёными-гуманитариями А. А. Аникстом, С. В. Владимировым, В. А. Сахновским-Панкеевым, Б. О. Костелянцем, В. Е. Хализевым, М. Я. Поляковым, Ю. М. Барбоем, А. М. Поламишевым.

В каждом отдельном случае типологическое деление конфликтов выводится из самых разных оснований: зависимости от творческого метода (романтический, классицистический, реалистический), жанровой принадлежности (трагический, драматический, комедийный), степени обострения (антагонистический, неантагонистический), сюжетного проявления (внешний, внутренний), принципиальной разрешимости (конфликт-казус, субстанциальный) и т. д. Вместе с тем, такое понимание конфликтов недостаточно для того, чтобы выстроить борьбу на сценической площадке. Для того чтобы артист начал действовать, важно выявить расстановку сил в борьбе.

К решению этой задачи отчасти можно приблизиться, если обратиться к субъектности как основополагающей характеристике конфликта. Опора на это свойство позволяет выявить типологию драматургических противоречий, основанную на определении вступающих во взаимодействие сил. К первому типу отнесём *конфликты личности с общим состоянием мира*; под вторым типом будем понимать *внутриличностные конфликты*; с третьим типом свяжем *межличностные конфликты*. В первом случае исследованию должна подвергнуться духовная сфера, определяемая отношениями человека с роковой или исторической судьбой, во втором – душевная (психологическая, природная) сфера, в третьем – социальная сфера, то есть сфера отношений между людьми. Если мотивы, цели, способы борьбы осознаны персонажем, то речь идёт о волевом поведении. Если же

конфликт остаётся за пределами сознания, особую роль в нём играют бессознательные побуждения.

Обозначим варианты конфликтов в предложенной классификации, обратившись к заключениям представителей философской мысли и психологической науки.

2.2.1. Конфликты личности с общим состоянием мира

Основанием внутритипового деления конфликтов, выстраивающихся на отношениях человека с общим состоянием мира (с укладом жизни), целесообразно считать отношение к общественному устройству. Первоначально в истории драмы (античный период) конфликт стал проявляться как противостояние человека окружающему миру *вне зависимости от общественного устройства*. С формированием крупных европейских государств деятельность индивида начинает осознаваться в связи с закономерностями общественного развития. В выражении драматургических конфликтов свободная воля личности меняет ориентир и направляется на борьбу не с природным, а с социальным порядком. Вместе с этим со стороны авторов возникает дифференциация оценок *общественного устройства (признание его разумности и непринятие)*.

Конфликты личности с миром, независимые от общественного устройства:

- *столкновение свободной воли личности с силами природного мира* (волей богов) [27, с. 350–410]. Конфликт, в котором герои вступают в борьбу с высшими силами, принято называть *провиденциальным конфликтом*;
- *столкновение свободной воли индивида с непостижимыми, непознаваемыми силами судьбы, проявляющимися в области духа* (непостижимыми мистическими силами) [1, с. 36–37; 50, с. 28];
- *столкновение свободной воли личности с обстоятельствами внешнего мира* (непреднамеренными, случайными событиями, несчастными случаями и пр.) [18, с. 279];
- *столкновение неосознанных (природных) влечений личности с обстоятельствами внешнего мира* [58, с. 552].

Конфликты, основанные на признании разумности общественно-го устройства:

- ***столкновение волевых актов личности и государственных интересов, нравственного закона общества*** [18, с. 223–312]. Действия человека в изображении такого вида конфликтов оцениваются как неправомерные;

- ***противоборство природной страсти личности с нравственными законами общества*** [там же]. Человеческие страсти в данном случае рассматриваются как эгоистические, порочные;

- ***столкновение непреднамеренных действий личности с нравственными законами общества*** [там же]. Волевые усилия человека, если таковые предпринимаются, не имеют цели нарушить моральные постулаты. Драматизм ситуации вызревает из осознания последствий, о которых человек изначально не догадывался.

Конфликты, связанные с неприятием общественного устройства:

- ***столкновение волевых актов личности, основанных на данном обществом ложном праве, с нравственными основами жизни.*** Это право дано человеку от рождения на основании религиозных или государственных предписаний [там же];

- ***столкновение волевых действий, основанных на духовном праве личности, с несправедливым общественным устройством, препятствующим реализации её интересов*** [там же]. Высокие духовные качества не могут реализоваться в желаниях, целях и требованиях, на которые индивид претендует;

- ***столкновение волевых действий личности с нравственным идеалом, которым руководствуется автор*** [5, с. 15]. Социально политический и эстетический идеал не выведен в конкретных нравственно оправданных образах. В противовес поведению негативно оцениваемого героя рождается представление о прекрасном, которое выступает не как реальная данность, а как обнаруживающая себя потребность в осуществлении идеала.

2.2.2. Внутриличностные конфликты

Объектом внимания драматургов, которые обращаются к изображению внутриличностных противоречий, является внутренний мир личности – её физиологические и психологические особенности. В рассмотрении

возможных форм внутриличностных конфликтов выделяются две основные тенденции. Одна из них связана с признанием приоритета разума и основанной на нём свободной воле индивида, другая – с принятием мысли о непознаваемых мотивах личности. Исходя из этого, в системе внутриличностных противоречий можно выделить две категории конфликтов. Деление основано на особенностях психических процессов человека, рождающих конфликтное поведение. *С работой сознания связываются осознанные конфликты, с активизацией подсознания – неосознанные.*

Осознанные конфликты:

- ***столкновение чувств (страстей) и разума, руководствующегося нравственными законами.*** Под низменными страстями человека чаще всего понимаются плотские побуждения, себялюбие, суетность, привязанность к земным благам, мелочность, невнимание к долгу, отчасти любовь [56, с. 178–183];

- ***столкновение чувств (страстей) и долга, руководствующегося нравственными законами.*** Долг рассматривается как результат действия разума, с помощью которого на основе нравственных законов человек определяет, что полезно или вредно, и управляет своими поступками [там же]. Нередко с понятием долга связывают и представления о чести.

Неосознанные конфликты:

- ***столкновение неосознанной воли (к жизни) с нравственными установками личности.*** Такое понимание конфликта связано с именем А. Шопенгауэра. Господствующей силой в мире он признаёт бессознательную, нецелеустремленную, эгоистическую «волю к жизни», которая сталкивается с моральными добродетелями [59, с. 146–152];

- ***столкновение неосознанной воли (к власти) с несовершенством человеческой природы.*** Ф. Ницше определяющей силой, управляющей поведением индивида, считает стремление к максимуму чувства власти, или волю «к мощи», которая имеет инстинктивный характер [38, с. 387]. Воля к власти выражается в способности преодолевать низменные желания (страсти), пороки, физическую слабость человека и приближать его к идеалу Сверхчеловека;

- ***столкновение неосознанных влечений личности к жизни и влечений к смерти.*** Австрийский психолог З. Фрейд доказал, что психика не ограничивается миром сознания, что она имеет многоуровневую струк-

туру [58]. Строеие душевной жизни, по Фрейдю, представлено тремя инстанциями. Наиболее глубинная подструктура представляет собой генетически заложенные инстинкты – влечения к жизни (Эрос) и влечения к смерти (Танатос). Силы Эроса, включая в себя инстинкт самосохранения и сексуальные влечения (либидо), охраняют личность от посягательств на жизнь и ведут человека по пути созидания. Стремление к смерти (к итогу жизненного пути) объясняется жаждой восстановления предшествующего, однажды пережитого состояния и проявляется в форме агрессии по отношению к окружающим и самому себе;

- ***столкновение неосознанных влечений личности с обстоятельствами внешнего мира*** [там же]. Немедленное удовлетворение желаний зачастую становится невозможным из-за различных препятствий окружающего мира;

- ***столкновение неосознанных влечений личности с сознательными усилиями человека*** [там же]. Безудержные стремления к жизни и влечения к смерти отчасти сдерживаются инстанцией, связанной с сознанием, рационально воспринимающей окружающий мир и приспособляющей к нему личность;

- ***столкновение неосознанных влечений с нравственными установками личности*** [там же]. Столкновения влечений с окружающим миром дополняются и усиливаются деятельностью инстанции, именуемой совестью личности. Эта подструктура душевной жизни представляет собой нравственные нормы, являющиеся результатом влияний на человека со стороны других людей;

- ***столкновение эгоистического стремления к личному счастью и стремления к объединению с другими в коллектив*** [57, с. 136–243]. Человеку свойственна потребность действовать вместе со всеми и ради счастья всех и одновременно эгоистическое стремление к счастью, под которым можно понимать стремление к удовлетворению всех потребностей;

- ***столкновение духовных стремлений личности с её чувственными желаниями*** [1, с. 36–37, 101].

В группе внутриличностных конфликтов особое место занимают такие, которые основаны на глубинных, бессознательных процессах психики человека. В связи с этим уместно ввести понятие «***глубинного***» ***конфлик-***

та, который связан с иррациональными структурами психики, инстинктивными и интуитивными процессами, побуждениями, мотивами, стремлениями, управляющими поведением человека.

2.2.3. Межличностные конфликты

Истоки конфликтов этого типа содержатся в ренессансной драме, проповедующей концепцию сильной личности с ярко выраженной активной позицией. Осознавший свои права и возможности, человек оказывается в борьбе с себе подобным – удовлетворение его стремлений нарушает интересы другого. Данную группу конфликтов составляют конфликты, основанные, во-первых, на *индивидуальных*, во-вторых, на *общезначимых* стремлениях индивидов, в-третьих, одновременно на *индивидуальных и общезначимых* стремлениях.

Конфликты, основанные на индивидуальных устремлениях:

- *столкновение волевых действий индивидов, имеющих равные права* [18, с. 217]. Эти права даны человеку при рождении (например, права наследства). Частным случаем таких столкновений может быть борьба за престол;

- *столкновение волевых действий, основанных на корыстных интересах, чувственных (низменных) желаниях индивидов* [55, с. 28; 29, с. 89]. Пьесы, построенные на этом виде конфликта, представляют развитие занимательной и острой интриги. Конфликт в этом случае не касается мировоззренческих вопросов. Интерес, который руководит поступками героя, не выходит за рамки низменных страстей, материальной выгоды, прихоти.

Конфликты, основанные на общезначимых устремлениях:

- *противоборство волевых действий героев на основе интересов, обусловленных общественными установлениями* [34, с. 399]. Общественная значимость мотивов и целей приводит не только к противоположности характеров, но и к конфликтам между сословиями, классами, где противостоящие стороны представлены не отдельными персонажами, а большими группами, каждая из этих которых объединяется за счёт общей идеи, общего интереса;

- *столкновение субстанциальных стремлений индивидов, связанных с всеобщими целями* [60, с. 70]. В таком конфликте люди сталкива-

ются не столько как разные психологические типы, сколько как носители определённых идей, жизненных ценностей. Этот конфликт предполагает дискуссию, призванную заставить зрителя не просто сопереживать героям, но активизировать его мыслительные процессы.

Конфликты, основанные на индивидуальных и общезначимых устремлениях:

- ***столкновение индивидуальных установок одних и общезначимых интересов других персонажей*** (личного и коллективного, индивидуально-го и массового) [7, с. 201–208].

Разумеется, противоречия, обнаруживающие себя в результате живого процесса работы над пьесой, не исчерпываются перечисленными версиями. Варианты конфликтов внутри каждой группы не претендуют на строгую определённость и законченность. Однако если рассматривать их как некие основания для вариативных проявлений, то предложенная классификация охватывает достаточно большую часть конфликтных ситуаций, нашедших место в мировой драматургии, и может стать отправной точкой в работе над драматургическим произведением.

В драме может быть одна конфликтная линия, но, как правило, конфликтов в пьесе несколько. ***За частными причинами любого конфликта кроются причины социальные, политические или философские.*** Многие из конфликтов носят комбинированный характер. Чаще всего на один, наиболее важный конфликт, накладываются другие – второстепенные по значимости, эмоциональной напряжённости. Существовая в совершенно непредсказуемых сочетаниях, они создают сложный драматургический текст.

Основной конфликт пьесы и конфликт, свойственный отдельному персонажу, совпадают, если душевные движения последнего являются отправной точкой в движении сюжета. Так происходит, например, в «Грозе» А. Н. Островского, где внутриличностный конфликт Катерины многими исследователями рассматривается как основной в пьесе. Образ Чацкого из «Горе от ума» А. С. Грибоедова тоже построен на глубоком внутриличностном конфликте («Ум с сердцем не в ладу»). Однако душевная драма героя не является решающей причиной перемен и не перерастает в главный конфликт пьесы. Она – лишь результат социально-нравственного противостояния Чацкого и фамусовского общества.

Так как основу конфликтов составляет столкновение мотивов, основанных на потребностях разных уровней, то и глубина идейного содержания драмы может варьироваться от бытового уровня до глобального.

Определение вида конфликта способствует осознанию грозящей сценическому человеку опасности. Это, в свою очередь, диктует отношение к миру, направленность внимания, доминанту объекта общения.

2.3. КОНТРАСТ КАК ТЕКСТООБРАЗУЮЩИЙ ПРИЁМ

Основные термины и понятия: контраст, антитеза, противочувствование, противоречивость высказываний, стиль, стилистическая разнородность элементов текста, непоследовательность действий персонажей, противоположность авторских оценок.

Конфликт в пьесе не всегда есть прямое выражение борьбы противоположных мотивов. Ю. Барбой напоминает, что «...даже в пьесе, построенной на сшибке характеров, то есть на очевидном конфликте, никогда не сталкиваются чёрное и белое; давно известно, что сшибка Бога и Дьявола не драматична, потому что им друг друга не переменить» [44, с. 138]. Иногда конфликт «вычитывается» только из общего контекста анализируемой ситуации.

Основной конфликт произведения состоит из множества более мелких конфликтов на разных уровнях текста: идеологическом, композиционном, стилистическом, характерологическом, семантическом. Выявление конфликта требует детального анализа, в том числе языковых средств его выражения, так как все оттенки конфликтного напряжения фиксируются в тексте посредством слова. Важнейшим аспектом такого анализа является сопоставление различных элементов текста.

В каждом произведении искусства для описания характера, события или явления жизни используются своеобразные, специфические средства. Вместе с тем, существуют и универсальные принципы изображения, к которым в том числе относится такая внутренняя особенность текста, как контраст. Выдающийся исследователь в области психологии искусства Л. С. Выготский на примере произведений, принадлежащих к разным родам литературы, доказывает, что всякому явлению искусства присущи свойства антитезы [13, с. 344]. В литературоведении *антитеза – «стили- стическая фигура контраста в художественной или ораторской речи,*

закрывающаяся в резком противопоставлении понятий, положений, образов, состояний, связанных между собой общей конструкцией или внутренним смыслом» [66]. Через организацию структуры текста, по мнению Выготского, рождается двойственность восприятия, конфликт разных чувственных планов. Выражению двух планов одного явления, противочувствованию (аффектов противоположного свойства), считает учёный, подчинены все поэтические приёмы, выбор слов и интонаций героев [13, с. 344].

Из возможных приёмов создания оппозиционных соотношений элементов текста, которые подлежат исследованию при определении характера драматургического конфликта, назовём следующие: противоречивость высказываний персонажа, стилистическая неоднородность элементов текста, непоследовательность действий героев, противоположность авторских оценок.

2.3.1. Противоречивость высказываний персонажа

Речь всегда – выражение мысли. Поэтому структура фраз, которыми драматург «оживляет» своих персонажей, является своего рода сигналом для понимания смыслов. Высокой степенью информативности для выявления конфликта обладают высказывания с конструкцией противопоставления, в которых обнаруживается смысл, означающий препятствие реализации целей персонажа. Особую роль при этом играют союзы «хотя», «однако», «а», «но», «всё-таки», «несмотря на», «только», которые подчеркивают отношение противоположности, существующее между двумя предметами или явлениями.

Фраза (или связное высказывание) может также содержать скрытое противоречие, то есть без использования противительных союзов. При этом сохраняется противоположность оценок персонажами предметов или явлений. Даже одна такая фраза может оказаться ключом к пониманию сути конфликтного явления.

Горький М. Мещане

Известный театральный режиссёр Г. А. Товстоногов, приступая к постановке пьесы М. Горького, задался вопросом, что такое мещанство, пытаясь понять его как мировоззрение, как образ мыш-

ления. Он понимал, что это не просто «канарейка в клетке, герань на окне, или граммофон, на смену которым пришли транзисторы и другие предметы современности» – «внешние признаки явления» [52, с. 137]. Поэтому количество вещей в спектакле было сведено к минимуму, но они были одухотворены душой Бессеменова, их хозяина. В результате в спектакле возникла сложная тема людей и вещей, точнее, бессмысленной ценности вещей.

Решение спектакля, как говорит Товстоногов, было подсказано самим Горьким (в том числе его фразой, заключающей в себе противопоставление). «Дощечку положил через лужу, а её украли», – произносит Бессеменов. «Если эту фразу произнести как бытовую, – поясняет Товстоногов, – зрители узнают, что Бессеменов человек не только бережливый, но и честный, потому что он не жалеет дощечку, а главным образом возмущается самим фактом её исчезновения. Для нас это не была просто бытовая фраза. У Бессеменова в этот момент должно перехватить дыхание и пересохнуть в горле, потому что для него в этом факте заключён огромный смысл. Это один из признаков нарушения устоев того мира, в котором он живёт и который на глазах его рушится, трещит по всем швам. Поэтому тема дощечки в его изложении приобретает огромный, космический масштаб» [там же, с. 140]. В этой реплике отражается и смысл основного конфликта пьесы. «Дощечка» – символ могущества и незыблемости мира Бессеменова, его стремление ввести жизнь в привычные рамки. «Украли» – разрушение крепости, свидетельство того, что на смену изжившему себя миру, в котором, «тишина и порядок», но «тесно и угрюмо», приходят новые законы.

Чехов А. П. Три сестры

В репликах чеховских героев много фраз, выражающих атмосферу всеобщего неблагополучия: «Брат... всё равно не станет жить здесь. Только вот остановка за бедной Машей» (*Ирина*); «Андрей был бы хорош, только он располнел очень, это к нему не идёт» (*Ольга*); «Не глуп – это несомненно. Только говорит много» (*Тузенбах о Вершинине*); «Он самый добрый, но не самый умный» (*Ирина о Кулыгине*); «... здесь ты всех знаешь и тебя все знают... но чужой, чу-

жой... Чужой и одинокий» (*Андрей*). Противоречивость реплик возрастает к концу пьесы, по мере того, как разворачивается конфликт: роковая сила обстоятельств становится всё сильнее и сильнее светлых стремлений сестёр Прозоровых. Постоянное использование фраз с конструкцией противопоставления превращается в узнаваемый знак несовершенства жизни и недовольства ею. Столкновение неосознанных влечений героев с обстоятельствами жизни подтверждает и приведённая выше реплика Андрея («чужой, чужой... Чужой и одинокий»), так как чувство одиночества – признак конфликта с миром.

Чехов А. П. Чайка

Страдающая от неразделённой любви Маша намеренно снижает самые важные в своей жизни смыслы, используя незначашее, казалось бы, слово «пустяки». В самой первой сцене пьесы это слово звучит не только в ответ на досадное замечание Медведенко о причинах безразличия Маши к нему («Это понятно. Я без средств, семья у меня большая... Какая охота идти за человека, которому самому есть нечего?»). Вслед за его любовным признанием тоже следует маркирующее Машу слово. «Пустяки... – говорит она. – Ваша любовь трогает меня, но я не могу отвечать взаимностью, вот и всё».

Вот она признаётся Аркадиной: «И часто не бывает никакой охоты жить». И тут же добавляет: «Конечно, это всё пустяки». В разговоре с Полиной Андреевной: «Всё глупости. Безнадёжная любовь – это только в романах. Пустяки. Не нужно только распускать себя и всё чего-то ждать, ждать у моря погоды... Раз в сердце завелась любовь, надо её вон. Вот обещали перевести мужа в другой уезд. Как переедем туда – все забуду... с корнем из сердца вырву <...> Главное, мама, перед глазами не видеть. Только бы дали моему Семёну перевод, а там, поверьте, в один месяц забуду. Пустяки всё это».

Маша проговаривает всё, что являет трагизм ситуации («никакой охоты жить», «безнадёжная любовь», «с корнем из сердца вырву»), и одновременно скрывает глубину этого трагизма от окружающих, спасая себя от отчаяния («пустяки всё это»), – никто ведь ничем не поможет.

2.3.2. *Стилистическая неоднородность элементов текста*

Однозначной трактовки понятия «стиль», при всём их бесконечном многообразии, до сих пор не существует. Тем не менее, практически все, кто обращался к этой проблеме в связи с особенностями литературного творчества, сходятся на том, что *с понятием стиля связаны некая определённости и повторяемость художественных образов, мыслей, приёмов, отношения к жизни, оценочных реакций, языковых средств и пр.*

Впервые к классификации стилей в отечественной риторике и поэтике обратился М. В. Ломоносов. В «Предисловии о пользе книг церковных в российском языке» (1758) учёным сформулирована теория «трёх штилей», восходящая к античным риторикам, где предложена схема деления литературного языка на три стиля – «высокий», «средний» (нейтральный) и «низкий» (разговорный).

Широкая трактовка термина также позволяет связывать со стилем самые различные характеристики. «... В стиле, – говорит Ю. М. Барбой, – не только можно, но и, вероятно, должно различать его родовые, видовые, исторические и «направленческие», жанровые и индивидуальные признаки» [4, с. 219]. Следовательно, в самом общем виде можно говорить, во-первых, о «больших стилях» (стиле эпохи, стиле литературного направления, стиле литературной школы и пр.), во-вторых, об индивидуально-авторском стиле драматурга. Это последнее понятие стиля связано с особенностями синтаксиса и лексики автора, его интересом к движению человеческих эмоций (например, использование интроспективных ремарок или монологов персонажей как проявления их внутренней жизни).

Если с понятием стиля связаны определённость и повторяемость мыслей, отношения к жизни, оценочных реакций, языковых средств, есть основания полагать, что и речь персонажей несёт печать определённого стиля. Тогда стилистическая неоднородность элементов текста может рассматриваться как особенность, помогающая понять противоречивую сущность явления. Контраст стилей в диалогах героев может стать проявлением драматургического конфликта, выхода его на поверхность.

Чехов А. П. Чайка

Мировая душа, главное действующее лицо в треплевской пьесе, рассуждает о «материи и духе», которые «соются в гармонии прекрасной», о наступлении «царства мировой воли». Молодой пи-

сатель убеждён, что «надо изображать жизнь не такую, как она есть, и не такую, как должна быть, а такую, как она представляется в мечтах». Однако возвышенный стиль монолога разрушается репликами зрителей из зала: «Серой пахнет. Это так нужно?», «Да, это эффект», «Вы сняли шляпу. Наденьте, а то простудитесь», «Это доктор снял шляпу перед дьяволом, отцом вечной материи», «Что же ты сердисься?» Ироничные замечания по поводу сюжета указывают на невозможность для Треплева реализовать свои идеи и уничтожают саму возможность быть понятым окружающими.

То же непонимание героя окружающими (содержательный пласт произведения) благодаря стилевому контрасту (уровень формы) обнаруживается и в другой сцене. Треплев, проявляя своё чувство к Нине, стремясь к прекрасной гармонии жизни, говорит: «Я всю ночь буду стоять в саду и смотреть на ваше окно». В словах, адресованных возлюбленной («всю ночь», «в саду», «смотреть на ваше окно»), слышится голос всё той же Мировой души. Её монолог – модель новых (безматериальных) форм, которую утверждает начинающий писатель. Нина не принимает абстрактных изречений, насыщая свой ответ бытовыми подробностями: «Нельзя, вас заметит сторож. Трезор еще не привык к вам и будет лаять». Позже Нина подтвердит невозможность их душевной близости: «Я слишком проста, чтобы понимать вас». Контраст реплик демонстрирует возникшее драматическое напряжение в отношениях между героями и приближает к пониманию конфликта.

Чехов А. П. Три сестры

Лирические настроения, волнующие проявления чувств героев пьесы наталкиваются на нелепые, грубые замечания или случайные фразы:

«*Ольга*. Сегодня утром проснулась, увидела массу света, увидела весну, и радость заволновалась в моей душе, захотелось на родину страстно. *Чебутыкин*. Чёрта с два!»;

«*Тузенбах*. Пришло время, надвигается на нас громада, готовится здоровая, сильная буря, которая идёт, уже близка и скоро сдует с нашего общества лень, равнодушие, предубеждение к труду,

гнилую скуку. Я буду работать, а через какие-нибудь двадцать пять – тридцать лет работать будет уже каждый человек. Каждый! Чебутыкин. Я не буду работать».

Оттеснение высоких желаний обывательскими мелочами усиливается с каждым новым актом и в конце пьесы завершается трагическим отказом от тех возможностей, которые некогда открывались в перспективе будущего. В финале пьесы страстное желание Ольги преодолеть трагизм, нелепость и бессмысленность существования («... кажется, ещё немного, и мы узнаем, зачем мы живём, зачем страдаем... Если бы знать, если бы знать!») снижается бессмысленным чебутыкинским напевом («Тара... ра... бумбия... сижу на тумбе я...»).

Андрей с предельной откровенностью раскрывает свою душу перед глухим Ферапонтом: «Милый дед, как странно меняется, как обманывает жизнь! Сегодня от скуки, от нечего делать, я взял в руки вот эту книгу – старые университетские лекции, и мне стало смешно... Боже мой, я секретарь земской управы, той управы, где председательствует Протопопов, я секретарь, и самое большее, на что я могу надеяться, это – быть членом земской управы! Мне быть членом здешней земской управы, мне, которому снится каждую ночь, что я профессор московского университета, знаменитый учёный, которым гордится русская земля!» Но пафос его речи, обнаруживающий стремления персонажа к осмысленной и продуктивной деятельности, снижается репликами наивного и ничего не слышащего Ферапонта, рассказывающего о том, как в Москве «... какие-то купцы ели блины» и о том, как «... один, который съел сорок блинов, будто помер».

Можно добавить, что порывы к счастью Маши и Вершинина, лирические размышления Вершинина и Тузенбаха о будущем человечества гасятся мелочной деловитостью Наташи, нудностью Кулыгина, неуклонным опошлением Андрея.

Булгаков М. Дни Турбинных

Начиная разговор с дружеского приветствия («... здравствуй, Володя», «... здравствуй, Алёша»), Алексей Турбин и Тальберг переходят на холодно-официальный тон («полковник Турбин», «полковник Тальберг»), а затем интонации становятся откровенно не-

приявленными и вызывающими («господин брат моей жены», «господин муж моей сестры»). Если учесть, что перемена в отношениях связана с узнаванием Алексея о бегстве Тальберга, выявляются не только политические расхождения героев, но и становится понятным моральный выбор, который делает каждый из них в критической ситуации.

2.3.3. Непоследовательность действий персонажа

Этот аспект анализа связан с исследованием самовысказываний героев, в которых намерения, мотивы, цели проговариваются самими персонажами. Однако даже в монологах мотивационная сфера может открыто не выражаться в словах. Причина, как правило, кроется в глубоко скрытой, подчас и самими персонажами до конца не осознаваемой борьбе противоположных мотивов человека. В диалогах тоже собеседники далеко не всегда обнаруживают свои истинные намерения. Тогда в своих речах они используют «слова-оборотни», о которых говорит М. М. Буткевич [8, с. 578]. Нередко причина рассогласованности внутреннего состояния и внешнего поведения персонажа заключается не в намеренной лжи, а является результатом его заблуждения или неспособности осуществить свои планы. Возникает несоответствие поступков заявленным целям героя.

Чехов А. П. Вишнёвый сад

Важное обстоятельство, которое влияет на мотивацию поведения всех персонажей – угроза полного разорения имения и, как результат, продажи вишнёвого сада, являющегося фамильной ценностью не одного поколения. Одно из главных действующих лиц пьесы – помещик Леонид Андреевич Гаев – в такой сложной для всей семьи ситуации находит в себе силы, чтобы обнадёжить своих племянниц: «В четверг я был в окружном суде, ну, сошла компания, начался разговор о том, сём, пятое-десятое, и, кажется, вот можно будет устроить заём под векселя, чтобы заплатить проценты в банк <...> Во вторник поеду, ещё раз поговорю. (*Варе.*) Не реви. (*Ане.*) Твоя мама поговорит с Лопахиным; он, конечно, ей не отка-

жет... А ты, как отдохнёшь, поедешь в Ярославль к графине, твоей бабушке. Вот так и будем действовать с трёх концов – и дело наше в шляпе. Проценты мы заплатим, я убеждён...».

Речь Гаева достаточно убедительна – действия, которые он предлагает предпринять для спасения имения, могут быть вполне реальными. Варианты спасения покажутся тем более возможными, если обратить внимание на то, что рождаются они на почве ясного осознания реальности надвигающейся катастрофы и мучительного поиска выхода из сложившейся ситуации: «Если против какой-нибудь болезни предлагается очень много средств, то это значит, что болезнь неизлечима. Я думаю, напрягаю мозги, у меня много средств, очень много и, значит, в сущности, ни одного. Хорошо бы получить от кого-нибудь наследство, хорошо бы выдать нашу Аню за очень богатого человека, хорошо бы поехать в Ярославль и попытаться счастья у тетушки-графини». Эти-то варианты Гаев и проговаривает племянницам, только уже как практическое руководство к действию. Он противостоит ситуации, погружаясь в некую вымышленную жизнь, тем самым пытаясь отсрочить несчастье.

Гаеву, так словоохотливо убеждающему окружающих в своей правоте, вполне можно было бы поверить, если бы не одна короткая, но очень значимая фраза Чехова. Сразу после речи героя, полной радужных надежд, следует ремарка «кладёт в рот леденец». В соединении с полушутливой репликой героя в другой сцене пьесы («... всё своё состояние проел на леденцах») она демонстрирует то, что великим планам Гаева не суждено осуществиться. Глубинный внутренний конфликт персонажа, заключающийся в столкновении неосознанных влечений с обстоятельствами внешнего мира, выходит на поверхность.

Для его разрешения ничего не предпринимает герой и позже, продолжая повторять: «Мне предлагают место в банке. Шесть тысяч в год...», «Обещали познакомить с одним генералом, который может дать под вексель», «Ярославская тетушка обещала прислать...». Точка зрения других действующих лиц подтверждает неспособность Гаева к волевой активности. Варя и Аня прерывают многословие Леонида Андреевича, умоляют его молчать, так всё, о чём он гово-

рит, не будет иметь продолжения в реальных делах. С ними соглашаются и другие действующие лица пьесы: «*Любовь Андреевна*. Это он бредит. Никаких генералов нет», «*Лопухин*. Ничего у вас не выйдет. И не заплатите вы процентов, будьте покойны». Сопротивляться обстоятельствам, которые обрекают его на страдание, Гаев не способен. Крушение судьбы очевидно и неотвратимо.

Гоголь Н. В. Женитьба

Служащий, надворный советник Подколёсин в монологе, открывающем пьесу, сам обозначает своё стремление жениться. В его готовность к жизненным переменам вполне можно было бы поверить (герой произносит реплики наедине с самим собой), если бы не ремарка автора, из которой становится ясно, что Подколёсин «лежит на диване с трубкой». Не меняет он своего положения добрую половину первого действия: ни тогда, когда мысленно представляет свадьбу вплоть до самых её мелочей – от фрака до сапог, ни тогда, когда воображает себе впечатление, которое должна произвести его женитьба на окружающих, ни даже тогда, когда является сваха с известием о потенциальной невесте. Казалось бы, Кочкарёв, принявший на себя хлопоты о женитьбе приятеля, рассеивает все его сомнения, уговаривает его тотчас же ехать к невесте. Но автор тут же подтверждает неспособность Подколёсина совершить поступок. В этой сцене герой, уже вполне готовый оставить свой мирок с опущенными шторами и нематыми полами, по ремарке автора, «надевает фрак», но вдруг «садится», являя свою неготовность к переменам. Помня о том, что испугается он и в самый ответственный момент знакомства с невестой, сбежит от неё через окно, можно говорить о знаковом характере первой ремарки («лежит на диване»), более информативной в отношении истинных стремлений персонажа, нежели слово, проговорённое наедине с самим собой.

Непоследовательность поведения персонажа преодолевается уяснением его общей линии мотивации. Для этого необходим анализ всех его поступков во временной последовательности. Общая мотивационная направленность есть нечто общее, присутствующее в каждом единичном акте действия, объясняющее поведение героя.

2.3.4. Противоположность авторских оценок

Нередко проникнуть в сущность драматического противостояния помогают авторские комментарии. Так, например, сценографические примечания могут не только конкретизировать пространственно-временные координаты действия, но и содержать их скрытую или откровенно проявленную оценку. В этом случае символический смысл приобретают ремарки даже с не очень развёрнутой структурой.

Толстой Л. Н. Власть тьмы, или «Коготок увяз – всей птичке пропасть»

Начало каждого из пяти действий пьесы содержит обозначение места и времени действия.

Первое и третье действия происходят в избе Петра. Во втором действии пространство отличается расширением пределов: «Сцена представляет улицу и избу Петра». В четвёртом и пятом действиях всё происходящее переносится автором на улицу возле дома.

Основной конфликт пьесы с наибольшей отчётливостью заявлен в ремарке общего пространственного характера четвёртого действия: «Осень. Вечер. Месяц светит. Внутренность двора. В середине сенцы, направо тёплая изба и ворота, налево холодная изба и погреб». В сравнении с ремаркой второго действия в ней обнаруживается авторская оценка фактов: с одной стороны, «тёплая изба и ворота, ведущие наружу» (отсылающие к категориям «жизни», «мира»), с другой – «холодная изба и погреб, ведущий в землю» (связанные категориями «низа», «смерти»). Ремарка оказывается знаковой, если помнить, что поведение персонажей, принадлежащих к разным лагерям, соотносится именно с этими категориями.

Каждый из обозначенных путей анализа не самодостаточен. Рассматривая поведение персонажей как развитие конфликта, нельзя спешить с выводами, основанными на анализе отдельно взятого структурного компонента текста (например, на самовысказывании или лексическом повторе). Все полученные из пьесы сведения надо рассматривать комплексно, в сравнении, сопоставлении друг с другом. Ошибочным было бы думать, что пьеса даёт ответы на все вопросы, касающиеся конфликта. Допол-

нительные сведения, которые углубляют и уточняют представление о нём, актёр может почерпнуть из наблюдений над самой жизнью, личного опыта, воспоминаний. Не менее важным является обращение к культуре эпохи, которой принадлежит произведение, её противоречиям. Из этих знаний складывается, в конечном счете, единое представление о конфликте конкретного драматургического произведения.

Ниже приведён примерный план анализа драматургического конфликта, включающий в себя исследование разных оппозиций текста. При этом следует знать, что каждое конкретное драматургическое произведение требует выборочного анализа. Как правило, текст определяется своеобразной (иногда неповторимой, уникальной) комбинацией приёмов организации конфликта.

Не следует забывать, что любая формулировка конфликта требует проверки на сценической площадке в процессе «разведки действием». В ином случае не избежать поверхностных представлений как об основном конфликте, так и о содержании пьесы в целом.

ПРИМЕРНАЯ СХЕМА АНАЛИЗА ДРАМАТУРГИЧЕСКОГО КОНФЛИКТА:

- определить, кто или что мешает осуществлению намерений, целей героев;
- определить расстановку сил в конфликте; пояснить, каково отношение персонажей друг к другу;
- установить, происходит ли перегруппировка сил в зависимости от развития событий;
- сформулировать проблему, находящуюся в центре внимания персонажей;
- выявить структурно-смысловые контрасты, ключевые оппозиции текста (противоречивость высказываний персонажей, стилистическую неоднородность элементов текста, непоследовательность действий персонажа, противоположность авторских оценок);
- вычленить основную и побочные конфликтные линии;
- опираясь на классификацию драматургических конфликтов (с. 53–61), сформулировать основной конфликт пьесы;

- каждое из событий оценить в контексте развития основного конфликта пьесы;
- поделить крупные события на составные части, выяснить логику сценической борьбы в каждом эпизоде;
- установить, кто из персонажей ведёт действие, то есть проявляет инициативу в развитии конфликтной ситуации;
- выявить способы борьбы персонажей;
- определить характер общения персонажей в конфликте, объект их внимания;
- проследить нарастание эмоционального напряжения конфликта и его разрешение;
- проанализировать затекстовую реальность: противоречия эпохи, которые стали материалом для создания мира драматического произведения (социальную среду, ценности общества конкретного культурно-исторического периода; сознательные предпочтения определённых способов поведения и удовлетворения потребностей и т. д.);
- соотнести драматургический конфликт с современным состоянием мира, с противоречиями реальности, с собственной жизнью.

ВЫВОДЫ ПО МАТЕРИАЛАМ ГЛАВЫ 2:

- *Драматургический конфликт* – это такое противостояние стремлений, мотивов, целей, позиций (и пр.), которое определяется взаимодействием разнозаряженных сил, проявляет себя в активности персонажей и направлено на преодоление осознанного автором противоречия объективной реальности.
- Конфликт рассматривается в теснейшей связи с такими основополагающими понятиями драмы, как *сюжет, событие, художественная идея, характер, переживание*.
- *Роль конфликта* в драматическом действии подвергается пересмотру под влиянием новых форм драматического искусства.
- На основании субъектности как основополагающей характеристике конфликта различают: *конфликты личности с общим состоянием мира; внутриличностные конфликты; межличностные конфликты*.

- Основанием внутритипового деления конфликтов человека с общим состоянием мира (с укладом жизни) целесообразно считать отношение к общественному устройству. Здесь различаются конфликты: **независимые от общественного устройства, основанные на признании разумности общественного устройства и связанные с неприятием общественного устройства.**

- В системе внутриличностных противоречий деление основано на особенностях психических процессов человека. **С работой сознания связываются осознанные конфликты, с активизацией подсознания – неосознанные.**

- Варианты межличностных конфликтов связаны с отношением к индивидуальному сознанию (его принятию или отрицанию). Данную группу конфликтов составляют **конфликты, основанные, во-первых, на индивидуальных, во-вторых, на общезначимых устремлениях индивидов, в-третьих, на индивидуальных и общезначимых устремлениях.**

- За частными причинами любого конфликта кроются **причины социальные, политические или философские.**

- В пьесе, исключая прямые столкновения персонажей, конфликт «вычитывается» из общего контекста анализируемой ситуации, которая требует **сопоставления различных элементов текста.**

- При определении характера драматургического конфликта необходимо распознавать **оппозиционные соотношения элементов текста (контрасты).**

- Высокой степенью информативности для выявления конфликта обладают **высказывания, заключающие в себе противоречие.** В конструкциях противопоставления обнаруживается смысл, означающий препятствие реализации целей персонажа.

- Противоречивую сущность явления помогает понять **стилистическая неоднородность элементов текста** (контраст стилей).

- Борьба противоположных мотивов приводит к **непоследовательности действий персонажа** (несоответствию поступков заявленным стремлениям).

- Конкретизировать анализ драматургического конфликта может **противоположность авторских оценок** того или иного предмета (явления), содержащаяся в ремарках.

ВОПРОСЫ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЯ

1. Назовите существенные признаки конфликта как явления человеческой жизни.
2. Дайте определение драматургическому конфликту.
3. Сравните взгляды на роль конфликта в разные периоды развития искусства драмы.
4. Объясните соотношение понятий «конфликт» и «противоречие».
5. Объясните связь побочных конфликтных линий с основным конфликтом пьесы.
6. Назовите виды конфликтов, связанные с духовной, психологической и социальной сферами человеческой жизни.
7. Выделите основания для внутритипового деления конфликтов личности с общим состоянием мира, внутрличностных и межличностных противоречий.
8. Дайте определение провиденциальному, глубинному конфликту.
9. Назовите оппозиционные соотношения элементов текста, способствующие определению драматургического конфликта.
10. Поясните значение контраста как универсального принципа построения текста.
11. Объясните связь противоречивости высказываний с мотивационной сферой персонажа.
12. Дайте определение понятию «стиль», связанному с художественным миром произведения.
13. Определите причины непоследовательности действий персонажа.
14. Определите возможные связи авторских оценок ситуаций с драматургическим конфликтом.
15. Выявите этапы комплексного анализа конфликта как составной части работы над текстом.

ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ

Обратимся к пьесе А. В. Сухово-Кобылина «Свадьба Кречинского».

Примем в качестве ведущего предлагаемого обстоятельства опасность банкротства Кречинского, отчаяние от возможного бесчестья, страх потери состояния и вместе с ним надежды на «большую игру», которая приносит герою высшее наслаждение. Женитьба на богатой невесте как единственный способ удержаться «на плаву» составляет главную цель,

управляющую всем поведением героя: разнообразием его действий, приспособлений и ходов.

Задание 1. Опираясь на примерную схему анализа мотивационной сферы драматического персонажа (с. 38–39), сформулируйте цели и мотивы Муромского, Лидочки, Атуевой, Нелькина, Расплюева, Фёдора.

Задание 2. Сопоставьте мотивационные сферы этих персонажей с целями и мотивами Кречинского. Определите расстановку сил в конфликте; поясните, каково отношение персонажей друг к другу.

Задание 3. Опираясь на классификацию драматургических конфликтов (с. 53–61), обозначьте тип конфликта и его видовую принадлежность. Какова роль свободной воли Кречинского в осуществлении цели?

Доказывают ли интроспективные ремарки («бойко», «очень развязно», «любезничая», «горячо», «с движением», «перебивая», «в запальчивости», «быстро», «в волнении», «запальчиво», «весело») волевою активность персонажа?

Задание 4. Выявите ключевые оппозиции текста пьесы.

Задание 5. Объясните противоречивость высказываний Кречинского, которая обнаруживается в сценах с Муромским, Атуевой, Раплюевым.

Задание 6. Сформулируйте основной конфликт произведения.

Задание 7. Определите событийный ряд, указав на какие преграды (с чьей стороны) наталкивается осуществление «блестящего плана» Кречинского. Какое из препятствий оказывается непреодолимым?

Задание 8. Вычлените побочные конфликтные линии.

В контексте развития основного конфликта проанализируйте отношения персонажей, составляющих пары: Кречинский – Атуева, Муромский – Атуева, Лидочка – Муромский, Лидочка – Атуева, Кречинский – Раплюев, Фёдор – Раплюев, Кречинский – Фёдор, Муромский – Раплюев.

Задание 9. Определите место сцены, приведённой ниже, в общем развитии действия.

«Действие первое. Явление 11.

Кречинский (осматривается). Как же вам, Анна Антоновна, нравится моя картина деревенской жизни?

Атуева. Неужто вы точно любите деревню?

Кречинский. Кто? я? что вы! Да я нарочно.

Атуева. Как нарочно?

Кречинский. Да почему же не повеселить старика?

Атуева. Да это ему такое удовольствие, когда деревню хвалят.

Кречинский. Вот видите! А я желаю, Анна Антоновна, чтоб вы узнали истинную причину моих слов.

Атуева. Какую же это причину?

Кречинский. Анна Антоновна! Кто вас не оценит, кто не оценит воспитания, какое вы дали Лидии Петровне?

Атуева. Вот, Михайло Васильич, представьте себе, а Пётр Константиныч всё бранит меня.

Кречинский. Кто? старик-то? Ну, Анна Антоновна, его извинить надо: ведь он хозяин; а эти хозяева, кроме скотных дворов и удобрений, ничего не видят.

Атуева. А ведь действительно, он мне вот нынче утром говорил, что все разорились оттого, что о навозе не хлопчут.

Кречинский. Ну так и есть! видите, какие понятия! Теперь ваш дом ведь прекрасный дом. В нем всё есть; одного нету – мужчины. Будь теперь у вас мужчина, знаете, этакий ловкий, светский, совершенный *comme il faut*, – и дом ваш будет первый в городе.

Атуева. Я это сама думаю.

Кречинский. Я долго жил в свете и узнал жизнь. Истинное счастье – это найти благовоспитанную девочку и разделить с ней всё. Анна Антоновна! прошу вас... дайте мне это счастье... В ваших руках судьба моя...

Атуева (жеманно). Каким же это образом? Я вас не понимаю.

Кречинский. Я прошу руки вашей племянницы, Лидии Петровны.

Атуева. Счастье Лидочки для меня всего дороже. Я уверена, что она будет с вами счастлива.

Кречинский (целуя у Атуевой руки). Анна Антоновна! как я благодарен вам!

Атуева. Вы ещё не говорили с Петром Константинычем?

Кречинский. Нет ещё.

Атуева. Его согласие необходимо.

Кречинский. Знаю, знаю. *(В сторону.)* Оно мне колом в горле стало.

Атуева. Как вы говорите?

Кречинский. Я говорю... благословение родительское – это такой... как бы вам сказать?... камень, на котором всё строится.

Атуева. Да, это правда.

Кречинский. Как же нам с ним сделать?

Атуева. Я, право, в нерешимости.

Кречинский. А вот что: теперь, кажется, минута хорошая; я сейчас еду на бег: меня там теперь дожидается всё общество; с князем Владимиром Бельским у меня большое пари. А вы его задержите здесь, да и введите в разговор. Скажите ему, что я спешил, боялся опоздать, что меня там все ждут. Да к этому-то и объясните моё предложение. *(Берет шляпу.)*

Атуева. Хорошо, понимаю.

Кречинский (жмёт ей руку). Прощайте! Поручаю вам судьбу мою.

Атуева. Будьте уверены; я всё сделаю. Прощайте!»

Сформулируйте задачи Кречинского в сцене, учитывая, что главная его цель – жениться на Лидочке, а ведущий мотив связан с жаждой «большой» игры.

Глава 3. СЦЕНИЧЕСКОЕ СЛОВО В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СИСТЕМЕ СПЕКТАКЛЯ

Основываясь на синтетической природе театрального искусства, спектакль необходимо рассматривать как некую систему, представляющую собой (как всякая система) «множество элементов, находящихся в отношениях и связях друг с другом, которое образует определённую целостность, единство» [66]. Это единство достигается благодаря замыслу режиссёра, соединяющего в едином сценическом произведении игру актёра, звучащий текст, музыку, пластические и визуальные искусства. В этом смысле *сценическое слово, принадлежащее актёру, является одним из значимых элементов художественной системы спектакля.*

Речь в спектакле является результатом, во-первых, внутреннего действия сценических персонажей; во-вторых, организации их конфликтного взаимодействия. Первый аспект непосредственно связан с существованием актёра, второй соотносится с технологией режиссёрского искусства. Это деление, разумеется, условно, ведь действенная природа звучащего слова

обусловлена вступлением персонажа в многообразные конфликты с тем, чтобы изменять сознание людей, их нравы, условия жизни. Тем не менее, создание сценического образа относится к актёрской психотехнике, выстраиванием сценической борьбы занимается режиссёр. Это условное деление определяет логику рассмотрения некоторых аспектов сценической речи, о которых пойдёт речь ниже.

3.1. РЕЧЬ АКТЁРА В СПЕКТАКЛЕ: ВЫРАЖЕНИЕ МОТИВАЦИОННОЙ СФЕРЫ ДРАМАТИЧЕСКОГО ПЕРСОНАЖА

Основные термины и понятия: сценическое слово, художественная система спектакля, способы речевого действия, сценическое общение, внимание, восприятие, подтекст, внутреннее действие, интонационные качества звучания речи, синкопа.

Процесс рождения речи на сцене практически не наблюдаем, но заключается он в том, что актёр переводит глубинные мотивации персонажа в звучащее слово. Результаты этого процесса проявляются в различных аспектах сценической речи, несмотря на то, что зрителем она, конечно, воспринимается как целостный, нерасчленимый акт. Остановимся подробнее на некоторых из них – таких, как способы речевого действия, сценическое общение и подтекст.

3.1.1. Способы речевого действия

Выражение сложности драматического характера, палитры его душевных переживаний возможно только тогда, когда этот характер находит воплощение в активном, целесообразном, продуктивном сценическом действии.

Высказывания сценических персонажей всегда объединены некой общей задачей, основанной на актуальной потребности, мотиве, цели. Но на каждом определённом участке речевого общения эта задача конкретизируется, и высказывания получают самые разные назначения и формы. Как говорит В. М. Волькенштейн, «... драматическая реплика неизбежно несёт на себе печать волевого усилия. Живая драматическая реплика всегда – выпытывание, выведывание, расследование, допрос; или уговаривание, увещевание; или просьба, вымогательство; или обольщение, соблазнение, лесть; или упрёк, обвинение; или обида, оскорбление, вызов,

нападение; или предостережение, совет; или защита, оправдание кого-нибудь и тому подобное. Либо она – уклонение от нападения, обольщения и т. д. – уклонение путём скрывания чего-либо, умолчания, отвода в другую сторону. Словом, драматическая реплика – есть волевое усилие. Иногда она – только намёк, незаметно брошенный, сдержанное проявление; иногда – открытое устремление, резкое проявление воли – до самозабвения, до исступления; иногда это сознательное, иногда совершенно бессознательное усилие; но, во всяком случае, каждая подлинная драматическая реплика имеет действенное назначение» [12, с. 67].

Эта мысль знаменитого теоретика драмы имеет непосредственное отношение не только к авторскому (письменному) тексту, но и к его сценическому воплощению речевыми средствами. Из этого высказывания можно выделить наиболее общие способы речевого действия как некие поведенческие модели сценического персонажа в том или ином виде конфликта.

- ***Последовательный волевой поступок.*** Такое поведение характерно для конфликтов с общим состоянием мира и межличностных конфликтов, в которых актуализируется свободная воля личности. Мотивы в данном случае преимущественно направляют сознательную деятельность человека. Поведение характеризуется устойчивой направленностью волевой активности.

Речь здесь выражает сознание персонажа. Реализации такого поступка предшествует более или менее четкий план действий, где представлено сознательно выработанное намерение, есть прогноз ожидаемого результата. Если уверенность в скором осуществлении желаний достаточно сильна, сценический герой выбирает открытые способы борьбы. Понимание цели, а также препятствий для их осуществления рождает активное и до определённой степени однозначное речевое поведение. Персонаж подчас несдержанно, страстно говорит о том, за что борется. Собственные убеждения человек всегда отстаивает с воодушевлением, эмоциональным подъёмом, стремясь утвердить своё мироощущение. Поскольку актёр, играющий такого героя, в драматической борьбе прибегает к логическому обоснованию возникающих желаний, убеждает в правильности неких позиций и доказывает что-то, активизируется его интеллектуальная природа.

Если надежды на быстрое достижение целей не столь сильны, сценическое слово проявляется в более сложной форме – в виде образной речи,

сочетающей в себе пространные доводы, на первый взгляд отвлечённые рассуждения, примеры из прошлой (или чужой) жизни, афоризмы и пр. В любом случае каждая мысль (чётко выраженная или завуалированная) для сценического персонажа – орудие осознанной борьбы, средство достижения достаточно ясной цели.

Отчётливая направленность внимания партнёров друг на друга сама по себе уже предполагает обмен репликами, то есть возникновение диалога как способа взаимодействия, общения собеседников. В диалоге, который построен на последовательных волевых действиях героев, его коммуникативная природа реализуется в наибольшей степени.

Пушкин А. С. Скупой рыцарь

Молодой рыцарь Альбер сетует на бедность, в то время как у его отца, старого барона, хранятся сундуки с золотом. Постоянный кредитор Альбера, еврей Соломон, отказывается дать денег взаймы. Однако видя отчаяние разгневанного Альбера, он наталкивает юношу на мысль, что кончину отца можно приблизить.

Начинает Соломон издали: «...дни наши сочтены не нами; / Цвёл юноша вечер, а нынче умер, / И вот его четыре старика / Несут на сторбленных плечах в могилу».

Альбер не относит эти отвлечённые размышления о бренности бытия к своей жизни. Тогда Жид переходит к разговору о Бароне, но в связи с его предполагаемым долголетием, тем самым разжигая в сердце юноши досаду и злобу на отца: «Барон здоров. Бог даст – лет десять, двадцать / И двадцать пять и тридцать проживет он».

И теперь ещё Альбер не понимает намёков. Поэтому в воображение молодого рыцаря призываются картины, связанные с похоронами Барона, где «Прольется больше денег, нежели слёз».

Наконец Соломон переходит к средству, которым может снабдить один аптекарь: «В стакан воды подлить... трёх капель будет, / Ни вкуса в них, ни цвета не заметно; / А человек без рези в животе, / Без тошноты, без боли умирает».

Альбер понимает, что старичок торгует ядом, но всё ещё не догадывается, зачем ему об этом говорит Соломон. Тогда Жид, казалось бы, несмело, как бы не желая быть причастным к возможному преступлению, произносит: «Нет; я хотел... быть может, вы... я

думал, / Что уж барону время умереть». Всё, что предпринимал до сих пор Соломон, было сказано ради этой главной фразы.

Сиюминутное стремление еврея Соломона – отвести от себя гнев Альбера, сконцентрировать его внимание на решении финансовой проблемы. Есть и более далёкая, и, вместе с тем, более важная цель – заставить вернуть себе растущие долги. Ясная цель рождает достаточно последовательное поведение, несмотря на то, что используются «окольные» пути её достижения.

• **Поступок, основанный на бессознательных желаниях и стремлениях.** Совершая такое действие, герой не осознаёт (или не до конца осознаёт) истинные мотивы своего поведения, причины, вызывающие его беспокойство, томление и мучение. Это характерно для всех конфликтов, которые в качестве движущей силы содержат бессознательную волю или неосознанные влечения личности. Речь персонажа нередко имеет импульсивный характер и лишена чёткого плана. Для понимания структуры речевого действия становится важным понятие подтекста. Особое значение приобретает соотношение звука и жеста, слова и движения. В действии, которое основано на бессознательных желаниях и стремлениях, невербальный язык более информативен, чем вербальный.

Актёру следует знать, что внутренняя необходимость поступка, основанного на бессознательных желаниях и стремлениях, может быть, не менее, и даже более острой, чем поступка волевого. Но отсутствие понимания ясной цели не позволяет персонажу сосредоточиться на одном объекте внимания.

Следует напомнить, что неосознанный характер мотива относится именно к поступку действующего лица. Тогда как задача актёра – раскрыть этот мотив для себя наиболее полно, осмыслить его связь с предлагаемыми обстоятельствами роли, максимально приблизиться к его пониманию.

Вампилов А. Утиная охота

В репликах Зилова нетрудно обнаружить лексические повторы, связанные с темой охоты. Самовысказывания героя (например, в монологе перед закрытой дверью) указывают на то, что охота – единственное, к чему он стремится. Выясняется, однако, что он и

стрелять-то не умеет, и ни одной утки не убил. В сцене новоселья на вопрос друзей, что он больше всего любит, Зилов не может дать разумительного ответа: «Соображаю, не могу сообразить». Следовательно, цель ошибочно сформулирована персонажем. Критик К. Л. Рудницкий так объясняет бессознательный мотив героя, который не совпадает с целью: «... для Зилова утиная охота – не мечта и не идеал, а некий заменитель, эрзац, вынужденная подделка под идеал. Утиная охота мерещится ему как спасение. Как способ хотя бы краткого побега от постылой действительности» [46, с. 167]. Бессознательный конфликт с окружающей действительностью Зилова сопровождается агрессией, которая всё время меняет направление.

• **Отказ от борьбы.** Этот способ поведения характеризует персонажей, которые в возникающих конфликтах выказывают недостаток (или полное отсутствие) свободной воли. В качестве силы, провоцирующей конфликтное противостояние, могут выступать бессознательные влечения, духовные стремления или непреднамеренные действия персонажа. Зачастую конфликт разных желаний, чувств и моральных убеждений не позволяют герою принять решение и достичь цели.

Отказ от борьбы человек избирает, если сталкивается с непреодолимыми препятствиями, оценивает ситуацию как невозможную для изменения, ощущает нехватку внешних средств или внутренних способностей для достижения цели. Чаще всего это следствие неоднократных и безуспешных попыток волевого воздействия на партнёра.

В таком случае уход от активного и последовательного сопротивления жизни – форма более или менее безболезненного, а зачастую и единственно возможного существования сценического героя, восстановления его эмоционального равновесия. Слово используется здесь в качестве защитного механизма от внутренних и внешних раздражителей.

Чехов А. П. Дядя Ваня

Невозможность что-либо изменить в своей жизни приводит Соню к знаменитому монологу о «небе в алмазах», имеющему как к реальному миру, так и к прямой борьбе с ним отношение довольно отдалённое. Её философское «Что же делать, надо жить!» – не что иное, как возможность преодолеть все бедствия и катастрофы, но возможность абсолютно умозрительная, то есть придуманная, вымышленная, неосуществимая.

Чехов А. П. Три сестры

Драму завершает реплика Чебутыкина «Тара... ра... бумбия... сижу на тумбе я... *(Читает газету)* Всё равно! Всё равно!». Он то ли боится остаться в тишине, то ли хочет погрузиться в стихию совсем другой жизни, пусть самой примитивной. Так или иначе, с помощью бессмысленного напева Чебутыкин пытается закрыться от событий, происходящих в доме Прозоровых.

Чехов А. П. Вишнёвый сад

Отказ от активного вступления в конфликт с обстоятельствами жизни оправдывает обращение Гаева к шкафу как к прекрасному и гармоничному миру своего детства: «Да... Это вещь... *(Ощупав шкаф.)* Дорогой, многоуважаемый шкаф! Приветствую твоё существование, которое вот уже больше ста лет было направлено к светлым идеалам добра и справедливости; твой молчаливый призыв к плодотворной работе не ослабевал в течение ста лет, поддерживая *(сквозь слёзы)* в поколениях нашего рода бодрость, веру в лучшее будущее и воспитывая в нас идеалы добра и общественного самосознания...».

Лопухин является одним из тех немногих чеховских героев, которые не только осознают свои жизненные цели, но и предпринимают максимум усилий по их осуществлению. Он предлагает Раневской и Гаеву реальные меры по спасению имения, открытым текстом говорит им о саде как о выгодном объекте купли-продажи. Но когда они отказываются понимать, как можно продать родительский дом и сад, олицетворяющие гармонию и счастье, Лопухин на какое-то время теряет самообладание. Его устами драматург выражает возможные варианты ухода от прямого вступления в конфликт: «Я или зарыдаю, или закричу, или в обморок упаду. Не могу! Вы меня замучили!»

Конечно, каждый из рассмотренных вариантов речевого и параязыкового поведения в сценической практике (как и в жизни) редко используется в чистом виде. Живой процесс рождения слова на сцене гораздо шире, объёмнее, сложнее условных схем. Тем не менее, содержание образа основано на одном из способов речевого действия как на определённой матрице поведения.

3.1.2. Сценическое общение

Константин Сергеевич Станиславский определял сценическое общение как важнейший элемент психотехники актёра, когда он вступает в диалог с партнёрами, предметами, внешним миром и внутренними образами.

Процесс общения, его начало и завершение зависят от типа конфликта, а также вызвавших его потребностей, мотивов, целей субъектов. Так, в осознанных межличностных столкновениях, обусловленных социальными потребностями, где особую роль играет свободная воля личности, от участников диалога (полилога) требуется активность вне зависимости от объёма вербальной партии каждого. Пока один находится в стадии говорения-воздействия, другой оценивает новую информацию и, вместе с тем, осуществляет контроль за речью собеседника: сознательно или неосознанно регулирует объём и качество его высказывания, поощряет или сдерживает его речевую активность.

Подлинное общение на сцене требует постоянного, очень пристального внимания и тонкого восприятия. Каждый акт поведения всегда начинается с внимания, которое является необходимым условием подлинного действия. Необходимо внимательно следить за выражением лица партнёра, видеть его глаза, стараться уловить ход его мыслей, почувствовать его эмоциональное состояние, угадать не только ближайшие его цели, но и глубинные мотивы, намерения. Изменение поведения (в том числе голосоречевых его проявлений) возможно только при условии неподдельного внимания к партнёру. Именно внимание движет и развивает диалог.

Однако сценическое общение не следует понимать как непрерывный обмен информацией между действующими лицами. От прямого общения с собеседником часто уводит наличие двух или нескольких объектов внимания. Такое общение возможно, когда потребности не осознаются, мотивы расходятся с целями, разные конфликтные линии причудливо переплетаются.

Достоевский Ф. М. Идиот

О. Егошина, автор книги о И. Смоктуновском, приводит пример из спектакля «Идиот» в постановке Г. А. Товстоногова (Большой драматический театр, 1957), касающийся формы сценического

общения, о которой речь шла выше: «Его Мышкин был настолько увлечён предметом разговора, что не сразу обращал внимание на собеседника. И эта его внутренняя отрешённость, сосредоточенность не на объекте, а на предмете разговора находилась в противоречии с задачей: “весь в партнёрах”. Общение Мышкина было двойственным: телепатически чуткий собеседник и человек, отрешённый от окружающих, живущий своей тяжёлой внутренней жизнью, он то распахивался навстречу собеседнику, то уходил от него в свой недоступный мир» [21, с. 16]. Способность держать внимание в диалоге на нескольких объектах может придать процессу общения абсолютную правдивость и сделать его объёмнее, многомернее.

Чехов А. П. Три сестры

Мысль о необходимости изменить традиционную прямолинейную форму актёрского общения на сцене подробно объяснена В. И. Немировичем-Данченко на материале «Трёх сестёр». «У нас уж если “общаются”, – пишет он, – глаз друг от друга не отрывают – и только: живут без подводного течения, которое я называю “вторым планом”, без зерна, в данном случае определяемого “тоской по лучшей жизни”. Слишком уж просто: ах, весна, май за окном, я люблю Ирину, она моя милая сестра – значит, будем то и дело братья за руки, обниматься, нежно смотреть друг на друга, что-то друг другу в упор говорить. Это не Чехов. Чеховские женщины все обособленные, замкнутые...» [37, с. 428]. Приступая к постановке пьесы в 1939 году, Немирович-Данченко предлагал, чтобы общение между героями было скрытое, не прямое. Это общение при полном непонимании друг друга и внутренней замкнутости. Противостояние окружающему миру не выливается в открытую борьбу героев против пошлости, бескрылости жизни, однако, вызывает в них отчаянное желание оторваться от неё. Это стремление не позволяет им полностью сосредоточиться на окружающих людях этого мира, на их внутренних мотивах и внешнем поведении [там же].

Такое понимание сценического общения основано на объективных фактах пьесы Чехова. Хотя проявления неудовлетворенности жизнью возникают в обстановке группового совместного соуча-

ствия в каком-то общем времяпрепровождении (действие происходит в доме Прозоровых, открытом для многочисленных гостей), о непосредственном общении можно говорить лишь условно. Практически все герои драмы в основном поглощены собой, собственной неустроенностью, разговаривают больше про себя, поэтому они плохо «слышат» друг друга. Общение между ними с трудом переходит в диалог. Одна тема разговора быстро сменяет другую, не имея какого-либо завершения.

Всеобщей разобщённостью персонажей продиктована специфика актёрского существования и в других постановках чеховских «Трёх сестёр». В постановке Г. А. Товстоногова (Большой драматический театр, 1977) персонажи были равнодушны к другим, слушали друг друга, а думали каждый о своём. Исключение составлял Тузенбах, но он, натываясь на непонимание, оставался один. «Между ними стоит стена разобщённости. Каждый из них слишком занят собой, своей собственной болью», – свидетельствует театральный критик Р. М. Беньяш [6, с. 318].

И в спектакле А. В. Эфроса (театр на Малой Бронной, 1982), судя по всему, словесный контакт между героями не был главным [63, с. 65; 67].

В постановке Ю. П. Любимова (театр на Таганке, 1981) связь между героями, как говорит К. Л. Рудницкий, разрывалась окончательно: «Голоса исполнителей звучали в разных регистрах. Их нервные, горячечные речи, их громкие, до крика, возгласы почти всегда были обращены к публике. Между собой персонажи спектакля общались редко, урывками: не надеялись, да и не стремились друг друга понять. Смотрели прямо в зрительный зал» [46, с. 113]. Трагичность ситуации в этом спектакле достигалась усложнением структуры диалога. По ходу действия магнитофонная запись доносила из прошлых театральных эпох голоса актёров МХАТ им. Горького, БДТ им. Горького (участников прежних постановок чеховской пьесы): «барственно-мягкий, бархатный, вкусно-интеллигентный тембр Качалова, откуда-то из 20-х годов – страдальческий тон Юрского и ломкий голос Поповой» [там же].

Начало «Трёх сестёр» в постановке венгерского режиссёра Иштвана Хорваи (театр Вигсинхаз, Будапешт, 1972) поражало, на первый взгляд, дружеской общностью людей, собирающихся в доме Прозоровых. В рецензии на спектакль критик И. Рубанова отмечает, что на сцене царили возбуждение и суматоха, объясняемые подготовкой к встрече гостей. Сёстры «... бегут, переговариваясь на ходу, внезапно останавливаются, замолкают, смеются и опять говорят, говорят. Говорят все вместе, наперебой, с интонацией не единожды говоренного и слышанного: “Отец умер ровно год назад... берёзы распустились... продать дом... Маша будет приезжать... Андрей расплел...” Потом опять останавливаются, как на стоп-кадре. И снова промельк молчания, потом смех и опять двигаются, действуют и повторяют свои реплики, фразы и маленькие монологи каждый по отдельности, как говорится, “в точности по тексту”» [45, с. 341]. Уже начало спектакля подсказывало, что это бесконечное говорение с «промельками молчания» являлось чем-то иным, нежели подлинное общение с обязательностью обратной связью между партнёрами. «С течением спектакля темп действия спадал: удлинялись ритмические “растяжки”, возникающая плавность повествования перерастала в меланхолию, притуплялись реакции даже на события и обстоятельства, которые, казалось бы, должны были вызывать отклик сострадания, боли, возмущения. Не случайно смертельная ссора на городской улице Солёного и Тузенбаха становилась лишь ничтожным поводом для слуха, который передают в доме друг другу с равнодушием и монотонностью заезженной граммофонной пластинки: “Около театра... – Солёный стал придираваться... – Чепуха всё. – ... вчера около театра... – Ничего. Глупости... – У него третья дуэль. – У кого? – У Солёного. – А у барона?”. Слова перелетают от персонажа к персонажу как волан в партии бадминтона между впавшими в транс игроками», больше из «неизбывной привычки к возвышенному говорению» [там же, с. 342].

Направленность к какой-то иной (очень неопределённо намеченной) лучшей и светлой жизни, страстное стремление вырваться за пределы реальной действительности вызывают у чеховского персонажа желание найти некоего дальнего собеседника, существующего в ином мире, может быть, в будущей жизни.

С. Т. Вайман обращает внимание на то, что при работе над чеховской пьесой и В. И. Немирович-Данченко, и Г. А. Товстоногов (постановка 1965 года) советуют актёрам отвечать не на конкретную реплику партнёра, а в пространство, «...по направлению к какой-то загадочной дальней черте» [9, с. 168]. Такая задача требует отказа от чёткой направленности реплик. Возникает ощущение неясного, но влекущего героев объекта. Поэтому произносить текст актёры могут мимо или поверх друг друга. Ведь главное не то, что происходит сейчас, а то, что будет с героями после. Поэтому, например, Товстоногов сцену объяснения Тузенбаха и Ирины выстраивает на пластической близости и внутренней разобщённости [81], а исполнителю роли Чебутыкина советует обращать монолог о часах не к тем, кто в комнате, а к осколкам разбитых часов [53, с. 215].

Диалогическая речь сценических персонажей по сути либо превращается в монолог, либо становится обращением в иную жизнь, иное время, к иным людям. Уместно вспомнить, что пьеса начинается воспоминанием Ольги о прошлом («Отец умер ровно год назад (...) тогда шёл снег. Мне казалось, я не переживу...»), а заканчивается её устремлением в будущее («Музыка играет так весело, бодро, и хочется жить! <...> Пройдёт время, и мы уйдём навеки, нас забудут, забудут наши лица, голоса <...> но страдания наши перейдут в радость для тех, кто будет жить после нас <...> О, милые сёстры, жизнь наша ещё не кончена. Будем жить!..»). Начало и финал символичны, так как закольцовывают тему ухода от реальности, не единожды обозначенную в пьесе.

При всей несхожести режиссёрских трактовок, актёрских речевых приспособлений и акцентов во всех постановках нельзя не увидеть объединяющего начала, которое заключается в процессе общения между сценическими персонажами, соответствующем тому, что называют «выстрелами мимо цели». Источник этого объединяющего начала содержится в стремлениях чеховских персонажей к иной жизни, далёкой от неурядиц, бед и проблем дня нынешнего. Поэтому такую важную роль в поведении персонажей играют их воспоминания и мечты.

3.1.3. Подтекст

Подтекст является результатом всей работы актёра и режиссёра по раскрытию содержания пьесы. Под подтекстом в литературе (преимущественно художественной) понимается **«скрытый, отличный от прямого значения высказывания смысл, который восстанавливается на основе контекста с учётом ситуации»** [39, с. 934]. Овладеть подтекстом – это значит проникнуть в мотивационную систему персонажа, оправдать и присвоить её. В сценическую практику понятие подтекста впервые введено К. С. Станиславским. Он понимал под ним невысказанный прямо комплекс мыслей и чувств, который скрыт под словами текста, тот психологический инструмент, который информирует зрителя о внутреннем состоянии персонажа [48, с. 80–92].

Существование актёра как действующего лица спектакля нередко реализуется не столько во внешней цепи поступков, сколько в развитии глубоко спрятанных мыслей и переживаний. Важнейшим становится «внутреннее действие», которое в тексте материализуется лишь частично. Слова теряют свою лексическую значимость. Их семантика и содержательное наполнение в контексте пьесы приходят в противоречие друг с другом или существуют параллельно. Подтекст создаёт особую напряжённую атмосферу, не позволяя сценическому персонажу открыто заявлять о своих намерениях и вступать в открытые конфликты.

Подтекст рождается благодаря отпавлению актёром-образом одновременно двух противоречивых, но тематически связанных между собой сообщений. К непосредственно сообщаемой информации, заключённой в поверхностном слое текста, присоединяется и иная, скрытая, иногда не отработанная сознанием персонажа. Можно говорить о том, что непосредственно сообщаемая информация подчинена осознанной цели сценического персонажа, скрытая – является результатом его истинного мотива поведения (скрытого или скрываемого). Мотив – это главное, что проявляется в подтексте.

Профессор СПбГАТИ В. Н. Галендеев, размышляя о глубинных корнях порождения речи, обращается к результатам психоаналитических исследований, которые комментирует французский лингвист Э. Бенвенист: «...сквозь историю, создаваемую себе пациентом, начинает проступать другая история, которая объяснит мотивацию. Таким образом, речь используется психоаналитиком как посредник для истолкования другого “языка”, имеющего свои собственные правила, символы и “синтаксис” и восходящего к глубинным структурам психики» [16, с. 14]. В речевых сиг-

налах пациента проявляется «зацепленная» психоаналитиком аффективно-мотивационная сфера, обычно скрытая в глубинах бессознательного.

Подтекст – это и есть та проступающая мотивация сценического персонажа, оправданная личными переживаниями актёра, те речевые сигналы, которые адресованы зрителю. Средствами обнажения глубинных пластов (второго плана) существования персонажа-образа могут быть различные интонационные качества звучания речи (мелодические, ритмические, акцентные и др.). Сюда же необходимо отнести параязыковые проявления и зоны молчания, обрамляющие слово и свидетельствующие о «подводном» течении действия.

Однако понятие подтекста нередко понимается примитивно, как обязательное и нарочитое противостояние первоначальному значению слова, фразы. Ошибкой в исполнении считается переведение второго плана в первый. Зачастую это приводит к излишней трагичности интонаций, многозначительности пауз, а в результате – к утяжелению внешнего действия, что не всегда соответствует намерениям автора.

Чехов А. П. Три сестры

При постановке «Трёх сестёр» в Художественном театре (1901) К. С. Станиславский искал способы активного проявления конфликта, который определялся столкновением между «жизнью человеческого духа» и всей суммой «предлагаемых обстоятельств» [49, с. 304–309]. Он пытался вскрыть активное начало в людях, которые не вступают в открытую борьбу с окружающей их пошлостью, отсутствием мечты, а которые, казалось бы, только страдают и тоскуют. Станиславский вспоминал, что достичь этого на репетициях удалось далеко не сразу. Артисты, погружённые в ситуацию драматизма жизни своих персонажей, довольно быстро срепетировали пьесу. И, тем не менее, она «не звучала», казалась скучной и длинной. Репетиции становились мучительными, актёры впадали в отчаяние. Верное решение было найдено Станиславским неожиданно, когда на одной из репетиций он понял природу действия в чеховской пьесе. «Оказывается, они совсем не носятся со своей тоской, а, напротив, ищут веселья, смеха, бодрости; они хотят жить, а не прозябать» [там же].

Станиславский исходил из жизненной логики, чувства правды. Часто ли мы посвящаем малознакомых людей в свои тайные переживания? Досаждаем ли своих близких одним и тем же вопросом, на который нет ответа? А если они в этот момент решают свою судьбу, не менее значимую, чем наша? Со временем внутренняя боль приглушается, загоняется в тайники подсознания и вспыхивает с новой силой только в моменты потрясения, спровоцированные новым событием. Эта неутрачиваемая боль может разрастаться, но чем шире она становится, тем меньше у нас желания прожить её заново, и тогда мы сознательно или неосознанно прячем её, совершая отчаянные попытки найти утешение и радость в чём-то, совершенно не относящемся к предмету страданий.

Сцена пожара решалась Станиславским как момент наивысшего душевного подъёма героев, который исчерпывался к финалу третьего действия. «Станиславский делал на сцене страшную суматоху, все бегали, нервничали», – сообщала Чехову О. Л. Книппер (цит. по [51, с. 138]). Свой монолог о покаянии сама актриса, играющая роль Маши, произносила трагически. «...Причём она чуть ли не металась в отчаянии по сцене», – свидетельствует критик Ю. Соболев [там же]. Но в ходе репетиций выяснилось, что этот акт явно не удавался. Известно, что в дальнейшую работу над пьесой включился В. И. Немирович-Данченко, который стал добиваться большей сдержанности и скрытости переживаний. Его оценка событий вполне соответствовала замыслу самого Чехова, который писал: «Почему шум? Шум только вдали, за сценой, глухой шум, смутный, а здесь на сцене все утомлены, почти спят...» [там же]. Немирович-Данченко советовал актрисе вести роль нервно, но не отчаянно, не кричать, даже изредка улыбаться и так, чтобы чувствовалось утомление ночи. После работы с режиссёром Книппер изменила рисунок роли, а вместе с этим голосо-речевые краски. Таким образом, открытый Станиславским драматизм чеховской пьесы был переведен в подтекст, внешнее действие – в «подводное течение».

Ещё один образец реализации смысла в подтексте даёт в своих записях репетиций «Трёх сестёр» Г. А. Товстоногов. Во втором акте Ирина сообщает о том, что Андрей опять проигрался в клубе. «Надо бы принять какие-нибудь меры». Режиссёр вполне согласен

с голосо-речевым рисунком актрисы Э. Поповой, которая говорит этот текст в нервно-возбужденной интонации. «Очень не деловой, не практический тон этих слов противоречит их конкретному смыслу. И получается то, что нужно: совершенно ясно, что никто ничего не сделает. “Меры” принять они не могут» [53, с. 197].

В продолжение разговора о выражении драматического начала в подтексте можно обратиться к постановке А. В. Эфроса. Свои мысли о том, что драму не обязательно играть откровенно трагично и нервно, он подтверждает примером работы над сценой спора Чебутыкина и Солёного о двух университетах. «Раньше я старался извлечь из этого спора всю нервность, которую только можно было. Чуть не до драки доводил эту сцену. А теперь я думаю, что так делать не нужно. И Солёный должен искренне мириться с Тузенбахом, когда последний предлагает мир, и искренне пить с ним на брудершафт. Драматизм где-то совсем далеко, глубоко. Недаром же ещё тогда, давно, во МХАТе придумали такие слова, как «второй план» и «подтекст». А то у нас теперь второго плана часто и не бывает, мы его выводим в первый. И получается плоско. А когда плоско, то не все ли равно – радостно это или печально. Если уж плоско, то плоско. А надо, чтобы жизнь текла, будто ничего страшного и нет, будто все в порядке, а что там, в глубине, люди очень беспокоятся, то это ведь – в глубине. Мы не должны думать, что они несчастны. Мы должны думать, что они хорошие. Мы их должны полюбить, болеть за них и вместе с ними мечтать, чтобы всё было хорошо. И так до конца – чтобы драма в чистом виде не прорывалась. И именно это противостояние в драме трагично» [62, с. 30].

Выстраивание второго плана, который просвечивает сквозь поверхностный слой жизни, не представляется возможным без внутреннего монолога. Это доказывают режиссёрские комментарии к пьесам, содержащие подробную разработку внутренней речи героев. Такие примеры можно найти у Станиславского, Немировича-Данченко, Товстоногова, других художников сцены. Значимая характеристика внутреннего монолога – свёрнутость мысли. Когда человек о чём-то думает, над чем-то размышляет, ему нет необходимости фиксировать непосредственно предмет осмысления, он сосредотачивается лишь на том, что происходит или должно про-

изойти с этим предметом, и на эмоциях, которые он вызывает. Поэтому, если перевести внутренний монолог в письменную речь, то она окажется лишённой обычного синтаксиса, привычного соединения слов, без подлежащих, с множеством междометий. Внутренней речи присуща логика, которая помогает связать воедино несоединимые, на первый взгляд, куски текста и позволяет держать сквозное действие. В работе над ролью каждая новая репетиция, каждый новый спектакль будет вызывать во внутренней речи актёра новые образы-смыслы, рождённые сиюминутным контекстом, поэтому внутренний текст не требует строгой фиксации.

М. М. Буткевич считает, что драматургия Чехова открыла новый способ существования актёра, способного передавать драматизм жизни на сцене. Подтекст, та неявная жизнь, которая составляет смысл действия, возникает во многом благодаря **приёму синкопирования** (музыкальный термин «синкопа» означает перенос с сильной доли на слабую). Он заключается в умении снимать значительность с главной цели притязаний героев. «Около ста лет назад он (Чехов – В. Ч.) уже заставлял своих интеллигентнейших персонажей вступать в принципиальные дискуссии, спорить до хрипоты из-за абсурдных ничтожностей типа “чехартма – черемша” или “сколько в Москве университетов: один или два”, а самому любимому герою, уходящему на верную смерть, совал мимоходом бытовую, обыденную, как умывание или причёсывание, фразу, облегчённую до пустоты: “Я не пил сегодня кофе”» [8, с. 454].

Пример синкопирования можно встретить в комментариях к репетициям «Трёх сестёр» Г. А. Товстоногова. «Ирина не может простить себе, что на телеграфе нагрубила женщине. Но, рассказывая об этом, не следует прямо говорить о своих переживаниях, нужно спрятать их за шутку, как бы преодолеть в себе. Тогда всем станет ясно, что это главное событие. Коротко сказав о нём, Ирина тут же спрашивает: “Сегодня у нас ряженые?” Подтекст вопроса таков: не будем заниматься мною, моим настроением» [53, с. 197].

А вот высказывание Р. М. Беньяш по поводу исполнения роли Солёного К. Лавровым в спектакле БДТ, которое доказывает использование синкопы: «То, что “в Москве два университета” он швыряет в лицо Андрею яростно и повторяет с такой значитель-

стью, словно решает вопросы о жизни и смерти. Но когда в самом деле решается для него смысл существования, когда он признаётся в любви Ирине, – в нём искреннее отчаяние и даже незащищенность, надломленность» [6, с. 270]. Следует добавить, что современный театр не мыслим без синкопы.

Важно осознавать, что именно благодаря подтексту, зависящему не только от предлагаемых обстоятельств пьесы, но и от интерпретации режиссёра/актёра драматургический материал не может рассматриваться как завершённый текст, имеющий однозначные, постоянные признаки.

3.2. СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЧЬ КАК ВОПЛОЩЕНИЕ ДРАМАТУРГИЧЕСКОГО КОНФЛИКТА

Основные термины и понятия: голосо-речевая антитеза, компоненты голосо-речевой антитезы, интонация, борьба интонационных конструкций, стиль сценической речи.

Речь по своей функциональной природе служит удовлетворению только тех потребностей, которые так или иначе связаны с другим (партнёром или «другим собой») и, значит, – с взаимодействием, борьбой. Не случайно В. М. Волькенштейн всякую драматическую сцену рассматривает как поединок, а драматическая реплика для него «удар в борьбе или парирование удара» [12, с. 67]. Однако конфликтность действия касается не только индивидуального поведения сценического персонажа. Возможности его голосоречевого воплощения в спектакле распространяются и на общий строй постановки. Рассмотрим такие его аспекты, как голосо-речевая антитеза и стиль сценической речи.

3.2.1. Голосо-речевая антитеза

Антитеза как противопоставление элементов, связанных между собой внутренним смыслом, может осуществляться не только на языковом, но и на интонационно-произносительном уровне. Использование явлений контраста в сценическом творчестве имеет естественнонаучное обоснова-

ние. Так, российский психофизиолог П. В. Симонов на основе наблюдений и опытов доказывает, что сила раздражителя значительно возрастает, если он действует сразу после или на фоне противоположного ему раздражения [47, с. 98–100]. Это означает, что на фоне проявления одной черты изображаемого лица другая для воспринимающего человека становится более выпуклой и яркой.

Конфликт представляет собой ситуацию, в которой каждая из сторон стремится занять позицию, противоположную по отношению к интересам другой стороны. В сценических условиях стремление к противоположности находит выражение в голосо-речевой антитезе. Не случайно термин «противоречие», как один из наиболее близких к понятию «конфликт», содержит в своей структуре слово «речь». Таким образом, «речь» можно рассматривать в качестве понятия, непосредственно относящегося к конфликту.

Сопоставление, противопоставление характеров героев, несоместимость их мотивов, взглядов, позиций и интересов проявляются в борьбе интонационных конструкций фраз (периодов, объёмных высказываний), в контрастности звучания. Сошлёмся на В. Н. Галендеева, который под контрастностью понимает величину различия между наиболее высоким и наиболее низким тоном [17, с. 178].

Однако голосоречевые контрасты не сводятся лишь к мелодике речи. Уместно обратиться к *понятию интонации, под которым понимается «специфическое средство художественного общения, выражения и передачи эмоционально насыщенной мысли с помощью пространственно-временного движения в его звучащей (человеческий голос и голоса музыкальных инструментов) и зрительной (жест, мимика, пантомимика) форме»* [61, с. 114]. Основываясь на содержании термина, можно выделить голосо-речевые компоненты, потенциально способные существовать в оппозиции, то есть составить антитезу. К таким компонентам следует отнести его звуковысотные характеристики (выше – ниже), динамику, или громкость (громче – тише), темп (быстрее – медленнее), ритм (закономернее, напряжённее – свободнее, легче), паузы в речи (длиннее – короче). Контрастные элементы могут обнаруживаться как в голосоречевом рисунке одного персонажа, так и в конфликтном взаимодействии двух или нескольких героев. Конечно, они обязательно должны быть оправданы пси-

хологически, то есть внутренним действием актёра. В целом голосоречевая антитеза способствует интенсивности переживания ситуаций и событий, заложенной в самой природе драматического действия.

Чехов А. П. Три сестры

Ученик и последователь идей К. С. Станиславского, известный театральный педагог Г. В. Кристи указывает на такие интонационные контрасты в чеховских спектаклях Художественного театра. Они, по его глубокому убеждению, обостряли воплощение авторского замысла. Он отмечает, что «... чеховский герой говорил иначе, чем наш современник, с точки зрения динамики, ритмики и мелодики речи, не говоря уж о лексических её тонкостях. Эта манера произношения нередко определялась особой деликатностью и тактом во взаимоотношениях людей, уважением к душевному состоянию собеседника и его мнениям. На характер речи оказывало влияние и размеренное течение жизни таких дворянских усадеб, где происходит действие чеховских пьес, близость их обитателей к природе, их склонность к мечтательности, безотчётная тоска и неудовлетворённость жизнью, заставляющие чутко прислушиваться и к своему внутреннему голосу и голосу собеседников. Поэтому-то вульгарные, резкие интонации Наташи казались оскорбительными для трёх сестёр...» [31, с. 176].

Разные голосоречевые манеры, подмеченные Кристи, объясняются принадлежностью героев к различным уровням как социального, так и духовного миров. Наташа не склонна задумываться над течением жизни сколько-нибудь серьёзно и глубоко. Не имеющая своей драматической линии, контрастируя с остальными действующими лицами, она лишь оттеняет их духовную сосредоточенность и устремлённость к мечте.

В спектакле БДТ им. Горького 1965 года (режиссёр Г. А. Товстоногов) конфликт с миром проявлялся в сцене, следующей за прощанием Маши с Вершининым. Маша (Т. Доронина) плачет навзрыд, потом как будто бы успокаивается и ледяным, однообразным голосом читает «У лукоморья дуб зелёный, золотая цепь на дубе том... золотая цепь на дубе том... Я с ума схожу... У лукоморья... дуб зелёный...» Бессмысленность цитирования

пушкинского текста становится очевидной с каждой новой фразой: «У лукоморья дуб зелёный, золотая цепь на дубе том... Кот зелёный... дуб зелёный... Я путаю...». Пытается успокоиться, смириться, принять произошедшее: «Неудачная жизнь... Ничего мне теперь не нужно... Я сейчас успокоюсь... Всё равно...» Вместе с тем, растёт желание ухватиться за смысл, сосредоточиться на чём-то, но не проговорить что-то важное вслух: «Что значит у лукоморья?». И вдруг кричит истошно, разрушая все попытки хоть как-то примириться с ситуацией: «Почему это слово у меня в голове?». Через резкие перепады в интонациях осознаётся протест против жизни, лишённой смысла.

Мольер Ж.-Б. Тартюф

Константин Сергеевич Станиславский использовал приём голосо-речевой антитезы как необходимое условие словесного взаимодействия в диалоге. В сцене первого акта пьесы Оргон возвращается из деревни в свой дом и расспрашивает Дорину о том, что произошло здесь в его отсутствие. Не обращая внимания на подробности ужасной болезни своей жены, Оргон интересуется только Тартюфом и, несмотря на утешительный ответ, с тревогой и умилением всякий раз по поводу нового, связанного с ним факта произносит «Бедняжка!»

Актёр В. О. Топорков, игравший Оргона, в своих воспоминаниях признаётся, что эта сцена долго не получалась. Тогда режиссёр посоветовал ему «направить видения» в те места, о которых рассказывает Дорина. «Мысль ваша уже в спальне, где ночью в горячке лежит жена, никто в доме не спит, все суетятся, – вспоминает актёр совет мастера. – Это надо увидеть. Послали за доктором, несут лёд, шум, беготня... Но позвольте, ведь там, на пути к спальне, келья Тартюфа, и уже забыта жена, забыто всё на свете – скорее узнать, что же с Тартюфом <...> На ваш вопрос: – Ну, а Тартюф? Дорина отвечает: – Две куропатки съел, И от баранины немного-то осталось... Боже мой! До чего же человек измучился за ночь, раз у него появился такой необыкновенный аппетит: – Бедняжка! Вы слушаете её и делаете свои предположения – те, которые не написаны в тексте, но результатом которых является текст. Вот в этом умении слу-

шать – весь секрет сцены. Дорина, со своей стороны, должна учитывать ваше впечатление от каждой своей фразы и в зависимости от него подбрасывать то или другое» [54, с. 155].

Описывая работу над этим спектаклем, Г. В. Кристи обращает внимание на голосоречевую партитуру этого участка роли героини: «Если монолог Дорины строится на противопоставлении видений того, что происходило с Эльмирой и Тартюфом (она больна, не ела, не спала, а он здоров как бык, ел за двоих, спал беспросыпно), то и интонации в рассказе должны быть противопоставлены друг другу. Чтобы выразить сочувствие к несчастной хозяйке и презрительную иронию к проходимцу Тартюфу, актриса Бендина пользовалась контрастными ритмами, тональностями, различными голосовыми регистрами при переходе от одной картины к другой» [31, с. 365].

«Смена интонаций, – продолжает свою мысль Кристи, – особенно необходима в диалоге, где каждая новая реплика опровергает предшествующую, где мнение одного противопоставляется мнению другого. Диалог не есть говорение слов по очереди, учил Станиславский, а словесная борьба, где сталкиваются не только мысли, но и интонации» [там же].

Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы

Контраст интонаций, являющийся характеристикой сценического выражения конфликта, имеет отношение не только к межличностному его варианту, но касается также и других его типов. Театральный критик А. Р. Кугель, оценивая речевое поведение Дмитрия Карамазова в исполнении П. Н. Орленева в спектакле «Братья Карамазовы» (Кострома, 1890), отмечает резкие чередования интонаций героя, то отчаянных, то восторженных [32, с. 58]. Есть основания предполагать, что голосоречевая антитеза явилась выражением внутриличностного конфликта персонажа. На это указывают и свидетельства театральных зрителей. Так, Ю. Беляев говорит о том, что Карамазов в исполнении актёра был натурой самоуглубленной, измученной сомнениями, раздираемой страстями: «Нервное подвижное лицо, слегка тронутое гримом, выражало усталость, разочарованность и только изредка сменялось выражением какой-то бесшабашной удали. Голос несколько сипловатый, с кое-где

выскакивающими истерическими нотами, дополнял картину душевного разлада, который шёл внутри Мити» [68]. Сам Кугель подчёркивает, что это единство противоположностей определило «контрастный характер всего организма роли», который воспринимался как «смысловое зерно», найденное с интуитивной точностью [32, с. 60]. Другой известный критик П. Марков свидетельствует, что благодаря внутриличностному конфликту, который всегда выстраивал Орленев в роли, голосоречевая антитеза была сценической индивидуальностью артиста. Подмечая неуравновешенность его героев, Марков говорит о музыкальной гамме фразировки артиста, основанной на диссонансах, на переходах из одного тона в другой. «Его исполнение, – пишет критик, – даже технически строилось на чередовании потуханий и взрывов <...> Вдруг тускнели глаза и голос, сжималось всё существо: Орленев уходил в себя, отгородившийся от всех и оскорблённо одинокий. И также внезапно вновь прорывался стихийный темперамент, блестели глаза, увлекал красотой голос» [36, с. 183]. Причину такого внутреннего разлада орленевских персонажей Марков находит в реальном жизненном пространстве актёра, творящего в переломное время: на рубеже веков, в период революций и потрясений.

Горький М. Егор Булычов и другие

В постановке в Театре им. Вахтангова (1932) конфликт в спектакле выстраивался на разной оценке ситуации в России предреволюционной эпохи. Как свидетельствует критик Ю. Юзовский, «Булычов находит, что буржуазный строй, создателем, опорой, деятелем которого он был, идет к гибели, “другие” самоуверенно утверждают, что сейчас только и наступает время для расцвета этого строя» [64, с. 215]. Однако самоуверенность «других», «власть имущих», расценивалась театром как лживая мораль, что подтверждалось яркими, колоритными голосоречевыми красками. Юзовский подчеркивает, что речь Достигаева (О. Басова), Ксении (А. Запорожец), Башкина (Ю. Любимцева), Павлина (М. Державина) соответствовала их «двуличной жизни», содержала «много полутонов, перебоев, лишних интонаций, выражающих не сложность души, а ее

лживость, желание укрыться, увильнуть, прибегнуть к обходным движениям, добиться того, что им нужно» [там же]. Напротив, речь Булычова (Б. Щукина) «...не знает околичностей, в нём нет задних мыслей, и чтобы вытащить правду, спрятанную за словами, он хватает её за шиворот <...> И голос его был громкий, насыщенный, густой, мужественный, красивый, от бытового волжского говора шла музыкальность и красота этого голоса» [там же]. Это была «...громкая смелая хозяйская речь без излишних интимных полутонов, без случайных интонаций и перебоев» [там же]. Контраст речевых манер подчеркивал тему обмана и правды, проявление социального и мировоззренческого конфликта.

Голосо-речевая антитеза необходима и в тех случаях, когда исполнитель выражает отношение к ситуации, содержащей противоречие. Встав на сторону одного из участников, он поневоле уподобляется ему, а значит, приближает произнесение реплик к своей естественной голосо-речевой манере. Отвергая позицию другого (не соглашаясь, протестуя, высмеивая и т. д.), говорящий стремится как можно больше отстраниться от неё, поэтому использует качества голоса и речи, совершенно ему не свойственные (до нарочито искажённых и уродливых звуков, интонаций, манер). Чем более противопоставлены мотивационные сферы участников конфликта, тем контрастнее возникающие характеристики голоса человека, наблюдающего ситуацию, рассказывающего о ней.

3.2.2. Стиль сценической речи

Если в литературоведении с понятием стиля связаны некая определённая и повторяемость художественных образов, мыслей, языковых средств и пр., то речевой стиль спектакля, как указывает исследователь этой области творчества А. В. Попов, «...определяется комбинациями голосоречевых характеристик: звуковысотных, динамических, темпоритмических, тембрально-акустических, то есть размахом или компактностью голосовых средств; склонностью к речевой характерности или её отсутствием; орфоэпической гибкостью или негибкостью, то есть инвариантным произношением звуков речи или их вариативностью в зависимости от сценических задач» [42, с. 11]. К речевому стилю актёра, по его мнению, также относятся «“дружба” со знаками препинания или частичное их игнорирование», «соблюдение канонов стихотворной читки или ломка

стиха ради психологической достоверности», «выраженная интервалика речи... Или её смазанность, неуловимость, большая склонность к монотонности...» [там же]. Бытовой реализм или высокая романтика, естественность, простота, лёгкость диалогов или нагромождение резких интонаций, динамичность или тяжеловесность звучащего текста – всё это имеет отношение к стилю речи в спектакле.

Стиль сценической речи является производным от многих факторов. Основопологающим в его определении, по мнению В. И. Немировича-Данченко, необходимо считать внимание к *авторскому слову*. «... Стиль спектакля, – говорит он, – должен идти от стиля автора» [37, с. 223]. Он приводит в пример творчество Гоголя, требующего, по его выражению, «гомерического стиля спектакля» (гомерического в смысле громадности, преувеличенности образов) и темперамента, который «надо давать в каждой сцене на сто пятьдесят процентов, а не только на сто» [там же].

Приведём ещё одно подтверждение значимости авторского стиля для рождения голосоречевого рисунка актёра. Обратимся к примеру, в котором существенной является жанровая характеристика материала как одна из составляющих авторского стиля. Театральный педагог Б. Г. Голубовский, говоря о спектакле «Дом» по одноимённому роману Ф. Абрамова в постановке Л. А. Додина (1980), обращает внимание на использование вставных новелл, составляющих «Житие великомученицы Евдокии». «...Именно монологи Евдокии, – пишет Голубовский, – определяют стилистику спектакля. “Житие...” В этом слове заложена эпичность, повествование, в нём и мудрость, и горе, и философия. Евдокия рассказывает, нет, повествует не только о своей жизни, а о всей стране с позиций сегодняшнего дня. Оттого, что все уже пережито, обдуманно, прочувствовано, возникает огромное спокойствие, о каких бы драматических событиях она ни говорила. На репетициях “Дома” в театре им. Гоголя было много споров с одной из исполнительниц роли Евдокии (впрочем, она и на спектакле осталась на своей точке зрения). Евдокия в день годовщины гибели сына рассказывает о нём, но это горе многолетней давности, и трагичность всего происшедшего должна рассматриваться, как в “житии”, эпично. Актриса же “переживала” смерть сына, как недавнее событие, и зритель переставал понимать, что история, а что сегодняшний день. Из-за этого снижалось эмоциональное воздействие главного события сцены – смерти мужа Евдокии, Калины Ивановича. У актрисы не хватало эмоциональности на финал» [19, с. 145].

Не следует, однако, в речевом стиле спектакля видеть результат механического перенесения в сценическую игру авторских требований, указаний, подсказок. Так, например, зависимость голосоречевых характеристик актёра от жанра произведения подчас имеет сложный, опосредованный характер. В. И. Немирович-Данченко, например, писал К. С. Станиславскому о необходимости «бодрой легкости тона» (см. [51, с. 272]) в будущем спектакле «На дне», в котором раскрывались драматические события.

К не менее важным факторам, оказывающим влияние на речевой стиль спектакля, по мнению А. В. Попова, следует отнести: *творчество режиссёра, его концепцию актёрского творчества; общую концепцию спектакля и концепцию роли; полученную актёром школу.*

К сказанному стоит добавить, что *стиль сценической речи в той или иной степени определяется реализованным в спектакле конфликтом.* Подтверждение этой мысли можно найти у Ю. М. Барбоя: «Душевные противоречия, когда они становятся предметом художественного исследования и составляют содержание спектакля, психологически ориентируют всю стилистическую сферу» [4, с. 222].

А вот, например, конфликт героя с внеличностными силами природного мира (волей богов) или непостижимыми мистическими силами, проявляющимися в области духа, возможно, потребует от сценической речи гиперболизации, художественного утрирования. Вряд ли здесь будет уместно сосредоточение на таких элементах стиля, как речевая характерность психологического типа, компактность голосоречевых средств, представляющих детализацию бытового поведения человека. Напротив, масштаб столкновений потребует существования на таком уровне эмоций, который, к примеру, сделает органичной для этой конфликтной ситуации стихотворную форму речи, во многом определяющую «высокий» (в терминологии М. В. Ломоносова) стиль актерского исполнения.

Важно понимать, что в зависимости от выбора основного конфликта, управляющего действием, один и тот же драматургический материал может быть реализован в совершенно разных по стилю постановках и быть выражен в различных голосо-речевых манерах.

«Маскарад» в театре им. Моссовета имел две редакции (в 1952 году постановка была осуществлена режиссёрами И. С. Анисимовой-Вульф и Ю. А. Завадским; в 1963 году спектакль вышел в новой версии Ю. А. Завадского). Роль Арбенина в том и другом случае играл народный артист СССР Николай Мордвинов, который, по свидетельству литературоведа, мастера художественного слова И. Л. Андроникова, создал образ огромной силы и глубины: «Как живая, стоит перед глазами эта загадочная фигура с холодным лицом, с пронзительным взглядом; вспоминаются неторопливый поворот головы и это умение слушать партнёра вполборота, высокая сдержанность, горькая ирония, могучий ум, затаённое глубокое чувство, отчаяние ...» [65].

Андроников раскрывает особенности актёрского стиля Мордвинова и называет принципиальные отличия в прочтении образа двух сценических версий «Маскарада». «В первом варианте спектакля... действие “заземлялось” излишней психологической обстоятельностью игры, излишним стремлением к правдоподобию. Спектаклю не хватало той “окрылённости”, той театральной условности, без которых нет места романтической приподнятости, взволнованности. Новой редакции спектакля Ю. А. Завадский сообщил эту романтическую окраску. С помощью тонких приёмов он придал спектаклю условность, начиная с того, что ввёл новое действующее лицо – Капельмейстера, дирижирующего не только оркестром, но и действием и страстями, которые бушуют героев. В отличие от тех романтических трагедий, в которых герой олицетворяет ум, благородные страсти, “добро”, а “зло” воплощено в его антиподе, Арбенин несёт в себе оба начала» [там же].

В спектакле 1963 года трагедия Арбенина была обусловлена конфликтом не только с окружающим его великосветским обществом, но и внутриличностным конфликтом – столкновением разума и чувств (страстей). Андроников называет его конфликтом между «хладным умом» и «лавой страстей». Важную роль в осуществлении этого конфликта сыграло особое внимание к стихам, отличающимся от бытовой разговорной речи приподнятостью стиля. «В спектакле Завадского, – замечает Андроников, – всё время ощущаешь услов-

ность сценического диалога, в нём пульсирует ритм стиха, точно отзывается рифма. <...> Сценическая речь Мордвинова приподнята. Она “построена”, “сделана”. Слова произносятся с замедлением, даже с оттяжкой. Именно это свойство – это умение нести слово приподнято, бережно “показывать” его, не проговаривать, а любоваться им, раскрывать его, давать людям возможность почувствовать оттенки каждого слова, его фактуру – позволили Мордвинову, играя “Маскарад”, произносить мысли, обнаруживать красоту, глубину и силу лермонтовского стиха, причём не впадая в декламацию, а всё время сохраняя равновесие между экспрессией драматической речи и пластикой стиха. Он сыграл романтического героя одновременно и сдержанно и приподнято, с огромной внутренней убеждённостию в правде его страстей» [там же].

Чехов А. П. Три сестры

Пьесы Чехова испытали на себе влияние, по крайней мере, трёх разных подходов к воплощению общего стиля спектакля – натуралистического, философско-поэтического и гротескного. Пожалуй, чаще всего практиков сцены привлекает высокая поэтичность чеховского языка. В самом тексте обнаруживается возможность для проявления возвышенных мыслей и чувств. Благодаря его мелодичности и напевности, возникающим за счёт близости стихотворному размеру, инверсии, ритмических повторов слов и фраз, достигается та поэтическая приподнятость, которая во многом характеризует пьесы Чехова как пьесы настроения. Особенности конфликта, выходящие за пределы бытовых ситуаций в системе диалогов, монологов и ремарок, находят специфические средства голосоречевого выражения в спектаклях.

Поэтичность и философское осмысление чеховского мира были очень характерны для постановки В. И. Немировича-Данченко. При сохранении подлинности сценического переживания естественно-бытовые интонации, разрушающие ткань чеховского языка, исключались из произношения. В этом спектакле, говорит А. В. Эфрос, «... люди говорят звонко, отточенными поэтическими фразами» [62, с. 38]. Особенно это касалось тех сцен, в которых ощущался

прорыв к тому неясному, но такому манящему будущему, о котором мечтают герои. Маша, по замечанию Немировича-Данченко, свои слова о вере произносит с огромной внутренней убежденностью, «всматриваясь в свои мысли... крепко думает, сосредоточенно, а не болтает» [51, с. 280]. Монолог Тузенбаха о здоровой сильной буре звучит «с горячим пафосом, просто, но не простовато, без будничной торопливости, без выискивания житейских “приспособлений”, которые прежде казались полезными в борьбе с театральной условностью монолога» [53, с. 185]. На неторопливом ритме и приподнятости интонаций в этом спектакле высвечивались убежденная вера в человека и преодоление им ужаса действительности. Нельзя не увидеть соотнесения голосоречевых рисунков с характером основного конфликта пьесы.

Подробно и тонко выстраивал поэтический план спектакля «Три сестры» Г. А. Товстоногов (БДТ, 1965). Приведём несколько его замечаний относительно стиля речевого звучания. «О себе Ольга говорит скромно, вполголоса, а звонко звучит главное: “И только растёт и крепнет одна мечта...” Ольга в этот момент не должна смотреть на Ирину. Пусть между ними не будет бытовой связи. Ирина продолжит её мысль (“Уехать в Москву”) потому, что они живут одним настроением, одной надеждой. И Ирина говорит это не Ольге, а вообще, в пространство. Начало спектакля при абсолютной достоверности не должно выглядеть обычным бытовым разговором, а иметь особый смысл и значение» [там же]. «В монологе Тузенбаха: “Тоска по труду, о боже мой, как она мне понятна!” – не следует психологически оправдывать каждое слово, приближая его к разговорной речи. Тут нужна откровенная экзальтация, внутренний выплеск. Тогда возникает связь между сёстрами и Тузенбахом: Ольга, Ирина, Тузенбах живут сегодня в сильном и высоком душевном напряжении» [там же]. В режиссёрских комментариях совершенно отсутствуют бытовые характеристики, требования индивидуализации речи. Важнее показать не психологические различия героев, а общий «поток жизни», родство душевных состояний в условиях конфликта с окружающими обстоятельствами.

ВЫВОДЫ ПО МАТЕРИАЛАМ ГЛАВЫ 3:

- Процесс рождения речи на сцене практически не наблюдаем, но заключается он в том, что *актёр переводит глубинные мотивации персонажа в звучащее слово.*
- К наиболее общим способам речевого поведения сценического персонажа в конфликте относятся: *последовательный волевой поступок; поступок, основанный на бессознательных желаниях и стремлениях; отказ от борьбы.*
- *Сценическое общение – важнейший элемент психотехники актёра*, когда он вступает в диалог с партнёрами, предметами, внешним миром и внутренними образами.
- Процесс общения зависит от *типа конфликта, а также вызвавших его потребностей, мотивов, целей субъектов.*
- Подлинное общение на сцене требует постоянного, очень пристального внимания и тонкого *восприятия.*
- Наличие двух или нескольких объектов внимания уводит от *прямого общения* с собеседником.
- *Подтекст – это прорывающаяся мотивация сценического персонажа, оправданная личными переживаниями актёра*, те речевые сигналы, которые адресованы зрителю.
- Средствами обнажения глубинных пластов (второго плана) существования персонажа-образа могут быть различные *интонационные качества звучания речи (мелодические, ритмические, акцентные и др.), паразытовые проявления и зоны молчания, обрамляющие слово и свидетельствующие о «подводном» течении действия.*
- Ошибкой в исполнении считается *переведение второго плана роли в первый.*
- Сопоставление, противопоставление характеров героев, несовместимость их мотивов, взглядов, позиций и интересов проявляются в *борьбе интонационных конструкций фраз (периодов, объёмных высказываний), в контрастности звучания.*
- *К голосо-речевым компонентам, способным составить антитезу*, следует отнести: звуковысотные характеристики голоса (выше – ниже), динамику, или громкость (громче – тише), темп речи (быстрее – медлен-

нее), её ритм (закономернее, напряжённее – свободнее, легче), паузы в голосоречевом потоке (длиннее – короче).

• *Стиль сценической речи* определяется литературным стилем автора, влиянием определённой эпохи, творчеством режиссёра, его воззрениями на актёрское творчество, концепцией роли, полученной актёром школой, а также общей идеей спектакля (а, значит, и реализованным конфликтом).

ВОПРОСЫ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЯ

1. Объясните действенную природу сценического слова.
2. Назовите наиболее общие способы речевого действия.
3. Определите характер речи сценического персонажа, продиктованный последовательным достижением осознанной цели.
4. Дайте характеристику процессу сценического общения в диалоге (полилоге).
5. Поясните значение внимания, восприятия для процесса общения.
6. Дайте определение понятию «подтекст».
7. Объясните связь подтекста с бессознательным поведением драматического героя.
8. Дайте характеристику внутренней речи.
9. Объясните взаимосвязь понятий «внутренний монолог» и «второй план роли».
10. Приведите примеры отказа сценического персонажа от прямого вступления в конфликт.
11. Дайте определение понятию «антитеза» на языковом и на интонационно-произносительном уровнях.
12. Назовите голосоречевые способы противопоставления драматических характеров.
13. Дайте определение понятию «интонация»; назовите компоненты интонации, способные составить голосоречевую антитезу.
14. Объясните смысл приёма синкопирования в сценическом общении.
15. Назовите голосоречевые характеристики, комбинациями которых определяется стиль сценической речи.
16. Выявите факторы, влияющие на стиль сценической речи.

ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ

После частичной аналитической работы по вскрытию содержания (определения мотивационной составляющей поведения героев, возможных вариантов конфликта) наступает период «разведки действием» на сценической площадке. Процесс присвоения авторского текста на этом этапе будет более органичным, ненасильственным при условии включения студента в тренинг, связанный с подготовкой к роли и опирающийся на конкретный драматургический материал.

Целью специальных подготовительных упражнений такого тренинга является рождение сценического слова в различных предлагаемых обстоятельствах роли и ситуациях общения. Каждое из предложенных упражнений является комплексным, направленным на решение разных речевых (и внеречевых) задач.

Для выполнения заданий целесообразно сосредоточиться на материале, который составляет предмет вашей работы по мастерству актёра (отдельные диалоги, сцены из пьес).

Задание 1. Этюды на выбор способа речевого действия и сценическое общение

В соответствии с целью вашего персонажа (сверхзадачей роли) определите его задачи в отдельном эпизоде. Найдите внешние (находящиеся на сцене) и внутренние (существующие в воображении) объекты внимания. Создайте для себя среду обитания (выгородку). Исходя из осознания грозной опасности и задач, направленных на её преодоление, выберите способ (способы) речевого действия. Позвольте родиться в вашем сознании неповторимому, оригинальному варианту поведения вашего персонажа.

Сыграйте этюд на основе импровизированного текста, не сообщив заранее партнёру о том способе речевого действия, который вы выбрали. Ваш партнёр также не должен заранее информировать вас о том, как он себя поведёт. В этом случае процесс рождения сценического слова будет содержать в себе взаимную ориентировку, «прощупывание» друг друга, выяснение намерений. Поведение одного должно провоцировать действия другого.

Проиграйте разные варианты ситуации, меняя способы речевого действия, уточняя их и наполняя подробностями. Частично пользуясь тек-

стом автора, создавая внутренний монолог героев, активно добивайтесь выполнения поставленных задач, преодолевая препятствие на пути к своей цели. Изменение способа речевого действия должно быть обусловлено сменой предлагаемых обстоятельств.

После завершения этюда проанализируйте свои ощущения. Услышали ли вас партнёр, понял ли ваши намерения? Вызывало ли изменение ваших интонаций соответствующий голосо-речевой отклик у партнёра? Как вы поняли его действия? Обратите внимание на взаимосвязь голосоречевых характеристик и разных способов достижения цели. Ощущали ли вы разное качество активности в разных речевых поступках?

Задание 2. Пересказ от лица героя

Пересказ в работе над ролью предлагал К. С. Станиславский [48, с. 242–246], требуя, чтобы он был увлекательным, подробным, отличным от того «сухого», информативного текста, который обычно встречается в учебнике истории. Подробный пересказ ситуации, включающий в себя не написанные автором случаи из жизни действующих лиц, направлен на уточнение мотивов их поведения, первопричин совершаемых поступков.

Основанный на активной работе воображения пересказ способствует накоплению огромного запаса видений, которые в дальнейшем будут необходимы для существования в образе. Постарайтесь увидеть внутренним зрением подробные обстоятельства той или иной ситуации. Определите цели, которые, по вашему мнению, ставит перед собой персонаж в настоящий момент своей жизни. Чтобы начать действовать, актёр должен точно представлять себе, что происходило с его героем вчера, час, минуту назад. Не ограничиваясь общими сведениями о герое, сосредоточьтесь на предельно конкретном эпизоде его жизни. В размышлениях о роли идите от лица персонажа.

Позвольте вашему воображению вызывать любые, самые непредвиденные, парадоксальные картины, конечно, не противоречащие внутренней сути происходящего. Для активизации работы воображения необходимо самому себе задавать вопросы, касающиеся обстоятельств действия, характеров, отношений действующих лиц, их внутренней жизни. Поиск нужных слов и рождение интонаций происходят здесь и сейчас. Видения внутреннего зрения должны стать импульсом к произнесению слова. Воз-

никающий голосо-речевой рисунок зависит от глубины погружения в ситуацию, от тех догадок, открытий, которые возникают в связи с пробуждением эмоциональной сферы.

Определив, какие силы участвуют в конфликте и в чём существо противостояний, старайтесь передать отношения между персонажами, встав на сторону своего героя, оправдав его (приняв его правду). Снабжайте авторский диалог комментариями (оценками, догадками, пояснениями) героя, от лица которого ведётся рассказ.

Добивайтесь эффекта голосо-речевой антитезы, основанной на противоположных стремлениях, мировоззрениях, различном отношении к жизни. Передавайте противоположные ритмы существования героев, различные тембры, манеры голосоведения. Используйте разные участки звуковысотного диапазона, проявляющие драматическое столкновение персонажей.

Задание 3. Этюды на внесценическую жизнь роли (овладение стилевыми особенностями речи персонажа)

Этюды на внесценическую жизнь роли являются обязательными в работе над спектаклем. Пофантазируйте на темы прошлого (того, что происходило с персонажем до начала действия пьесы), настоящего (того, что скрыто между сценами), будущего (того, что случится после окончания действия пьесы).

Сыграйте этюд, основанный на взаимоотношениях героев. Необходимые для этюда сведения необходимо извлекать из текста, отталкиваясь от намёков, деталей, подсказок автора и дополнять их работой воображения.

Это задание требует приближения к речевому стилю действующего лица, который определён автором. Пробуйте использовать характерную для вашего героя лексику, присущие ему построение фраз, ритмичность и длину пауз и т. д. Для определения особенностей языка персонажа целесообразно обратиться к тексту разных сцен пьесы (а иногда и к тексту других пьес этого автора). Найдите в репликах героя незнакомые слова и выражения, уточните их значение. Определите, наблюдается ли «стилевой разноречивость», различаются ли характеристики речи персонажа в монологах наедине с самим собой и в диалогах с его участием.

Пытайтесь «нащупать» мелодический рисунок речи вашего героя, интонационное выражение его внутренних импульсов. Определите, какие стилистические характеристики могут оказаться наиболее подходящими для речи вашего героя: утончённость, неуловимость, сокровенность, ясность, туманность отрывистость, нервность, «телеграфность», иносказательность, притчевость. Сформулируйте, чем отличается голосоречевое проявление вашего персонажа от вашей собственной манеры речи.

Особого внимания требует работа по овладению стилем стихотворной пьесы. В условиях этюда важно держать заданный автором стихотворный размер, подчиняя ему импровизированный текст. Для этого необходима настройка мышления и речи актёра на авторский ритм. Пробуйте думать в заданном ритме, произносить вслух свои стихи на темы пьесы. Рифмы в данном случае не обязательны.

Сыграв этюд на внесценическую жизнь, проанализируйте, соответствует ли ваше поведение тому, каким представлено поведение вашего героя в интроспективных ремарках.

Задание 4. Упражнение на выявление подтекста (с использованием приёма «тататирования»)

Приём «тататирования», впервые включенный в педагогическую практику К. С. Станиславским, заключается в замене слов авторского текста произвольными, ничего не выражающими звуко сочетаниями. Обычно они используются при передаче знакомой мелодии с незнакомым словесным текстом. «Тогда, – говорит Станиславский, – мы поём: “Та-та-ти, тира-та-ти, тара-та-та и проч.”» [49, с. 452]. При «тататировании», поясняет он, «самые слова устраняются, а с ними отпадают и штампы звуковых интонаций и все актёрские привычки в области речи, мертвящие её на сцене. При такой очистке от опасных соблазнов голосовой интонации открывается полный простор для непосредственного подсознательного выявления внутренних чувствований. Слово – выразитель мысли, а интонация – выразительница чувства. При “тататировании” слово передаётся мысленно, а чувство явно» [там же].

Профессор СПГАТИ Галендеев В. Н., использующий приём «тататирования» в тренинге взаимоотношений персонажей, так обосновывает его преимущества: «В таком тренинге обнажается основной нерв отношений. Всё, маскирующее отношения, убирается. Происходит обнажение того, что

люди прячут, стараются не обнаруживать...» [14, с. 96]. В качестве текстовой основы он использует различные звукосочетания, слоговые программы и ключевые слова из реплик героев пьесы.

В работе над этюдом (на материале сцены из пьесы) определите ключевые слова в репликах персонажа, выражающие его основное стремление, проявляющие его отношение к партнёру. Найдите звукосочетания, выражающие его настроение, тон, стиль. Составив речевую партитуру роли из ключевых слов (авторского текста) и звукосочетаний (текста исполнителя), добивайтесь выполнения действенных задач.

Выполнив упражнение, проанализируйте, наблюдалось ли развитие мысли и чувства, выраженное в интонационном строе отрывка, использовались ли возможности звуковысотного диапазона, ощущалось ли нарастание голосовой энергии (если ощущалось, то в связи с чем).

Задание 5. Упражнения на выявление подтекста (с использованием физической линии поведения)

Поскольку логика и последовательность физических действий приводят к правде сценического существования, линия физического поведения может стать немаловажным фактором выявления подтекста и убедительным доказательством «второго плана» роли. Обратимся к педагогическому опыту профессора В. Н. Галендеева, использующего выше рассмотренный приём «тататирования» в работе над текстом роли одновременно с поиском её пластической партитуры.

Доцент кафедры сценической речи СПбГАТИ Л. Д. Алфёрова подробно описывает свои впечатления от сыгранного студентами на одном из зачётов диалога «Кулыгин – Маша» из чеховских «Трёх сестёр». Приведём её высказывание полностью: «Начал Кулыгин очень тихо: “ч-ч-ч-ч-ч-ч-ч, скворч, скворч, скворч, скворч, ч-ч-ч-ч”. Эти звуки отдалённо напоминали негромкое тиканье часов, некое неторопливое течение жизни. Затем он медленно наклонился вперёд, раскинул руки крестом, и на этот крест легла, спиной к спине, тихо всхлипывающая Маша. Затем Кулыгин стал медленно раскачиваться под грузом ноши и как бы про себя тихо приговаривать: “Я доволен. Пусть поплачет. Я доволен. Пусть поплачет”. Так же тихо, как некое бормотание, из всхлипываний, возникла тема Маши: “Звуть, звуть, звать, звэсть, звисть, звисть. Златая цепь на дубе том.

Унцму, онцму, анцму, инцму, ынцму. Он уехал, он уехал, он уехал”. Потом тихий плач, всхлипывания и текст: “Надоело. Надоело. Надоело. Надоело”. И снова вступал Кулыгин: “Ни слова, ни намёка, ни слова, ни намёка”. И во всё время этого странного диалога, где тела вместе, а души врозь, он ритмично покачивал её, плачущую, раскинувшуюся крестом на его спине, нежно и осторожно, как маленького ребёнка. Это было завораживающее зрелище. Это было звуковое, речевое, пластическое погружение в характер взаимоотношений персонажей, сценическое действие, направленное на постижение зерна роли. Возникла многоплановость содержания. Чувствовались непростые отношения между этими людьми, прочитывалась глубина семейной драмы, где каждый несёт свой крест, возникало переплетение внутренних мелодий души, удивительная музыкальность сценического существования...» [там же]. В. Н. Галендеев, комментируя необходимость введения в обучение на старших курсах подобного упражнения, обращает внимание на то, что его выполнение зависит от жанра и от установки на обучение. Так, по его мнению, установка на игровой театр потребует выражения смысла в основном через пластику и ритм, а принципы психологического театра вызовут потребность во внутренних монологах [там же].

Работая над диалогом из пьесы, определите природу конфликта, характер взаимоотношений персонажей. Найдите пластическое выражение этим взаимоотношениям. В поиске пластической партитуры роли старайтесь отказываться от чисто бытовых движений в пользу движений, приобретающих характер символа, знака. Активно может использоваться трюковая пластика – кувырки, падения, стойки на руках, на голове, перевороты, поддержки. Совместные действия партнёров в трюках должны представлять собой сценический аналог конфликтов как экстремальных жизненных ситуаций.

Проанализируйте, изменилось ли ваше отношение к партнёру-персонажу, к ситуации в целом после определения физической линии поведения.

Задание 6. Упражнение на сценическое выражение конфликта

Для обострения конфликта, обнажения борьбы уместно обращение к пластике атаки и обороны в условиях сценического боя или драки.

В голосо-речевом тренинге пластика нападения, наступления, защиты является провокационным инструментом для воспитания театральности актёрского голоса. Автор учебного пособия «На пути к голосо-речевой выразительности. От самораскрытия к гротеску» Н. Л. Прокопова так мотивирует необходимость включения упражнения «Я в драке» в голосоречевую тренировку актёра: «Авторский текст, положенный на пластическую партитуру сценической драки, приобретает энергетическую насыщенность, волевой посыл, становится поступком. Слово, соединяясь с физическим действием (например, ударом, падением и т. д.), само становится действием, для которого пластика тела выступает в качестве своеобразного “буксира”» [43, с. 59]. В пособии приводятся примеры упражнений, основанных на прозаических текстах Д. Хармса и построенных на механизмах партнёрского взаимодействия с использованием пластической партитуры сценической драки.

Используйте в качестве текстовой основы сценической драки драматургический диалог, для которого борьба является принципом организации материала. Применение элементов сценического боя способствует осуществлению волевого речевого поступка, чёткому определению его границ, перехвату персонажами инициативы.

Выберите в тексте пьесы эпизоды, в которых обстоятельства обострены до предела и конфликт проявляется наиболее открыто. Пластические приёмы нападения (удары руками, ногами, пощёчины, броски всем телом) пробуйте применить одновременно с волевым речевым поступком. Приёмы вывода тела из зоны удара (перекаты, прыжки, падения) соотносите с самозащитой или уходом от борьбы.

Найдите в пьесе диалог, где инициатива постоянно переходит от одного партнёра к другому. В качестве физической линии поведения героев используйте игру в бадминтон, переброс теннисными мячами или воздушными шарами. Совмещая мышечное усилие с волевым посылом реплики, избегайте прямых претензий, агрессии по отношению к партнёру. Пусть лёгкое неприятие или жёсткая схватка сценических персонажей, будут «скрыты» за игрой.

В сценическом выражении конфликта необходимо избегать унисона в диалогах. Это возможно благодаря использованию приёма голосо-речевой антитезы. Во избежание усиления голоса до крика как единствен-

но возможного проявления речевого поведения партнёров в драке обратите внимание на совет Н. Л. Прокоповой: «Для того чтобы преодолеть этот недостаток, очень важно найти такой вид голосоречевого воздействия, которым трудно было бы воспользоваться противнику. Если основой словесного действия соперника являлся быстрый темп – воспользуйтесь темпом медленным. Если противник стремится достичь своей цели благодаря высокому звучанию голоса – “положите его на лопатки” при помощи более низкого голосоречевого звучания» [там же]. Конечно, следует прислушаться и к замечанию об опасности механически выбирать в качестве «оружия» тот или иной голосо-речевой рисунок: «Верное звучание голоса должно родиться в результате противопоставления своих сил силам соперника» [там же].

Задание 7. Упражнение на обострение конфликтной ситуации

Нередко случается, что верно определены и мотивы поведения, и конфликт произведения (сцены, эпизода), а психоэмоциональная сфера актёра на этот анализ не отзывается. Для того чтобы погрузиться в предлагаемые обстоятельства пьесы и роли, «нажить» необходимое самочувствие, попробуйте одновременно с вашим партнёром (от имени персонажей) говорить об общей проблеме. Обсуждайте обстоятельства, приведшие к конфликту, адресуйте противнику любые претензии, высказывайте предположения, моделируйте своё поведение в зависимости от возможного изменения обстоятельств. Безостановочно, с включением малейших подробностей, говорите о том, чего в пьесе нет, но что подразумевается за текстом. Обращаясь к партнёру напрямую или общаясь с ним косвенно, заставьте себя слушать. Вместе с тем, старайтесь услышать и то, в чём обвиняют вас. То же должен сделать ваш партнёр. Такие разговоры, беседы являются провокацией конфликта, позволяют актёрам приблизить к себе конфликтную ситуацию, включить в неё свою эмоциональную сферу.

Задание 8. Упражнение на присвоение авторского текста

Органичное рождение точного авторского текста – одна из важнейших проблем в работе над ролью. Приступая к её решению, воспользуйтесь рекомендацией К. С. Станиславского. При первом чтении текста (после эту-

дов на основе импровизаций) он советует актёрам запоминать и записывать нужные им, поразившие их отдельные слова и фразы авторского текста, а затем включать их в текст роли среди своих случайных, произвольных слов [48, с. 353].

Уточните ключевые фразы персонажа, связанные со сверхзадачей, в сцене, отрывке, пьесе в целом. Приближение к авторскому тексту начинайте именно с них, постепенно включая в текст роли и остальные элементы.

Забывание слов («выпадение» из памяти), как правило, имеет под собой два основания. Первое является следствием ошибки в определении мотивов поведения («не помню, что и почему делает мой персонаж, поэтому и не помню – как, какими словами»). Вторая причина кроется в недостаточной укоренённости стилистических особенностей речи персонажа в сознании исполнителя. Работая над ролью, следует проверить оба фактора. В результате после каждого нового обращения к драматургическому тексту роль постепенно заполняется словами автора.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Работа над текстом в процессе обучения сценической речи не может сводиться только к подготовке и исполнению эпических и лирических (стихотворных) текстов. Главным предметом осмысления студентами на старших курсах должен стать драматургический материал, главной их задачей – создание убедительного и неповторимого голосоречевого образа роли (спектакля).

Направление поиска в освоении драматургического текста у каждого артиста может быть индивидуально-неповторимым, отражающим сложность и многоплановость процессов восприятия и понимания. В настоящем учебном пособии предложен один из возможных подходов к работе над текстом, опирающийся на анализ языка автора и закономерностей психических процессов человека. Вместе с этим, такой путь требует предварительного освоения базовых понятий актёрского мастерства и сценической речи («действие», «событие», «действенный анализ», «сверхзадача», «видения», «отношение» и др.). Обязательной является и технологическая готовность студента к передаче разнообразных смысловых и образно-эмоциональных оттенков речевого поведения, к выполнению сложных, не поддающихся однозначному определению задач.

Рождение сценического слова невозможно без отклика личностной природы артиста на драматургический материал. Поэтому любые мыслительные операции, упражнения, пробы, репетиции невозможны без анализа личных ощущений, определения проблемных зон в присвоении авторского текста.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аникст, А. А. Теория драмы на Западе в первой половине XIX века [Текст] / А. А. Аникст. – М.: Наука, 1980. – 344 с.
2. Анисимов, В. И. Алгебра гармонии [Текст]: учеб. пособие / В. И. Анисимов. – Екатеринбург: ИД «Союз писателей», 2007. – 164 с.
3. Барба, Э. Бумажное каноэ: Трактат о Театральной Антропологии [Текст] / Э. Барба. – СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2008. – 304 с.
4. Барбой, Ю. М. К теории театра [Текст] / Ю. М. Барбой. – СПб., 2008. – 240 с.
5. Белинский, В. Г. О драме и театре [Текст]: в 2 т. / В. Г. Белинский. – М.: Искусство, 1983. – Т. 1: 1831–1840. – 446 с.
6. Беньяш, Р. М. Без грима и в гриме. Театральные портреты [Текст] / Р. М. Беньяш. – Л.: Искусство, 1971. – 328 с.
7. Бердяев, Н. А. О человеке, его свободе и духовности [Текст]: избр. тр. / Н. А. Бердяев. – М.: Москов. психолого-социальный ин-т: Флинта, 1999. – 312 с.
8. Буткевич, М. М. К игровому театру: Лирический трактат [Текст] / М. М. Буткевич. – 2-е изд. – М.: Изд-во «ГИТИС», 2005. – 699 с.
9. Вайман, С. Т. Драматический диалог [Текст] / С. Т. Вайман. – М.: Едиториал УРСС, 2003. – 208 с.
10. Васильев, Ю. А. Педагогика сценической речи: у прошлого в плену [Текст] / Ю. А. Васильев // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: К новому синкретизму: сб. науч. тр. / под ред. Г. А. Жерновой. – Кемерово: КемГУКИ, 2005. – Вып. 4. – С. 7–22.
11. Васильев, Ю. А. Сценическая речь: движение во времени [Текст]: монография / Ю. А. Васильев. – СПб.: СПбГАТИ, 2010. – 320 с.
12. Волькенштейн, В. М. Драматургия. Метод исследования драматических произведений [Текст] / В. М. Волькенштейн. – М.: Новая Москва, 1923. – 182 с.

13. Выготский, Л. С. Психология искусства [Текст] / Л. С. Выготский; под ред. М. Г. Ярошевского. – М.: Педагогика, 1987. – 344 с.
14. Галендеев, В. Н. Диалоги о сценической речи. Продолжение [Текст] // Теория и практика сценической речи: коллективная монография / В. Н. Галендеев, Л. Д. Алфёрова; отв. ред. В. Н. Галендеев. – СПб.: СПбГАТИ, 2007. – Вып. 2. – С. 76–103.
15. Галендеев, В. Н. Зачем нужен предмет «Сценическая речь»? [Текст] / В. Н. Галендеев // Сценическая речь: прошлое и настоящее: Избранные труды кафедры сценической речи С.-Петербур. академии театрального искусства. – СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2009. – С. 393–399.
16. Галендеев, В. Н. Метод физических действий К. С. Станиславского и глубинное порождение речи [Текст] / В. Н. Галендеев // Теория и практика сценической речи: сб. науч. тр. – СПб., 1992. – Вып. 2. – С. 8–23.
17. Галендеев, В. Н. Об интонационно-логическом тренинге [Текст] / В. Н. Галендеев // Сценическая речь: прошлое и настоящее: избр. тр. каф. сценической речи С.-Петербур. академии театрального искусства. – СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2009. – С. 175–183.
18. Гегель, Г. В. Ф. Эстетика [Текст]: в 4 т. / Г. В. Ф. Гегель. – М.: Искусство, 1968. – Т. 1. – 312 с.
19. Голубовский, Б. Г. Новые земли [Текст] / Б. Г. Голубовский // Мастерство режиссёра / под общ. ред. Н. А. Зверевой. – М.: ГИТИС, 2002. – С. 138–148.
20. Доманский, Ю. В. Вариативность драматургии А. П. Чехова [Текст]: монография / Ю. В. Доманский. – Тверь: Лилия Принт, 2005. – 160 с.
21. Егошина, О. Актёрские тетради Иннокентия Смоктуновского [Текст] / О. Егошина. – М., 2004. – 99 с.
22. Елисеев, И. А. Словарь литературоведческих терминов [Текст] / И. А. Елисеев, Л. Г. Полякова. – Ростов н/Д: Феникс, 2002. – 320 с.
23. Ершов, П. М. Духовность в искусстве [Текст] / П. М. Ершов // Симонов П. В., Ершов П. М., Вяземский Ю. П. Происхождение духовности. – М.: Наука, 1989. – С. 266–315.
24. Ершов, П. М. Скрытая логика страстей, чувств и поступков [Текст] / П. М. Ершов. – М.: Дубна: Феникс+, 2009. – 712 с.
25. Жинкин, Н. И. Речь как проводник информации [Текст] / Н. И. Жинкин. – М.: Наука, 1982. – 160 с.

26. Иванова, Т. Г. Ремарка как средство передачи авторского замысла [Текст] / Т. Г. Иванова // Известия Рос. гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена. – Т. 8, № 27. – С. 45–49.
27. Кант, И. Собр. соч. [Текст]: в 8 т. / И. Кант. – М.: ЧОРО, 1994. – Т. 3. – 740 с.
28. Кнебель, М. О. Поэзия педагогики. О действенном анализе пьесы и роли [Текст] / М. О. Кнебель. – М.: Изд-во «ГИТИС», 2005. – 576.
29. Костелянец, Б. О. Драма и действие. Лекции по теории драмы [Текст] / Б. О. Костелянец. – СПб., 1994. – Вып. 2. – 112 с.
30. Краткий философский словарь [Текст] / под ред. А. П. Алексеева. – М.: Проспект, 2000. – 400 с.
31. Кристи, Г. В. Воспитание актёра школы Станиславского [Текст]: учеб. пособие для театр. ин-тов и училищ / Г. В. Кристи. – 2-е изд. – М.: Искусство, 1978. – 430 с.
32. Кугель, А. Р. Профили театра [Текст] / А. Р. Кугель. – М.: Театропечать, 1929. – 276 с.
33. Левинский, А. Игра – неперемный атрибут жизни [Текст]: Беседу ведёт С. Новикова / А. Левинский, С. Новикова // Современная драматургия. – 2009. – № 3. – С. 133–138.
34. Лессинг, Г. Э. Избранное [Текст] / Г. Э. Лессинг. – М.: Худ. литература, 1980. – 574 с.
35. Лурия, А. Р. Язык и сознание [Текст] / А. Р. Лурия. – М.: Изд-во Москов. ун-та, 1979. – 320 с.
36. Марков, П. Т. О театре [Текст]: в 4 т. / П. Т. Марков. – М.: Искусство, 1974. – Т. 2: Театральные портреты. – 496 с.
37. Немирович-Данченко, Вл. И. Рождение театра. Воспоминания, статьи, заметки, письма [Текст] / Вл. И. Немирович-Данченко. – М.: Правда, 1989. – 576 с.
38. Ницше, Ф. Избранные произведения [Текст]: в 2 т. / Ф. Ницше. – М.: Сирин, 1990. – Т. 1. – 448 с.
39. Новый энциклопедический словарь [Текст]. – М.: Большая рос. энциклопедия: Рипол-классик, 2005. – 1456 с.
40. Ожегов, С. И. Словарь русского языка [Текст] / С. И. Ожегов; под ред. Н. Ю. Шведовой. – 18-е изд., стереотип. – М.: Рус. яз., 1987. – 795 с.

41. Поляков, М. Я. О театре: поэтика, семиотика, теория драмы [Текст] / М. Я. Поляков. – М.: Международ. агентство «А. Д. и Театр», 2000. – 384 с.
42. Попов, А. В. О стиле сценической речи (на материале аудиозаписей) [Текст]: дис... канд. искусствоведения / А. В. Попов. – СПб., 2008. – 149 с.
43. Прокопова, Н. Л. На пути к голосо-речевой выразительности [Текст] / Н. Л. Прокопова. – Кемерово, 2002. – 91 с.
44. Психологический словарь [Текст] / под ред. В. П. Зинченко, Б. Г. Мещерякова. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Педагогика-пресс, 1998. – 440 с.
45. Рубанова, И. «Три сестры» А. П. Чехова [Текст] / И. Рубанова // Спектакли двадцатого века. – М.: Изд-во «ГИТИС», 2004. – С. 340–344.
46. Рудницкий, К. Л. Театральные сюжеты [Текст] / К. Л. Рудницкий. – М.: Искусство, 1990. – 463 с.
47. Симонов, П. В. Метод К. С. Станиславского и физиология эмоций [Текст] / П. В. Симонов. – М.: Изд-во Академии наук СССР, 1962. – 86 с.
48. Станиславский, К. С. Собр. соч. [Текст]: в 8 т. / К. С. Станиславский. – М.: Искусство, 1957. – Т. 4: Работа актёра над ролью: Материалы к книге. – 552 с.
49. Станиславский, К. С. Собр. соч. [Текст]: в 9 т. / К. С. Станиславский. – М.: Искусство, 1990. – Т. 3: Работа актёра над собой, ч. 2. Работа над собой в творческом процессе воплощения. – 508 с.
50. Стендаль. Собр. соч. [Текст]: в 15 т. / Стендаль. – М.: Правда, 1959. – Т. 7. – 397 с.
51. Строева, М. Н. Чехов и Художественный театр [Текст] / М. Н. Строева. – М.: Искусство, 1955. – 368 с.
52. Товстоногов, Г. А. Зеркало сцены [Текст]: в 2 кн. / Г. А. Товстоногов. – Л.: Искусство, 1984. – Кн. 1. О профессии режиссёра. – 304 с.
53. Товстоногов, Г. А. Круг мыслей [Текст] / Г. А. Товстоногов. – Л.: Искусство, 1972. – 288 с.
54. Топорков, В. О. К. С. Станиславский на репетиции [Текст] / В. О. Топорков. – М.: Искусство, 1950. – 192 с.

55. Финкельштейн, Е. Л. Эжен Скриб [Текст] / Е. Л. Финкельштейн // Скриб Э. Пьесы. – М., 1960. – С. 5–38.
56. Франсуа де Ларошфуко. Максимы. Блэз Паскаль. Мысли. Жан де Лабрюйер. Характеры [Текст]. – М.: Худ. литература, 1974. – 544 с.
57. Фрейд, З. Неудовлетворенность культурой [Текст] / З. Фрейд // Собр. соч.: в 9 т. – СПб: Алетейя, 1998. – Т. 9. – С. 136–243.
58. Фрейд, З. Я и Оно [Текст] / З. Фрейд // Психология бессознательного. – Новосибирск: РИФ-плюс, 1997. – 552 с.
59. Шопенгауэр, А. Избранные произведения [Текст] / А. Шопенгауэр. – М.: Просвещение, 1992. – 479 с.
60. Шоу, Б. О драме и театре [Текст]: сб. / Б. Шоу. – М.: Иностранная литература, 1963. – 640 с.
61. Эстетика [Текст]: словарь / под общ. ред. А. А. Беляева и др. – М.: Политиздат, 1989. – 447 с.
62. Эфрос, А. В. Продолжение театрального романа [Текст] / А. В. Эфрос. – М.: Панас, 1993. – 432 с.
63. Эфрос, А. В. Репетиция – любовь моя [Текст] / А. В. Эфрос. – М.: Панас, 1993. – 318 с.
64. Юзовский, Ю. Советские актеры в горьковских ролях [Текст] / Ю. Юзовский. – М.: ВТО, 1964. – 348 с.

Интернет-ресурсы

65. Андроников, И. Л. Размышления о работе актёра. Лучший Арбенин [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.russkoekino.ru/books/mordvinov/>
66. Википедия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org/wiki>
67. Кузичева, А. П. Репетирует А. В. Эфрос. «Три сестры». 1982 год [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.chekhoved.ru/index.php/library/sborniki/23--l-r--100---2002/94-kuzicheva2>.
68. Энциклопедия Кругосвет [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/teatr_i_kino/ORLENEV_PAVEL_NIKOLAEVICH.html

СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Основная литература

1. Кнебель, М. О. Поэзия педагогики. О действенном анализе пьесы и роли [Текст] / М. О. Кнебель. – М.: Изд-во «ГИТИС», 2005. – 576 с.
2. Кристи, Г. В. Воспитание актёра школы Станиславского [Текст] / Г. В. Кристи. – М.: Искусство, 1978. – 430 с.
3. Станиславский, К. С. Собр. соч. [Текст]: в 9 т. / К. С. Станиславский. – М.: Искусство, 1990. – Т. 3: Работа актёра над собой, ч. 2: Работа над собой в творческом процессе воплощения. – 508 с.
4. Станиславский, К. С. Собр. соч. [Текст]: в 9 т. / К. С. Станиславский. – М.: Искусство, 1991. – Т. 4: Работа актёра над ролью: Материалы к книге. – 399 с.
5. Сценическая речь [Текст]: учебник / под ред. И. П. Козляниновой и И. Ю. Промптовой. – 4-е изд. – М.: Изд-во «ГИТИС», 2006. – 536 с.

Дополнительная литература

1. Анисимов, В. И. Алгебра гармонии [Текст]: учеб. пособие / В. И. Анисимов. – Екатеринбург: ИД «Союз писателей», 2007. – 164 с.
2. Барбой, Ю. М. К теории театра [Текст] / Ю. М. Барбой. – СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2008. – 240 с.
3. Буткевич, М. М. К игровому театру. Лирический трактат [Текст] / М. М. Буткевич. – 2-е изд. – М.: Изд-во «ГИТИС», 2005. – 699 с.
4. Вайман, С. Т. Драматический диалог [Текст] / С. Т. Вайман. – М.: Едиториал УРСС, 2003. – 208 с.
5. Васильев, Ю. А. Сценическая речь: движение во времени [Текст]: монография / Ю. А. Васильев. – СПб.: СПбГАТИ, 2010. – 320 с.
6. Волькенштейн, В. М. Драматургия. Метод исследования драматических произведений [Текст] / В. М. Волькенштейн. – М.: Новая Москва, 1923. – 182 с.
7. Гегель, Г. В. Ф. Эстетика [Текст]: в 4 т. / Г. В. Ф. Гегель. – М.: Искусство, 1968. – Т. 1. – 312 с.
8. Ершов, П. М. Скрытая логика страстей, чувств и поступков [Текст] / П. М. Ершов. – М.: Дубна: Феникс+, 2009. – 712 с.
9. Жинкин, Н. И. Речь как проводник информации [Текст] / Н. И. Жинкин. – М.: Наука, 1982. – 160 с.

10. Кристи, Г. В. Воспитание актёра школы Станиславского [Текст] / Г. В. Кристи. – М.: Искусство, 1978. – 430 с.
11. Мастерство режиссёра. Четвёртый и пятый курсы [Текст]: сб. ст. / сост. проф. Б. Г. Голубовский, проф. Н. А. Зверева. – М.: Изд-во «ГИТИС», 2001. – 152 с.
12. Немирович-Данченко, Вл. И. Рождение театра. Воспоминания, статьи, заметки, письма [Текст] / Вл. И. Немирович-Данченко. – М.: Правда, 1989. – 576 с.
13. Поляков, М. Я. О театре: поэтика, семиотика, теория драмы [Текст] / М. Я. Поляков. – М.: Международное агентство «А. Д. и Театр», 2000. – 384 с.
14. Прокопова, Н. Л. На пути к голосо-речевой выразительности [Текст] / Н. Л. Прокопова. – Кемерово: КемГАКИ, 2002. – 91 с.
15. Сценическая речь: прошлое и настоящее [Текст]: избр. тр. каф. сценической речи С.-Петербур. академии театрального искусства. – СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2009. – 432 с.
16. Теория и практика сценической речи [Текст]: сб. науч. тр. – СПб., 1992. – Вып. 2. – 208 с.
17. Товстоногов, Г. А. Зеркало сцены [Текст]: в 2 т. / Г. А. Товстоногов. – Л.: Искусство, 1984. – Т. 1: О профессии режиссёра. – 304 с.

АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

- Бесприданница (А. Н. Островский) 42, 48
 Божьи коровки возвращаются на землю (В. Сигарев) 37
 Братья Карамазовы (Ф. М. Достоевский) 99
 Вишнёвый сад (А. П. Чехов) 27, 68, 84
 Власть тьмы, или “Коготок увяз – всей птичке пропасть” (Л. Н. Толстой) 22, 28, 33, 71
 Детвора (А. П. Чехов) 15, 17
 Дни Турбинных (М. Булгаков) 67
 Дом (Ф. Абрамов) 102
 Дядя Ваня (А. П. Чехов) 34, 83
 Егор Булычов и другие (М. Горький) 100
 Женитьба (Н. В. Гоголь) 43, 48, 70
 Идиот (Ф. М. Достоевский) 85

Маскарад (М. Ю. Лермонтов) 104, 105
Мещане (М. Горький) 62
Моцарт и Сальери (А. С. Пушкин) 23
Свадьба Кречинского (А. В. Сухово-Кобылин) 47, 48, 75
Скупой рыцарь (А. С. Пушкин) 81
Таня (А. Арбузов) 30
Тартюф (Ж.-Б. Мольер) 98
Три сестры (А. П. Чехов) 31, 34, 52, 63, 66, 84, 86, 87, 88, 91, 92, 94, 97, 105,
106, 113
Утиная охота (А. Вампилов) 82
Чайка (А. П. Чехов) 25, 34, 37, 64, 65

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
Глава 1. Анализ мотивационной сферы драматического персонажа	6
1.1. Мотивационная сфера драматического персонажа и её речевое выражение.....	8
1.1.1. Потребности.....	9
1.1.2. Мотивы и цели.....	14
1.1.3. Воля и поведение.....	17
1.2. Драматическое слово в выявлении мотивационной сферы персонажа	19
1.2.1. Самовысказывания драматического персонажа.....	21
1.2.2. Система повторов элементов текста.....	26
1.3. Авторское слово в выявлении мотивационной сферы персонажа.....	31
1.3.1. Виды драматургических ремарок.....	33
1.3.2. Эмоциональное состояние персонажа и интроспективная ремарка..	35
Примерная схема анализа мотивационной сферы драматического персонажа.....	38
Выводы по материалам Главы 1.....	39
Вопросы для самоконтроля.....	41
Практические задания.....	41
Глава 2. Анализ драматургического конфликта	48
2.1. Конфликт как категория драмы.....	49
2.1.1. Существенные признаки и определение конфликта.....	49
2.1.2. Взгляды на конфликт в теории драмы.....	51
2.2. Классификация драматургических конфликтов.....	53
2.2.1. Конфликты личности с общим состоянием мира.....	55
2.2.2. Внутриличностные конфликты.....	56
2.2.3. Межличностные конфликты.....	59
2.3. Контраст как текстообразующий приём.....	61

2.3.1. Противоречивость высказываний персонажа.....	62
2.3.2. Стилистическая неоднородность элементов текста.....	65
2.3.3. Непоследовательность действий персонажа.....	68
2.3.4. Противоположность авторских оценок.....	71
Примерная схема анализа драматургического конфликта.....	72
Выводы по материалам Главы 2.....	73
Вопросы для самоконтроля.....	75
Практические задания.....	75
Глава 3. Сценическое слово в художественной системе спектакля	78
3.1. Речь актёра в спектакле: выражение мотивационной сферы драматического персонажа.....	79
3.1.1. Способы речевого действия.....	79
3.1.2. Сценическое общение.....	85
3.1.3. Подтекст	90
3.2. Сценическая речь как воплощение драматургического конфликта.....	95
3.2.1. Голосо-речевая антитеза.....	95
3.2.2. Стилль сценической речи.....	101
Выводы по материалам Главы 3.....	107
Вопросы для самоконтроля.....	108
Практические задания.....	109
Заключение.....	117
Список использованной литературы.....	118
Список рекомендуемой литературы.....	123
Алфавитный указатель произведений.....	124

Учебное издание

Чепурина Вера Владимировна

**СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЧЬ:
ОТ СЛОВА ДРАМАТУРГИЧЕСКОГО
К СЛОВУ-ПОСТУПКУ**

Учебное пособие

Редактор *Н. Ю. Мальцева*

Дизайнер *Н. П. Давыденко*

Компьютерная верстка *Я. А. Кондрашовой*

Подписано к печати 07.09.2010. Формат 60x84¹/₁₆. Бумага офсетная.

Гарнитура «Таймс». Уч.-изд. л. 6,4. Усл. печ. л. 8,5.

Тираж 500 экз. Заказ № 87

Издательство КемГУКИ: 650029, г. Кемерово,
ул. Ворошилова, 19. Тел. 73-45-83.
E-mail: izdat@kemguki.ru