

В начале было Слово

Часть вторая¹

Продолжение публикации опроса, проводившегося профессором Школы-студии МХАТ А.Н. Петровой в 1977–2015 гг. В нем приняли участие 103 человека. Для журнальной публикации мы выбрали анкеты, заполненные знаменитыми людьми театра, чьи фамилии у всех на слуху. Таковых набралось 47.

Респондентов мы расположили по фамилиям в алфавитном порядке. Опу-
щены сугубо специальные, технические пункты (примеры упражнений) и
варианты ответов «не знаю», «не помню», etc. Многие из тех, кого опра-
шивала А.Н. Петрова, Россией и всем миром давно признаны классиками
(или, в соответствии с нормами современной нехудожественной речи –
«звездами»), так что их мнение само по себе представляет ценность для
истории. А общая картина характеризует положение дел в профессии.

6. Назовите упражнения по голосу или дикции, которые вы считаете полезными

Глузский Михаил: Тарханов учил медленно выпускать воздух
ртом и легко класть на фразу на тихом звуке, особенно перед важными,
значительными ситуациями.

Лебедев Евгений: Пользуюсь всеми регистрами – от высот до ни-
зов. Надо иметь большое дыхание – тогда на каждую роль хватит. От
сипа, от сверлящего звука к мягкости <...> Очень важна техника в годы
учебы и тренинг вначале в театре. Надо много играть <...>. Надо быть
подготовленным, но идти от сути, от обстоятельств роли, а не от репе-
тиции. Мера условности вокруг задачи – эту заданность надо запомнить
как первозданность, как будто ее создать.

Пилявская Софья: Дыхательное упражнение. Оно связано со
знаками препинания. На запятую – вдохнуть <...> и точно знать свои
дыхательные возможности. Хороши наши с Петровой [автором опро-
са. – Прим. ред.] упражнения по движению голоса в речи.

Попов Андрей: Распеваться перед спектаклем и резонатор звука
ощущать в спине.

Серебренников Кирилл: Упражнения, в которых участвует все тело!

Станицын Виктор: Н.Н. Массалитинов учил дикции, гексаметром
развивали голоса, на повышение, понижение. Я пришел с украинским
говором, много работал – получилось.

Табачков Олег: Расслабление, отдых, мышечная опора.

Угрюмов Сергей: «Зевок», мычание через разные группы резо-
наторов.

Хаматова Чулпан: Гимнастика Стрельниковой, общая разминка,
сороговорки или текст речи с пробкой в зубах.

Чиндяйкин Николай: Всю жизнь серьезно занимаюсь поэзией.
Много читаю в концертах, на встречах, просто в кругу друзей, в одино-
честве. Поэзия дает полет! На сцене нельзя не «лететь».

Чонишвили Сергей: Скороговорки на 15–20–30 секунд без «добирания» воздуха.

Ясулович Игорь: Все упражнения конкретно связаны с текстом роли.

7. Занимаетесь ли вы специально речью и голосом дома или перед спектаклем?

Калягин Александр: Каждый день. Разминка аппарата, как у балетных.

Карташева Ирина: К сожалению, нет! Музыканты каждый день репетируют, а не драматические актеры.

Пилявская Софья: По дороге, журча, без артикуляции, как будто бы внутренняя речь.

Станицын Виктор: Нет.

Табаков Олег: Нет.

Хаматова Чулпан: Не всегда. Но всегда стараюсь.

Чиндяйкин Николай: Читаю стихи.

Чонишвили Сергей: Нет, я работаю (говорю) по 14–17 часов, почти ежедневно (микрофон, сцена, кино) – это заменитель.

Ясулович Игорь: Нет. У меня постоянная практическая работа. И ее много.

8. Что вам помогло в воспитании собственной речи: школа, тренаж, опыт работы в театре?

Евстигнеев Евгений: Жизнь. Многообразие интересов. С 1984 г. изменил речь. Это шло от контактов, от людей. Все зависит от круга жизни – партнеры, драматурги, профессия, мир, происшествия в стране. И все, что ты видишь – составляет город и все в целом.

Карташева Ирина: Я не кончала учебного заведения (война). Мне очень помог дубляж (более 300 фильмов), озвучание требует чуткости и ясности.

Кнебель Мария: Станиславский и Немирович-Данченко. Школа Сарычевой – встречи с крупными актерами и режиссерами.

Евгений Миронов: Школа, размышления, когда вошел в театр Российской Армии – перелом сознания, уже не мог говорить по-другому. Т.е. опыт работы в театре важен... В Алексее Карамазове все другое, потому что другой объем фразы, пришла другая речь, другое существование... Предположим, у героя Достоевского скромная речь и голос, скромные данные. Но он был медиум, он использовал тихую

Завадский

1. Как вы понимаете современную манеру речи в театре? В чьи достоинства? В чьи недостатки?
 в чью манеру - в чью манеру (сильно) (сильно) (сильно)

2. Назовите авторов прошлого и современных, речь которых, с легкой точки зрения, сложна и образна.
 в чью манеру - в чью манеру

3. Что является главным условием хорошей речи на сцене?
 (сильно) (сильно) (сильно)

4. На каком этапе работы над ролью считается нужным и наиболее удобным обратиться вниманием на театральную речь?
 (сильно) (сильно)

5. Каким путем добиваются "связности", громкости на сцене? Как добиваются понятности?
 (сильно) (сильно) (сильно) (сильно)

6. Назовите упреждения по тону или лексики, которые исключаются полезным.
 в чью манеру

7. Занимаетесь ли вы специально речью и голосом дома или перед спектаклем?
 да

8. Что вам помогло в воспитании собственной речи: школа, тренинг, опыт работы в театре?
 да

9. Какие достоинства и недостатки считаете сложнейшей задачей в театральной речи на сцене вы отмечаете?
 (сильно) (сильно) (сильно) (сильно)

10. Что бы вы считали нужным изменить в обучении в системе преподавания.
 (сильно) (сильно) (сильно)

II. Позвони ли для судящего актёра работы по художественному слабу (театральной школе)?
 (сильно) (сильно) (сильно)

Фигурирует ли вы, хотя бы минимально, в профессиональном рисунке роли?
 (сильно) (сильно) (сильно)

Лист анкеты, заполненный Ю.А. Завадским

речь и все ее недостатки, привлекая внимание. Артист-неврастеник, и все пропускал через себя – проявлялась глубина автора. Годунов: подряд два слова – любовь и змея. Они кардинально разные, и сыграть подряд – можно найти характер героя, его эмоции, его мгновенные приключения.

Эти два слова подряд – это две разные змеи. Змея – окутаться и поцеловать, и убить. Любовь – тоже окутаться и поцеловать, и убить, но по-другому. И это мироновское открытие. Это характер, он как бы погружен в археологию, в исследование. <...> А в некоторых ролях необходима характерность дикционная, чтобы «ш» звучало, как «ф». КакоФка вместо какоШка. Каждый раз нужно открыть речь автора. Во «Фрекен Жюли» ужас в том, что нет проблемы Стриндберга. У нас разница социальная, а язык тот же. А у Стриндберга хозяйка и слуга говорят совершенно по-разному! А у нас одно и то же. И получился спектакль об общности пустоты всеобщей. Сверху и снизу – одно!! Т.к. мелкие цели одинаковы. И выход в самоубийстве хозяйки – это как общий поступок.

Пилавская Софья: Школа. Меня не приняли из-за сильного говора. Я занималась его исправлением, читала Пушкина, Ершова, сказки вслух. Станиславский говорил: «Почему вы болтаете, представляете, играете? Будьте точными, надо говорить для глаза».

Писарев Евгений: Больше всего помогла работа с хорошим режиссером.

Райкин Константин: Опыт работы в театре и на эстраде.

Смолянинов Артур: Она [речь] не очень воспитана. Больше – школа, меньше – опыт работы.

Станицын Виктор: Опыт работы в театре.

ТабакOV Олег: Радио, опыт работы в театре.

Урюмов Сергей: Весь комплекс. Много забылось, ведь у каждого актера должна быть своя «речевая аптечка» – всегда пригодится.

Хаматова Чулпан: Казанское театральное училище – педагог Р.В. Рейх, работа на разных площадках, Английская школа RADA.

Чиндяйкин Николай: И то, и другое и третье! Плюс поэзия! Особо: работа с Готовским.

Юрский Сергей: Опыт работы в театре.

9. Какие достоинства и недостатки обучения сценической речи в театральной школе вы могли бы отметить?

Богомолов Константин: Вхождение в сферу репетиционную. «Художенственное слово» – главный вред. «Речь» должна заниматься только дикцией и голосом.

Ефремов Михаил: Достоинство – большое количество разных авторов. Недостатки – муштра, но без нее никуда.

Журавлева Наталья: Главным недостатком считаю отношение «начальства» к предмету «сценическая речь», как к второстепенному. Время на занятия отводится в свободное от основных предметов время, что сказывается на результатах занятий (отрицательно).

Золотовицкий Игорь: Больше уделять внимания дикции.

Калягин Александр: Неподготовленность голосов, дикции, нет умения работать над словом.

Лебедев Евгений: Нельзя терять чистый, формальный дикционный тренинг, очень важен гекзаметр. Но, не внося стилизации, нельзя иллюстрировать слова широтой и жестом, только усиливать. Весь метод Станиславского выстроен на технике, а не на простоте вообще. Надо тренировать и жесты, и мимику, и смех, и «тик».

Леонтьев Авангард: Недостаток – скучный тренаж, самоцельный тренаж.

Миринова Мария: Не все студенты ощущают суть этого предмета,

расценивая его как элемент техники. А с него и начинается творчество, без сути, смысла, он становится пустым техническим придатком.

Мягков Андрей и Вознесенская Анастасия: Сегодняшние молодые актеры часто говорят непонятно, «каша» во рту. Но при этом смелы и незажаты, что хорошо.

Пилявская Софья: В орфоэпии нужен тренаж, а речь – это внутренняя техника и наблюдение за авторитетами. Вредны упражнения вообще, не конкретные, навязанные. Необходимы связанные с данной индивидуальностью.

Писарев Евгений: Оторванность от занятий по актерскому мастерству – основной недостаток.

Райкин Константин: Самый распространенный недостаток – многоударность фраз и разделение слов вместо действенности, простоты, гладкости речи, легкости.

Серебренников Кирилл: Хорошая речь – талант от высших сил. Но развивать надо всех.

Станицын Виктор: Очень бессмысленно говорят. Размывается смысл фразы. Научить актера строить мысль, говорить логически правильно, и как можно больше работать над логикой речи. Логики речи – учил нас Станиславский. И больше всего в работе над ролью, а не по законам <...>; скажите мысль, вам захочется, чтобы вас поняли – и появится интонация <...>.

Табаков Олег: Неинтересность занятий по речи, нужно не разрывать связь речи с живым поведением.

Товстоногов Георгий: Уклон в художественную речь. У каждого и так есть тенденция к выразительной развязке. Если хорошая, грамотная, звучная речь, то правильное решение в обстоятельствах жизни – и слово становится автоматически выразительным. Потому что самое главное – внутренний процесс.

Угрюмов Сергей: Каждый речевой аппарат уникален, поэтому количество индивидуальных занятий должно быть больше.

Хаматова Чулпан: В ГИТИСе (лично у меня) была очень слабая школа. Никакой связи между телом и голосом, никогда это не объяснялось.

Шапиро Адольф: Достоинство – озабоченность проблемой. Недостатки идут от отсутствия слитности творческих устремлений педагогов по речи и мастерству.

Эфрос Анатолий: Помню лишь, как учили нас. Я всегда относился к этому несерьезно, т.к. все мне казалось неверным.

Юрский Сергей: Давно это было, у нас в институте поставлено это дело было слабо.

10. Что вы считали бы нужным изменить и улучшить в системе преподавания?

Алентова Вера: Аленушка говорит нежным и высоким голосом, пьяная баба – пропитым и низким. Нужно уметь и то, и другое.

Богомолов Константин: Исключить «художественное слово» из обучения, вмешательство речевиков в репетиционный процесс.

Бородин Алексей: Я бы включил в систему мастерство диалога.

Голуб Марина: На сегодняшний день нужно больше заниматься дикцией, манерой речи.

Евстигнеев Евгений: Как и раньше, надо работать. Надо выявлять словесное действие в тесной связи с внутренней жизнью человеческого духа, чтобы оно рождалось от желания сказать. Только так, а не иначе. Чтобы не было – здесь занимались речью, а там мастерством. Нужно, чтобы это было едино.

Завадский Юрий: Квалификацию педагогов. Что такое квалификация педагога – должен ли он готовить чтецов, либо помогать воспитывать артиста? Нужно повысить требовательность к речи на «мастерстве актера» и не допускать методического противопоставления мастерства речи и мастерства сценического поведения.

Кнебель Мария: Применение методики действенного анализа, которая еще мало известна педагогам по слову.

Лебедев Евгений: Надо выработать любовь к речи. Наши школы стали самостоятельными, а школа посвящена не самовыражению, а выработке умений и навыков, то есть техники. Техника и художественное слово – разные вещи.

Матвеев Максим: Мне кажется, важен индивидуальный подход к каждому студенту в развитии и проработке голосовой и резонаторной систем. Когда занятия проходят «массово» – очень сложно услышать себя, прислушаться к особенностям своего голоса. Обязательно должна быть практика занятий не только в аудитории, но и на большом пространстве.

Меньшова Юлия: Относиться к сценической речи, как к не менее великому предмету, чем мастерство актера.

Миронова Мария: Мне кажется, что помимо технических упражнений особое внимание было бы здорово уделить поэзии, художественному слову.

Попов Андрей: Борьба с косноязычием и с сиплым голосом.

Райкин Константин: Уделяю большое внимание смысловой и действенной составляющим текстов. Говорить мыслями, а не фразами.

Серебренников Кирилл: Важно, чтобы все упражнения по речи были динамические! Очень!

Смолянинов Артур: Больше работы с текстом, меньше голой техники, игровая форма, молодые, азартные педагоги.

Табаков Олег: Давать живой подлинный материал, т.е. использовать жизненный и эмоциональный опыт студента.

Угрюмов Сергей: Не замыкаться на аудиториях института. Больше практики в разных местах.

Хаматова Чулпан: Обязательно добавить в русскую школу – технику Александра [Фредерика Маттиаса Александра. – *Прим. ред.*]. Сейчас ее пока нет.

Шапиро Адольф: Без сожаления выгонять лентяев.

Юрский Сергей: Дело не в речи, дело в мысли. Которую хочешь донести до партнера, до зрителя.

Ясулович Игорь: Отделять сценическую речь от пластического воспитания, от музыкального образования, от занятий по мастерству и т.д. нельзя.

11. Полезна ли для будущего актера работа по художественному слову в театральной школе?

Бородин Алексей: По-моему, более чем полезна.

Брусникина Марина: Считаю, что очень. Где еще актер может подробно научиться анализу текста и главное – пониманию методов и способов «переведения» литературного текста в живую речь? А как присваивать и делать своими чужие слова? А как понять, что слова не равны словам? И что слова в нашей профессии не главное? Огромный объем задач можно решать, занимаясь этим предметом.

Глузский Михаил: Полезно, но не чтением, а речевым действием. Сценическая речь требует акустической и дикционной активизации. «Комната» должна перейти на сцену без потерь.

Журавлева Наталья: Да! Чрезвычайно полезна – во всех смыслах. Для непосредственной работы над ролью, для общего развития внутренних ресурсов, «палитры» актера. Для превращения студента

в интеллигентного человека, для расширения его круга чтения, без чего студенту очень трудно быть глубоким человеком и уметь «вспоминать» и, наконец, выражать большие, сильные чувства.

Калягин Александр: Обязательно, обожаю выпуклость фразы и игру с фразой в художественном слове. Это мое воспитание.

Лебедев Евгений: Художественное слово полезно, если процесс работы над словом такой же, как над ролью. Важен образ рассказчика и стиль автора... Качество мышления автора. Можно познать автора, природу чувств данного произведения. Нельзя придавать форме довлеющего значения, как в школе Александринского театра. Уже нельзя слушать Качалова. Образец – Журавлев. Материал надо давать на преодоление.

Матвеев Максим: Безусловно! Художественное слово учит понимать и разбирать мысль, заложенную в тексте и в произведении в целом, а от этого, в свою очередь, зависит и «слышность», и «понятность», и верный разбор роли.

Невинный Вячеслав: Бесплезно и по слову, и по школе!

Серебренников Кирилл: Очень!

Станицын Виктор: Безусловно, очень и очень полезно. Этим надо заниматься, главным образом. Это помогает и технике, и творческому процессу. Творческий момент должен быть в занятии дикцией. Нужны творческие упражнения.

Табакон Олег: Полезно, материал компенсирует недостаток взаимоотношений и самовыражения актерского.

Товстоногов Георгий: Здесь мешает лицо автора. Этим можно заниматься, как речевым искусством. Т.е. воспитывать в плане действия необходимо. Иначе это искусство речи и слов.

Угрюмов Сергей: Это неотъемлемая часть профессии!

Хаматова Чулпан: Она обязательна как один из основных предметов. Как мастерство.

Эфрос Анатолий: Когда я учился – была бесполезна.

Сергей Юрский: Полезна, но не для всех. Некоторые к этому неспособны – другая профессия.

Ясулович Игорь: Художественное слово – замечательный жанр. Но у меня нет однозначного ответа. Кому-то полезна, кому-то нет. Работа над стихом часто полезнее.

12. В какой мере и на каком этапе работы над ролью вы используете стилистические особенности актерского текста?

Лебедев Евгений: Островский, Достоевский, Горький – у каждого своя речь, нельзя пользоваться одной манерой. Это постоянная работа, это порождение природы чувств данного произведения, в которой берешь в себя стилистику. Сначала простое – обстоятельства, действия, событийная линия, а потом все больше – в авторский стиль. Во всякой профессии есть точность, композиция, архитектура, пропорции. Есть роли, требующие техники, скорости, четкости, легкости. Например, Брехт, Шекспир. Их современной речью не прочтешь, нужен современный ритм. Если слово и заполнит содержание, оно будет беззвучным, бессмысленным, бессловесным.

Пилявская Софья: Если характерная роль – с самого начала. Горький, Толстой, Гоголь – разная речь. И ищешь у автора подсказок, т.е. манера речи сознательно идет от стиля автора. А уже дальше позволены индивидуальные украшения, прежде всего характер роли, поведение образа, весь человек в целом. Очевидно, нужно, чтобы техника была оправдана изнутри.

Станицын Виктор: Уже в первом чтении роли начинаешь их понимать, и на всех следующих этапах. <...> Александрин [Александра Николаевна Гончарова, «Последние дни». – *Прим. ред.*] в Булгакове: «Таша, что ты делаешь? Тебе нельзя видаться с Дантесом». Т.е. в этой фразе «что ты делаешь?» имеется в виду задача остановить Наталью Николаевну. Скажи мысль, и донесется мысль о том, что видаться нельзя. Живой человек, как мысль, чувствует, чего хочет. И поэтому я в каждой роли говорю по-разному. Интеллигентной речью – у Андрея Прозорова. Про Жуковского в «Пушкине» [первое название пьесы «Последние дни» – «Александр Пушкин». – *Прим. ред.*] Немирович сказал Станицыну: «Что делать с вами, у вас еще нет Жуковского, он – поэт. Он привык мыслить поэтически, он безумно волнуется, поэтому ритм речи особенный, и чувства опережают слова, от этого рвется фраза».

Табаков Олег: С начала и до конца, когда первое восприятие уже включает в себя стилистику автора.

Товстоногов Георгий: Практическая диффузия, когда нащупывается характер, внутренний процесс перевоплощения. На разных этапах по-разному и у разных артистов. Важны законы жизненной правды.

Хаматова Чулпан: Если они есть в тексте, практически с самого начала.

Чиндяйкин Николай: В полной мере! Без «слуха» – на автора, на его стиль, особенность интонации – невозможно никакое движение. Островский... Чехов... Достоевский... Разные миры!

Шапиро Адольф: С первой репетиции. И на каждой репетиции. Ибо в них сокрыт смысл репетиций.

Юрский Сергей: С первого прочтения.

13. Какое место в современном театре занимает речевая характеристика образа?

Богомолов Константин: Никакой, если это специально придуманный, а не манера, присущая исполнителю.

Брусникина Марина: Не думаю, что это актуально.

Владимирова Татьяна: Современный актер пытается оставаться самим собой и отказывается от любых характеристик.

Голомазов Сергей: Главное, одно из главных.

Голуб Марина: В современной драматургии, может быть и не столь важное, в классике – очень важное.

Евстигнеев Евгений: <...> Вначале думаешь о человеке, его логике поведения, его связях, отношениях, обстоятельствах. Что за текстом – текст этому помогает, а человека ищут помимо того, что он говорит.

Ефремов Михаил: Если роль характерная – то первое.

Калягин Александр: Необходимое.

Каменькович Евгений: Определяющее.

Камышникова Вера: Огромное. Чем больше характеристики речи, тем ярче образы.

Карташева Ирина: В любом театре – это обязательное условие, если нет решения вне речевой характеристики.

Кнебель Мария: К сожалению, очень маленькое.

Лазарев Евгений: Очень важное, но наиважнейшее – что делает человек, речевой ход может быть парадоксальным, все связано с характером, поступками, манерой и индивидуальностью актера. Евстигнеев – очень действенен и имеет божественный хриплый голос. Какой голос у Ефремова – не помню.

Лебедев Евгений: Она обязательна, если есть у автора. Речевая характеристика идет от образа роли – молодые часто выбиваются из ансамбля, разрушая оркестр <...>. Что значит профессионально –

хочется сделать цельно, выразить свой замысел в точной форме. Форма в «Холстомере» шла интуитивно. Есть детское представление о лошади: верхом на палочке, но вера в поступках.

Матвеев Максим: Одно из важнейших! Как говорит персонаж – быстро или медленно, какие слова использует, есть ли говор, акцент или другая речевая характеристика <...>. Все это необходимо учитывать во время работы над ролью.

Меньшова Юлия: Это одно из прекрасных, действенных приспособлений. Способ родить ассоциации. Дать больший объем образу.

Мионов Евгений: В хорошем театре – большое, в плохом – речевая характеристика не имеет значения.

Мягков Андрей и Вознесенская Анастасия: К сожалению, на наш взгляд, никакого.

Невинный Вячеслав: Если смотреть на речевую характеристику образа, «характерность» – значит, как одна из составляющих образа.

Пилявская Софья: Характерность – результат характерных качеств человека.

Писарев Евгений: Почти не занимает, а жаль.

Серебренников Кирилл: Очень важно!

Табаков Олег: Ефремов–Николай в спектакле «Декабристы» стал очень остро и ярко говорить, стремиться к элегантно легкой, он ощутил живую плоть и речь Николая, и это было очень точно. Кваша в «Балалайкине» всегда хорошо говорит, он не только любит речь, но он умеет ее ощущать в рамках автора. В разной роли речь должна обязательно родиться разной. И в Мальволио Шекспира, и в «Провинциальных анекдотах» Вампилова, и в «Не стреляйте в белых лебедях» Васильева. Разные люди, разная психофизика, она рождает и свою разную образную речь. Например, в «Лебедях» – определенная мелодика, взятая с вологодчины с усеченными концами, хвостами фраз. Это важно для того, чтобы сыграть верно образ, выразив характер.

Товстоногов Георгий: Иногда очень, особенно если у автора задано. Но идет от перевоплощения, и речевая характеристика появляется.

Угрюмов Сергей: Театр стал многограннее, и в некоторых случаях текст и речь намеренно делают не главными. Поиск новых форм – ничего не поделаешь.

Хаматова Чулпан: В зависимости от характера, предложенного автором. Но вообще – важное место.

Чиндяйкин Николай: Скромное – актеры почему-то стесняются таких выразительных средств.

Чонишвили Сергей: Временами речевая характеристика героя может быть ключом к образу.

Шапиро Адольф: Небольшое. Беда, но благодаря влиянию средств массовой информации речь утилизируется. К сожалению.

Эфрос Анатолий: Если это жанровая характерность, то последнее место. Впрочем, искусство бывает таким разным.

Юрский Сергей: Никакой, за редчайшими исключениями.

14. Используете ли вы речевую характеристику в роли? Приведите, если можете, пример

Богомолв Константин: Нет. Я требую от актера быть собой, в том числе не менять жизненную манеру речи или физики.

Бородин Алексей: Практически не использую. Наверное, это мой минус.

Евстигнеев Евгений: Конечно, характер идет через себя. Это «ты» в определенных обстоятельствах. Человек и обстоятельства иные, и от разницы существа идет разная речь. Например, Адамыч в «Старом Новом годе», и речь у него совсем другая, чем в «Заседании парткома», т.к. ноги, глаза другие и все другое. Специально не ищу, логика человека тянет за собой все – и ноги, и голос, и речь.

Завадский Юрий: Все свои роли в правилах игры «характеров». Особенно интересует проблема характерности, ею нельзя пренебрегать. <...> Манера речи, голос, дикция – уже меняют внутреннюю психофизическую характерность. Взаимосвязь внутреннего и внешнего очень велика. И единство психического и физического рождает специфику речи. Задумавшийся человек и возбужденно-энергичный – разные тембры и разные темпы.

Калягин Александр: Интонация. В Чехове – активность с эмоциональной вибрацией «со слезой», но беззаботность и вспышки фраз.

Лазарев Евгений: Да. Мне важно понимать, каким голосом, в каком регистре я разговариваю в роли. Раньше я даже спрашивал: «Он – тенор? Или баритон?». Пока я не уловил голос, мне все мешает, даже если я теоретически знаю, что и где я делаю. Это связано с очень важным ощущением актера, какой это человек?

Лебедев Евгений: Боцман в «Гибели эскадры» – огрубленность, и говор, и манера развязная. Есть общечеловеческие свойства, и тогда

Лист анкеты, заполненный
А.В. Эфросом

1. Почему Вас на сцене зовут *каждый вечер по 2 часа* *Григорий*

2. Как вы относитесь к своему *Николай Гоголь в Москве*
языку и театру? *Свободность с тем что, безделье*
и как вообще, для это

3. В чем вы несогласны? *уменьше для абсолютной определенности*
и больше быстрое время.

4. Какого автора просят в *Досифей*
спектакле и почему? *Досифей*

5. Что является главным *Сильней роль моя для роль*
элементом речи в спектакле? *определен, время не делаются*
звучит и конкретный язык

6. На какие темы работы или *В принципе без разницы*
спектакля вы наиболее *Только сейчас не отходят от темы*
интересны? *Рассказы*

7. Какие книги рекомендуются *Рассказы*
читать? *Великие люди, Гоголь, Шопен*
и другие, Пушкин, Гоголь, Шопен
и другие, Пушкин, Гоголь, Шопен

8. Каково отношение к *Взлом и сцене и режиссуре*
театру в целом, особенно *и другие*
к театру молодому?

9. Заменяется ли на сцене *Нет, потому что и не*
язык или жест, мимика? *актер.*

10. Что для вас наиболее *Культура и техника, язык, стиль*
важно в театре? *и культура, но форма, культура*
и культура, но форма, культура

11. Какие достижения в *Таланты есть, как у нас*
театре вы считаете? *и другие, Пушкин, Гоголь, Шопен*

12. Что для вас является *Великие люди, Гоголь, Шопен*
главным в театре? *и другие, Пушкин, Гоголь, Шопен*

13. Каково на ваш взгляд *Культура, стиль, язык*
отношение к театру *и другие, Пушкин, Гоголь, Шопен*
в целом, особенно *и другие, Пушкин, Гоголь, Шопен*
к театру молодому?

14. В какой мере и на *В какой мере и на*
какие темы вы считаете *и другие, Пушкин, Гоголь, Шопен*
важными? *и другие, Пушкин, Гоголь, Шопен*

специфика сильная мешает <...>. Хотя есть бытовая речь. Все в мире жанра и подробности – выкалывание глаз Глостеру и кровь – подчеркивают всю ирреальность. Проповедь, исповедь жизни плюс построение фраз – это очень важно.

Мионов Евгений: Да. Всегда – Годунов, Достоевский, Мышкин, Шукшин и т.д. – разные речи и разные голосовые характеристики.

Старческая речь – совсем другая речь. В Достоевском у меня 5 возрастов: от 27 до 59. И к разной речи после театральной школы человек не готов. Речевая техника характера совершенно особенная <...>.

Пилявская Софья: Путь – по законам природы. Мать Глумова, ее характер, биография заложены в тексте. И надо искать, где герой – Глумов – сам умен, зол, завистлив, весь в отца, и отсюда отношение матери совершенно благоговейное, и отсюда идет весь стиль разговора матери.

Плятт Ростислав: Обязательно использую, если это может украсить роль, украсить дело. Делаю это многократно. Например, играя Левина во «Втором дыхании» Крона, в слове «что» вместо принятого «ш» («што») говорил «что», сохраняя звук «ч», потому что в этом есть характер. А уж на радио голосовой «грим» вырубал неоднократно.

Покровская Алла: «Эшелон», «Традиционный сбор», «Чудотворная» – всегда использую говор. Кстати, и у Кваши всегда разная речь.

Попов Андрей: В спектакле «Смерть Ивана Грозного» в роли Грозного.

Райкин Константин: Использую. Сеньор Тодеро, Ахов.

Серебренников Кирилл: Всегда! Например, Головлев (Е. Миронов). Или все роли в «Трехгрошовой».

Смолянинов Артур: Ни разу не использовал в итоге. Хотя на репетициях пробовал множество раз. Ой, вру, «Горбунов и Горчаков».

Станицын Виктор: Без речевой характерности не сыграешь Курслепова в Островском. Это совсем другой язык. Светский лев Стива (Облонский у Толстого) – иное. Ищу характерность от глаза, научил этому в первой роли Станиславский. Найти глаз ребенка в Иване-дураке. Жизнелюб Стива – все пропускает мимо неприятное, все легко, просто, радостно, порхающая мысль, и такой же порхающий глаз <...>.

Табаков Олег: Характерность – это технология, но прежде всего речь – это психофизическое поведение. Я как актер очень люблю характеры, идущие отнутри. И мастерство использую, увлекаю, заражаю тем, что характеристика для меня становится способом освобождения характера.

Угрюмов Сергей: Официант в «№ 13» – заика. Колька в «Кукле для невесты» – пьянь. Кочкарев в «Женитьбе» – интенсивен в жизни и общении.

Хаматова Чулпан: Стараюсь всегда. «Рассказы Шукшина» или подросток в спектакле «Мамапапасынсобака».

Чонишвили Сергей: Ноздрев в «Мистификации» в Ленком – нетрезвый человек. Концы фраз, и делает нелогичные ударения.

Юрский Сергей: Всегда, в любой речи. Меняется ритм, тембр и т.д. Например: Остап Бендер, Дядя Митя («Любовь и голуби»), Сталин.

Ясулович Игорь: Использую все, что дает авторский текст. Каждый конкретный текст выстраивает свои приоритеты. На пунктуацию нужно обращать внимание, но ее не обязательно использовать – зависит все каждый раз от того, что требует режиссер. Нужно понять, почему у автора знак ? или ! Можно не делать фразу вопросительной, но нужно понять, почему у автора этот знак. Что имеет в виду персонаж. У Пушкина в «Борисе Годунове» – цезура на 2-й стопе (пятистопный ямб) – и открываются новые смыслы, заложенные автором. Сегодня не выдержать весь спектакль таким образом, но проникнуть в причину авторского строя, понять, какие приходят открытия – что может быть важнее? Речевые характеристики использую, безусловно. Это сильное выразительное средство. Но не ради виньетки, украшения. Поводы

разные: Ротшильд в «Скрипке Ротшильда» – не просто еврейский акцент ради акцента. Чуть плавающая интонация позволяет перевести литературный текст (таково решение режиссера К. Гинкаса) в регистр живого разговорного языка. В телефильме «Петербургские тайны» мой персонаж – поляк. Слегка утрированное произношение некоторых букв (звуков) дает дополнительную краску характеру. Иногда для характера персонажа важна (или наоборот) точность произнесения «иностранных» слов.

15. Замечаете ли вы, в какой мере используете в работе пунктуацию автора? Приведите пример, когда она подсказывает интересный ход, решение или новую грань в характере образа

Бородин Алексей: Это очень интересно, когда имеешь дело с хо-рошим автором, хотя всегда следовать за ним не обязательно. Особенно интересно это в стихотворном тексте.

Завадский Юрий: Если это Пушкин, то его пунктуация все определяет. Чем глубже и философичнее произведение, тем важнее в нем речевая сторона, – как произнести, а не только как воздействовать. Это процессы параллельные. Порядок анализа текста в значительной степени зависит от материала. Чем выше литература, тем больше внимания нужно обращать на словесный покров, сквозь который пробиваешься к внутреннему смыслу. Именно поэтому, безусловно, пунктуация А.С. Пушкина, подсказывает внутренний смысл.

Лебедев Евгений: Это очень важно. Одно дело – грамматическая, а другое дело – смысл! <...> Иду от вскрытия содержания. Поведение в разных обстоятельствах по-разному открывает дверь. Мы раскрываем, как шараду, знаки, чтобы найти интонацию.

Матвеев Максим: Л.Н. Толстой – повесть «Дьявол» – пунктуация автора, использование им одних и тех же слов в предложении (тавтология) говорит, мне кажется, о высоком уровне нервного напряжения, которое переживает главный герой – Иртеньев.

Миронов Евгений: «Понимание» стиля и авторской трактовки образа. У Някрошюса запятая может стать главной, это режиссерское решение. А актер может видеть совершенно другое, но за паузой он тоже видит решение, целую сцену, целый кусок поведения. И зависит все от того, о чем сцена.

Пилявская Софья: Обязательно. Начиная читать пьесу, иду за автором и строю, даже у Л. Леонова, как можно точнее логику автора по его пунктуации. Долго вожусь с пунктуацией и пытаюсь найти и поверить в авторскую пунктуацию. В современных пьесах это все можно переставлять. У классического автора бывает много восклицаний и многоточий. По ним нельзя читать роль, но у автора можно понять, что значит его знак восклицательный, и чего хочет автор. Например, у леди Чилтерн в «Идеальном муже» от точного знака и порядка слов зависело все в роли. Определялась мысль.

Плятт Ростислав: Не замечал специально, но убежден, что к пунктуации следует относиться внимательнее – у больших писателей. Например, знаменитые внутрифразные тире у Горького, соблюдение их очень помогает выявлению мысли.

Покровская Алла: «На дне». Наташа – почему многоточия и тире? Для понимания содержания.

Райкин Константин: Использую пунктуацию в начале работы, чтобы понять смысл, а потом часто не соблюдаю ее, выстраивая речь по законам сцены.

Серебренников Кирилл: Длина периода у Лермонтова в «Демоне» влияет на взятие дыхания!

Станицын Виктор: Обязательно, в особенности у классиков – для понимания автора. Мне как режиссеру пунктуация важнее, чем актеру. Как режиссер слежу очень внимательно, вскрываю смысл через пунктуацию. Как актер – подчиняю пунктуацию главному. «Не знаю, как сестры. Их же звали...». И у автора совершенно другая пунктуация, чем у меня здесь. Потому что – характерность Андрея [Прозорова], его нерешительность, которая привела к краху. И, может быть, это и подсказало определенную интонацию.

Речь идет от внутренней жизни образа, и текст подчиняется логике образа.

Табаков Олег: Пунктуация раскрывает смысл авторского текста. Например, у Гоголя – Хлестаков в «Ревизоре».

Товстоногов Георгий: У классиков – обязательно. Многоточие или нет. или точки огромны для понимания. Важно – законченное предложение

Хаматова Чулпан: В классических произведениях – всегда. В современных на это не обращают внимания даже авторы.

Шапиро Адольф: Определенно использую. Вчитываюсь и ана-

лизирую с актерами. Пример не помню, но это было при работе над «На дне», над чеховскими текстами.

Эфрос Анатолий: Я как режиссер замечаю – но передать все это актерам не успеваю, ибо не успеваю добиться даже чего-то более существенного.

Юрский Сергей: Дело не в запятых. Наша сцена страдает ненужным членением фразы. Нет цельности.

16. Что для вас является главным в работе над словом в роли?

Алентова Вера: Зритель, сидящий на последнем ряду 3-го яруса, должен все слышать и понимать.

Богомолов Константин: Понимание смысла.

Бородин Алексей: «Знаю, о чем говорю», – эта простая формула Михаила Чехова, по-моему, определяющая.

Брусникина Марина: Сделать его живым! (не бытовым, органичным, а живым!) Рожденным тобой и действенным!

Владимирова Татьяна: Персонаж. Идея роли.

Голомазов Сергей: Смысл, действие, зерно, задача.

Голуб Марина: Не подменять своими словами текст автора, разобратсья в смысле слов автора, выстроить правильную логику.

Ефремов Михаил: Сквозное действие образа и перспектива, тогда и слово ляжет.

Журавлева Наталья: Разбор, точность донесения мысли. Следование «голосу автора». Достижение точности и свободы одновременно. Изучение партитуры.

Завадский Юрий: Подробность.

Золотовицкий Игорь: Автор.

Калягин Александр: Любовь к слову как выражение «я» и роль.

Каменькович Евгений: Образ.

Камышникова Вера: Смысл и речь – характер.

Карташева Ирина: Ясно выраженная мысль в словах.

Кнебель Мария: Умение актера ощутить стиль автора.

Лазарев Евгений: Ощущение ритма речи и регистра, т.е. в конечном счете, общий психофизический настрой. Заполнение слова, выращивание смысла. Какое событие? На чем строится речь – от этого идут отношения. От действия идет подтекст. И в школе надо идти от автора.

Меньшова Юлия: Прежде всего, мысль. И понимание, как именно она доносится героем.

Мионов Евгений: Характер.

Мионова Мария: Осмысленность каждой фразы в роли, которая перерастает в ощущение слова.

Невинный Вячеслав: Идеальную работу неотрывно связываю с действием.

Плятт Ростислав: Чтобы слово стало моим.

Покровская Алла: Осуществляю задачи действенные, содержательные, направленные внутрь посылы, внутрь темперамента.

Попов Андрей: Действенность слова.

Райкин Константин: Работаю над сценой, над действием, задачами и событиями, характером персонажа.

Серебренников Кирилл: С фонетики, звукописи. Подход – как к музыкальной партитуре.

Смолянинов Артур: Чтобы оно [слово] рождалось, а не произносилось.

Табакон Олег: Определенные места в работе всегда нужны. Определение и понимание этих мест – это и есть работа над смыслом, т.е. работа над словом есть работа над смыслом. Для меня работа над ролью – это внутренний процесс, над характером, над физическим самоощущением – одно целое.

Товстоногов Георгий: Суметь превратить слово в конечный итог процесса, а не сделать началом и концом.

Угрюмов Сергей: Как присвоить «чужие» слова, чтобы не только говорить, но и думать, как персонаж.

Хаматова Чулпан: Все! Мощь голоса, свобода дыхания, тембр, музыкальность, характеристика образа.

Чиндяйкин Николай: Главной в работе над словом в роли является мысль, которую это слово выражает, а потом тон, в котором все это звучит.

Чонишвили Сергей: Сделать слова своими, идущими из собственного организма.

Шапиро Адольф: Функция и образный смысл реплики, фразы в структуре всего текста.

Эфрос Анатолий: Точное уяснение для себя сложного внутреннего кода.

Юрский Сергей: Слово – наконечник стрелы, а стрела – мысль.

17. С чего начинается разбор текста роли?

Богомолов Константин: Обстоятельства, ситуация. Текст – это улики, из которых можно слышать «картину преступления».

Бородин Алексей: Смысл текста рождается при сосредоточенном, скрупулезном проникновении в тайну сочетания слов, то есть при нащупывании действенного слоя.

Владимилова Татьяна: С читки. С переписывания текста роли, с осмысления.

Голомазов Сергей: С определения общего замысла. Про что.

Евстигнеев Евгений: Обстоятельства. Текст самостоятельный будет голым. Где сейчас, откуда пришел, каков, зачем пришел. И тогда пойдет от обстоятельств текст... Когда раскусываешь мастера и режиссера, не сразу нащупываешь тон. Он идет от стилистики автора, от решения. В «Медной бабушке» долго тона и звука не находил, не потому что не ощущал связи – не находил речевого тона вещи. Потом ловишь и выправляешься. И слышно. Искал поэтичность – Петербург, свинцовое небо, ритм жизни, XIX в. Крепче стал в материале, поймал восприятие зала и стал совместно с залом существовать, я стал чувствовать роль.

Ефремов Михаил: С ее переписывания.

Журавлева Наталья: Точно сказать не могу, но, кажется, с разбора «по мысли», затем соединение мысли с пунктуацией автора, затем соединение точности мысли с образом, с человеком, которого играешь.

Завадский Юрий: С построения ее поверхности (постепенно), с поверхности и вглубь. С построения речи.

Каменькович Евгений: С удаления всех знаков препинания.

Кнебель Мария: Анализ текста, этюд, возвращение к тексту.

Лазарев Евгений: С самого, по возможности, непосредственного чтения.

Лебедев Евгений: Разбор обстоятельств, соотношения фактов к событиям, определить на сегодня задачи, атмосферу. События не сразу находятся, их надо выверять, прислушиваться к партнерам – чего хотят, о чем говорят.

Леонтьев Авангард: С уяснения точного смысла.

Мионов Евгений: Никакой разметки текста. Начинаю только с этюдов и выяснения обстоятельств. Во второй части «Калигулы» приглашают на представление. И Някрошюс придумал создавать птиц. И вокруг кормушки – жесты, звуки. И моментально рождается

совершенно другая стилистика пьесы. Екатерина Васильева в «Орестее» говорила не бытово. В Эсхиле, в трагедии надо было быть в обстоятельствах и сегодняшнем понимании. Орест уже не может мстить. Все меньше у него от богов, и речь стала более приземленная. А Васильева говорила жирными мазками и очень сильно, огромные звуковые сильные волны: «р», «ж», «с», гласные.

Миронова Мария: Очень важный этап – ощущение и нахождение темпоритмического рисунка роли. Речь – своего рода музыка, в ней важен темпоритм, движение, пауза, которые идут изнутри.

Пилявская Софья: С мысли, с замысла автора. Немирович-Данченко умел одним словом определить сверхзадачу. «Тоска по лучшей жизни» в «Трех сестрах». А потом эта сверхзадача вырастает в актере, и идешь по этим следам, развиваешься как будто политый слезами знак. И постепенно переходишь через подтекст и второй план в результат.

Писарев Евгений: С определения события и действия.

Плятт Ростислав: С выяснения, что хотел сказать автор, с поисков подтекста, уточнения мысли, с фантазирования на тему, как выразительнее смысл донести. Но это позднее, вначале – элементарный разбор по мысли.

Покровская Алла: Не разбираю по логике, только в большом монологе, в «Эшелоне», например. Выясняю, какая перспектива, и где главное.

Попов Андрей: С выстраивания логики.

Райкин Константин: С разбора пьесы и сцен по кускам, событиям, действиям и задачам.

Смолянинов Артур: С выделения ключевых, ударных слов в предложении, фразе, мысли, теме и даже по характеру.

Станицын Виктор: С содержания. Должен быть естественный процесс. Логика, грамотность – это необходимо. Всегда исправляю ошибки. А дальше – исправление логики, идущее от играемого образа.

ТабакOV Олег: Только не с пауз и не с ударения начинаю работу. Это рождает совершенно неживой процесс, т.к. это – нормирование поведения. Нужно ощутить целое, предлагаемые обстоятельства, и только технологические сложности преодолевать при помощи законов и правил речи.

Товстоногов Георгий: Обстоятельства, отношения, понимаю ударения. Человек стоял, говорил и ушел. А вы как думаете об ушед-

шем? Когда вы в споре с ним? А если он вам не интересен, все меняется. Если он вам не интересен, появляются другие ударения, другие обстоятельства, меняется логика. Логика фразы иная, чем грамматическая.

Хаматова Чулпан: Со смыслов. И роли, и всего произведения.

Чиндяйкин Николай: С разбора текста пьесы.

Чонишвили Сергей: С определения, что происходит в каждой сцене по действию.

Эфрос Анатолий: С попытки ощутить эмоциональность и ответственность всей пьесы – больших, а потом и малых сцен.

Юрский Сергей: Схватить целое, потом анализировать.

18. Какие этапы в собственной работе над словом в роли можете назвать (хотя бы приблизительно)?

Миронов Евгений: Не читаю, сразу разбираю. Выходя сразу на площадку пробую образ.

Невинный Вячеслав: Владение «жестом» в широком понимании этой категории вообще похоже на заучивание музыкальной пьесы. Законы и этапы почти те же.

Пилявская Софья: Эпоха, место, характер, биография, отношения, что было до начала, какие события, чего добивались. По мысли, а не по грамматике. Видение – всегда. В определенных предлагаемых обстоятельствах, в ситуациях.

Покровская Алла: Смысл, действие, отношение.

Райкин Константин: Застольный. Соединение физики и слова. Присвоение, освобождение от воспоминания.

Станицын Виктор: Первое – восприятие мира, глаз, что и для чего делаю, подтекст, видение. От них идут такты и ударения. Оттого, что я хочу сделать, появляются интонация и ударение. Всегда пауза идет от оценки партнера. Например, в «Свахе» – хороший конец. Но все идет от восприятия ее слов о зарплате. И отсюда рождается пауза, в которой у нее прошли мысли. Но я столько знаю о логике мысли, что никаких правил мне не надо, всегда слышу, что неверно.

Угрюмов Сергей: Переписать от руки – бывает полезно для запоминания.

Хаматова Чулпан: Разбор текста, речевые особенности, дыхание и громкость, понятность – дикция.

Чиндяйкин Николай: Автор. Контекст времени и стиля. Текст пьесы (истории). Персонаж, встроенный в эту историю «со всеми почесываниями».

Юрский Сергей: Как можно раньше учить текст, оторваться от бумажки.

Ясулович Игорь: Есть замечательный принцип – «Не верь словам». Мне важно, что стоит ЗА словом. Начинаю работу с анализа сути, глубокого смысла, стоящего за словами. Этапы не назову, отдельно не получается. Все вместе.

19. Какие законы речи вы помните?

Евстигнеев Евгений: Не знаю. Законы – багаж, который нужно забыть.

Завадский Юрий: Все, которые были главными в работе Станиславского и Вахтангова. Можно не помнить законов формальной логики – она заменяется внутренним посылом. Законы речи неразумно, бессмысленно сводить к правилам установки ударения, пауз, нужно идти от логики действий. За основу всех размышлений полезно взять пушкинское определение вдохновения. Его сравнение вдохновения с восторгом, который не предполагает силы ума, располагающего частями по отношению к целому.

Кнебель Мария: Законов не знаю, ошибки слышу.

Лазарев Евгений: Никаких.

Невинный Вячеслав: Не помню законов. Не хочу законов! Не знаю, как скажу сегодня, как завтра!

Пилявская Софья: Никаких. Редко бывает ударение на прилагательных. Определение интонации вообще было запретным, это считалось игранием чувств.

Писарев Евгений: Нести мысль, а не «красить» слова.

Плятт Ростислав: Все забыл.

Покровская Алла: Нет, не помню законов.

Райкин Константин: Закон перспективы, закон ударений в сложносочиненных и сложноподчиненных предложениях. Одноударность предложения.

Смольянинов Артур: Речи или языка? Речи – ни одного. Я их чувствую, но четко сформулировать не смогу.

Табакон Олег: Не помню никаких законов, но всегда их соблюдаю.

Товстоногов Георгий: Никаких.

Угрюмов Сергей: Держать перспективу, говорить мысль, а не слова. Добиваться эффекта сиюминутного рождения слова – мысли.

Хаматова Чулпан: К своему ужасу – никаких. Теплый звук и не зажатая шея.

Чиндяйкин Николай: Ясно понимаемые актером идея, мысль, смысл происходящего события рождают ясность и полетность речи персонажа (а также его речевые характеристики).

Чонишвили Сергей: Ни одного.

Шапиро Адольф: Только один: «В начале было Слово».

Эфрос Анатолий: Ни одного, законов речи не помню никаких.

Юрский Сергей: Прежде всего, владение средним регистром. Крик и шепот – только где нужно – это отдельное искусство.

Ясулович Игорь: Теоретических законов речи не знаю. Мне кажется, что если речь идет о риторике, это не актерское дело. Может быть, не понял вопроса.

20. Какие из законов речи считаете важными?

Евстигнеев Евгений: Не занимаюсь специально, только очень редко <...>. Если говорить мысль, то ударение всегда верное. Они должны питаться и естественной логикой мысли, и поведения.

Мионов Евгений: Законы взаимодействия.

Невинный Вячеслав: Самым важным законом считал бы закон о том, чтобы было слышно!

Пиливская Софья: Закон правды жизни, идущий от точного действия.

Покровская Алла: Очевидно, нужно в процессе работы знать законы интонации, но все в интонации зависит от решения. Смысловое содержание и режиссерское решение все определяет. Юрский делает ударение на каждом слове и создает остроту ситуации, предлагаемых обстоятельств. Он как бы навязывает свое решение.

Попов Андрей: Кантилена в речи.

Райкин Константин: Все. Нарушение любого сразу заметно и мешает.

Станицын Виктор: Никакие. Станиславский замучивал всех техникой речи и Волконским. Это было в школе МХАТ при Второй студии. Терпеть не могли Волконского, и ничего не помню.

Табачков Олег: Перспектива фразы.

Хаматова Чулпан: Самая важная – взаимосвязь всего тела, всех мышц, распределение энергии.

Юрский Сергей: Важен весь свод законов. И первый – чтобы было слышно.

21. Используете ли вы в работе над текстом роли правила расстановки ударения и пауз?

Евстигнеев Евгений: Все идет от роли, от действия. Рвешь предложение, чтобы выявить мысль. Логика мешает идти от парадокса. Чтобы выявить мысль, надо быть подальше от одурения.

Завадский Юрий: Смешной вопрос... Нужно знать, чего добивается мастер, и сосредоточить внимание на речи студентов в процессе работы над ролью, а не только на специальных занятиях по сценической речи. В школе Малого театра говорят очень хорошо, но недостаточно действенно.

Лазарев Евгений: Нет, мне это мешает, стараюсь охватить и донести мысль в целом.

Пилявская Софья: Все зависит от автора. Ремарки и приказы пунктуации важны для постижения характера роли.

Плятт Ростислав: Ударение должно быть грамотное во всех случаях, кроме тех, когда текст строится на неправильных ударениях, и вашему персонажу идет говорить, к примеру, «пОртфель». Паузы приходят с действием, когда роль уже «на ногах». Теории для них нет.

Станицын Виктор: Когда читаешь роль, это делается автоматически. Главное – что я делаю, чего хочу, для чего делаю. Отсюда рождается, как я делаю сознательно – что и для чего делаю. Интуитивно – как! Не слышу и не понимаю половину текста, т.к. на сцене микрофонная речь. А необходимо умение доносить мысль.

Табаков Олег: В радиопередачах «с листа» совершенно автоматически использую паузы и ударения. Главное – верность тона. Нужно уничтожать дилетантизм.

Товстоногов Георгий: Нет.

Угрюмов Сергей: Режиссер расставляет свои акценты, если же нет, обращаюсь к автору.

Хаматова Чулпан: Я, к сожалению, такого правила не знаю... только если это стихотворный текст.

Чонишвили Сергей: Безусловно, временами намеренно находясь в противоречии с правилами.

Юрский Сергей: Да, конечно.

Ясулович Игорь: Да. Но не столько соответственно правилам, сколько исходя из роли – содержание диктует форму. А форма задается режиссером. Выстраивается определенная зависимость. В нашем спектакле «Гроза» (реж. Г. Яновская) Кулыгин может резонерствовать, но он у нас захлебывается словами – возникает другой эмоциональный градус – вот и речевая характеристика.

22. Какие проблемы сценической речи сегодня особенно важны?

Алентова Вера: Я бы сказала, это проблемы, так называемой, новой режиссуры с приказом актерам ничего не играть и говорить, как в жизни. Так вот понятие впрямую «как в жизни» – молодого актера сбивает с толку, и он говорит с простотой, которая хуже воровства, раздражая зрителя непонятностью речи и приобретая отвратительную манеру «каши во рту» и сознательного забалтывания текста.

Богомолов Константин: Все те же. «Художественное слово» как предмет должно уйти из процесса обучения.

Бородин Алексей: Бытовая речь становится все более безграмотной и наглой. По-моему, сценическая речь должна этому противостоять.

Брусникин Дмитрий: Плохо слышно актеров, особенно на больших площадках.

Брусникина Марина: 1) Уважение к предмету. 2) Понимание, что просто органичная (бытовая) речь на сцене равна «живой» речи. 3) Плохие, больные голоса. 4) Огромные, с плохой акустикой, площадки.

Владиминова Татьяна: Хотелось бы слышать, что говорят, и понимать, о чем и для чего.

Голомазов Сергей: Общая культура речи.

Голуб Марина: Голоса. Хорошая дикция, культура речи, выученность, автоматизм, все это отсутствует.

Евстигнеев Евгений: Надо заниматься техникой. Важно, чтобы не уйти в педагогику в сторону профессии, анализа. Важно, чтобы они сами от себя шли к «умению», к росту, как цветок-росток.

Ефремов Михаил: Звук, внятность, подача=смысл.

Журавлева Наталья: Малокультурность речи, пренебрежение к смыслу, к авторскому тексту, к точности мысли. Необходимо, на мой взгляд, достигать такого уровня мастерства, чтобы речь, не становясь пафосной и навязчивой, была бы абсолютно точной в выражении

мысли автора, внутреннего «я» актера и образа, и помогала зрителю быть неравнодушным соучастником действия на сцене.

Золотовицкий Игорь: Дикция, связки, дыхание.

Калягин Александр: Нет интереса к профессиональным умениям, к технике. Каждый день – разборчивость, легкость, голос.

Каменькович Евгений: Сделать из сценической речи науку.

Камышникова Вера: 1. Чтобы было слышно! 2. Чтобы было понятно, о чем идет речь! 3. Дикция!

Карташева Ирина: Считаю, неразборчивая речь, бормотание – недопустимы. К сожалению, мне кажется, в учебных заведениях слишком мягко к этому относятся.

Кнебель Мария: Перспективу речи, чтобы реплики возникали непосредственно после реплики партнера. Считаю очень важным положение А.Д. Попова «о двух репликах».

Лазарев Евгений: Хороший текст пьесы.

Меньшова Юлия: Эмоции захлестывают смыслы, почти отсутствует умение «держать перспективу». Уходит осознание, что речь – это инструмент. И это – техника актера. Необходимая составляющая его ремесла.

Мионов Евгений: Оторванность речи от внутренней жизни. Педагог должен помочь мастеру найти свое «я» в слове. Актеры говорят голосом, а должны говорить своим «я». Актеры-имитаторы, они все время хотят быть похожими, а надо выражать свою мысль, своего персонажа, свою характеристику роли. Все связано – походка и речь. Когда впервые пошел мат, он нашел свою маленькую нишу. Но он не займет пространства большого никогда. Это интересно, пока это новое, пока все голодные. Это, как «сука» у Фигаро о Сюзанне. На этом можно продержаться 1–2 спектакля. А дальше вдруг я для себя понял, что срез матерных людей есть, но показывать их напрямую – это не театр. Надо работать крупнее и социальнее. Пока люди говорят о любви, то и «слово» – про любовь. Но возникает совершенно другой подтекст, потому что слова очищаются жизнью.

Мягков Андрей и Вознесенская Анастасия: Отсутствие любви к русскому языку. Засилье иностранных слов, слов-паразитов, употребление оборотов речи не к месту и не ко времени. Нет никакой современной манеры. Есть плохие артисты и есть хорошие.

Пилявская Софья: Невнятность в погоне за органикой вообще, небрежность, недоговоренность.

Лист анкеты, заполненный
В.М. Невинным

Е. Невинным, 17.08.2007

1. Что из перечисленного особенно важно для речи в театре? В чем ее достоинства? В чем недостатки?
Важно, что современная театральная речь имеет форму, но не имеет содержания. В театре, да и не только, не должно быть форм, но должно быть содержание. В театре, да и не только, не должно быть форм, но должно быть содержание.

2. Какими словами провозглашено и описано содержание театральной речи?
Это слово «выразительность».

3. Что является главным элементом театральной речи?
Выразительность, ее смысл, содержание и интонация.

4. На какие слова работы или речи особенно обращено внимание?
Всегда. Независимо от того, какой язык, какой стиль, какой жанр. Всегда.

5. Какие черты выделяются в театральном тексте?
Только через выразительность. Если человек не способен к выразительности, он не способен к театру.

6. Назовите удивительно по-разному или особенно по-разному выразительные слова.
Ничего из того, что упоминается в Манин, не вызывает удивления.

7. Выделяются ли в современном театре и театральном искусстве слова?
Нет

8. Что для вас наиболее важно в театральном искусстве?
Очень важны слова. Но без содержания слова не имеют смысла.

9. Какие особенности в театральном искусстве выделяются?
Всё, что театр делает, не имеет смысла, да и содержание, да и содержание, да и содержание, да и содержание.

10. Что вы считаете наиболее важным в театральном искусстве?
Слова.

11. Назовите из для будущего театра наиболее важные слова?
Воспитание и не только, и не только!

12. Какого слова вы считаете наиболее важным в театральном искусстве?
Слова, как только приставки к разбору речи.

Писарев Евгений: Небрежность, вялость речи. Неряшливость. Актеры перестали воздействовать словом, звуком.

Плятт Ростислав: Выразительность и внятность. Сейчас участились жалобы зрителей на эту тему – не слышно.

Покровская Алла: Логика, смысл. Стихи очень хорошо читают Юрский и Савина, но они читают форму, а я думаю, что нужно больше думать о содержании.

Райкин Константин: Проблема «легкости» текста, умение не сидеть на словах. Действовать текстом, а не разыгрывать его.

Серебренников Кирилл: Особенно важно – сохранить «высокую» речь (аристократическую, городскую, интеллигентную).

Смольянинов Артур: Важно как можно более настойчиво доносить до сознания студентов, что речь является неотъемлемой частью профессии.

Табаков Олег: Нужно уничтожать дилетантизм, обрести культуру сценической речи, форму речи современную. А современная – это нахождение содержания, уникальной формы.

Товстоногов Георгий: Это то, с чего начали – не теряя жизненности и правдивости, не мешая зрителю, не создавая напряжения и не уходя в риторику, которая состоит в лишении театра правды. Вредна выразительная речь, нужна стилистика грамотной речи. Тихая речь идет от псевдоправдивости.

Угрюмов Сергей: Как найти компромисс между архаичностью речи в классике и примитивностью современной речи.

Хаматова Чулпан: Мне, кажется, важны все проблемы. Я, например, абсолютно не обучена. Вся информация, которая у меня есть, была собрана спонтанно и интуитивно. И от того – безусловно!!! – очень обедняется весь мой актерский потенциал.

Чиндяйкин Николай: Как всегда: «Быть или не быть?!».

Чонишвили Сергей: Научить не просто правильно говорить слова, но говорить действенно, в партнера, чтобы было слышно каждому зрителю.

Эфрос Анатолий: Проблемы сценической речи должны располагаться не в прошлом, а в настоящем и будущем. Тогда эти проблемы не будут казаться лишними.

Юрский Сергей: Присутствие сценической речи, т.е. умение говорить на сцене.

Ясулович Игорь: Все проблемы сценической речи важны особенно.

23. Фиксируете ли хотя бы минимально интонационный рисунок роли?

Завадский Юрий: Ради чего говорит актер? Какова внутренняя задача и направленность? Декламация – неподвижная, не устремленная к воздействию, не ожидающая ответа от партнера речь. В диалоге мы узнаем, что человек хочет сказать заранее. Ответ на слова готов часто уже заранее, во время речи партнера. В «Растеряевой улице» в Малом театре было замедленное восприятие – оценка говоримого, это признак речи неинтеллектуальной. Культура речи связана с культурой восприятия, и в процессе речи ходы меняются – что-то смягчается или усиливается, или возникает новая неожиданная мысль, которая меняет структуру поверхностного текста. Театр в отличие от кино и телевидения требует от речи своего грима; грим – это понятие «выявления». Для обострения восприятия зрителя и уточнения внутренних процессов, а не для украшения речи. В «Петербургских сновидениях» очень долго сидел над текстом, стараясь добраться к поведению через слово. <...> Поэтическая мелодика, особая тональность чтения помогает в чтении поэтов доносить обаяние стиха. Станиславский говорил, что можно вдвое усилить речь одним усилением и точностью согласных.

Лебедев Евгений: Нет, но я знаю ее ритмы. Т.е. степень наполненности. В «Мещанах» Горького <...> мой градус – как пришел. Посмотрю

на Татьяну, почувствую атмосферу зала. Характер такой, мещанин – прожил жизнь и пришел к чему? Говорю в логике Бессеменова: Опять все неверно, я не о сахаре! Бессеменов – пожалел себя или разозлился на других? Но все в одно – Бессеменов разный, но жизнь все равно не годится, не по мне, все лежит на этой задаче. Хотя есть разные приспособления. Бессеменов прожил жизнь и понял, что дети и он не понимают друг друга, все враги. Но цель актера – защитить Бессеменова, он человек-труженик, обстоятельства сделали его таким. <...> Рогожин Достоевского – огромная речевая школа, и я стал заниматься Достоевским. Он заговаривает бытово, иначе, чем Мышкин. Надо преодолеть театральную традицию. Звучный, напористый, и ничего не получалось. Я стал читать «Идиота», письма, анализировать путь Достоевского к «Идиоту». И понял, что Рогожин не такой, он – маленький человек, нет никаких героических примет. Лицо Настасьи Филипповны, лоб Рогожина (как у Гольбеяна Христос)... Его – униженного и оскорбленного – поразила Настасья Филипповна. Через свою боль и муку он приходит к человечности. Именно здесь, в романе, он испытывает эти муки. Все идиоты, а Мышкин нормален. В Рогожине – непостижимость события. И когда увидел потрясенный, тихо сказал, разбираясь: «За три целковых?». И неизвестно, что еще может Рогожин. Все содержание строилось сию минуту, сейчас, на глазах. Виктор Некрасов шел от окопной болезни. У Шолохова в «Они сражались за Родину» – совсем другое. Сначала смешно <...>. А у Некрасова – не смешно, он сам не понимает, не осознает, что с ним сделала война. Шекспир <...>, встречаются Эдмунд и Глостер, разговор обыденный – о сыне, а внутри смена власти – как будет теперь, что думать? <...> Текст витиеват, потому что о другом речь.

*Публикация А.Н. Петровой при участии М.А. Тимашевой
Расшифровка и оцифровка анкет – А. Савва*

¹ Начало см.: Вопросы театра. Prosaenium. 2018, № 3–4. С. 150–169.