



Н.С. Говоров

**ТЕАТР
РАССКАЗА**



**Санкт-Петербург
2008**

Николай Говоров

Театр рассказа

«Астерион»

2008

Говоров Н. С.

Театр рассказа / Н. С. Говоров — «Астерион», 2008

ISBN 978-5-94856-533-0

Очерки по истории, теории, экспериментальному развитию театра рассказа, его методологии, методики воспитания актера, организации коллектива, научной организации самодеятельного художественного творчества театра рассказа, по организации общественной, психопрофилактической и психотерапевтической рассказчицкой деятельности

ISBN 978-5-94856-533-0

© Говоров Н. С., 2008

© Астерион, 2008

Содержание

Предисловие рабочей группы по сохранению и развитию наследия Н. С. Говорова по проблеме «Театр рассказа»	5
Сила художественного слова	6
Борис Герасимович Ананьев о работах Н. С. Говорова	13
Петровская академия наук и искусств	14
С позиций психолога и участницы «Экспериментального театра рассказа»	16
Введение	19
Аннотация	20
Экспериментальный театр. Что это такое?	21
Особенности экспериментального поиска театра рассказа	24
Почему выбран данный принцип изложения	27
Первый очерк	28
Глава I	28
Возникновение идеи жанра театра рассказа	28
Период слепого поиска	28
Основные этапы психологического развития искусства живого слова	34
Основное противоречие современного периода развития искусства живого слова	35
Психологические различия разных направлений теории и практики «чтецкого» искусства	36
Проблема образности в теории и практике чтецкого искусства	37
Определения реалистического метода чтецкого искусства	39
Теория чтецкого искусства об основном противоречии современного периода развития искусства живого слова	41
Конец ознакомительного фрагмента.	42

Николай Говоров

Театр рассказа

Предисловие рабочей группы по сохранению и развитию наследия Н. С. Говорова по проблеме «Театр рассказа»

Первая большая теоретическая работа Н. С. Говорова «Театр рассказа» создавалась им многие годы и рассказывает:

- о его первоначальных поисках решения возникающих перед ним острейших проблем в его творчестве в области чтецкого искусства,
- о его анализе понятия «рассказ» с различных позиций,
- о поисках виднейших мастеров чтецкого искусства жизненной правды для своих выступлений.

Работа публикуется впервые и дается без всяких сокращений и купюр, но в новом форматировании (абзацы, выделение текста.) Текст, выделенный Говоровым, помещен в квадратные скобки. Все это облегчает процесс чтения, понимания и усвоения предлагаемого материала.

На наш взгляд эта работа имеет особую ценность, т. к. выражает подлинные мысли Николая Сергеевича на первоначальном этапе его экспериментальной деятельности.

Данное издание работы посвящается шестидесятилетию с начала экспериментальной деятельности Н. С. Говорова – декабрь 2008 года.

В предисловии к своей работе Н. С. Говоров говорит о ТРЕХ своих очерках по «Театру рассказа». Издаваемая в настоящий момент работа является его первым очерком. К сожалению два других очерка пока не найдены.

Хотелось бы надеяться, что люди, владеющие ими, любезно предоставят их для издания. Ведь этот их поступок обеспечит не только признание заслуг Н. С. Говорова, но и позволит всему драматическому искусству более успешно двигаться вперед в своем прогрессивном развитии.

Издание всех имеющихся работ Н. С. Говорова в области «Театра рассказа», позволит сохранить за нашей Родиной приоритет многих первых открытий, которые были сделаны именно Н. С. Говоровым и, которые сегодня приходят к нам из-за рубежа, как сенсационные открытия.

Рабочая группа выражает огромную благодарность Ирине Викторовне Семеновой, сделавшей компьютерный набор и первый макет данной работы и сотрудникам издательства «Астерион» за быстрый и качественный выпуск данной монографии.

*Рабочая группа.
Декабрь 2008 г.*

Сила художественного слова



Внимание! Говорит радиостанция. У микрофона артист Дома офицеров Николай Говоров. И тысячи людей, притянувшие к репродукторам, с напряженным вниманием слушают хорошо знакомый, им голос артиста. Сегодня он читает поэму Светлова «28» о бессмертном подвиге героев-панфиловцев, одержавших победу над врагом ценою собственной жизни.

Каждое слово, артиста проникает в самое сердце. Перед глазами встают живые, немеркнущие образы простых советских людей, прославленных великими подвигами во имя Родины.



Рассказ А. Чехова “Жених и папенька”

Но еще более волнующее впечатление оставляет Николай Говоров, выступая на сцене, где слово актера, подчеркивается правдивым жестом и выразительной мимикой. В эти минуты кажется, что притихший зрительный зал дышит одним дыханием с актером. В строгой рамке темного занавеса стоит он один скромно, по-солдатски одетый. С первых дней Отечественной войны ушел на фронт молодой артист ленинградского театра имени Ленинского Комсомола Николай Говоров. Несмотря на все лишения и тяжести походной жизни, Говоров – боец не бросает своей творческой работы, а, применяясь к, фронтовой обстановке, отыскивает новые формы использования силы своего художественного слова. В тяжелые дни осени 1941 года Говоров начинает работать в воинских частях; обороняющих подступы к Москве, выступая с самостоятельными литературными концертами. В основу первых программ, вошли стихи Суркова, ряд газетных очерков, а также литературно политические монтажи, составленные чтением. Воспроизводя в художественной форме образы героев, их подвиги, Говоров средствами живого слова и актерского мастерства воспитывал в бойцах стремление к героизму, жгучую ненависть к врагу и любовь к своей Родине.

В ходе войны наша художественная литература непрерывно обогащалась. И это позволило Говорову создать цикл новых программ: «Героика Отечественной войны», «Гнев и месть», «Лирика», «Юмор». В дальнейшем он обратился также к русским и иностранным классикам. Постоянное общение с простым, неискушенным зрителем, большая чуткость к его запросам, выработали своеобразный творческий метод в подборе и отделке репертуара. В программы своих концертов Говоров включает только произведения сильные по эмоциональности с увлекательным, захватывающим сюжетом. Он стремится, чтобы каждое произносимое им со сцены слово было действенным, мобилизующим и живо откликалось на события современной жизни. Не случайно Говоров из 280 вещей; имевшихся в его репертуаре, отобрал к 1944 году к исполнению всего 110 вещей. И его концерты пользовались заслуженным успехом. Особенно хорошо принимали бойцы литературно-драматические композиции «Допрос партизана», «Ленинград», поэмы «28» и «Сын артиллериста» К. Симонова. Артист полностью читает бессмертные пушкинские произведения «Цыгане», «Скупой рыцарь», рассказы Чехова.



Литературно-драматическая композиция “Допрос партизана”

Постоянными слушателями литературных выступлений Говорова были не утонченные знатоки искусства, а простые люди в серых шинелях, скромные труженики войны. И несмотря на утомление, они с большим интересом слушали его полутора-двух часовые выступления.

Политуправление нередко направляло Говорова в самые отдаленные части, обслужить которые концертными бригадами не представлялось возможным. Он рассказывает: «Мои выступления проходили в любых условиях и при любом количестве слушателей: на огневых позициях, в тесных фронтовых землянках, на аэродромах около боевых машин, готовых по первой тревоге к взлету, и в театральных помещениях освобожденных городов».



Английская баллада “Королева Элинор”

Бывали случаи, когда где-нибудь на зенитной батарее концерт прерывался появлением вражеских самолетов. Тогда Говоров становился воином. Его можно было видеть занятым подносом снарядов. А когда прекращался бой, концерт продолжался.

Но не только перед красноармейцами выступал Говоров. Много литературных концертов дал он и для гражданского населения освобожденных от немецких оккупантов городов и сел. В первые дни освобождения города Л. на объявленный концерт собралось столько зрителей, что самое большое городское помещение не могло вместить всех желающих и артисту пришлось выступать под открытым небом.

За время Отечественной войны Говоров дал 350 литературных концертов в Центральной России, на Украине, в Донбассе, Латвии. Большой и трудный путь прошел за время войны молодой актер-боец Николай Сергеевич Говоров. Он является одним из немногих чтецов-агитаторов, выступившим в дни войны с самостоятельными литературными концертами в Действующей Армии. Творческое лицо актера формировалось в годы великой борьбы. И это наложило свой отпечаток. Мастерство Говорова отличается выразительностью и силой. Недалеко время, когда он вернется в свой театр, чтобы осуществить свои новые замыслы. Говорову 26 лет. Его ожидает яркое будущее.

Лейтенант П. Гвоздев.

Борис Герасимович Ананьев о работах Н. С. Говорова

«Режиссер и организатор экспериментального театра рассказа т. Говоров Н. С. руководствуется замыслом, который не может не вызвать интереса и одобрения.

Он полагает, что одной из форм театрального искусства может стать театр рассказа, а поиски этой новой формы должны происходить по правилам научного эксперимента, применяемого в физиологии высшей нервной деятельности и психологии.

Последнее представляется бесспорным в том смысле, что наука о человеке может дать очень многое для развития искусства вообще, театра – особенно.

Работа актера над собой является таким возделыванием человеческой природы, которая эффективна только в том случае, если она соответствует законам искусства и самой человеческой природы.

Тем более, режиссер должен (в современных условиях) достигать необходимого единства искусства и науки, не подчиняя, конечно, театральное искусство гносеологическим задачам науки».

Проф. Б. Ананьев.

24. XII.63.

«Я ознакомился с рукописью большой работы Н. С. Говорова «Театр рассказа» и считаю, что основные части этой работы представляют большой интерес.

Весьма полезными являются

– обзор посвященный А. Я. Закушняку и многих других выдающихся деятелей чтецкого искусства,

– главы о сценическом монологе,

– истории развития понятия рассказа в эстетике, в литературе и театроведении.

Несомненно, много ценного содержится в определении некоторых итогов собственного опыта Н. С. Говорова в построении «Театра рассказа».

Вместе с тем в рецензируемой работе имеются сырые места, излишества, расширительные толкования задач исследования. Эти недостатки могут быть устранены при сокращении и подготовке работы к печати».

Проф. Б. Ананьев

Действ. Член АПН СССР

10.6.68 г.

Петровская академия наук и искусств

Среди профессиональных актеров и режиссеров не только теоретические, но и практические экспериментальные работы Н. С. Говорова были совершенно неизвестны даже в годы его самой активной деятельности. Остаются они таковыми и для настоящего времени.

С его работами хорошо знакомы только те, кто занимался в различных коллективах, руководимых Н. С. Говоровым, которые он упорно создавал 54 года своей жизни.

Но, познакомившись с теоретическими и экспериментальными работами Н. С. Говорова и с научно-исследовательскими работами его учеников, необходимо признать, что значение работ Н. С. Говорова для профессионального драматического искусства велико.

Фактически Н. С. Говоров, исследуя естественный рассказ человека, искал методы воссоздания на сцене жизненной правды. И тем самым продолжил дело великих русских актеров Щепкина, Прова Садовского, Горбунова, Андреева – Бурлака, Вахтангова, Закушняка, Станиславского.

В системе К. С. Станиславского аккумулирован результат творческих поисков актеров русского реалистического искусства.

Искусство сегодняшнего дня мне напоминает «Черный квадрат» Малевича, когда нас все время убеждают, что это гениальное творение. Этот пример довольно яркий. А сколько проносятся перед нами таких же примеров, которые простой человек просто не понимает? Это звучит и в живописи, и в театре, по телевидению и радио, и даже в выступлениях министров культуры.

Поэтому экспериментальные поиски Н. С. Говорова большой жизненной правды на сцене – это актуальнейшая проблема для современного искусства.

Первоначально, на интуитивном уровне он делал это в области чтецкого искусства. Здесь то он и увидел наличие такой формы человеческой деятельности, как рассказ. И понял, что рассказ – это главное звено всего процесса общения людей.

Огромное значение в данной работе имеет анализ поисков и находок А. Я. Закушняка, а также других мастеров чтецкого искусства.

Крайне интересен анализ проблемы сценического монолога по концепции Л. Ф. Макарьева.

Н. С. Говоров так увлекся рассказом и стремлением перенести его на сцену, что оставил профессиональную актерскую работу и перешел только к экспериментальному поиску.

Отличительной чертой работ Н. С. Говорова явился тот факт, что после продолжительных интуитивных поисков истины по данной проблеме, он перешел к научно обоснованному её поиску. Фундаментом для такого поиска стала психология и особенно работы Б. Г. Ананьева.

Научно-исследовательские работы его учеников Л. Н. Иванской и Е. Орловой, уже профессиональных психологов, научно обоснованно, экспериментально доказали, что методы тренинга, разработанные Н. С. Говоровым на основе психологических работ по теории ощущений Б. Г. Ананьева, дают огромный положительный эффект в десятки раз превышающий результаты тренировочной работы в Театральном институте тех лет.

Эти исследования убедили в том, что методы тренажа актера и режиссера, разработанные на основе знаний психологии позволяют достичь на сцене более глубокой жизненной правды, чем методология современного театра.

Л. Н. Иванская и Е. Орлова экспериментально доказали, что психология как наука, может помочь искусству в его практических поисках. И что наука и искусство – это не две абсолютно обособленные области человеческой деятельности, а это две взаимозависимые части человеческого познания.

Необходимо положительно оценить ту работу, которую взяла на себя РАБОЧАЯ ГРУППА ПО СОХРАНЕНИЮ И РАЗВИТИЮ НАСЛЕДИЯ Г. С. ГОВОРОВА, а именно:

- Впервые опубликовать теоретические работы Н. С. Говорова по проблеме «ТЕАТР РАССКАЗА».

- Рассказать в фотографиях о работе «Экспериментального театра рассказа», т. е. о результатах внедрения теории Говорова в практику театра.

- Раскрыть методологию тренинга актеров «Театра рассказа», разработанную на основах психологии.

- Дать возможность всем ученикам Н. С. Говорова самим рассказать о своей работе в этих коллективах и о значении её лично для них.

Это огромный пласт труднейшей работы, которая под силу только очень слаженному и работоспособному коллективу.

Эта работа будет иметь огромной важности значение как для сохранения наследия Н. С. Говорова в области «Театра рассказа», так и для будущего прогрессивного развития всего русского драматического искусства.

Именно поэтому я рекомендую «Рабочей группе» все опубликованные ею материалы, относящиеся к деятельности Н. С. Говорова по проблеме «Театр рассказа» представить в Санкт-Петербургскую Государственную академию театрального искусства

на факультет Актерского искусства и режиссуры,

на кафедру Драматического театра,

в Лабораторию психофизиологии исполнительских искусств

и вместе с ними продолжить дальнейшие поиски.

Академик Петровской Академии наук и искусств

Руководитель отделения драматического искусства ПАНИ

Заслуженная артистка Российской Федерации

Актриса Драматического театра им. А. С. Пушкина

В. Н. Вельяминова

7 ноября 2008 г.

С позиций психолога и участницы «Экспериментального театра рассказа»

В августе 1959 года на конкурсе чтецов, проходившем в ЦПКиО им. С. М. Кирова, Н. С. Говоров пригласил меня заниматься в студию «Театра рассказа».

Я решила, что это чтецкая студия. Художественное чтение я не любила и заниматься в такой студии не хотела. Но пришла посмотреть что же это такое «Театр рассказа».

До этого я уже 10 лет занималась в различных драматических коллективах. Но у меня везде возникал конфликт с режиссером. Я хотела на сцене быть свободной и делать то, что возникает у меня самой по ходу действия. Но режиссеры вмешивались в каждый мой шаг на сцене, в каждое движение, в каждую интонацию. А прерывая действие на сцене, они вообще выбивали из возникающего эмоционального состояния и тут же требовали немедленного вхождения в него же. Я протестовала против такого обращения режиссера с актером как могла, но результатов не было. Мне упорно объясняли, что режиссер на то и существует, чтобы руководить актером и актер должен его беспрекословно слушаться.

Придя в студию «Театра рассказа» я, сперва, ничего не поняла из лекции Н. С. Говорова. Решила придти еще раз для того, чтобы понять, о чем же он говорит.

А когда поняла, то была поражена. Н. С. Говоров говорил о том, о чем я постоянно мечтала. Он говорил о свободе актера на сцене, о правде жизни на сцене, о праве актера самому выбирать свой репертуар, свои роли. Но говорил он об этом совершенно новыми, еще не знакомыми для меня словами. Я осталась в студии «Театра рассказа» на 10 лет.

За эти годы я постоянно слушала лекции Н. С. Говорова, участвовала в работе «Экспериментального театра рассказа» и как актриса, и как режиссер. Участвовала в различных учебных тренингах.

Н. С. Говоров меня многому научил. А главное, он научил анализировать и видеть в каждом явлении и положительное и отрицательное.

От него я впервые узнала о существовании такой науки, как психология. Именно от него я впервые услышала, что решить проблемы драматического театра может только психология.

Фактически Николай Сергеевич в своей экспериментальной работе и в своих лекциях вплотную подошел к такому важнейшему и центральному звену всей психики как образ представления. Это и заставило меня в дальнейших моих психологических работах главное внимание уделять именно образу представления.

Под влиянием таких лекций, я, имея уже высшее образование, поступила на факультет психологии ЛГУ. Правда, это уже было вопреки желанию Н. С. Говорова.

Но только в сентябре 2008 года я смогла впервые познакомиться с рукописью монографии Н. С. Говорова «Театр рассказа».

Меня удивило её содержание. Это хорошая докторская диссертация, выполненная на очень высоком научном уровне. Поражает огромная глубина анализа многих и совершенно разноплановых проблем.

Очень интересен рассказ Николая Сергеевича о том, как он чтец, мечтавший о создании «театра одного актера», пришел к идее необходимости создания «театра рассказа».

Интересен его анализ путей прихода некоторых выдающихся чтецов к потребности естественного поведения чтеца на сцене, к идее необходимости рассказа в предлагаемых обстоятельствах и с партнером.

Поражает упорство в поиске архивных материалов, настойчивость в отыскании фактов и тот огромный литературный материал, который он привлек для своего анализа поднимаемых им проблем.

Очень важным моментом в его работе является тот факт, что он обратил свое внимание на жизненный рассказ. Такое явление как рассказ имеет магическую силу в жизни человека. Вся жизнь человека пронизана рассказами. Именно рассказ является главной составляющей частью всего естественного процесса общения людей.

А экспериментальная работа Н. С. Говорова и после 1968 года убедительно доказала, что рассказ не только хранитель жизненной правды на сцене, но и магический исцелитель в психиатрии и величайший педагог в педагогике.

А мы, актеры «Экспериментального театра рассказа», в 60-е годы XX столетия очень остро прочувствовали тот факт, что если мы выходили на сцену в роли без рассказа, то нам казалось, что это была роль без души. Пустая и не интересная роль. Одни диалоги не дают возможности раскрыть душу человека. Сделать это может только рассказ.

Фактически Н. С. Говоров искал пути подхода к «искусству жить на сцене», т. е. он искал методы воссоздания на сцене актером жизненной правды человеческого поведения.

А этот поиск в одинаковой степени важен и для чтецкого искусства, и для «Театра рассказа», и для драматического искусства.

В этом плане Н. С. Говоров продолжает поиски лучших русских актеров и режиссеров, но делает это уже не только на интуитивном уровне, но и на научной основе.

Другим моментом, который поразил меня при сегодняшнем прочтении этой работы – огромное, самостоятельное, интуитивное и правильное углубление в психологическую науку. Психология и сегодня еще во многом не достигла того уровня, о чем уже здесь говорит Говоров.

Он психологически очень верно и глубоко анализирует многие проблемы методологии актерского творчества. И здесь имеет место не только влияние знакомства с работами виднейших советских психологов С. Л. Рубинштейна и Б. Г. Ананьева. Здесь огромное значение приобретает его собственная позиция «житейского психолога», его верные жизненные психологические наблюдения.

Поэтому его экспериментальные поиски были результативными. Он открыл много психологических закономерностей позволяющих актеру именно «жить на сцене», а не «играть».

Однако не со всеми психологическими утверждениями Н. С. Говорова можно согласиться. Возникает необходимость некоторых уточнений с позиций современной психологии.

Остается только сожалеть, что эта работа не была издана ещё в 1968 году. На своих лекциях Говоров физически не смог достигать той глубины раскрытия фактов, которые есть в данной монографии. И мы, участники «Экспериментального театра рассказа» много потеряли, что не имели возможности познакомиться с этой работой сразу же после её написания.

Я верю в силу жизненного рассказа и в то, что придет время и в русских драматических театрах, освободившихся от сегодняшней пошлости, пойдут морально нравственные спектакли с высокой эстетической, этической и идейной позицией, где рассказ будет одним из важнейших звеньев каждого спектакля. Именно он будет раскрывать душу каждого действующего лица на сцене

Создать театр *«большой мысли»*, а актера сделать *«мыслителем»*, продемонстрировать в спектакле *«поединок мысли»*, где *«влюбленный молодой человек умеет рассказывать о своей любви красиво, философски, поэтично!»* сможет тот драматический театр, который возьмет на вооружение *«искусство жить на сцене»*, искусство жизненной правды и *овладеет искусством рассказа* в своих драматических спектаклях.

Безусловно, данная работа имеет и недостатки. Одним из них является чрезмерное употребление термина «отражение».

Беда состоит в том, что термин «отражение», как и у И. П. Павлова «условный рефлекс», фактически включает в себя весь комплекс психологических закономерностей по приему, сохранению и оперированию информацией, т. е. всю психику человека, весь комплекс психических свойств человека, изучаемых на уровне общей психологии.

Поэтому оперирование термином «отражение» конкретно не раскрывает ничего. Часто вместо этого термина хотелось бы сказать «моделирует», т. е. пытается создать подобие естественного процесса общения

Что же имел в виду Николай Сергеевич в каждом конкретном случае употребления данного термина, не ясно.

Именно поэтому многие разделы второй половины III главы понимаются очень трудно.

Есть и другие недостатки в данной работе. Но о них необходимо говорить уже тогда, когда будут проанализированы продолжения поиска Н. С. Говорова его учениками.

Очень жаль, что пока не найден второй очерк его теоретической работы по «Экспериментальному развитию театра рассказа, его методологии и методики воспитания актера».

Это важнейшая часть всей теории и всех экспериментов Н. С. Говорова, которая очень важна для прогрессивного развития реалистического драматического искусства.

Этот факт подтверждают слова Заслуженного деятеля искусств РСФСР Давида Исааковича Карасика, сказанные им в 1966 году после просмотра нескольких работ «Экспериментального театра рассказа» и принятия решения показа их по телевидению. Он утверждал:

«На сцене достигнута большая жизненная правдв. Только элементы такой правды можно встретить еще в трех театрах Москвы!»

Если бы Николай Сергеевич был жив, он был бы рад изданию и этой части его теоретической работы.

Сегодня фактически он сам лично одобрил всю нашу деятельность по сохранению и развитию его наследия.

В издаваемой нами монографии он утверждает.

«Если человек завоевал общественный интерес, общественное признание и благодарность человечества, то доминантность фиксирования его в качестве объекта рассказчицкой деятельности других людей, как правило, относится к тому периоду, когда он уже скончался.

Становясь объектом рассказчицкой деятельности в этом плане, человек как бы начинает вторую жизнь, жизнь в сознании людей, в сознании человечества. И именно рассказчицкая деятельность может обессмертить человека для общества.

Но для того, чтобы человек стал бессмертным, необходимо не только прожить общественно полную жизнь, важно, чтобы она нашла наиболее полное отражение в рассказчицкой деятельности, чтобы рассказчицкая деятельность фиксировала все общественно ценное, совершаемое человеком

Бессмертию великих подвигов многих благороднейших и гениальнейших людей человечество обязано не менее великим подвигам тех, кто сумел в рассказчицкой деятельности отразить и через неё обессмертить подвиг этих людей».

Кандидат психологических наук

Л. Н. Иванская

25 ноября 2008 г.

Введение



Н. С. Говоров, 1963 г.
Фото С. А. Одинцова

Аннотация

Предлагаемый вниманию черновой набросок очерков о театре рассказа представляет собой изложение отправных установок пройденного периода экспериментальных исканий по раскрытию сущности и сценическому воплощению театра рассказа.

Весь материал делится на три раздела, составляющих три очерка, соответствующих трем основным сторонам экспериментального поиска, имеющих теоретически относительно самостоятельный, но совершенно неразделимый в практическом отношении характер.

В первом очерке излагаются исходные принципы начала поиска:

приводится историческое и теоретическое обоснование идеи театра рассказа и отношение его к искусству живого слова, к драматическому искусству, к литературе и к реальной действительности.

Во втором очерке излагаются некоторые итоги пройденного периода экспериментальных исканий:

разработки драматургических принципов;

актерских и режиссерских приемов воплощения театра рассказа;

сложившиеся и продолжающие развиваться основы его методологии и ее отношения к методологии драматического искусства и искусства живого слова;

методики воспитания актера-рассказчика;

намечающиеся контуры складывающейся системы (переходных от обычных жизненных явлений к театральным формам) жанров и их прикладное, но тесно связанное с театрально-педагогическими и художественными задачами социальное, психопрофилактическое и психотерапевтическое значение.

В третьем очерке излагаются найденные и непрерывно совершенствуемые организационные принципы театра рассказа:

театрального экспериментального поиска;

научной организации творческого процесса работы театрального коллектива;

художественной самодеятельности и излагается основная направленность этих исканий на моделирование принципов коммунистической организации деятельности театрального коллектива.

Представленный в данном изложении материал далеко еще не доработан в теоретическом отношении и дается с очень большими сокращениями.

Так, например, в первом очерке полностью опускаются:

глава об отношении театра рассказа к народному творчеству, к фольклору;

подробная видовая классификация рассказчицкой деятельности;

психологический анализ видов и форм рассказчицкой деятельности;

возможное разнообразие жанров и художественных форм театра рассказа.

Само изложение страдает многими недостатками, хорошо понимаемыми автором: торопливостью, растянутостью и недоработанностью многих разделов; несоразмерностью и пропусками некоторых важных, но пока еще незавершенных частей; неточностью многих формулировок; недостаточной подкрепленностью некоторых соображений конкретизирующими их имеющимися, но пока еще не обработанными данными.

Экспериментальный театр. Что это такое?

В сочетании понятий «экспериментальный театр» можно увидеть проявление нескромности того, кто приписывает себе право на такое определение своей работы. Хорошо известно, что всякий спектакль есть нечто иное, как художественный эксперимент и каждый художник театра постоянно стремиться к новому.

*«Размышляя о состоянии современного театра, – пишет Б. Львов-Анохин, – [мы все говорим о необходимости поиска нового] (подчеркнуто мной – Н. Г.), тех выразительных средств и методов, которые как можно больше приблизили бы театр к жизни, к современности, к самым насущным проблемам, к самым характерным приемам».*¹

И тем не менее, **ни один из профессиональных театров, пока еще не может себе позволить полностью отдаться именно экспериментальному поиску нового, ибо он связан необходимостью постоянного выпуска спектаклей, характером методологической подготовленности его состава, сложившимися организационными и другими принципами его работы и многим другим.**

Поэтому любой профессиональный театр может позволить себе далеко не всякий эксперимент, хотя бы его необходимость была бы совершенно очевидной, а только такой, который укладывался бы в рамки существующих принципов работы коллектива. И только при том условии, если заранее известно, что этот эксперимент даст положительные результаты. Но если встают такие условия, то это означает предельную ограниченность возможности ведения эксперимента.

Известно, какой огромный вклад в развитие советского театра внесли некоторые экспериментальные студии 20-х – 30-х годов. И, вместе с тем, как только студия превращалась в обычный профессиональный театр, вся экспериментальная направленность ее исканий отходила на второй план и постепенно прекращалась.

Весьма характерным примером является судьба последней экспериментальной студии К. С. Станиславского, которую после профессионализации ее коллектива было решено сохранить именно как экспериментальный театр.

Вот что писалось в редакционной статье газеты «Советское искусство» – [*«Глубоко изучать и творчески развивать наследие К. С. Станиславского»*] – о судьбе этого коллектива 22 августа 1950 года:

«Известно, что последние искания К. С. Станиславского нашли свое практическое выражение в создании студии его имени (ныне драматический театр им. К. С. Станиславского). Эта студия была призвана стать центром большой экспериментальной работы по созданию теории актерского искусства, которую вел Константин Сергеевич и которую он завещал своим ученикам. Следует признать, что театр, каким мы видим его сегодня, ни в коей мере не отвечает поставленным перед ним требованиям. На протяжении ряда последних лет театр шел в сторону от тех задач, которые были положены Станиславским в основу его организации. В течение долгого времени во главе театра стоял режиссер В. Дудин, далекий от школы Станиславского, а новый, недавно назначенный главный режиссер театра М. Янишин, являющийся прямым учеником Станиславского, пока еще мало сделал, чтобы вернуть театр на правильный путь, сделать его достойным имени, которое он носил. Никакой методической экспериментальной работы в театре по-прежнему не ведется».

К этому можно добавить, что прошли еще многие годы, предпринимались новые организационные меры, но экспериментальная работы так и не возродилась. И вряд ли здесь можно кого-либо в этом винить.

¹ «О культуре театра и поисках нового». Сб. статей. – «Вопросы театра», ВТО, 1965 г., стр. 46

Основным противоречием поиска нового в современном театральном искусстве является то, что, с одной стороны, весь наш советский театр ведет огромный экспериментальный поиск отражения новых развивающихся явлений нашей действительности и не один творческий коллектив не может существовать, не ведя поиска нового, т. е. не экспериментируя, а с другой стороны, **ни один профессиональный театр не может позволить себе полностью переключиться на экспериментальную работу, т. е. ринуться в неизвестное и совершенно неизведанное.**

Но дело не только в этом. **Вести экспериментальную работу в театральном искусстве нельзя и невозможно только из одного желания поиска нового,** даже если это желание опирается на блестящее знание современного театра, учение К. С. Станиславского, огромный творческий опыт, режиссерский талант и желание всего коллектива.

Экспериментальный этап есть не начальный, а завершающий этап поиска. Для того, чтобы приступить к экспериментальной работе в театральном искусстве, надо не просто хорошо знать театр, **необходимо влезть в гущу его противоречий, испытать эти противоречия на самом себе, вымучиться в них. И если, варясь в этих противоречиях, ты найдешь какую-то зацепку для решения их, исследовать, изучить все, что может способствовать их разрешению. И только тогда, когда становится совершенно ясно, что возникшая художественная гипотеза действительно подтверждается всеми данными, только тогда можно начинать эксперимент.**

Но сама экспериментальная работа это не пожинание плодов пережитых мучительных исканий и совершенных открытий. **Это, скорее отказ от всех своих радужных мечтаний, от того, к чему ты стремился, и твердая готовность перенесения еще больших трудностей и мучений в борьбе за практическую проверку своих выводов и создания условий для этой практической проверки.**

В театральном эксперименте 98 процентов подготовки к эксперименту, непрерывные срывы всего, что готовится, и неизвестность, удастся или не удастся осуществить сам эксперимент. И происходит это потому, что полное переключение на экспериментальную работу театрального коллектива означает ведение всей работы в соответствии не с желаемым, а с тем, что диктует логика самого проводимого эксперимента; т. е. **постоянная перестройка всего того, что опровергается практикой и подготовка к тому, что требует поиск.** А требования эти оказываются самыми неожиданными. И для того, чтобы вести экспериментальную работу коллектива, нужна не только перестройка руководителя, не только всего коллектива, но и доказательства необходимости этой перестройки в той организации, в работу которой включен данный коллектив.

Иначе говоря, **экспериментальный поиск – это постоянное движение против течения, это постоянное напряжение, непрекращающийся стресс.**

Поиск решения существующих театральных противоречий приводит к бесчисленным противоречиям самого экспериментального поиска, и выдержать это необычайно трудно.

Экспериментальный поиск требует постоянного отвлечения от основных задач поиска и выполнения, казалось бы совершенно противоположных или второстепенных дел.

Ставя одну экспериментальную задачу, в процессе проводимого поиска коллектив приходит к решению о том, что для того, чтобы ее решить необходимо разрешить десяток других, ранее не выявлявшихся задач, и что те, которые нужно решить для достижения главной цели, еще более сложные, чем главная цель. А со стороны складывается впечатление, что коллектив разбрасывается, занимается совершенно не нужным ему делом и не делает того главного, ради чего он создан.

И, наконец, существует еще одна «неприятная» для коллектива особенность театрального экспериментального поиска. Это ответ на вопрос: **«Что такое удачный эксперимент?»**

Если проведенный эксперимент завершился и полностью разрешил все поставленные проблемы – можно считать, что этот эксперимент не удался. Вернее, что эксперимент был холостым, что он не связан с объективными закономерностями естественного развития театрального искусства.

Так же как в познании нельзя исчерпать познаваемое до конца, также в подлинном театральном эксперименте, выявляющем объективные потенциальные возможности развития театрального искусства – нет никаких пределов.

Следовательно, удачным театральным экспериментом можно считать только такой, который не прекращается, в котором за одной разрешенной проблемой выявляется десяток не разрешенных. При этом для того, чтобы экспериментальный поиск действительно был бесконечным – необходимо развивать его во всех открывающихся в процессе искания направлениях.

Особенности экспериментального поиска театра рассказа

Излагаемый в очерках материал подводит итог пятнадцатилетнему студийному экспериментальному поиску и многолетним предшествовавшим ему исканиям.

Работа действительно носила экспериментальный характер, и она просто не могла быть иной, ибо **велась в раскрытии закономерностей не существовавшего еще вида театрального искусства**. Поиск путей, средств и приемов воплощения театра рассказа и потребовал проведения всего того объема экспериментальной и исследовательской работы, частица которой излагается в данных очерках, а также постоянного расширения самих направлений проводимых исканий.

Вместе с тем, постоянное расширение направлений экспериментальных поисков, как и для многих членов коллектива, так и в особенности для людей в той или иной форме знакомящихся с его работой, часто кажутся не нужными. И это понятно, ибо коллектив является не только экспериментальным, но и театральным, и каждый, кто знакомится с его работой, невольно сравнивает его с работой других театральных коллективов, не учитывая его экспериментальной специфики.

Видя обилие направлений проводимых нами экспериментальных исканий и тех проблем, которые мы пытаемся решить, многие считают, что руководитель коллектива слишком разбрасывается в своей работе и в своих целях. Даже наши доброжелатели и друзья постоянно высказывают один и тот же совет: сделайте сначала одно, а затем уже беритесь за другое. Так, например, **еще в 1951 году Г. А. Товстоногов**, первый из театральных деятелей, поддержавший идею театра рассказа и предоставивший возможность проведения поиска в руководимом им театре, советовал мне, по тактическим соображениям, бороться за общественное признание театра рассказа двумя этапами:

сначала утвердить проблему образа рассказчика, вызывавшую в то время полное отрицание у моих оппонентов,

а потом уже утверждать «предлагаемые обстоятельства» и слушающих рассказчика партнеров.

Что характерно во всех этих советах это то, что в каждом конкретном случае наш доброжелатель советует начинать с того, с чего действительно начинался поиск. Так, в поиске, который привел меня к театру рассказа, я действительно начинал с образа рассказчика, а не с предлагаемых обстоятельств и партнера, но **у меня ничего не получалось с решением образа до тех пор, пока я не пришел к выводу о необходимости введения партнера и предлагаемых обстоятельств**, о чем подробно рассказывается в первом очерке, **и только через введение партнеров и предлагаемых обстоятельств оказалось возможным создание образа рассказчика.**

Но понятие образа рассказчика, и легче теоретически доказать, и оно меньше вызывает возражений и недоумений, чем партнер рассказчика.

Больше того, придя к выводу о необходимости введения партнера, **я сам первое время был противником своего же вывода**, считая его абсурдным. Но проверяя этот вывод по всем возможным мне направлениям, убеждался в том, что единственный выход из того тупика, в который в то время я зашел как чтец в поисках решения образа рассказчика, был связан с введением партнера и предлагаемых обстоятельств.

А коль так, то бороться необходимо было не за признание образа рассказчика, которого без партнеров и предлагаемых обстоятельств оказалось невозможным создать, а **за право проведения коллективного театрального эксперимента с привлечением желающих принять участие в этом эксперименте актеров.**

Поэтому в тактическом отношении Георгий Александрович как будто бы был прав, но не в отношении практики самого эксперимента, самой работы, а тактики отношений с оппонентами, но, к сожалению, для самой работы эта тактика была неприемлема.

Я привел пример, относящийся к начальному периоду исканий, когда ни о каких направлениях экспериментальных поисков еще и не было речи, все было связано только с одним направлением, с одной целью. Сейчас же действительно очень трудно понять зачем, например, нам нужно вести лечебную работу в психоневрологическом диспансере и какое отношение она может иметь к художественной направленности работы коллектива?

Для тех же, кто относится к нашей работе с предубеждением, кажется, что эта «разбрасываемость» выражает не серьезность, а, следовательно, не реальность, несостоятельность и порочность всего проводимого поиска.

Такое впечатление, как я уже показал, имеет в себе вполне понятные основания. Но оно далеко от сущности проводимой работы и ее реальных возможностей, и полученных в этой работе экспериментальных результатов.

Исходной целью экспериментальных поисков нашего коллектива была попытка **раскрыть театральные возможности вынесения на сцену повествовательной литературы, не искажая ее инсценировочными принципами и не отходя от реалистических закономерностей правдивого отражения действительности.**

Но когда мы приступили к воплощению этой цели, выяснилось, что для ее осуществления необходимо более детально и глубоко ознакомиться с закономерностями театра и его отношением к литературе, причем именно в тех областях, которые не раскрыты ни теорией театра, ни литературоведением.

Далее выяснилась **необходимость разработки новой системы театральной методологии, методики воспитания коллектива театра рассказа, организации его творческого процесса.**

Когда стали проясняться эти вопросы, и мы стали получать практические результаты своего поиска, встал другой вопрос: **а как добиться того, чтобы все то, что мы получаем, не уничтожалось самими людьми, сделавшими это**, либо в силу их личных недостатков, либо в силу тех противоречий, которые не относятся к работе, или из-за ухода людей в профессиональное искусство до завершения эксперимента, который иногда, в моменты наибольших достижений, принимает массовый характер, и приводит к полной ликвидации всего проделанного.

Иначе говоря, возникла необходимость выяснения того, **как в условиях самостоятельности добиться завершения экспериментальной работы, связанной с учебной и исследовательской, художественной и организационной работой таких объемов, которые не проводятся даже в профессиональном театральном искусстве, т. е. возник вопрос об исследовании специфики самостоятельности, выявления ее потенциальных возможностей.**

И все это возникало не в порядке какой-то отвлеченной любознательности, **а как самая неотложная необходимость самого процесса работы**, борьбы коллектива за свое существование, за сохранение достигаемых им результатов.

В каждом эксперименте, получая новый и интересный материал, мы постоянно подходим к каким-то границам, за которыми это новое, интересное исчезает. То ли благодаря тому, что мы дальнейшей репетиционной работой убивали его, то ли мы теряли это новое по различным другим причинам, то ли мы закрепляли его, но не могли двинуться дальше.

Когда же, ища пути преодоления этих тупиков мы скрупулезно анализировали причины, то обнаруживали, что в каждом таком случае мы наталкиваемся на противоречие, которое характерно не только для нашей работы, **оно имеет более общее художественное или**

более широкое социальное значение. И что, если мы хотим преодолеть его в процессе нашей работы, нам нужно, т. е. **просто необходимо, искать разрешения этого противоречия в более широком плане,** т. е. не то, чтобы стремиться разрешить его для всего, скажем, искусства, а ища решения противоречия, которое относится не только к нам, а ко всему искусству, мы ищем пути дальнейшего движения своей работы.

А примут ли наши решения другие деятели искусства или нет, захотят ли они воспользоваться сделанными нами открытиями или нет – это уж их дело. Для нас же каждое из вставших перед нами общехудожественных или более широких противоречий становится нашим личным противоречием и если мы хотим достигнуть какого-то результата в своей работе, мы вынуждены не только заниматься тем, что мы делали до этого, но и найти способы разрешения того противоречия, с которым столкнулись.

В настоящее время для нас совершенно ясно, что для того, чтобы достигнуть тех художественных целей, которые мы ставим перед собой, мы должны создать коммунистический по своим организационным принципам коллектив, что создание такого коллектива возможно, если осуществлять его на принципах научной организации художественной самостоятельности, которые излагаются в третьем, заключительном очерке данного исследования.

Почему выбран данный принцип изложения

В основу изложения материала положен эмпирический принцип. **Материал излагается в той последовательности, в какой проходил поиск.** Это определяется задачей, преследуемой данными очерками:

**показать как возник и протекал экспериментальный поиск;
как возникла и сформировалась идея театра рассказа,
каково ее содержание и
что сделано практически для воплощения этой идеи;
какие в процессе поиска вставляли препятствия, выдвигавшие новые проблемы
и какие находились пути для их разрешения;
что мы успели сделать для разрешения встававших перед нами проблем.**

Выбранный принцип изложения имеет два существенных недостатка:

1) логическую перевернутость теоретического материала;
2) теоретическую незавершенность, а во многих случаях и полную неразработанность многих из поставленных проблем.

В процессе проводимого поиска, чем дальше мы уходили от исходных позиций, тем все более важные в практическом и все более сложные в художественном, психологическом и социальном отношении возникали перед нами проблемы. Практическая связь между этими проблемами состоит в том, что от решения каждой последующей, т. е. позднее возникшей перед нами проблемы, зависит разрешение предыдущих.

Поэтому для логической четкости теоретического изложения материала следовало бы начинать с конца, с самого главного, с того, с чем мы столкнулись в самый последний период.

Однако, для того чтобы изложить материал в такой последовательности, нужно довести до конца разрешение каждой из вставших перед нами проблем. А на это еще следует потратить многие годы и исследовательской и экспериментальной работы.

Поэтому в данном изложении не только не дается ответ на каждый из поставленных вопросов, но и не дается полного обобщения существующего литературного материала по рассматриваемым проблемам (особенно это относится ко второму и третьему очеркам).

В ряде случаев теоретическое изложение возникавших перед нами проблем приводится не с тех позиций, которые существуют в научных дисциплинах, в область которых они вторгаются, а в том свете, в котором они раскрываются в практике нашего театрально-экспериментального поиска. И делается это не потому, что мы игнорируем существующие научные данные, а потому, что еще не было практической возможности охватить весь объем материала, необходимый для решения вставших перед нами проблем.

Первый очерк

Теоретические и исторические основы театра рассказа

Глава I

Театр рассказа как жанр искусства живого слова (Отношение театра рассказа к чтецкому искусству)

Возникновение идеи жанра театра рассказа

Для того, чтобы раскрыть, как в ходе чисто художественных исканий **возникла практическая необходимость обращаться к данным науки, и что именно наука дала для решения вопросов художественного творчества**, я вынужден **построить изложение материала в той приблизительно последовательности, в какой непосредственно протекает поиск**. Поэтому в ряде мест я вынужден буду останавливаться на некоторых моментах своей биографии, но не ради обращения внимания на свою личность, а для того чтобы начать с самого начала своих исканий, с тех условий и причин, которые вызвали этот поиск.

Период слепого поиска (Из своей чтецкой практики)

Отправным моментом исканий, приведших меня к жанру театра рассказа, **была чтецкая практика, а вернее, поиск решения противоречий, с которыми я столкнулся, занимаясь чтецким искусством**: в самом этом искусстве и в своей личной учебной и исполнительской работе.

Мне довелось заниматься у многих, противоположных по своим художественным позициям, педагогов, режиссеров и мастеров художественного слова.

В детстве во Дворце пионеров и после войны в Педагогическом институте имени Герцена я занимался у профессора В. В. Сладкопевцева, применявшего в своей педагогике ряд принципов импровизационных жанров Горбунова и Андреева-Бурлака.

В войну, в Москве, когда я работал чтецом в ансамбле Красноармейской песни и пляски, мне посчастливилось довольно долго заниматься у ученика К. С. Станиславского, режиссера театра им. Станиславского и Немировича-Данченко засл. арт. РСФСР П. И. Румянцева, автора монографии «Работа Станиславского над оперой “Риголетто”», который в кропотливой индивидуальной работе со мной стремился передать мне сущность метода физических действий в применении его к чтецкому искусству.

Еще до этого, т. е. за полгода до войны, а затем, когда я перешел из ансамбля на работу в Политуправление Западного фронта ПВО, от которого ездил по фронтам с литературными концертами и в качестве инструктора чтецкой самодеятельности, я занимался в ВТО в чтецкой группе, руководимой В. Н. Аксеновым.

Помимо Всеволода Николаевича я получал консультации В. И. Качалова и других ведущих мастеров художественного слова. Правда, занятия эти велись не систематически и представляли собой один из видов шефской помощи, оказываемой чтецкой секции ВТО армии.

В своих личных чтецких исканиях я прошел через многие жанры. Был увлечен монодраматическим жанром Андреева-Бурлака, с которым вначале познакомился по фотографиям его

исполнения «Записок сумасшедшего» Гоголя, а затем и по исполнению этого монодраматического спектакля старейшим актером Малого театра В. Лебедевым, одним из последних представителей жанра Андреева-Бурлака.

Затем я увлекся яхонтовской идеей театра одного актера и перепробовал все формы этого жанра, через которые прошел Яхонтов, начиная от литмонтажа и кончая исполнением драматических произведений.

Но, пожалуй, **самым сильным моим впечатлением в чтецком искусстве, вызвавшим самое большее стремление добиться того же, было то, которое я получил от знакомства с жанром А. Я. Закушняка.**

Самого А. Я. Закушняка мне, конечно, услышать не довелось, но в 1939 году мне посчастливилось попасть на вечер, посвященный десятилетию со дня его смерти, на котором ведущий ленинградский мастер художественного слова В. С. Чернявский, точно копируя первую работу А. Я. Закушняка, исполнял «Дом с мезонином» А. П. Чехова, в тех же самых принципах, в которых А. Я. Закушняк начинал в 1910 году свой жанр вечеров интимного чтения.

Сила впечатляемости этого выступления была беспредельной, несмотря на то, что в нем не было никаких особых эффектов, за исключением того, что рассказ шел при освещении одной лишь настольной лампы, а исполнитель весь вечер просидел у столика в кресле, ни разу с него не встав.

Но здесь я впервые увидел, какой огромной силой эстетического воздействия может обладать поставленный в сценические условия совершенно естественный, правдивый рассказ. С этого времени началось мое преклонение перед памятью А. Я. Закушняка, поиск всего, что как-то могло дать более полное представление о его искусстве, внимательное изучение творчества его последователей – Журавлева, Каминки и других и попытки, к сожалению, чаще не удачные, следовать их принципам.

Неудачи, о которых я упомянул, объяснялись тем, что в то время мне еще трудно было понять сущность жанра рассказа, как и всего чтецкого искусства в целом. И хотя я уже был знаком со взглядами многих теоретиков чтецкого искусства – Озаровского, Сережникова, Всеволодского-Гернгросса, Артоболевского, Шервинского, Верховского и других и понимал отличительные черты различных жанров искусства живого слова, **мне не понятна была причина этих различий. И никто из моих учителей, никто из ведущих мастеров этого искусства, с которыми я имел возможность общаться, не мог мне дать ответа на эти основные вопросы.**

Все жанры искусства живого слова вызывали у меня огромный интерес. От каждого из учителей, с которым мне доводилось заниматься, от каждой лекции, от каждого диспута или творческого самоотчета, ведущего мастера этого искусства, систематически проводимых чтецкой секцией ВТО, я получал богатейший и очень ценный для себя материал. Но чем больше я занимался, **тем все явственнее раскрывались мне глубокие противоречия, лежащие между различными жанрами и направлениями в искусстве живого слова. И чем убедительнее были доводы разных сторон, тем все большую растерянность я испытывал.**

Да, конечно, существование различных жанров искусства живого слова, думал я, вполне закономерно. Безусловно, каждый из жанров имеет право на существование. Существуют, наконец, и индивидуальные различия мастеров этого искусства. Один стремится к одному, другой к другому. И если бы таких различий не существовало, наверное, было бы очень плохо. **Но не могут же все направления, все школы, все взгляды быть одинаково истинны.**

Когда я слушал концерты Журавлева, Яхонтова, Кочаряна, Балашова и других ведущих мастеров, я в каждом находил что-то свое интересное, неповторимое. Каждый меня увлекал. После каждого концерта хотелось тут же делать то же, что делают они.

Хотя сознательно, а чаще непроизвольно, я отдавал предпочтение одним перед другими. **Но почему я отдавал предпочтение, мне было не очень ясно.** Просто я сам себе говорил, вот этот мне нравится больше, а этот меньше. Да и само предпочтение было не очень-то прочно, так как главным в то время была общая любовь к искусству живого слова. И поэтому не очень-то обращалось внимание на разное качество увлеченности различными мастерами этого искусства.

А разница эта была. **В выступлениях одних (Чернявского, Журавлева, Каминки, Шварца) большее впечатление производило содержание прочитанного и почти не улавливалось мастерство. В то время как в выступлениях других (Яхонтова, Артоболевского, Балашова, Аксенова, Царева) большее впечатление производило не содержание, а мастерство. И хотя сила впечатляемости от первых была больше, но почему-то на подражание тянули вторые.**

Впоследствии стало понятным почему так происходило. Объясняется это тем, что **в первом случае ты не замечаешь, как это сделано.** Более того, когда я слушал Чернявского, демонстрировавшего искусство Закушняка, **то создавалось впечатление, что он совершенно ничего не делает, что и вообще-то, полностью отсутствует какое-то мастерство. И если бы ни сила того, потрясающего по глубине, впечатления, то можно было бы сказать, что это вообще не искусство, а так, вышел человек на сцену, сел в кресло и говорит себе все, что ему вздумается. И все.** Никакого «актерского мастерства», никаких «выразительных» интонаций, жестов, словом, всего того, что дает понять, что это не жизнь, а искусство, что это не просто говорящий человек, а актер, мастер.

В данном случае впечатление было аналогичным тому, какое получаешь, когда, смотришь лучшие спектакли МХАТа. Но все же не совсем то. **Когда видишь абсолютную правду драматического искусства, ты воспринимаешь действие, не как искусство, а как жизнь.** Но вместе с тем, ты все-таки видишь жизнь, отраженную на сцене и понимаешь, какое огромное искусство заложено в творчестве коллектива, сумевшего показать тебе подлинную жизнь. **Когда же ты смотришь абсолютную правду сценического рассказа, ты забываешь не только актера, но и вообще не замечаешь рассказчика.**

А вот когда смотришь Яхонтова, Балашова и им подобных, **то тут точно видишь как все это сделано. Слышишь каждую интонацию, видишь каждый жест, чувствуешь до предела отточенное мастерство, когда смотришь такое выступление, понимаешь скольких трудов стоило достигнуть всего этого, получаешь наслаждение от восприятия мастерства, и, как это ни парадоксально, почти без всякого труда схватываешь сущность этого приема, и буквально через несколько часов ты уже можешь делать то же, что видел в исполнении данного мастера. В то время как в первом случае не видишь никакого мастерства, а повторить так, как делает этот мастер, никак не удается.**

Эта легкость подражания при недостаточной критичности воспринимаемого и при огромном желании овладеть мастерством этого искусства привела меня к тому, что отдавая предпочтение первым, я сам, как исполнитель, долгое время делал то, что утверждалось вторыми. Так, в моем чтецком репертуаре основное место занимали копии с работ многих ведущих мастеров этого направления.

Всю войну я исполнял антифашистские стихи Иоганеса Бехера, скопированные мною с работ В. Аксенова. Немало у меня было подделок под Яхонтова, Першина и других. **А вот скопировать Закушняка так, как это сделал Чернявский, скопировать Шварца, Журавлева или Каминку – мне никак не удавалось.** И поэтому, хотя эстетическое впечатление я получал больше от одних, а практическое подражание велось совершенно другим.

Но до тех пор, пока существующие различия в чтецком искусстве я воспринимал через знакомство с художественным творчеством мастеров этого искусства, я не задумывался о существующих в этом искусстве противоречиях. **Но когда я познакомился с различными**

взглядами на это искусство его ведущих мастеров, когда я увидел, что по одному и тому же предмету, а точнее, по каждому из вопросов чтецкого искусства, каждый из его представителей высказывает различные и, чаще всего, противоположные взгляды, я растерялся. Я не знал, как разобраться в них. Кому отдать предпочтение. Что же делать самому в своей чтецкой практике?

И самым сложным во всем этом были даже не сами противоречия, а отсутствие какого-то объективного критерия, на основании которого можно было бы разобраться в этих противоречиях, понять их и искать пути разрешения этих противоречий.

А не получая ответа, я метался в своей практике из одной крайности в другую. А практику, в особенности, во время войны, я получил большую и разнообразную.

Когда, будучи чтецом-фронтовиком, я разъезжал от Политуправления по фронтам, то меня, как военного, очень часто направляли и в такие места, куда гражданских актеров направить было невозможно либо потому, что туда было очень трудно добраться, либо там было особенно опасно, либо данная часть была засекреченной.

И если всем чтецам, ездившим по фронтам, приходилось выступать в самых разнообразных условиях, то мне, как военному чтецу, в особенности.

Я выступал и на открытом воздухе перед многотысячной зрительской аудиторией, выступал в уцелевших театральных и клубных залах и в совершенно непригодных для концертов помещениях, выступал в землянках и блиндажах.

Был случай, когда я давал более чем шестичасовой концерт, исполняя все почти шепотом, для трех человек, в крохотной землянке, в которой невозможно было даже стоять. Эта троица в период стабилизации фронта несколько месяцев сидела на наблюдательном пункте, на нейтральной территории, почти под самым носом у немцев. Живая связь с ними, кроме телефонной, осуществлялась только по ночам.

Приходилось выступать сразу же после боев и перед людьми, уходящими в бой, перед летчиками, готовящимися к вылетам.

В большинстве своем моя аудитория состояла из людей, ни разу не бывавших на литературных концертах. Но бывали концерты и в таких частях, где каждый рядовой имел высшее техническое образование.

Военная обстановка ставила меня в самое разнообразное отношение со слушающей аудиторией. Бывали концерты, в которых мне очень трудно было добиться контакта со зрителем, особенно когда мне приходилось выступать перед отступающими частями, перед людьми, вышедшими из тяжелых боев. Создавалось ощущение, что приходится поднимать какой-то невероятно тяжелый, невидимый пласт, приходилось вкладывать огромнейшую эмоциональную энергию, чтобы пробить атмосферу какого-то безразличия, какой-то пустоты; или когда приходилось выступать перед тяжело ранеными.

Помню, однажды главный врач одного московского госпиталя попросил меня выступить для одного человека, летчика, Героя Советского Союза, лежащего с переломленными руками и ногами. Когда я вошел в палатку, я не увидел человека. Только бинты и растяжки.

Но как изменялась реакция зрителей в периоды боевых побед. И совершенно особый контакт со зрителем возникал в концертах, даваемых для населения освобожденных городов и сельских районов.

Это бесконечное разнообразие условий, в которых мне довелось выступать и бесконечное разнообразие складывавшихся отношений со зрителем, приводило к тому, что в каждом концерте я вынужден был читать совершенно по-разному и одни и те же рассказы в разных условиях приобретали совершенно разный смысл.

Как актер, я часто чувствовал, что вот в этом концерте произошло что-то необычайное, данный рассказ раскрылся какой-то совершенно новой, ранее неведомой стороной, и **что это новое очень ценно, что его необходимо сохранить. Но попадал я в новые условия, и**

никакие мои старания не воскрешали то, что возникало на предыдущем концерте, все шло совершенно иначе.

Особенно интересной в этом отношении была моя поездка по Донбассу. Помню, в городе Сталино в один день я давал два литературных концерта. Первый утром, в самом городе, в одном из уцелевших театральных помещений для военных. Второй, вечером, в клубе на станции для гражданского населения.

Когда я пришел на первый концерт, то не только зрительный зал, но вся сцена были настолько забиты людьми, что я с большим трудом пробрался на край авансцены. Обычно, если такое происходило летом, как, например, в городе Льгове, концерт переносился на улицу или на площадь. Но сейчас это было сделать трудно. Была плохая погода. И я должен был выступать в этом, до предела переполненном зале. И я, уже привыкший ко всяким неожиданностям, растерялся. Я не боялся количества зрителей, но мне просто было не развернуться в самом прямом, физическом смысле слова.

По счастью, в зале не было оркестровой ямы. И я решил опустить заготовленный для меня столик прямо на пол зрительного зала перед сценой, что проделать было довольно сложно. Сам сел на авансцену, в центре, поставив ноги на стол. Моментально, со всех сторон меня стиснули зрители. Но стоявший передо мной на полу столик как бы служил преградой и в этом месте образовалось свободное пространство, в результате чего все, кто находился в зрительном зале, могли меня хорошо видеть.

И произошло совершенно неожиданное для меня чудо. Лишенный возможности актерски изображать исполняемое, я вынужден был просто рассказывать. Зажатый со всех сторон зрителями, я вынужден был самым прямым, непосредственным и естественным образом общаться с ними. Такого контакта, какой я испытал в этот раз, я не испытывал никогда.

В первой части моего концерта, когда я исполнял очерковый материал о героике отечественной войны, в этом, до предела переполненном зале, стояла абсолютно мертвая тишина. Когда по ходу рассказа я делал паузы, то слышал дыхание своих соседей. **Куда бы я ни посмотрел, я видел встревоженные, внимательные, наполненные слезами, глаза.**

Сколько я читал – не помню, но прочел я не одну программу. О том, чтобы сделать перерыв, не могло идти никакой речи. Обычно, во втором отделении я читал военный юмор и классику, преимущественно рассказы Чехова.

И вот, когда я перешел к юмору, **то смех был такой, что я вынужден был иногда надолго затягивать паузы. Причем, самое неожиданное было то, что в юморе, особенно в рассказах Чехова «Жених и папенька», «Свидание хотя и состоялось, но...», я вынужден был вступать в самое прямое актерское общение с сидевшими рядом бойцами, и что оказалось еще более неожиданным, – это то, что те стали тоже как-то самым прямым образом и даже словесно отвечать на мое обращение. Эта, завязавшаяся между нами игра, принявшая характер совершенно неожиданного импровизационного действия, была настолько увлекательной для всех зрителей, что трудно было сказать, кто больше производит на них впечатление: я или парень, сидящий рядом со мной, которого я совершенно для себя неожиданно похлопываю по спине, а тот что-то пытается мне сказать, и делает это так смешно, что я сам еле сдерживаюсь от смеха.**

После концерта я был пьян от счастья. Вот она сила рассказа! Вот он секрет Закушняка! Теперь-то мне все ясно! Теперь я знаю, что мне надо делать! Теперь я не упущу этого!

И я с нетерпением ждал вечернего концерта, чтобы снова пережить счастливые минуты полного творческого наслаждения. Но к концерту готовился не только я, но и организаторы моих выступлений. Увидев, как утром был переполнен зрительный зал, они предприняли меры для того, чтобы вечером не повторилось это. Делали они это, конечно, из самых лучших побуж-

дений. И вот вечер. Я выхожу на сцену. Огромная сцена совершенно пуста. В центре как обычно стоит столик и стул. Электричества в городе еще не было. Поэтому на сцене вместо рампы стоят несколько карбидовых ламп. Между сценой и зрительным залом огромная пустая оркестровая яма. И только на слух я чувствую, что в зрительном зале полно народа, но не так, как это было утром. **Сразу же я почувствовал какое-то смутное, совершенно непонятное мне разочарование. Мне чего-то уже не хватало. Но чего? Я не мог понять.**

Еще не начиная концерта, я почувствовал, что утреннее не повторится. Почему? Не знал. Предчувствие меня не обмануло. Как я ни пытался рассказывать так же естественно и просто, как совершенно произвольно это получилось утром, у меня ничего не выходило. Я чувствовал, как против своей воли, снова перехожу на декламацию, на эффектные выразительные приемы, на обдуманное ранее мизансцены и все идет по старому.

Только спустя много лет, мне стало ясно, почему все так произошло, когда я понял действенную силу обстоятельств, в которых возникает и протекает рассказ. Но понять это, как и все другое помогло знакомство с наукой, когда я применил метод научного анализа к раскрытию закономерностей искусства живого слова. А пока я по-прежнему продолжал блуждать в потемках.

И вот я уже работаю ведущим солистом Латвийской Филармонии, выступаю исключительно с сольными концертами в нормальных условиях мирного времени. В репертуаре около трехсот работ, за плечами более шестисот литературных концертов. **А найти механизм того, как же все-таки добиться сохранения всего ценного, всего интересного, что возникает в практике при неожиданных обстоятельствах, я по-прежнему не могу.** Почему происходит так, что любая неожиданность, возникшая в театре, поддается фиксации, входя впоследствии в логику действия актеров, а в чтецком искусстве – нет. А ведь, именно в чтецком искусстве эти неожиданности особенно желаемы и ценны.

Не случайно А. Я. Закушняк в своем дневнике сделал запись о том, как однажды во время его концерта, в момент напряженной паузы, слушавший его за кулисами официант нечаянно уронил поднос, и **как этот, совершенно неожиданный шум, на который рассказчик сумел действительно отреагировать совершенно по-новому окрасил все исполнение данного произведения.** Излагая данный эпизод Александр Яковлевич делает приписку о необходимости учета данного явления.

Правда, занятия у замечательных педагогов, изучение опыта ведущих мастеров, а также личная практика, дали общее представление о природе чтецкого искусства, научили конкретным приемам приспособления ко всяким новым и неожиданным условиям выступления, умению брать на себя внимание зрителей, держать это внимание на протяжении всего концерта, умению строить программу выступления и изменять ее, если этого требуют складывающиеся условия. Умению нести авторскую мысль, убеждать, доказывать, вызывать в зрителях желаемое настроение, но при всем этом **овладеть искусством постоянного выражения и сохранения всего найденного, то есть тем искусством, которым обладает любой театральный жанр, ни при каких обстоятельствах мне не удавалось.**

Весь опыт подсказывал мне, что надо стремиться к активной и действенной правде, к свободе и естественности сценического поведения. Тому же учили меня мои учителя. Тому же учит система Станиславского. Но как идти к этой правде? Да и что, собственно говоря, считать правдой в искусстве живого слова?

Какой правды надо было добиваться? Как постоянно овладевать естественностью, свободой и непринужденностью? Все это оставалось неясным.

Парадоксальность последнего заключалась в том, что в одном случае эта естественность и состояние абсолютной свободы приходит само собой, и ты действительно упиваешься этим состоянием, чувством необычайной легкости и предельной

полноты. Но овладеть этим состоянием на каждом концерте не удаётся ни при каких обстоятельствах.

Если в начале своей чтецкой работы я это объяснял своей неопытностью, то теперь это объяснение отпадало. Значит, делал я вывод, либо я иду по ложному пути, либо что-то еще недопонял.

Да, но ведь были же у меня успехи. И, в общем-то, я понимал их природу. Значит, я знал к чему нужно стремиться. И когда я присутствовал при успешных выступлениях других чтецов, а видел таких выступлений я очень много, я прекрасно понимал, что **природа успеха и тут, и там одинаковая.**

А вот как сохранить этот успех? Как научиться предотвращать совершенно неожиданные провалы, причем провалы не на слабом материале, а тех работ, которые в большинстве случаев вызывают самый большой успех. Ох, эти провалы! Но разве они были только у одного меня? А сколько подобных неудач я видел в работах самых крупных мастеров этого искусства.

Помню, как Э. Каминка на ходу перестроил всю объявленную в афише программу потому, что **не мог найти контакта со зрителем.**

Помню, как Яхонтов во время исполнения своей самой лучшей работы «Настасьи Филипповны» в Колонном Зале Дома Союзов, остановился посреди чтения и **попросил выйти из зала мешающего ему зрителя.**

В этом же самом зале я был свидетелем потрясающего провала Качалова на его литературном концерте, посвященном сорокалетию со дня смерти А.П. Чехова, на котором после первого прочитанного им рассказа, половина зрителей ушла из зала, после второго рассказа ушли остальные. И Качалов вынужден был прекратить концерт, потому что в зрительном зале нас оставалось только двое.

А сколько раз я замечал, как мучается Журавлев **от отсутствия контакта со зрителем** и прибегает, как он сам говорит, в подобных случаях к активной жестикуляции и начинает неестественно улыбаться. И это только несколько случайных примеров из практики ведущих мастеров. А что говорить о менее опытных чтецах!

Отчего же все эти происходит? Конечно, бывают провалы в каждом искусстве, и в театральном в особенности. Но неровность, существующая в чтецком искусстве и обычные театральные провалы – вещь совершенно разная. Когда проваливается плохая работа – это понятно. **Но когда одна и та же работа в одном случае вызывает потрясающий успех, а в другом абсолютный провал, вот тут, видимо, дело не в случайностях. Здесь, очевидно, есть какие-то не выясненные еще закономерности.**

Для того, чтобы разобраться в них, необходимо было провести психологический анализ основных закономерностей искусства живого слова.

Основные этапы психологического развития искусства живого слова

Вся история развития искусства живого слова психологически может быть разделена на три основных этапа, давших три рода, три главных ветви развития этого искусства, продолжающих свое самостоятельное существование, имеющих свои собственные внутренние закономерности, но, вместе с тем, тесно связанные друг с другом, не только исторической преемственностью, но и взаимным влиянием, имеющим внутреннюю противоречивость.

1. Самым большим этапом истории искусства живого слова является устное народное творчество. Психологически оно характеризуется нерасчлененностью авторского и исполнительского искусства.

До появления письменности оно представляло собой единственную ветвь, хотя и имеющую множество разных видов и жанров.

2. Второй этап развития искусства живого слова, также имеющий очень давнюю историю, но выкристаллизовавшийся в самостоятельное искусство только лишь в XVII–XVIII веках, связан с появлением письменности и представляет собой **чтецкое искусство в самом прямом смысле этого слова.**

По своим жанрам и художественным формам это искусство намного беднее устного народного творчества, но, тем не менее, именно в этой ветви искусства живого слова возникают эстетически противоположные, социально обусловленные направления.

Особенно остро борьба противоположных направлений чтецкого искусства в России проходила в конце XVIII и в начале и середине XIX века между представителями салонно-аристократического и церковно-религиозного чтения с одной стороны и представителями прогрессивных кругов авторского и актерского чтения с другой стороны.

В первом случае придавалось большое значение звуковой выразительности, в ущерб ее смысловому содержанию, во втором смысловому содержанию читаемого.

3. Третий этап истории развития искусства живого слова начинается с устного исполнения литературных произведений, точнее с того момента, **когда чтец перестает читать литературное произведение с листа и начинает исполнять его на память**, выступая как соавтор исполняемого им репертуара.

Зачатки этой ветви искусства живого слова возникли так же очень давно. К ним можно отнести еще живые библиотеки древнего Рима. Однако выделение этой ветви в самостоятельный вид искусства живого слова начинается только с середины XIX века. И, как показали проведенные исследования, до настоящего времени эта ветвь искусства живого слова находится лишь в стадии своего эстетического и психологического формирования, на что обратил внимание К. С. Станиславский, утверждавший, что *«эта область еще не изведена как следует, над ней нужно много думать, открывать новые пути»*.²

Основное противоречие современного периода развития искусства живого слова

Основным и до сих пор еще не преодоленным внутренним противоречием эстетического и психологического развития третьей ветви искусства живого слова является то, что возникнув из чтецкого искусства, из искусства чтения литературных произведений с листа, **оно приняло на себя основные принципы методологии этого, породившего его искусства.**

Однако, методологические принципы чтения вступают в психологические противоречия с методологией устного исполнения. Преодоление этих противоречий, является скрытой, внутренней борьбой нового со старым и составляет процесс эстетического и психологического формирования данной ветви искусства живого слова. С другой стороны, влияние старого в этом противоречии сдерживает процесс формирования художественных форм этого искусства, соответствующих его объективным закономерностям.

Это противоречие нового и старого в развитии данной ветви искусства живого слова, а вернее **противоречие методологии чтения с листа и устного исполнения имеет две психологических особенности.**

1. Первая психологическая особенность данного противоречия определяется различием объективно существующих художественных задач между чтением и устным исполнением, то есть рассказыванием.

При чтении литературных произведений с листа чтец является посредником между автором и слушателем. Он одновременно предстает и как познающий читаемое и как сообщающий прочитанное другим.

² М. Кнебель. Слово о творчестве актера. М., «Искусство», 1954 г., стр. 3–4

При устном исполнении литературного произведения чтецом, при рассказе исполнитель полностью выступает как соавтор рассказываемого. И все повествование в момент исполнения ведется им от своего собственного художественного «я».

Вместе с тем, произнося заученный текст, чтец может психологически сохранять для себя ту же самую установку или задачу, которую выполняет человек, читающий с листа, т. е. считать себя всего лишь посредником между прочитанным им текстом и слушающими его людьми, хотя объективно, поскольку он произносит прочитанное, не заглядывая в текст, – он действует как соавтор, или вернее, как рассказчик.

2. Второе психологическое различие между чтением и рассказыванием заключается в том, что чтец произносит текст в противоположных закономерностях рассказа.

При чтении с листа мышление чтеца подчиняется законом восприятия письменной речи, только выраженного вслух. Психологический акт мышления при чтении с листа начинается с зрительного восприятия графического изображения текста, это графическое изображение в соответствии с законами грамматики и синтаксиса перекодируется сознанием чтеца в фонетический звуковой ряд и в процессе этого озвучивания текста происходит осмысление его содержания.

Речь рассказчика подчинена законам устной речи, и произнесение текста рассказчиком как бы завершает его мыслительный акт.

У чтеца читаемое слово активизирует мысль и строит образы.

У рассказчика от образа, от мысли идет подбор произносимых им слов.

Чтец строит образ, аналогичный тому, который возникает у слушающего человека, то есть от прочитываемых им слов.

Рассказчик оперирует своими собственными образами, вербализуя их по ходу изложения мысли.

И опять же, произнося заученный текст, чтец может механически вспоминать слова, при этом даже не думая об их содержании, и может осмыслить каждое произносимое слово, развертывая «киноленту внутренних видений» (Определение К. С. Станиславского).

Психологические различия разных направлений теории и практики «чтецкого» искусства

Перенесение закономерностей чтения с листа на устное исполнение литературных произведений в историческом отношении было совершенно неизбежным, хотя и являлось логической и методологической ошибкой теории и практики искусства живого слова. Сам процесс перенесения этих закономерностей происходил неосознанно, никем не понимался и не анализировался вплоть до 30-х годов.

Впервые на данное противоречие обратил внимание Г. В. Артоболевский в 1938 году.

В теории и практике чтецкого искусства перенесение этих закономерностей выражалось в том, что **чтецы стремились в устном исполнении литературных произведений воплощать те же самые эстетические принципы, которые были свойственны искусству чтения с листа.**

Чрезвычайно любопытным в этом отношении явилось то, что само определение “чтецкое искусство” возникло и закрепилось не в применении к искусству чтения с листа, а именно к устному исполнению литературных произведений.

Что же касается искусства чтения с листа, то оно имело название «Литературных чтений», «Публичных чтений» и «Литературных вечеров».

Однако сам факт перенесения методологических закономерностей одного вида искусства живого слова на другой **привел к отрыву многих представителей этого искусства**

от реальной действительности, от тех ее сторон, которые объективно отражаются данным искусством.

А этот отрыв в свою очередь привел к тому, что **большинство представителей этого искусства стали произвольно сочинять его «законы» и художественные приемы, вне всякой связи с подлинными, объективными психологическими закономерностями данного искусства.**

К тому же следует учесть, что период формирования данной ветви искусства живого слова совпал с моментом наивысшего обострения социальных и классовых противоречий, приведших к резкому идеологическому и эстетическому расслоению искусства. В результате чего, еще не успевшая эстетически сформироваться данная ветвь искусства живого слова, оказалась в состоянии крайней и резкой раздробленности идеологически противоположных направлений. А эстетическая незавершенность этого искусства дала возможность именно на его основе пышно распуститься всякого рода декадентским новациям, основанным на формалистических теориях «музыки живого слова», «чистого искусства» и других.

Во-вторых, процесс формирования этой ветви искусства живого слова проходил под влиянием давно уже сформировавшихся искусств, и, в первую очередь, театра, что привело не только к обилию жанрового многообразия данной его ветви, но и к тому, что очень часто **внешнее театральное влияние способствовало подавлению собственных, специфических закономерностей искусства живого слова.**

И, наконец, **в-третьих**, процесс формирования этой ветви искусства живого слова совпал с зарождением и развитием теории **чтецкого искусства**, которая, естественно, в момент своего возникновения, развивала принципы господствовавшей в тот период ветви этого искусства, то есть чтения с листа, но адресовала свои теоретические выводы всем представителям искусства живого слова, а также драматическому и ораторскому искусству, педагогике, служителям религиозных культов, военным и всем тем, кому приходится много говорить.

Таким образом, **теория чтения**, развиваемая Легуве, Боборыкиным П. Д., Острогорским В. П., Коровяковым Д., Эрастовым Г., и другими **также способствовала сдерживанию процесса эстетического и психологического формирования третьей ветви искусства живого слова**, усугубляла основное противоречие современного периода развития этого искусства, **тормозила процесс выявления художественных закономерностей искусства рассказа.**

А в результате, **реально существующее противоречие между чтением и рассказом** на данном периоде развития искусства живого слова оказалось скрытым. А основная борьба развернулась между абсолютным произволом в выборе художественных форм данного искусства и сторонниками чистоты этого жанра, рассматривавшейся, преимущественно, с позиции чтения, а не рассказа.

Проблема образности в теории и практике чтецкого искусства

Самые острые дискуссии в теории и практике «чтецкого» искусства разыгрались **по вопросам художественных форм и природы образной специфики этого искусства.** Причем, **аргументация в этих дискуссиях иногда оказывается столь противоречивой, что бывает трудно установить, к какому же из направлений она относится.** И еще более сложным иногда оказывается **соотнесение теоретических принципов с практическими формами того или иного направления.**

Остановимся для примера лишь на некоторых направлениях. Одни утверждают, что образная природа чтецкого искусства ограничена лишь звуковой выразительностью речи.

Самые крайние представители этого направления, подобные Л. Сабанееву³ исключают из речи даже смысловое ее содержание.

В практике чтецкого искусства эта концепция свое преимущественное отражение нашла в искусстве декламации. В сольной, дуэтной и групповой. Наивысшую форму развития декламационный жанр получил в театрах хоровой декламации Сережникова, Суренского, Всеволодского-Гернгросса, Кунина, Канина и др.

Другие, считая звуковую выразительность речи основной, допускали возможность сочетания ее с другими самыми разнообразными выразительными и изобразительными приемами.

В практике данная концепция нашла свое применение в самых различных формах изобразительной декламации. В сольной и дуэтной, чистой и театрализованной («Новое искусство» 1908–1910 гг.), в так называемой «пластической декламации», в ее сольных и коллективных формах, то есть, когда сам *«читающий»* одновременно является исполнителем *«пластических этюдов»* под *«музыку»* своего чтения, или когда под *«музыку живого слова»* чтеца (Алексея Струве 1913 г.) исполняются танцевально-пантомимические сцены целым хореографическим коллективом.

Существуют представители так называемой «символической образности» чтецкого искусства. Разрабатывая теоретические принципы этого направления, Е. Карлович (1913–1914) **утверждала необходимость символического изображения в процессе чтения каждого произносимого чтецом слова** интонацией, тембром, жестом и другими приемами.

Приемы «символической образности» очень широко использовались, да и используются сейчас многими практиками этого искусства и в особенности Яхонтовым, и Балашовым в их попытках создания театра одного актера.

Наконец, существуют концепции **«актерского чтения»**, утверждающие, что чтец должен изображать, играть все события, о которых повествуется в исполняемом им произведении.

В практике чтецкого искусства эта концепция получила самое наибольшее разнообразие различных художественных проб. Здесь можно было бы показать бесконечные вариации сольных форм этого жанра. Начиная с более или менее скромных приемов театрализации, как, например, с того, как Игорь Ильинский, читая Маршака «Лодыри и кот» то мастерски имитирует катание на коньках, то изображает кота, и кончая сложными театральными постановками, как, например, исполнением в 30-е годы Л. М. Лузановым в Ленинградском Мюзик-холле стихов Пастернака «Лейтенант Шмидт» и «Морской мятеж», **для которых был специально сооружен на сцене целый корабль, специально написана Энтелесом музыка.** Исполнялась же эта работа сольно. Лузанову приходилось во время чтения бегать по кораблю, подниматься по лестницам и т. д.

Высшей формой данного направления явились самые разнообразные по своим принципам «литературные театры», «театр книги», «театры чтеца», соединявшие в себе чтение и даже чтение с листа («Театр книги»), с инсценированием исполняемого произведения, в которых либо сами чтецы становятся действующими лицами, либо действующие лица сопровождают чтение, либо чтение идет параллельно с действием, либо последовательно сменяют друг друга. В одних театрах весь упор делается на чтение, и исполнители действуют в своих костюмах, в других – на театр, и режиссер изощряется в постановочной изобретательности, в использовании всех приемов театральной выразительности.

При всем многообразии вышеперечисленных направлений и приемов разработки образности чтецкого искусства всем им **присуще одно свойство – отсутствие каких-либо критериев связи этих форм, приемов и теоретических концепций с закономерностями реальной действительности.** Отсутствие стремления выявить внутренние закономерности,

³ Музыка речи. М., 1923, ст. 15

присущие искусству живого слова, и попытаться их развить и использовать художественной практикой.

Даже представители так называемого **«чистого чтения»**, ратующие за чистоту жанра от всякого театрального воздействия, **не связывают свои принципы с какими-либо реальными закономерностями самой жизни**. Весьма любопытными в этом отношении являлись попытки определения реалистического метода чтецкого искусства.

Определения реалистического метода чтецкого искусства

Во всех материалах по теории искусства живого слова мне удалось найти всего лишь четыре определения его реалистического метода.⁴ К ним относятся: определение Ю. Озаровского, 1892, 1899 гг., Сережникова, 1923 г., С. Шервинского, 1935 г.,⁵ и Г. В. Артоболевского, 1938 г.⁶

Первые два рассматривают реалистический метод с точки зрения *«тона»*, *«интонации»* и теории музыки живого слова. Определения Шервинского и Артоболевского видят задачу реализма в чтецком искусстве в правильной передаче самого литературного произведения, то есть в том же, в чем при определении чтецкого искусства большинство из его теоретиков видят главную его сущность.

Наиболее четко и развернуто эта концепция излагается одним из ведущих ленинградских чтецов и теоретиков чтецкого искусства Г. В. Артоболевским. Он говорит, что:

«Объектом реалистического воспроизведения в искусстве художественного чтения является само литературное произведение со всеми его правильно понятыми историческими особенностями... Но литературное произведение только тогда будет воспроизведено подлинно реалистически, как реально исторический факт, когда мы воспроизведем его таким образом, что слушатель поймет и его эпоху, и волновавшие его мысли».

Данное определение чтецкого реализма наглядно показывает, **в каких мучительных противоречиях находится теория чтецкого искусства**, стремящаяся решать основные вопросы своего искусства с общеэстетических позиций при неразрешенности основного противоречия современного периода искусства живого слова, **противоречия между чтением и рассказом**.

Исходя из общеэстетического понимания реализма, Артоболевский стремится найти приемы правдивого отражения действительности чтецкого искусства. Но, ограничивая эстетическую задачу этого искусства «чтением», то есть передачей литературного произведения, он оказывается вынужденным подменять для чтецкого искусства реальную действительность литературным произведением, как реально историческим фактом.

Если ограничивать задачи художественного слова одним лишь чтением, тогда действительно чтец должен стремиться только лишь к наиболее полной передаче самого текста литературного материала, чего и достаточно при чтении литературного произведения с листа. Художественная задача чтеца в данном случае действительно может быть полностью ограничена «выразительностью» его чтения.

Но если речь идет об устном исполнении литературного произведения, если чтец выходит на сцену и начинает как бы своими словами передавать литературный материал, то есть рассказывать о событиях им повествуемых, то видимо, уже не достаточно стремиться к «воспроизведению самого литературного произведения».

⁴ Данное исследование я проводил с 1946 г. по 1952 г. Поэтому речь идет о тех материалах, которые накопились в теории чтецкого искусства до 1952 года.

⁵ Художественное чтение, стр. 12, 15

⁶ Гл. архив, фонд 641, ед. хр. 432, лист 6

В данном случае **чтец обращает внимание зрителя не на текст**, которого перед ним нет, не на книгу, **а на события, о которых он рассказывает**. Поэтому перенесение эстетических задач чтения литературных произведений с листа на устное исполнение литературных произведений не только художественно ограничивает эстетические принципы данного искусства, но и приводит к серьезным теоретическим ошибкам.

Так, говоря о том, что *«объектом реалистического воспроизведения в искусстве художественного слова является само литературное произведение»*, Артоболевский вынужден утверждать, что *«само литературное произведение – это факт действительности им обусловленный»*, то есть, вынужден приходить к отождествлению литературного произведения с самой действительностью, что, как известно, утверждает субъективно-идеалистическая эстетика, отождествляя искусство с действительностью, и что в свое время было подвергнуто острой критике В. И. Лениным.

В своих «философских тетрадах» Ленин приводит слова Фейербаха о том, что *«искусство не требует признания его произведений за действительность»*. И наиболее развернуто эта концепция критикуется им в «Материализме и эмпириокритицизме». Полемизируя с Богдановым, который писал, что *«общественное бытие и общественное сознание в точном смысле этих слов тождественны»*, В. И. Ленин говорит: *«Общественное бытие и общественное сознание не тождественны, совершенно точно так же, как не тождественно бытие вообще и сознание вообще»*. И далее: *«Общественное сознание [отражает] общественное бытие – вот в чем состоит учение Маркса. Отражение может быть верной приблизительно копией отражаемого, но о тождестве тут говорить нелепо»*.⁷

Чтецкое искусство, конечно, отражает не литературные произведения, а реальную действительность, хотя, как и всякое исполнительское искусство, делает это не самостоятельно, а на материале литературного произведения, или можно сказать, через литературное произведение. Считать, что чтец отражает литературу, это равносильно утверждению того, что театр отражает не действительность, а драматургию. Естественно, что к такому выводу можно было придти только в силу теоретической неразработанности основных проблем чтецкого искусства, что, как мы увидим дальше, тесно связано с его эстетической и психологической незавершенностью.

Для того чтобы ответить на вопрос об отношении искусства живого слова к действительности, конечно, мало признать, что оно отражает действительность. То, что искусство отражает действительность, раскрыто марксистской эстетикой в отношении ко всему искусству в целом, а, следовательно, и к чтецкому искусству в частности.

Для того, чтобы определить конкретное отношение чтецкого искусства к действительности, надо раскрыть, какие стороны действительности объективно отражает это искусство и какие средства, какие образные приемы отвечают объективным закономерностям этого отражения чтецким искусством действительности.

Для того, чтобы получить ответ на этот вопрос, вернемся к основному противоречию современного периода развития искусства живого слова. И посмотрим, как анализируется это противоречие теорией чтецкого искусства.

⁷ Т. XIII, стр. 264

**Теория чтецкого искусства об основном противоречии
современного периода развития искусства живого слова
(Концепция Г. В. Артоболевского о
противоположностях чтецкого искусства)**

Обобщая все теоретические дискуссии представителей различных направлений третьей ветви искусства живого слова, Г. В. Артоболевский делит всех мастеров этого искусства на два противоположных направления: на представителей *«художественного чтения»*

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.