

Елена Двизова

# **Дикция актера русского театра (конец XVIII–XIX вв.) как отражение общих эстетических условий и времени**

**Формирование русского театра шло с опорой на каноны западноевропейской культуры и прежде всего на французскую драматическую школу, из которой наш театр заимствовал «риторическое великолепие»<sup>1</sup>. Как писал профессор Московского университета, критик Н.И. Надеждин, перебор этого великолепия привел речь актера, в частности дикцию, к «сценической механике»<sup>2</sup>, которую можно было записать нотами.**

Конец XVIII – начало XIX вв. – противоречивое время становления русского профессионального театра. Долг и разум превалировали над личным интересом и чувствами, идеалы времени определяли движение искусства сценического слова от внешнего рисунка к внутреннему, это был период речевой патетики и декламационного пафоса. Декламационная манера произношения актеров была «необходимым следствием условий, коим подчинялось драматическое искусство»<sup>5</sup> той эпохи. Как полагал основатель театрального журнала «Пантеон», драматург и критик Ф.А. Кони, век требовал наружного (парадного) проявления, «а над глубинами души человеческой скользил с французскою легкостью и безотчетностью»<sup>4</sup>. Дикция среди прочих выразительных средств актерского мастерства отражала тенденции театра и утверждала себя в реальном времени и пространстве.

Анализ статей театральных критиков об игре актеров показывает, что в театральной среде и в русской критике понятия «декламация» и «дикция» часто выступали синонимами. В.Г. Белинский писал: «Г-н Волков, известный своей дрожаще-певучею дикциею, играя роль Миллера [драма «Коварство и любовь» Ф. Шиллера. – *Е. Д.*], в третьем акте забыл, что он играет “царя Эдипа”, и заговорил живым человеческим языком»<sup>5</sup>.

В то же время о дикции говорилось и в более узком значении. С.Т. Аксаков называл М.Д. Синецкую актрисой «с необыкновенной чистотой произношения»<sup>6</sup>, отмечал чистую дикцию Я.Е. Шушерина; Д.П. Сушков хвалил за внятность и чистоту «выговора» актрису В.Н. Асенкову; С.П. Жихарев (возможно, опираясь на воспоминания А.С. Яковлева) писал о «чистой и правильной дикции»<sup>7</sup> актера И.Ф. Лапина. Самому же Яковлеву говорил: «Прочитайте что хотите; я люблю ваш оргán и вашу дикцию»<sup>8</sup>. Отмечалась игра И.А. Дмитриевского, голос с гибкой гортанью<sup>9</sup>, умело скрывавший дикционные недостатки, и М.С. Синявской «без завывания и драматической икоты»<sup>10</sup>, и др.

Довольно часто определения понятий «дикция» и «декламация» стояли рядом. Как переводчик С.П. Жихарев опубликовал замечания актрисы мистрис Робинзон об игре непрофессиональных актеров, которые не знают «различия между дикциею естественною и пошлою, равно как и между величавою, благородною декламациею и напыщенною»<sup>11</sup>. Под естественной дикцией, очевидно, понималось естественное звучание. Оценочный эпитет «пошлая» из разряда этических категорий говорит нам о грубости, банальности, безвкусоности, низкопробности. Но что именно подразумевала Робинзон под этим



П.С. Мочалов в роли барона Мейнау из драмы «Ненависть к людям и раскаяние» А. Коцебу. Литография Г.Д. Митрейтера по рис. В. Каракалпакова. 1830-е

определением – не совсем ясно. Важно, что из данного контекста понятно, что дикция является компонентом декламации.

В критических статьях и воспоминаниях Ф.А. Кони, А.С. Пушкина, В.Г. Белинского, С.Т. Аксакова, П.Д. Боборыкина, Н.И. Надеждина, С.П. Жихарева, А.А. Григорьева и др. фиксировалось, как сказали бы мы сегодня, внимание на речевой оснащенности актера. В оценке эстетических качеств речи этого времени используются самые разные определения: *выговор, однообразный и тяжелый напев* (А.С. Пушкин), *опрофанированность дикции, степень обработанности, благозвучность* (А.А. Григорьев), *выразительность, сладкозвучность* (П.А. Вяземский), *бесплотность громких фраз* (И.И. Панаев), *принужденный напев* (Н.И. Надеждин), *высокопарность, механизированность* (Ф.А. Кони), *невучесть* (В.Г. Белинский), *гармоничность, жеманность* (С.Т. Аксаков).

Вокруг декламации постепенно разворачивалась бурная журнальная и газетная полемика. Мы читаем: *сладкогласная, пышная, безукоризненная, торжественная, педантичная, вычурная, неестественная, напыщенная, ненатуральная, громозвучная, надутая, изуродованная*. Термин по отношению к актерскому искусству все больше приобретал неодобрительный оттенок в критических статьях, хотя декламационная «правда» с восторгом принималась публикой: «эта неслыханная на русском театре дикция нашла своих приверженцев»<sup>12</sup>, – писал С.П. Жихарев.

Рецензенты, затеявшие спор об игре Мочалова и Каратыгина (кто лучше?), отмечали, что и тот, и другой могут играть как превосходно, так и дурно. Игру Мочалова считали отличной от тех, кто «декламирует по нотам». Он играл живо, вдохновенно, но не всегда ровно: «странно слышать одного говорящего по-человечески»<sup>13</sup>. Белинский на бенефисе Мочалова (1837) был потрясен правдивой игрой актера в роли Гамлета, прощая ему прорывающуюся порой певучесть дикции. Virtuозно владея голосом, Мочалов играл, а не декламировал роль. И даже «дикая скороговорка» в сцене с Офелией была пронизана «высочайшим единством одушевления, единством характера»<sup>14</sup>. Публика ценила актера за высокую страсть и вулканическое одушевление. А.Р. Кугель называл это «мочаловскими минутами», когда «вся зала дышала с ним одним дыханием, трепетала с ним одним нервом»<sup>15</sup>. Одушевление – явление значимое для положительности речевой оценки, но, к сожалению, не постоянное.

В.А. Каратыгин держался не на искусстве одушевления, а на искусстве точного и ясного слова, на мысли автора. Белинский писал: «...в его словах, в его дикции мы не слышали трепетного одушевления, но, несмотря на то, чувствовали себя под влиянием какого-то обаяния...»<sup>16</sup> (о роли Фердинанда, драма Ф. Шиллера «Коварство и любовь»). Увидев Каратыгина в роли императора Велизария (1839), он хвалил каждый звук и каждое слово актера, в коих чувствовалась «благородная простота»<sup>17</sup>, но иногда довольно резко упрекал его за самоценное декламаторство, особенно в трагических ролях, что проявлялось, по мнению Кугеля, и в «отчетливой “до ужаса” дикции»<sup>18</sup>. Не секрет, что в трагическом репертуаре весьма сложно отказаться от напыщенного, искусственно приподнятого звучания.

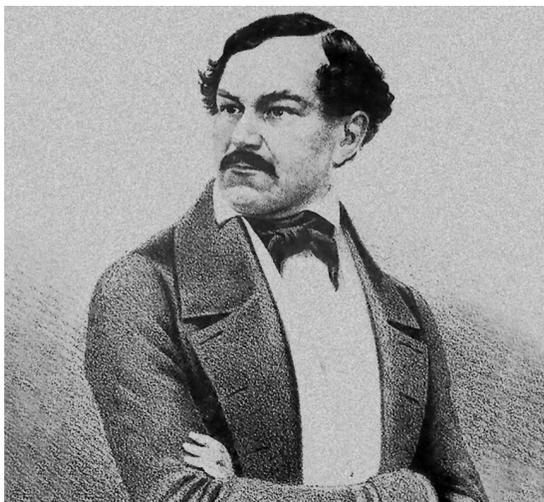
Н.И. Надеждин, говоря о В.А. Каратыгине как об актере, «делающем честь русской сцене»<sup>19</sup>, все же указывал на его неумение на пике высоких страстей управлять речью: в самом начале монолога «пробегают... *невнятно, скороговоркой*, дабы на конце разразиться треском и громом»<sup>20</sup>. Но все же достоинством Каратыгина считалась способность учиться и менять манеру своей игры, отказываться, пусть и с трудом, от певучей декламации.

Постепенно движение в сторону *правдивости* и *неподдельности* речи, истинных звуков с «*внутренним огнем*» становилось все заметнее. Важно понимать, что движение к правде шло не от фальши – декламация и была истинной правдой, но правдой своего времени, естественным его отражением, находя искренний отклик в сердцах зрителей.

Эстетика нового правдивого слова утверждалась, прежде всего, М.С. Щепкиным. А.И. Герцен писал, что, создавая на сцене правду, «он первый стал *нетеатрален* на театре»<sup>21</sup>. Щепкин отличался от своих партнеров принципами глубокой проработки характера, осмыслением персонажа, что делало его игру поистине реалистичной. Ему удавалось соединять работу над внутренним содержанием образа с красотой звучания слова, чего, по мнению Станиславского, чрезвычайно трудно достичь. Щепкин же чувствовал, что говорил, и говорил, что чувствовал. Тщательное освоение роли «не стесняло ни одного звука, ни одного движения, а давало им твердую опору и твердый грунт»<sup>22</sup>, – отмечал Герцен. Выразительность дикции Щепкина во многом зависела от психологической наполненности – творческого фактора.

Важным социокультурным фактором дикционной выразительности является владение орфоэпическими нормами (дикция и орфоэпия находятся в тесной зависимости, так как нацелены на утверждение чистоты речи). По воспоминаниям ученика московского театрального училища Павла Васильева (время поступления 1842 г.), иногда у Щепкина мог проявиться на сцене выговор (сказывалась особенность природного южнорусского наречия). Васильев рассказывал, что стоя за кулисами, он уловил в восклицании «"Дочь! Софья Павловна!"... хохлацкое "хв", и он, хотя и не очень явственно, произносил: "Дочь! Сохвья Павловна!"»<sup>23</sup> (роль Фамусова). Интересно отметить, что аналогичные наблюдения, касающиеся речи современного актера П.М. Семака, высказывает профессор, педагог сценической речи В.Н. Галендеев, объясняя механизм данного явления: «...в моменты взлета, в моменты высших достижений в роли – скажем, когда он играет Ставрогина – прорывается его украинский акцент. А иначе и быть не может. Тут слишком глубокие личностные пласты задействованы. Речь слишком тесно связана со всей психоструктурой человека... Говорят, Островский очень любил слушать актеров из-за кулис. Очень полезно. Услышите много неожиданного»<sup>24</sup>.

Романист и критик П.Д. Боборыкин писал об артистической энергии пожилого Щепкина, об интонационном отличии его голоса от голосов других актеров – «из коренных москвичей» – в пьесах Грибоедова и Гоголя: «Полная простота тона и *вкусная* – если можно так определить – дикция, с легким стариковским оттенком артикуляции, говорили о чем-то особенном»<sup>25</sup>. С.Т. Аксаков в статье «Несколько слов о М.С. Щепкине» вспоминал, какое упорство проявлял актер в работе



В.А. Каратыгин.  
Литография Бергмана.  
1850-е

над произношением, вырабатывая его «до такой чистоты и ясности, что несмотря на жидкий, трехнотный голос, шепот Щепкина был слышен во всем Большом Петровском театре»<sup>26</sup>. Это говорит о том, что Щепкин умело опирался на согласные звуки в сценическом шепоте. Прозвученность согласных и индивидуализация гласных звуков играет свою роль в формировании дикции. Забота о голосовом резонировании является важным техническим фактором для совершенствования дикции актера.

Сам Щепкин писал, какое неприятие с юности вызывала у него манера «педантичного» декламационного чтения, уродовавшая игру актеров. По глупости, иронизировал Щепкин, этот мотив певучих звуков был перенят у французов, да и приложен «к нашему твердоерт и какоерт»<sup>27</sup>. Проницательный актер и истинный художник, он решительно ломал стереотипы пафосной декламации и «певучих звуков», находя в этом поддержку у своего учителя сценического мастерства, высокообразованного человека, актера-любителя – князя П.В. Мещерского, который не поддавался мощному влиянию декламационной школы И.А. Дмитриевского. Щепкин писал: «...не я один был одолжен князю Мещерскому, а весь театр русский; потому что князь Мещерский первый в России заговорил на сцене просто»<sup>28</sup>.

Художественным фактором дикции актера является индивидуальный способ речевого воплощения авторского текста. Точно найденные

дикционные выразительные средства влияют на разборчивость, слышимость актера на сцене. Во многом от найденной речевой характеристики (говор, акцент, манера и др.) зависит успех спектакля. Белинский писал, что актер И.И. Сосницкий искусно и убедительно играл шамкающего восьмидесятилетнего старика. И никто правдоподобнее его не мог этого делать.

Немалое значение для дикционной выразительности на сцене имеет драматургический материал. Работа над сценической дикцией также во многом зависела от качества самих пьес.

По качеству репертуар русской сцены был достаточно неровен: переводы с французского, английского, немецкого были не всегда удачны. А.С. Яковлев признавался, что иногда для удобства произношения переделывал кое-что в текстах роли. Поэт, чтец-декламатор, переводчик «Илиады» Н.И. Гнедич говорил о затруднительном слоговых старых трагедий для «правильного произношения». А.А. Григорьев, считавший русский язык органичным – «живым», «колоритным», «цветным», еще более резко высказывался о неудачных переводах, называя их не иначе, как «переводной дребеденью».

Проходили десятилетия, но переводная драма по-прежнему оставляла желать лучшего, сказываясь на речевом воплощении текста. Критики отмечали, что М.Н. Ермолова с совершенством умела справляться с «шероховатостями переводного стиха», – правда, когда вдохновение оставляло ее, эти «шероховатости... торчали, как острые, частые и склизкие подводные камни»<sup>29</sup>.

К языку и мысли в пьесах русских авторов, любителей комедий-водевилей и драм (Н.А. Полевой, П.Г. Ободовский, В.М. Строев, Р.М. Зотов, С.Н. Навроцкий, Н.А. Коровкин и др.) критики также относились далеко не хвалебно. Как писал В.Г. Белинский, наши водевили часто ходили на «кривых ногах», пьесы были наполнены «набором слов» и страдали «надутыми», тяжеловесными фразами. Актерам нелегко было произносить слова, «которые скрипят, зацепляясь друг за друга»<sup>30</sup> [о пьесе В.Р. Зотова «Наполеоновский гвардеец», 1844, Петербург. – *Е. Д.*].

С таким репертуаром, писал позднее актер Г.М. Максимов в статье «Свет и тени петербургской драматической труппы за прошедшие тридцать лет (1846–1876)», тяжело «отрешиться от неестественности и произносить натурально, т. е. простым человеческим языком»<sup>31</sup>. Максиму, принятому в труппу в 1846 г., посчастливилось наблюдать за актерской игрой талантливых Каратыгиных, Брянских, но даже им,



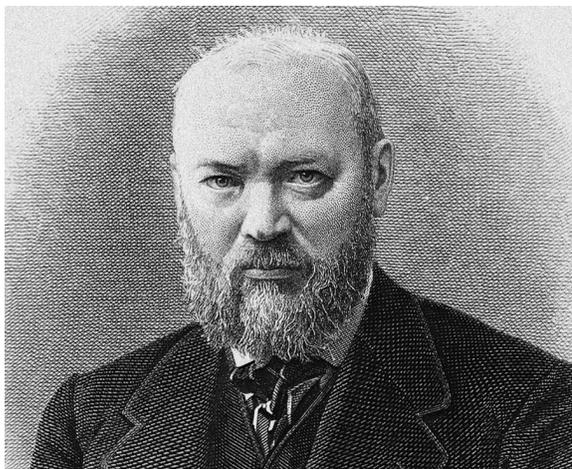
М.С. Щепкин.  
Художник Т. Шевченко.  
1858

вспоминает автор, довольно сложно было работать с искусственным языком пьес. Удручала речь немелодичная, загроможденная трудно произносимыми стечениями согласных звуков:

*«Коль смеешь ты, на мне останови свой взор,  
Зри ноги ты мои скитавшись изъязвленны,  
Зри руки милостынь прошеньем утомленны...»<sup>32</sup>*  
(В.А. Озеров. «Эдип в Афинах»)

Приводя пример из репертуара В.А. Каратыгина (роль Эдипа), Максимов писал, что упреки в адрес «неестественной и ненатуральной дикции»<sup>33</sup> надо ставить в вину не актеру, а «ходульным» текстам театральной эпохи.

Выразительность дикции актера зависит не только от технического качества текста, но и от психологического содержания. Драматургия того времени порой изображала не русскую действительность, а «искаженную французскую жизнь». Щепкин в письме к сыну (1848) сокрушался, что отвратительные пьесы «разрушают» его, от них «воображение стынет, звуков не достает...»<sup>34</sup>. Актриса П.А. Стрепетова (1850–1903), вспоминая в последние годы жизни свой актерский путь, сетовала, как мучительно было играть в пьесах, в которых не были выписаны психологические характеры. Роль сводилась к громким пафосным словам. Этот тон, утверждала актриса, «был мне противен»<sup>35</sup>, сама же она кропотливо занималась голосом и, как пишет, «выработкой» каждого звука.



А.Н. Островский. 1870-е

Совестно не только за авторов плохих пьес, писал Салтыков-Щедрин, но и за актеров, играющих в них, и за сам театр. По разумению автора «Московских писем» (1863), «глупые пьесы следует играть как можно сквернее»<sup>36</sup>, талантливый П.М. Садовский так и поступил с пьесой «Пасынок», где играл роль пристава Крюкова. Он «плевался и заикался – и ничего больше. Ничего больше он не мог сделать, ничего больше и не требовалось»<sup>37</sup>.

В то же время в истинно художественных произведениях, например в «Ревизоре» Гоголя, Щепкин достигал таких творческих высот, что становился, по выражению Белинского, «соперником» автора «в создании роли»<sup>38</sup>. Как у Гоголя в «Ревизоре» нет ничего случайного: «ни одно слово, ни один звук, ни одна черта не может замениться...»<sup>39</sup>, так нет случайного и в сценическом воплощении роли Городничего Щепкиным. Белинский писал, что во многом, благодаря игре Щепкина, александринская публика открыла для себя гениальность Гоголя – «его творческого пера достаточно для создания национального театра»<sup>40</sup>. А.А. Григорьев, отдавая должное таланту Гоголя, все же считал, что его «гиперболическая» пьеса «Ревизор» – уже «область истории», и писал об А.Н. Островском, умело изображавшем типы русской действительности, как о драматурге, с которого начался подлинно народный театр. Как для Белинского Гоголь был мерилom правды, так для Григорьева Островский был тем, кто услышал время.

С одной стороны, плохая драматургия не способствует дикционной выразительности актера, с другой – талантливая актерская интерпретация посредственного произведения и к тексту снимает вопросы – это «качели».

Декламационная манера продолжала держаться и в угоду желающей ее слышать публике. Наряду с певучей дикцией ей по сердцу были громозвучные раскаленные речи. Зная это, актеры часто потакали зрителям. Амплитуда их согласных и гласных звуков имела чрезмерный характер. Актер А.С. Яковлев вспоминал, что удержаться от громогласных восклицаний, коими «потчевали публику»<sup>41</sup>, ему стоило большого труда, но он старался переходить на речь вполголоса, в которой чувствовались твердость и ясность. К талантливым актерам, каким был, например, ученик Щепкина С.В. Шумский, создававший в течение сорока лет на сцене психологические образы, публика проявляла снисходительность в отношении недостатков дикции. А.П. Ленский отмечал, что зритель был во власти «его магнетических глаз» и за этот магнетизм прощал ему «глухой шепелявый выговор»<sup>42</sup>.

Несомненно, обучение искусству драматического актера начинается в театральной школе, где на основе творческих способностей занимаются и «выработкой» звука, и жестикуляцией, и развитием образности, мышления, внимания, эмоциональной памяти, ритма и т. д. В рассматриваемую эпоху *театральная школа*, по мнению С.Т. Аксакова, не соответствовала своему названию и назначению. В образовательных программах большая часть времени отводилась танцам, пению, овладению музыкальными инструментами. Практически не велась работа над актерским мастерством. Что касается сценической речи и дикции как ее составляющей, то в школе, писал Аксаков, не был даже «открыт класс искусства чтения»<sup>43</sup>. О последовательной работе над дикционной выразительностью не велось и речи. Аксаков отмечал жеманную манеру произношения, неприятности с заменой букв, быстроговорение, выговор воспитанников, в то время как чистое произношение, писал критик, есть «первое условие в актере»<sup>44</sup>.

По мнению Аксакова, князь А.А. Шаховской (1777–1846) был одним из тех, кто старался содействовать воспитанию речевой культуры актеров, в том числе и своей драматургией. Шаховской преподавал декламацию и занимался постановкой пьес. Его «новая метода» заключалась в привнесении на сцену живого разговорного языка. «Пусть только укоренится эта метода, и со временем, когда явятся у нас актеры



П.А. Стрепетова. Художник Н. Ярошенко. 1886

с талантами и образованием, почувствуют цену благого начала, сделанного Шаховским»<sup>45</sup>. В истории русского театра Шаховской остался как известный театральный деятель, воплотивший свои замыслы на сцене и воспитавший замечательную плеяду актеров, среди которых были Е.С. Семенова, В.А. Каратыгин, Я.Г. Брянский, И.И. Сосницкий.

Театральная критика второй половины XIX в. также свидетельствует об отсутствии выстроенной работы в области речевого искусства. Сложившиеся условия связаны, по мнению А.Н. Островского, с уничтожением (1860-е гг.) драматических классов в театральных школах при императорских театрах. В это же время, писал Островский, умирают такие великие актеры, как Щепкин, Садовский, Мартынов, Шумский, Колосова, Васильев. В результате ведущие позиции заняли актеры из провинции. Актер-любитель привнес в императорский театр все свои закоренелые недостатки («дурное чтение», «роль по суфлеру»), с которыми, по убеждению Островского, ему не справиться за всю жизнь, ибо он пребывает в твердой уверенности, что уже прошел курс обучения и дальше учиться не намерен.

Островский предлагал восстановить драматические классы, составлял учебную программу и отдавал в ней первостепенную роль технической подготовке актера. В трехгодичной программе на первое место он ставил обучение дикционной выразительности.

Он пишет: «В 1-м курсе, имеющем открыться в сентябре текущего (1886) года, предполагается обучение всех учеников: 1) чтению отчетливому, звучному и грамматически правильному»<sup>46</sup>. Островский подчеркивал, что в работе над монологами и диалогами «главное внимание будет обращено на ясность и отчетливость произношения и логическую и грамматическую правильность выражения (акцентировка), – 2 учителя, 6 уроков в неделю»<sup>47</sup>. К правильности и выразительности речи должны добавиться, по его мнению, естественность и правдивость. Эти же качества должны быть присущи жесту.

В другой программе драматической школы, написанной ранее (1882), первым пунктом у Островского наряду с голосом и произношением значилось развитие слуха, умение слышать и слушать – как наиважнейшее условие речевой выразительности. К сожалению, учебные программы, в которых так нуждалась театральная школа, не были опубликованы при жизни автора. Только через 28 лет были открыты драматические классы, обучение в которых примерно соответствовало предложенным программам А.Н. Островского.

Одним из тех, кто озаботился отсутствием теории сценической речи, был основатель первой частной драматической школы, автор «Искусства выразительного чтения» Д.Д. Коровяков (1849–1895). Выступая против «выучки с голоса» (подобную методику он считал «субъективной» и «бессистемной»), Коровяков предлагал возвести декламацию в «рамки теории». Это искусство должно стать «предметом и научного изучения, и систематического преподавания»<sup>48</sup>. Первое место среди технических условий выразительной речи он отводил произношению. «Произношение должно быть *беспорочно, правильно, отчетливо и красиво* как применительно к звукам русской речи, так и к *слогам*, и к *целым словам*»<sup>49</sup>. Сегодня эти требования к произношению часто переходят из пособия в пособие. Говоря о пороках звукопроизношения (прирожденных и приобретенных), Коровяков отмечал, что одни пороки могут быть исправлены доступными педагогическими методами, другие, например заикание, – только врачебными. По Коровякову, педагог должен разбираться в причинах дефектов речи, таких как шепелявость, картавость, гнусавость, опираясь на особенности артикуляционного аппарата говорящего. Так, шепелявость, пишет автор, может возникнуть от слишком усердной артикуляции языка при произнесении шипящих и свистящих звуков; язык в этом случае сильно упирается в передние зубы или выходит за них. Одну из причин



В.Н. Давыдов. 1900-е

подобного явления Коровяков видел в излишнем объеме языка: «слишком длинного или слишком мясистого, толстого»<sup>50</sup>. Подобный недостаток педагог считал неисправимым. Но если дефект связан с приобретенной привычкой, то исправление за счет упорных занятий возможно. Среди причин картавости (которые он рассмотрел самым подробным образом) Коровяков отмечал и короткую уздечку, предлагая воспользоваться способом ее подрезания. На театральной сцене, писал автор, к картавости на *р* хотя и относятся иногда снисходительно, соотнося ее с французским выговором, но «порок этот выступает во всей своей яркости и противохудожественности»<sup>51</sup>. Методика исправления, по Коровякову, заключалась в «очищении звуков» за счет многократных повторений в слогах и словах: «явственно, определенно... последовательно (*же, же, ша, ша* и т.д.) или длительно – *жжж-жарить, шиишишарики*»<sup>52</sup>. Упражнения со звуками педагог предлагал дополнять работой над стихами и прозой. Положительный результат Коровяков связывал не только с правильной методикой педагога, но и с самоорганизацией воспитанника, его волей и постоянным контролем за речью.

Далее автор подробно говорил о логических условиях, которые помогают придать точный смысл ряду слов, разборчивость и выразительность. Это ударные слова, паузы разной длины, знаки пунктуации, изменения высоты тона. По его мнению, актер должен работать над

оттенком каждого слова, соблюдая правила. Но, как говорил Станиславский: «Не надо начинать с правила, а то интуиция пропадет... Чтобы получилась дикция, надо видеть в мельчайших деталях все, о чем рассказываете»<sup>53</sup>.

В.Н. Давыдов, исходя из полувекового актерского и режиссерского опыта, напишет, что по-настоящему учиться мастерству слова можно было, только наблюдая за игрой старых талантливых актеров, так как никакой толковой педагогической науки создано не было. «Писали много общими фразами, очень много, критиковали нас, стариков, но правил безошибочно верных, научных не создали»<sup>54</sup>.

Наметившееся среди актеров в первой половине XIX в. движение от пышной декламации к живой разговорной речи укоренялось еще не один десяток лет. Необходимо было услышать художественную разницу между нарочитой громкостью, искусственной ритмичностью, произносимым текстом с французскими, немецкими, польскими, прочими акцентами и естественной дикционной выразительностью. Необходимо было привыкнуть и полюбить последнюю. «Борьба на смерть завязалась между устарелыми требованиями и притом не нашего искусства с его декламацией, певучей речью, рассчитанными жестами... – и между требованиями правды, жизни, нового, из самой жизни возникшего искусства»<sup>55</sup>, – писал А.А. Григорьев. Эта борьба ярко иллюстрировалась присутствием на одной сцене актеров, работающих в разных речевых стилях.

Декламация начала терять свои права, но стремление к разговорной речи на сцене проигрывало ей в выразительности и чистоте. И.А. Гончаров в критическом этюде «Миллион терзаний» о постановке комедии Грибоедова «Горе от ума» (1871) говорил об искаженности словесной техники, о неумении художественно, для зрителя, а не для себя, произносить речь. Оценивая состояние речевой выразительности («половина пьесы проходит неслышно»<sup>56</sup>), Гончаров считал, что «вместе с декламацией старой школы изгнано и вообще уменье читать...»<sup>57</sup>. Таким образом, речевое искусство столкнулось с новой проблемой – гармоничного соединения отчетливости, звучности с естественностью, с живой интонацией.

В целом дикционная выразительность актера зависит от совокупности факторов: технического, социокультурного, творческого, художественного, что обнаруживает многозначность понятия. Если один из факторов страдает, то страдает и конечный результат.

Характер эпохи влияет на эстетику театра. В свою очередь, эстетика театра выражается в эстетических особенностях сценической речи. А дикция как составляющая сценической речи отражает весь синтез общих эстетических условий: эпохи, театральной культуры, сценической речи, являясь отзвуком всех этих категорий в целом и частном, подобно тому, как вода в ведре является водой из всей реки.

Педагогика речевого искусства в начале своего пути столкнулась с рядом трудностей. Работа над дикционной выразительностью актера осложнялась:

- смешением понятий «дикция» и «декламация»;
- отсутствием предмета «искусство речи» в имеющихся драматических классах, образовательных программ и выработанных требований к профессиональной дикции актера;
- удалением драматических классов из театральных школ;
- поверхностностью большей части драматургического материала, плохими переводами, отсутствием выписанных характеров и неритмичностью, немзыкальностью самих текстов (нагромождение согласных звуков);
- интерпретацией текстов актерами по принципу «как хочу»;
- работой «под суфлера»;
- вынужденным привлечением актеров из провинции в столицу, которые не имели желания продолжать обучение, повышать уровень своего речевого мастерства;
- подражанием на сцене и в жизни произношению на французский манер;
- использованием громозвучной речевой манеры в угоду публике;
- одновременным присутствием на сцене разных речевых стилей.

Положительным же являлось то, что речь, которую можно было записать в нотах, способствовала осознанию ее как *структуры*, ведя к осмыслению самого явления «речевое искусство». Благодаря индивидуальным творческим прорывам актеров современниками была услышана разница между дикционным пафосом и движением к живой разговорной речи на сцене. Сложность практического перехода от декламации к правдивому слову потребовала создания методики речевого искусства и выделению творческого компонента выразительной речи, который поначалу описывается со стороны *результата*, а не процесса работы со словом, как мы привыкли делать это сегодня.

Но уже приближалась новая эпоха – эпоха К.С. Станиславского, Вл.И. Немировича-Данченко, М.А. Чехова. В своих учениях они сформулируют, что дикция актера зависит не только от эстетических составляющих, но и от психических импульсов. Дикция – проводник, отражатель внутренней жизни актера на сцене.

Сменялось поколение, сменялись и идеалы, менялось соотношение искусства и правды, естественности и сделанности, которое определяется духом времени. С приходом режиссеров В.Э. Мейерхольда, Е.Б. Вахтангова, А.Я. Таирова возникнет новый способ игры актера. Открытая условность существования героев на сцене принесет особую речевую выразительность. Это будут уже не звуки в «чрезмерную величину», а «стилизированные» дикция и речь – экспрессивные и сдержанные, пластичные и «колодезные», с голосовыми модуляциями и присутствием художественного компонента, которые утверждали себя в борьбе, потому что театр – это всегда борьба, противостояние воле.

- <sup>1</sup> *Надеждин Н.И.* Литературная критика. Эстетика. М.: Художественная литература, 1972. С. 347.
- <sup>2</sup> Там же.
- <sup>3</sup> Там же. С. 347–348.
- <sup>4</sup> *Кони Ф.А.* Воспоминания о московском театре при М.Е. Медоксе (почерпнуто из неизд. Записок С.Н. Глинки и изустных рассказов старожил) // Пантеон и репертуар. 1840. Ч. 1. Отд. 2. URL: <https://memoirs.ru/texts/Koni.htm> (дата обращения: 09.05.2019). С. 95.
- <sup>5</sup> *Белинский В.Г.* Собр. соч.: В 9 т. Т. 2. Воспоминания. М.: Художественная литература, 1977. С. 287.
- <sup>6</sup> *Аксаков С.Т.* Собр. соч.: В 3 т. Т. 2. М.: Художественная литература, 1986. С. 384.
- <sup>7</sup> *Жихарев С. П.* Записки современника. М.; Л.: Издательство Академии наук СССР, 1955. С. 172.
- <sup>8</sup> Рассказы о русских актерах / сост. М.Д. Седых. М.: Искусство, 1989. С. 30.
- <sup>9</sup> Письма русских писателей XVIII века / Академия наук СССР, Институт русской литературы (Пушкинский Дом). Л.: Наука, 1980. С. 348.
- <sup>10</sup> *Кони Ф.А.* Воспоминания о московском театре при М.Е. Медоксе... URL: <https://memoirs.ru/texts/Koni.htm> (дата обращения: 09.05.2019). С.101.
- <sup>11</sup> *Жихарев С.П.* Записки современника. С. 470.

- <sup>12</sup> *Жихарев С.П.* Записки современника. С. 618.
- <sup>13</sup> Павел Степанович Мочалов. Заметки о театре, письма, стихи и пьесы. Современники о П.С. Мочалове / сост. Ю. Дмитриев и А. Клинин. М.: Искусство, 1953. С. 120.
- <sup>14</sup> *Белинский В.Г.* О драме и театре: В 2 т. Т. 1. 1831–1840. М.: Искусство, 1983. С. 140.
- <sup>15</sup> *Кугель А.Р.* Театральные портреты / подгот. текста, вступ. ст. М.О. Янковского. Л.: Искусство, 1967. С. 86.
- <sup>16</sup> *Белинский В.Г.* О драме и театре. Т. 1. 1983. С. 236.
- <sup>17</sup> *Белинский В.Г.* Собр. соч.: В 9 т. Т. 2. М.: Художественная литература, 1977. С. 502.
- <sup>18</sup> *Кугель А.Р.* Театральные портреты. С. 75.
- <sup>19</sup> *Надеждин Н.И.* Литературная критика. Эстетика. С. 361.
- <sup>20</sup> Там же.
- <sup>21</sup> *Герцен А.И.* Собр. соч.: В 9 т. Т. 8. М.: Художественная литература, 1958. С. 73.
- <sup>22</sup> Там же. С. 74.
- <sup>23</sup> *Боборыкин П.Д.* За полвека. Мои воспоминания. М.; Л.: Земля и фабрика, 1929. С. 40.
- <sup>24</sup> *Егошина О.В.* Интервью с В.Н. Галендеевым. Петербургский мистер Хиггинс // Театральный зритель. Еженедельный журнал от 17 февраля 2003 г. [http://www.smotr.ru/inter/inter\\_ej\\_galendeev.htm](http://www.smotr.ru/inter/inter_ej_galendeev.htm) (дата обращения 19.11.2019).
- <sup>25</sup> *Боборыкин П.Д.* За полвека. Мои воспоминания. С. 40.
- <sup>26</sup> *Аксаков С.Т.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 3. М.: Художественная литература, 1956. С. 617.
- <sup>27</sup> *Щепкин М.С.* Записки актера Щепкина: Приложение. Документы. Из критики, переписки, воспоминаний. Рассказы в записи и обработке современников. М.: Искусство, 1988. С. 201.
- <sup>28</sup> Там же. С. 84.
- <sup>29</sup> *Кугель А.Р.* Театральные портреты. С. 122.
- <sup>30</sup> *Белинский В.Г.* О драме и театре. Т. 1. 1983. С. 269.
- <sup>31</sup> Рассказы о русских актерах / сост. М.Д. Седых. М.: Искусство, 1989. С. 213.
- <sup>32</sup> *Озеров В.А.* Эдип в Афинах: Трагедия в 5 действиях в стихах с хорами. СПб.: Морская типография, 1805. С. 61.
- <sup>33</sup> Рассказы о русских актерах. М., 1989. С. 213.
- <sup>34</sup> *Щепкина-Куперник Т.Л.* Избранное. М.: Советский писатель, 1954. С. 38.

- <sup>35</sup> *Стрепетова П.А.* Жизнь и творчество трагической актрисы / сост. Р.М. Беньяш. Л.; М.: Искусство, 1959. С. 181.
- <sup>36</sup> *Салтыков-Щедрин М.Е.* Собр. соч.: В 20 т. Т. 5. М.: Художественная литература, 1966. С. 150.
- <sup>37</sup> Там же. С. 146.
- <sup>38</sup> *Белинский В.Г.* О драме и театре. Т. 1. 1831–1840. С. 226.
- <sup>39</sup> Там же. С. 195.
- <sup>40</sup> Там же. С. 180.
- <sup>41</sup> *Жихарев С.П.* Записки современника. М.; Л., 1955. С. 610.
- <sup>42</sup> *Ленский А.П.* Статьи. Письма. Записки. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 84.
- <sup>43</sup> *Аксаков С.Т.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 3. М.: Художественная литература, 1956. С. 435.
- <sup>44</sup> Там же. С. 578.
- <sup>45</sup> Там же. С. 523.
- <sup>46</sup> *Островский А.Н.* Собр. соч.: В 12 т. / под общ. ред. Г.И. Владыкина. Т. 10. М.: Искусство, 1978. С. 310.
- <sup>47</sup> Там же.
- <sup>48</sup> *Коровяков Д.Д.* Искусство выразительного чтения. Опыт систематического изложения теоретических основ и приемов преподавания. 3-е изд. СПб.: Издание Н.П. Карбасникова, 1900. С. 2.
- <sup>49</sup> Там же. С. 23.
- <sup>50</sup> Там же. С. 25.
- <sup>51</sup> Там же. С. 29.
- <sup>52</sup> Там же. С. 26.
- <sup>53</sup> Станиславский – реформатор оперного искусства. Материалы, документы / сост. Г.В. Кристи, О.С. Соболевская. М.: Музыка, 1985. С. 49–50.
- <sup>54</sup> *Давыдов В. Н.* Рассказ о прошлом. Л.; М.: Искусство, 1962. С. 57.
- <sup>55</sup> *Григорьев. А. А.* Собрание сочинений. Русский театр. I. По возобновлении в первый раз. [1864]. URL: az.lib.ru: Библиотека Мошкова, свидетельство о регистрации СМИ Эл No ФС 77-20625 (дата обращения 21.11. 2019).
- <sup>56</sup> И.А. Гончаров – критик / сост. Е.М. Краснощекова. М.: Советская Россия, 1981. С. 87.
- <sup>57</sup> Там же. С. 88.