

ГИТИС. ДИАЛОГИ О ПРОФЕССИИ GITIS. DIALOGUES ABOUT PROFESSION

Г. А. ЗАСЛАВСКИЙ,
И. Ю. ПРОМПТОВА

*Российский институт
театрального искусства – ГИТИС,
Москва, Россия*

GRIGORIY ZASLAVSKIY,
IRINA PROMPTOVA

*Russian Institute
of Theatre Arts (GITIS),
Moscow, Russia*

«УЧИТЕЛЬ. МУЧИТЕЛЬ. СПАСИТЕЛЬ». О РУССКОЙ ШКОЛЕ СЦЕНИЧЕСКОЙ РЕЧИ

АННОТАЦИЯ

Дискуссия о специфике преподавания сценической речи в традициях российской театральной школы, организованная ректором ГИТИСа Г. А. Заславским, дает возможность объяснить актуальную ценность этого предмета в пределах общих задач актерского и режиссерского образования. В статье характеризуется история методологического развития техник и психологических практик изучения сценической речи, нацеленных на раскрепощение молодого артиста. Отдельно определяется характер задач той или иной творческой мастерской при выборе художественного материала при разработке студентом персональной программы по речи и большой программы целого курса. Работа современных студентов над классическими стихотворными монологами раскрывает большой потенциал их интеллектуального развития. Оценивается международный потенциал методик преподавания сценической речи в ГИТИСе и российских театральных вузах в целом, представляющий большой интерес для студентов театральных вузов всего мира. Многочисленные примеры педагогического опыта Ирины Промптовой

“THE TEACHER. THE TORTURER. THE SAVIOR”. ON RUSSIAN SCHOOL OF STAGE SPEECH

ABSTRACT

The discussion about the specifics of teaching stage speech in the traditions of the Russian theatre school was organized by the rector of GITIS G. A. Zaslavsky. It makes possible to assess the actual value of this subject within the general tasks of actor's and director's education. The article presents the history of the techniques and psychological practices of studying stage speech (which is aimed at the liberation of a young actor). Separately, the basis of the tasks of a particular creative workshop is determined. It deals with choosing the material when a student is developing a personal speech program and a program of the whole course. The work of nowadays students on classical poetic monologues reveals great potential for their intellectual development. There is estimated an international potential of GITIS stage speech teaching methods along with other Russian theatre universities. It serves to the great interest of students of theatre universities all over the world. Numerous examples of the pedagogical and staging experience of Irina Promptova and her teachers reveal the effectiveness of the synthetic method in the process of teaching the speech culture of both

и ее учителей раскрывают эффективность синтетического метода в воспитании речевой культуры артиста и режиссера. Возрождение интереса к чтецким концертным программам и представлениям сторителлинга открывает большой простор для социальной реализации достижений российской школы сценической речи в культурном пространстве. В беседе также принял участие один из учеников И. Ю. Промптовой – студент 4-го курса актерского факультета ГИТИСа Кирилл Лясковский (мастерская народного артиста Российской Федерации С. И. Яшина).

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: *русская театральная школа, сценическая речь, ГИТИС, искусство чтеца.*

Григорий Заславский: Мы продолжаем серию диалогов о театральных профессиях и школах. Она рождается из желания зафиксировать то, что относится к понятию «театральная школа», и оценить, в чем она может быть и должна быть неизменной, а в чем может и естественно меняться. Сейчас я читал большое интервью о Школе-студии МХАТ и думал о том, что у них нового, и это новое – хорошее и полезное, а что может быть неверной данью моде. Например, в прошлом году они на вступительных экзаменах заменили традиционную басню анекдотом. Во-первых, анекдоты бывают очень короткие, а во-вторых, басня дается абитуриенту, чтобы в какой-то разгрываемой истории характеров успеть рассмотреть, как поступающий реагирует. А анекдот... Мы знаем очень много замечательных рассказчиков анекдотов, которые не являются актерами вообще. И это как раз аргумент против анекдота. И первый вопрос: есть ли что-то в тех приемах, которыми сегодня пользуется наша театральная школа и ГИТИС, в частности, уже зарекомендовавшее себя и 50, и 100 лет назад, и что таким образом доказывает свою эффективность на протяжении десятилетий? Как К. С. Станиславский рассказывает, актрисы Малого театра делились с ним какими-то приемами, которые шли еще от М. С. Щепкина, а он был во многом предшественником самого Станиславского.

Ирина Промптова: Думаю, что все четыре раздела, которые были всегда – работа над текстом, работа над речевым голосом, над орфоэпией и нормой литературного произношения, а также тренировка дикции, – остаются неизменными. Но все совершенствуется. Когда я училась, – а это было очень давно, в 1954–1958 гг., – наш предмет преподавался очень наивно. Много было зачастую формально. С 1960-х постепенно многое начало развиваться, мы стали использовать новые методики, приемы в работе над голосом, которые я показываю всегда и в любых странах. И они везде и всем

actor and director. The revival of interest in reciting concert programs and storytelling performances opens up a great scope for the implementation of the Russian stage speech the achievements on the social level. One of I. Y. Promtova's students – Kirill Lyaskovsky (workshop of People's Artist of the Russian Federation S. I. Yashin) also took part in the discussion.

KEYWORDS: *Russian theatre school, stage speech, GITIS, the art of the reader.*

подходят, не только в России. По сравнению с моим студенчеством методика ушла далеко. Особенно в работе над текстом, на чем всегда делали и делают акцент мастера актерских курсов.

Г. З.: Ирина Юрьевна, Вы сказали о многих вещах, достаточно наивных в профессии, и о том, как многое в профессии педагогов по речи изменилось за те полвека, что прошли со времени Вашей учебы, и те десятилетия работы на кафедре сценической речи, воспитания ее новых педагогов, а что меняется?

И. П.: Когда я поступила, была установка, что очень многое уже устоялось, за долгие годы отработано и ничего нового не надо. Я помню, как боролась за А. Н. Стрельникову – мне не разрешали использовать ее методику. Были очень наивные упражнения: встать у стены, прислониться к ней – а ужасные зажимы у студентов-артистов были, шея и плечи зажаты, – и вот надо было отступить от этой стены и зазвучать. Сейчас, конечно, методология очень продвинулась. Но поначалу было трудно. Ирина Петровна Козлянинова разрешила мне изучать Стрельникову, я ходила в разные больницы и в результате освоила эту методику, преподаю ее везде. А разрешили работать по той методике поначалу только мне на моих курсах. Сейчас это уже общее место, и очень многие педагоги владеют дыхательной гимнастикой Стрельниковой, используя ее в тренингах студентов. Или, например, мы взяли упражнения С. Е. Комякова из Московской консерватории – их тоже поначалу никто не знал. А теперь они используются очень часто. Так что мы все время развиваем нашу методику, дополняя и уточняя ее. У нас нет таких случаев, когда бы мы не знали, как в какой-то ситуации воздействовать на конкретного студента. И наша практика интернациональна. А в других странах ее не знают. Я неоднократно преподавала греческим актерам, потому что в Греции работает в Национальном театре Стафис Ливафинос, наш выпускник. Он приглашал меня на постановки в их театр в Афинах и в Эпидавре, и мы занимались там с артистами, которые осваивали наши упражнения. Стафис говорит, что они до сих пор их делают, а прошло более 20 лет.

Г. З.: А как получается, что разные языки, а техника одна и та же?

И. П.: Устройство речевого аппарата абсолютно одинаковое. Всем понятно, что такое свободная глотка, что такое фонационное дыхание. Одни и те же мышечные усилия. Это интернационально.

Г. З.: Но ведь, наверное, не во всех странах. Я по своему опыту понимаю, что в китайском языке даже звукоизвлечение происходит по-другому.

И. П.: У меня учится студент из Южной Кореи и прекрасно занимается нашим тренингом. Принципы голосообразования одни и те же. Тренинг общий. Можно устраивать летние школы (иногда даже зимой) – мы раньше это делали, к нам приезжали из других стран, и интерес был очень большой.

Г. З.: Кирилл, наверное, будет важно и интересно, если скажете, что Вам дает театральная школа в ее технической части? Понятно, что каждый актер хочет выйти на сцену и играть главные роли.

Кирилл Лясковский: Эта техника дает в первую очередь приглашение на сцену, на серьезную сцену. Не может человек просто взять и выйти на сцену. Но это как раз та необходимая база, которая раскрывает весь речевой потенциал – голоса, дикции и иных эмоциональных возможностей. Развиваться надо. У нас на курсе очень много нововведений. Например, появилось упражнение – мне очень нравится – звуковой образ картины. Это когда эмоции воздействуют на речь, на то, как мы говорим, насколько погружены в ситуацию. Или, например, упражнения Полины Евгеньевны Елисейевой по Михаилу Чехову, в которых мы используем психологический жест в речевой технике, что тоже помогает раскрываться по-новому. Это очень увлекает, все эти опыты замечательны. Но они имеют смысл, только когда есть уже понятные «правила игры» и у студента есть основательный речевой базис. Потому что, когда человек пытается экспериментировать, не имея основы, это может привести к ошибкам. А школа, ее техника – это система и уважение к зрителю, к которому ты выходишь на сцену, транслируя нечто существенное для его души, пытаясь что-то менять в его сознании. И если выходит артист, в слова которого зрителю надо усиленно вслушиваться, – это сразу вызывает дискомфорт, ненужное напряжение и мешает творческому объединению актера, режиссера, всей творческой команды и зрителя, который пришел, чтобы что-то новое узнать. Мне кажется, что речь – один из важнейших элементов в этой творческой коммуникации (фото 1).

Г. З.: Ирина Юрьевна, а почему в какой-то момент Вы стали ставить спектакли? И сейчас мы получили целое поколение педагогов по речи, которые показывают спектакли на экзаменах. Что дают эти спектакли?



Фото 1. Илья Виногорский на зачете по сценической речи (2-й курс, мастерская н.а. России С. И. Яшина), ГИТИС, 2019 г.

И чем отличается спектакль, который ставите Вы, С. В. Землякова, В. П. Камышникова, М. С. Брусникина, от спектаклей режиссера, который не ощущает необходимости обучения речи?

И. П.: Не могу сказать о своих ученицах, но у меня нет сверхзадачи поставить спектакль. А кто-то из моих учениц учился режиссуре, и для них такая форма органична. Например, я брала для занятий «Медю» не потому, что хотела поставить спектакль, а потому что там много монологов, которые очень хорошо распределялись между студентами и студентками. И сейчас, возможно, даже повторю это на другом курсе. Но у меня нет, повторяюсь, и не было режиссерской сверхзадачи поставить спектакль. В композиции по пьесе видны эмоциональные затраты, владение стихом, владение подтекстом – все, что нужно в театре, в спектакле. Но при этом я не дублирую занятий по мастерству актера или режиссуре. С. В. Землякова и В. П. Камышникова ставят спектакли, так сложилась их судьба, такие ставятся задачи мастерами их курсов. Например, когда я работала на курсе Гончарова, не было такой сверхзадачи – создать спектакль педагогу по речи. Однажды Андрей Александрович попросил меня сделать спектакль по У. Шекспиру «Сон в летнюю ночь», потому что ему понравились отрывки, которые мы делали на уроках, но я отказалась. И тогда он передал это молодым режиссерам, и они поставили спектакль. У меня нет и не было амбиций быть режиссером-постановщиком.

Г. З.: Кстати говоря, мне недавно кто-то из педагогов по речи сказал, что работа с монологами – это почти что единственная сегодня возможность взять какую-то эмоционально длинную историю, с развитием в том числе. Поскольку сегодняшние и пьесы, и спектакли такой возможности артисту не предоставляют.

И. П.: Да, я, например, на этот год отбирала монологи из пьес Ж.-Б. Мольера – потому что сценами из Шекспира уже достаточно занимались много лет при поддержке Алексея Вадимовича Бартошевича. Он у нас главный судья на итоговых обсуждениях. И мы решили взять Мольера, тем более что на этот учебный год приходится 400-летие со дня рождения драматурга. Я выбрала пьесы, которые буду рекомендовать студентам третьего курса актерского факультета для будущей работы над текстом. В них есть монологи, над которыми интересно работать. Костюмы не обязательны. Хотя если есть костюмы – пожалуйста. Обсуждая показы студентов, советуем, над чем еще нужно поработать. В работе над Мольером для меня ценны именно стихотворные монологи, которые редко берут. В стихах все сходится – это сложный материал и отличная практика для студентов. Вот Кирилл кивает.

К. Л.: Стихи – совершенно другая природа текста. В них четко выстроенная конструкция. Шаг вправо, шаг влево все разрушает. Здесь нужна повышенная концентрация внимания. И если проза – это широкое раздолье, где может быть многообразие подходов или подачи текста, то стихи требуют очень большой организованности, повышенного уровня внимания.

И. П.: Кирилл, а ты над чем работал?

К. Л.: Я пока работал над стихотворениями Пушкина, у меня были два популярных стихотворения – «Утопленник» и «К молодой актрисе»...

И. П.: «К молодой актрисе» это практически монолог.

К. Л.: Конечно. И в работе над стихом большое значение имеет все: от букв, звукописи, аллитерации до ритма, эмоции, заложенных в отдельных словах, стихах, строфах. Надо очень хорошо понимать эту многосоставную картину и очень хорошо ею владеть. Иначе любой прокол будет выглядеть как дырка.

Во многом сравнил бы стихи даже с музыкой, нежели с другим художественным текстом. По меньшей мере – по степени строгости структурной организации.

И еще более сложна стихотворная драматургия, потому что в ней на условия театральной игры накладываются законы стихотворной речи. Персонаж иногда подхватывает стихотворную строчку в диалоге или, наоборот, должен внутренне подготовить ее «передачу» партнеру. Становится гораздо труднее. Поэтому стихотворная драматургия – важнейший навык. Это наша классика, основа, и это для артиста интеллектуальная драматургия. Причем спектакли по классике – Шекспиру, Мольеру, Грибоедову – ставили и будут ставить везде, и мы должны владеть этим.

Г. З.: А можете сказать, что в процессе преподавания Вы сделали какие-то открытия? И то, чему учите Вы, отличается принципиально от того, что было раньше, а в итоге это приносит больше пользы для театра сегодняшнего, например?

И. П.: Думаю, это связано с развитием методики. Она потому и развивается, что нехватка чего-то, непонимание или недораскрытие чего-то в студенте приводит к поиску и ответам. Не просто так ведь ищешь, а в ситуации дефицита. Почему мы стали по Стрельниковой заниматься? Потому что не хватало тех упражнений, которые были в работе над голосом, а у Стрельниковой я это нашла. Как работать над текстом, я читаю бесконечно у наших мастеров – у К. С. Станиславского, Вл. И. Немировича-Данченко, А. А. Гончарова, Н. М. Горчакова. Это настольные книги, мы все время к ним обращаемся, они не устаревают и актуальны всегда.

Г. З.: А если говорить о новом, то что лично Вы открыли для себя? Вы же пришли к своей методике в результате преподавания, и это для Вас на каком-то этапе стало открытием, а сегодня понимаете, что это просто повышает качество обучения.

И. П.: Когда работаю со студентами, то практически определяю некие сценарии. Не «отрывки-обрывки», как говорил А. А. Гончаров, а чтобы была какая-то цельная история. И это связано иногда с конкретной пьесой либо с выстраиванием сквозного сюжета, в котором один текст вытекает из другого, развивает, конфликтует, противопоставляет, спорит. Не люблю, когда выходят на экзамене и объявляют: студент такой-то будет читать то-то. Мне важно выстроить материал студентов в программе курса по принципу противопоставления либо развития их отдельных



Фото 2. Михаил Копытин и Инесса Орлова на зачете по сценической речи (2-й курс, мастерская н.а. России С. И. Яшина), ГИТИС, 2019 г.

На мой первый экзамен не пришел, он вообще на такие экзамены не ходил, потому что терпеть не мог сценическую речь, можете себе такое представить? Но, возможно, верил, что я его студентов не испорчу. И вдруг ему кто-то сказал, что наш экзамен прошел хорошо. Андрей Александрович удивился. Встретил меня в коридоре и сказал: «Мне говорят, что экзамен у Вас прошел хорошо. Я приду». И накануне вылета в Париж решил послушать, что же мы сделали. Думала, будет кошмар – теперь он к нам не станет приходить. Сел Андрей Александрович ко мне спиной. И по мере того, как он слушал, постепенно разворачивался в мою сторону. С недоумением смотрел на студентов и на меня. Принял все услышанное. И сказал: «Это то, что мне надо». Но ведь я была актрисой его театра и знала, что он хочет, что исповедует. Это важно для театрального педагога.

С тех пор я работала на всех его восьми актерско-режиссерских выпусках – с 1969-го до его кончины в 2001 г. 32 года! И всегда он принимал наши работы.

персональных работ (фото 2). Началось это давно, на одном из курсов Гончарова мы взяли отрывки из совершенно разного материала – от Марины Цветаевой до Януша Корчака. И я так построила композицию, что монологи дополняли друг друга: и каждый следующий выступающий словно бы подчеркивал – не согласен либо, наоборот, поддерживаю ранее сказанное. Это и усиливает конфликт выступления предыдущего исполнителя. Гончаров тогда очень хорошо это принял. Мы должны были ехать от ВТО (СТД) во Францию, он руководил группой, в которую и меня включили. Для меня, молодого педагога, это была большая радость и честь. Помню, как Гончаров был удивлен этим моим первым экзаменом. Он целый предыдущий выпуск курса не посещал речь, не обращал на нее внимания, практически исключил из своей системы. Его набор курса в 1965 г. совпал с моим уходом из театра, поскольку у меня был маленький ребенок. И Гончаров предложил преподавать у него на курсе.

Г. З.: Сегодня Вы знаете прекрасно проект «ТеатрHD», где мы видим, как Шекспира играют в Лондоне. И придуманный Вами шекспировский конкурс показывает, как наши артисты читают Шекспира на языке оригинала. Когда Вы учитесь и работаете с артистами, оглядываетесь на то, как Шекспира читают сами англичане? В чем отличие, как Вы думаете? В том числе и в технике речи.

И. П.: Наверное, мы в этом не правы, но так глубоко этим не интересуемся. Занимаемся тем, чтобы прочитать пьесу и понять, в чем ее актуальность сегодня, в чем новизна. Почему она бесконечно, 400 лет нужна и актуальна. Мы занимаемся событийно-действенным анализом. И студенты очень часто раскрываются в этих работах. Бартошевич отмечал, что он порой удивляется, насколько шекспировские монологи пронзают сегодня. Они входят в них близость к своей жизни. Нет ощущения старины и архаизма.

К. Л.: Мне кажется, по поводу отличия здесь может проявляться позиция Ирины Юрьевны. Мы люди иного менталитета, мы не англичане, чтобы играть его в той манере, как играют там, сохраняя или восстанавливая свою традицию. Мы к этому абсолютно гениальному материалу, который раскрывается всегда и везде в неожиданных проявлениях, подходим со своей точки зрения и находим в нем что-то новое и свое. Поэтому важно не копировать другие зарубежные театры, не оглядываться – у них свой Шекспир, а у нас свой.

И. П.: У нас, когда проходили шекспировские фестивали (мне интересно, как молодые ребята свежо и актуально читают!), студент читал монолог Генриха V: рассказывал, как он разделяется со всеми конкурентами на пути к престолу. Я предложила ему работать при этом с шахматами. Перед ним была шахматная доска, и он одну за другой убирал и выбрасывал шахматные фигуры. В итоге оставалась одна фигура – как бы его единственная семейная, главная королевская линия. Помню, как Бартошевич хорошо принял этот показ, сказав, что впервые видит такое решение. Не потому, что мы вот такие гениальные, а просто вышли на такое оригинальное решение. Наши работы часто бывают почти исследовательские – они открывают что-то в тексте.

Г. З.: А можно сказать, что чьи-то иностранные школы Вас привлекают и какие-то чужие тренинги кажутся полезными и для русских артистов?

И. П.: Сейчас нет. Была Сесили Берри, крупнейший британский специалист по сценической речи. Это замечательная дама, я ее сумела пригласить через СТД (тогда еще ВТО) к нам в Москву. Она с нами очень подружилась и неоднократно приезжала в очень преклонном возрасте. И много-много разного ценного показала. Удивительным было то, что основа была такая же, как у нас, – личностная, а не формальная. Дважды она была у нас, я приглашала многих педагогов из разных городов России, чтобы ее увидели, – опять же СТД помогал в этом. От московских вузов были я, Землякова, Камышникова и другие. Все очень много взяли от нее, она очень помогла. Мы нашли общее в методологии. Но ее, к сожалению, уже нет.

Г. З.: Кирилл, а что Вы узнали от Ирины Юрьевны, что сейчас для Вас является основой в профессии?

К. Л.: То, что я получил за три года обучения, перевернуло мой мир. Одно из важнейших свойств – это то, что студенты по большей части перенимают от своих педагогов внутренние, очень сильные, естественные черты характера. Очень часто. Замечательно, что у нас есть педагоги, которые работали и с Гончаровым, и с другими великими. Когда Ирина Юрьевна рассказывает какую-то историю о традициях ГИТИСа – этого нигде не найдешь, это то, что передается только здесь и сейчас. Потом уже можно будет смело говорить, что я ученик такого педагога, и всем ясно: есть что-то, что передается как знак школы. Какие-то принципы отношения к искусству, отношения к профессии, отношения к окружающему, к тому, как надо смотреть на мир, работать с коллегами, с режиссером, с автором – какой автор может позволить вольность, а какой нет. Мне кажется, это такая система координат, которая потом во многом формирует базис профессиональности.

Г. З.: Чему Вы учите своих магистрантов или будущих актеров?

И. П.: У меня три замечательные магистрантки сейчас – И. Ю. Штерк, Е. Е. Пономарёва и И. В. Домбровская. Все они очень разные, но очень хорошо работают. Мы встречаемся раз в неделю – у нас семинары, они на эти темы делают сообщения. Что хорошо, что неважно, что плохо. И даю следующее задание. Они присутствуют на всех моих уроках. У меня курс А. Б. Тителя, курс Б. А. Морозова и курс С. И. Яшина. Это разные факуль-



Фото 3. Марина Барникова на зачете по сценической речи (2-й курс, мастерская н.а. России С. И. Яшина), ГИТИС, 2019 г.

теты – два актерских курса и один музыкального театра. У всех мастеров свои приоритеты. Мои магистрантки учатся, как работать с тем или иным курсом, исходя из методики и эстетики этого педагога. Мне кажется, что это очень актуально и нужно – не просто преподавать сценическую речь, а что необходимо. Не «чего изволите-с». А именно то, что является важным... Педагог по речи должен быть очень многогранным. И понимать, в чем актуальность его задач, очень живо на них откликаться. Не быть угодливым, а быть максимально включенным в большую образовательную и художественную задачу мастерской (фото 3).

Г. З.: Как эта макрозадача соотносится с целью, которую в одной из бесед в качестве основной сформулировала Ольга Дмитриевна

Якушкина: театральная школа должна открыть артисту путь к пониманию своей индивидуальной природы?

И. П.: Все-таки Якушкина входит в группу мастеров. Она определяет, диктует, что для них важно и приоритетно. Я должна понимать, что нужно для студента исходя из требования мастерской. Повторюсь, без угодливости, но с максимальной эффективностью в каждой конкретной мастерской – идти с ними в одной упряжке, а не куда-то на сторону поглядывать. Бывает так, что не сработались. Я недавно взяла курс Б. А. Морозова, потому что он не принимал работу другого педагога.

Г. З.: Буквально шекспировские страсти.

И. П.: Это жизнь. Она касается и профессии, и общения между людьми. Наше общение должно быть очень близким. Мы, педагоги, должны хорошо понимать друг друга.

Г. З.: Иногда педагоги в других вузах, а у нас их много, идут по пути создания больших чтецких спектаклей как некоего способа утверждения своей профессии в театральном вузе или просто самоутверждения. Вы, скорее, показываете опасность такого пути.

И. П.: Я общаюсь с опытными людьми, например, с екатеринбургской театральной школой.

Г. З.: Артист-чтец, как Д. Н. Журавлёв, сейчас актуален? Он может быть культовым?

И. П.: Конечно. И даже безусловно.

Г. З.: Мне вспомнился, кстати, вечер Татьяны Дорониной незадолго до ее ухода с поста худрука.

И. П.: Да, она прекрасно это делает.

Г. З.: Концертный зал Чайковского, 1200 человек – зал, забитый битком. Тридцать-сорок процентов – девушки с шикарными брьюлями в ушах, которые пошли туда, потому что это модно и достойно обсуждения, а не по некоей разнарядке в тусовке. Как было одно время с Гурченко. Доронина в тот вечер потрясающе читала Есенина и Цветаеву – спокойно и сдержанно. И при этом чувствовалась внутренняя наэлектризованность зала. Сегодня большие программы есть и у Анатолия Белого, и Иван Рудин сделал большую программу по «Воине и миру» с Дашей Мороз. Новый вариант «Пиковой дамы» у Е. В. Князева. Сегодня чтецкая история явно заново входит в круг модных интеллектуальных развлечений.

И. П.: Да, пожалуй. Когда-то был очень моден, нужен и интересен Д. Н. Журавлёв, Я. М. Смоленский, потом С. Ю. Юрский и М. М. Козаков. Татьяна Доронина всегда прекрасно читала Есенина – особенно «Письмо матери». Или, например, Игорь Костолевский. Он может очень хорошо читать. Но часто бывает в сомнениях. Сделает что-то интересное, а потом уточняет: «А это хорошо?», «Это правда можно смотреть?». Он очень хорошо читает, но где найти для этого полную уверенность в себе... Ведь искусство устного рассказа было очень распространено, а потом возникла пустота, и на эстраду вышли люди малоинтересные, которые не находили себе

места в театре и стали читать. И они распугали всех. Была такая лакуна, пауза. А недавно это стало все возрождаться. Замечательно читает сейчас Светлана Крючкова – и по репертуару, и по существованию, и по актерскому, человеческому присутствию. Она, кстати, ведет и чтецкие курсы, на которые приезжают актеры из других городов. Один актер в Оренбурге как-то сказал мне: «Я завтра не смогу к Вам на занятия прийти, я еду к Крючковой». Она дает задания, они учат стихи, потом читают, а Крючкова разбирает. В принципе, подобное можно и при ГИТИСе совершенно спокойно делать – летом или зимой. Есть для этого время. И я уверена, что люди придут. Потому что они получают возможность реализоваться, если не очень реализованы в театре. Это и заработок, и творческий выход, если энергия в них не реализована.

Г. З.: Замечательная идея! Берем на вооружение.

И. П.: Это и онлайн может быть.

Г. З.: А что, как кажется, важно не потерять в Вашем предмете?

Говорят же иногда студенту: лучше оставить говор. . .

И. П.: Нет-нет-нет, это даже не знаю, кто говорит, – сразу увольнять надо такого человека, он непрофессионален. Хотя вспоминаю такое с одной очень известной актрисой. Она разговаривала всегда со своим знаменитым говором.

Г. З.: Она и сейчас его сохранила. И критика писала про спектакль «Пигмалион», где она играла Элизу Дулиттл: пока она играет цветочницу – все прекрасно, но превращение ей сыграть гораздо сложнее.

И. П.: Конечно, когда она играет шотландскую королеву и так разговаривает. . . Я как-то сказала об этом В. А. Андрееву, в мастерской которого она училась, а он: да не трогайте ее, мне так нравится, когда она говорит не как все.

Г. З.: Она очень хорошая артистка. И этот говор ей в кино часто помогает.

И. П.: Да, замечательная актриса.

К. Л.: Мне кажется, что говор может быть выразительной краской персонажа. Ирина Юрьевна нам много рассказывала про исследования южных и северных говоров. И это может быть очень интересно для какого-то персонажа. Но когда человек заикливается на одной речевой характеристике, и она потом кочует в разные образы, это обедняет самого актера.

И. П.: Меня когда-то от СТД отправили на Дон записывать разговоры. Приехали мы в донскую станицу Елизаветинскую, описанную М. А. Шолоховым в «Тихом Доне», и нас очень быстро арестовали. . . Привели бдительные станичники в милицию – вот, поймали подозрительных людей, они ходят и что-то записывают за нами. И пока мы не рассказали о цели нашей поездки, так нас и держали в милиции. Ездили мы и по другим местам. Записывали и речь абитуриентов в ГИТИСе. Потом эти материалы вошли в учебники – в мой раздел о говорах.

Г. З.: Это, безусловно, важно, потому что нужно уметь использовать любой говор. Как это делает Владимир Машков в фильме «Ликвидация». Не будучи одесситом.

И. П.: Но при этом не должно быть самодеятельности и перенасыщения, важен отбор. Не нужно много языковых деталей, достаточно намека.

Г. З.: Кирилл, а выбирая между спектаклем и сторителлингом, какие аргументы в пользу разных вариантов актерской работы?

К. Л.: Мне кажется, что актерское искусство очень синергично, оно очень многое в себе объединяет. Быть только пластичным и не уметь говорить не-возможно – мы ведь не артисты немого кино. Герой не может существовать только одной чертой – все важно! Как движется, как принимает решения, как говорит. Важны детали и контрасты.

Г. З.: Особая речевая культура – как ментальный стержень в характере артиста, часть его харизмы. Школа сценической речи – это хранительство большого знания или опыт культурного самосохранения?

И. П.: Очень точно о школе сказал Пётр Наумович Фоменко. Когда ему задали вопрос, кто для него Андрей Александрович Гончаров, Фоменко ответил: «Учитель. Мучитель. Спаситель».

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Заславский Григорий Анатольевич – кандидат филологических наук, профессор, ректор Российского института театрального искусства – ГИТИС.

E-mail: info@gitis.net

ORCID: 0000-0003-0131-0791

Промптова Ирина Юрьевна – заслуженный деятель искусств России, кандидат искусствоведения, профессор кафедры сценической речи Российского института театрального искусства – ГИТИС.

E-mail: mirabo@bk.ru

ORCID: 0000-0002-9958-9753

Заславский Г. А., Промптова И. Ю. «Учитель. Мучитель. Спаситель». О русской школе сценической речи // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2021. № 3. С. 142–153.
DOI: 10.35852/2588-0144-2021-3-142-153

Статья поступила в редакцию: 30.06.2021
Принята к публикации: 12.08.2021

ABOUT THE AUTHORS

Grigoriy Zaslavskiy – PhD in Philology, Assistant Professor, Rector of the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

E-mail: info@gitis.net

ORCID: 0000-0003-0131-0791

Irina Promptova – PhD in Arts, Professor of the Department of Stage Speech, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

E-mail: mirabo@bk.ru

ORCID: 0000-0002-9958-9753

Zaslavskiy G. A., Promptova I. Y. “The Teacher. The Torturer. The Savior”. On Russian School of Stage Speech. In: Theatre. Fine Arts. Cinema. Music. 2021, no. 3, pp. 142–153.
DOI: 10.35852/2588-0144-2021-3-142-153

Received: 30.06.2021
Accepted: 12.08.2021