

## References

1. Barba E., Savareze N. *Slovar' teatral'noy antropologii [The secret art of the performer: a dictionary of theatre anthropology]*. Moscow, Artist. Rezhisser. Teatr Publ., 2010. 320 p. (In Russ.).
2. *Geometriya tragedii: Aleksandrinskiy "Edip-Tsar'" v postanovke Teodorosa Terzopulosa [The geometry of tragedy: Alexandrinsky's "Oedipus Rex" staged by Theodoros Terzopoulos]*. St. Peterburg, Baltiyskie sezony Publ., 2009. 272 p. (In Russ.).
3. *Materialy interv'yu s artistom Aleksandrinskogo teatra A. Matukovym (arkhiv avtora) [Materials of an interview with the artist of the Alexandrinsky theater A. Mat'ukov (author's archive)]*. (In Russ.).
4. Morozova E.B. *Yaponskiy teatr No. Ritual kak pervoosnova stsenicheskogo yazyka: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya [Japanese theatre No. Ritual as the basis of stage language. Author's abstract of diss. PhD in Art History]*. Moscow, 2004. 32 p. (In Russ.).
5. Olshansky D. Substantsii tela [Substances of the body]. *Peterburgskiy teatral'nyy zhurnal [St. Petersburg theater magazine]*, 2014, no. 3 (77). (In Russ.). Available at: <https://ptj.spb.ru/archive/77/telo-v-delo/substancii-tela> (accessed 23.08.2023).
6. Rutkevich A.M. Jizn' i vozreniya K.G. Junga [The life and views of C. G. Jung]. *Jung K.G. Arhetip i simvol [Archetyp and symbol]*. Moscow, Kanon+, ROOI Reabilitatsiya Publ., 2018, pp. 5-24. (In Russ.).
7. Stepanova P.M. Antropologicheskij teatr v teorii i praktike Ezhi Grotovskogo [Antropological theatre in theory and practice by Jerzy Grotowski]. *Vestnik Akademii russkogo baleta imeni A.Y. Vaganovoy [Bulletin of the Vaganova Academy of Russian ballet]*, 2021, no. 4 (75), pp. 121-134. (In Russ.).
8. Terner V. *Simvol i ritual [Symbol and ritual]*. Moscow, Nauka Publ., 1983. 277 p. (In Russ.).
9. Trubochkin D.V. *Drevnegrecheskiy teatr [Ancient greek theater]*. Moscow, Pamyatniki istoricheskoy mysli Publ., 2016. 448 p. (In Russ.).
10. Jung K.G. *Arketip i simvol [Archetyp and symbol]*. Moscow, Kanon+, ROOI Reabilitatsiya Publ., 2018. 366 p. (In Russ.).
11. Decreus F. *The ritual theatre of Theodoros Terzopoulos*. London, Routledge, 2019. 232 p. (In Engl.).

УДК 792.028.3

Doi 10.31773/2078-1768-2024-66-98-108

## НЕВЕРБАЛЬНЫЕ (СЕМАНТИЧЕСКИ САМОСТОЯТЕЛЬНЫЕ) РЕСУРСЫ ГОЛОСОРЕЧЕВОГО ДЕЙСТВИЯ АКТЕРА КАК АСПЕКТ РЕЧЕВОЙ ПЕДАГОГИКИ

**Проконова Наталья Леонидовна**, доктор культурологии, профессор, профессор кафедры театрального искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: n.prokороva0806@gmail.com

**Прокопов Виктор Леонидович**, доцент, доцент кафедры театрального искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: pv108@mail.ru

Актуальность статьи обеспечивают интерес современного театра и театральных режиссеров к применению в спектакле невербальных (семантически самостоятельных) ресурсов, накопление опыта по их использованию в практике театральной педагогики и, самое главное, отсутствие аналитических публикаций, анализирующих и обобщающих имеющийся эмпирический материал. Цель размышлений состоит в обосновании невербальных (семантически самостоятельных) ресурсов голосоречевого действия актера как актуального аспекта современной речевой педагогики.

Эмпирическим материалом для рассмотрения заявленной темы послужили отечественные театральные спектакли и опыт российской речевой педагогики двух последних десятилетий. Особый акцент связан с анализом творческих поисков речевых педагогов Санкт-Петербургской театральной шко-

лы. Наряду с этим внимание уделяется разбору этюдных проб, подготовленных со студентами авторами данной статьи.

Обосновывается эволюция взглядов на роль неязыковых элементов в речевом обучении актера: от понимания целесообразности их применения в качестве отдельного приема совершенствования голосовых навыков до их использования на правах автономного ресурса внутритеатральной коммуникации. Приводятся доказательства расширения функций невербальных (семантически самостоятельных) ресурсов в педагогике сценической речи: от их единичного участия в решении задач внешней техники до активного внедрения в систему комплексного совершенствования актера от тренингового процесса (упражнений, этюдных репетиций) до рубежных учебных спектаклей. Аргументируется обновление арсенала невербальных (семантически самостоятельных) ресурсов: свободное оперирование параязыковыми единицами (междометиями первичного типа) как отдельными звуковыми выплесками, так и оформленными в континуум звуковых жестов, а также включение экстралингвистических элементов (вздохов, стонов, выдохов на согласные и т. д.) на правах невербальных звукошумовых образов. Доказывается вхождение невербальных (семантически самостоятельных) ресурсов в систему комплексного голосоречевого воспитания актера.

Через влияние повестки постдраматизма о допустимом автономном от языка статусе голоса, через принятие положения о двухканальной природе речевого общения, а также на основании примеров из педагогической речевой практики утверждается развитие в современном преподавании сценической речи инновационного методического подхода обучения с одновременным вниманием к вербальным и невербальным (семантически самостоятельным) ресурсам голосоречевого действия актера.

**Ключевые слова:** невербальные (семантически самостоятельные) ресурсы голосоречевого действия актера, звуковой жест, методический подход обучения с одновременным вниманием к вербальным и невербальным (семантически самостоятельным) ресурсам голосоречевого действия актера

## NONVERBAL (SEMANTICALLY INDEPENDENT) RESOURCES OF THE ACTOR'S VOICE-SPEECH ACTION AS AN ASPECT OF SPEECH PEDAGOGY

*Prokopova Natalya Leonidovna*, Dr of Culturology, Professor, Professor of Department of Theatre Art, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: n.prokopova0806@gmail.com

*Prokopov Viktor Leonidovich*, Associate Professor, Associate Professor of Department of Theatre Art, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: pvl08@mail.ru

The relevance of the proposed article is ensured by the interest of modern theater and theater directors in the use of non-verbal semantically independent resources in the performance, the accumulation of experience in their use in the practice of theater pedagogy and, most importantly, the lack of analytical publications analyzing and summarizing the available empirical material. The purpose of the reflections is to substantiate the nonverbal semantically independent resources of the actor's voice-speech action as an actual aspect of modern speech pedagogy.

The empirical material for the consideration of the stated topic was the domestic theatrical performances and the experience of Russian speech pedagogy of the last two decades. A special emphasis is connected with the analysis of creative searches of speech teachers of the St. Petersburg theater school. Along with this, attention is paid to the analysis of etude samples prepared with students by the authors of this article.

The article substantiates the evolution of views on the role of non-linguistic elements in the actor's speech training: from understanding the expediency of their use as a separate technique for improving voice skills to their use as an autonomous resource of intra-theatrical communication. The article argues for updating the arsenal of nonverbal semantically independent resources: free operation of para-linguistic units (interjections

of the primary type) as separate sound splashes, and designed into a continuum of sound gestures, as well as the inclusion of extralinguistic elements (sighs, groans, exhalations to consonants, etc.) on the rights of non-verbal sound-noise images. The entry of nonverbal semantically independent resources into the system of complex voice-speech education of an actor is proved.

**Keywords:** nonverbal (semantically independent) resources of an actor's voice-speech action, a sound gesture, a methodical approach of teaching with simultaneous attention to verbal and nonverbal (semantically independent) resources of an actor's voice-speech action.

Современное театральное искусство переживает период обновления режиссерских стратегий. В качестве одной из актуальных тенденций в создании спектакля следует назвать применение *невербальных (семантически самостоятельных) ресурсов голосоречевого действия актера*<sup>1</sup>. Эта тенденция крепко связана с концепцией постдраматического театра и опирается на идею отделения голоса от языка<sup>2</sup>. Названная идея педагогами сценической речи отчетливо не артикулируется, однако в ее русле плодотворно разрабатываются тренинговые задания. В практике голосоречевого обучения все чаще появляются упражнения с использованием невербальных (семантически самостоятельных) элементов. Наличие опыта по применению *невербальных (семантически самостоятельных) ресурсов голосоречевого действия актера* в практике преподавания, отсутствие аналитических и обобщающих публикаций по этой теме, интерес театральных режиссеров к указанному вопросу – все это обеспечивает актуальность предлагаемой статьи. Конечно, аспект педагогики сценической речи, связанный с опытом обучения в опоре на *невербальные (семантически самостоятельные) ресурсы голосоречевого действия актера*, требует обширного исследования, и представленные в данной публикации размышления способны не столько закрыть имеющуюся лауну, сколько подвинуть профессиональное сообщество на обсуждение проблемы.

Анализ посвященных указанной теме материалов свидетельствует о том, что упражнения на основе неязыковых элементов известны речевой

<sup>1</sup> Невербальные (семантически самостоятельные) ресурсы голосоречевого действия актера – это совокупность неязыковых элементов, автономный канал внутритеатральной коммуникации, комплекс средств, информирующих об эмоциональном состоянии и выполняющих функции звукового жеста, поступка в сценических условиях (подробнее об этом см. [10]).

<sup>2</sup> Подробнее об этом феномене у Х.-Т. Лемана [5], Э. Фишер-Лихте [13], Н. Малютиной [6].

педагогике довольно давно. Такие задания содержат учебные издания и XIX, и XX столетий. Заметим, представленные в упомянутых материалах задания опираются, как правило, лишь на один неязыковой элемент – междометие, причем его применение в речевом обучении актера довольно ограничено, узко. Перемена взглядов на использование невербальных ресурсов в целом и семантически самостоятельных элементов в частности, а также расширение функций в их применении стали заметны лишь в конце XX – начале XXI столетия. В связи с этим не станем подробно разбирать методический опыт XIX и XX веков, содержащий примеры воспитания голоса и речи актера с опорой на невербальные элементы. Однако для наглядности возникших перемен приведем пример из учебного издания, подготовленного в 1960-е годы. По ходу отметим, что на это учебное пособие имелся большой спрос со стороны отечественных педагогов сценической речи в период 1970–1980-х годов.

Речь идет о книге «Как сделать голос сценическим. Теория, методика и практика развития речевого голоса», впервые опубликованной в 1968 году<sup>3</sup>. Ее автор – известный педагог сценической речи, профессор З. В. Савкова, среди приемов голосового тренинга выделяла «междометия в работе над голосом»<sup>4</sup> [12, с. 33]. Профессор З. В. Савкова рассматривала междометия лишь как прием голосового тренинга: «Верно используемый прием междометий в работе над голосом помогает: а) найти и укрепить “центр” голоса; б) сохранять и совершенствовать координационную деятельность трех систем речеобразующего механизма:

<sup>3</sup> В связи с тем, что издание 1968 года является библиографической редкостью, здесь и далее будем приводить цитаты по второму изданию этой книги, опубликованной в 1975 году.

<sup>4</sup> Здесь отметим, что З. В. Савкова называет междометия самыми простейшими *словесными* сигналами и подтверждает тем самым их спорный лингвистический статус [12, с. 33].

дыхания, деятельности гортани (голосовых связок) и ротоглоточного резонатора (ротовой артикуляции); в) тренировать автоматизм дыхания и активность дыхательных мышц, особенно диафрагмы; г) предоставлять полную свободу глоточной и ротовой полостям, рефлекторно расширяя их, увеличивая объем резонатора, что способствует полноценному звучанию голоса; д) развивать голосовую гибкость, легкость модулирования, перехода из одного тона в другой при сохранении качества звучания; е) обогащать тембральную палитру, ощущать зависимость тембра голоса от подтекста, от чувства, отношения, всей внутренней жизни человека; ж) воспитывать навык качественного звучания голоса при различных характерах речи, то есть при любых изменениях в силе, высоте, темпо-ритме речи обеспечивать звучание хорошей «опорой» дыхания» [12, с. 35]. Приведенная цитата свидетельствует о том, что З. В. Савкова еще не раздвигает ресурсы междометий дальше, чем их применение в качестве приема отработки внешних голосовых навыков. Но известно, что совершенствование внешней техники – это лишь часть задач, решаемых педагогией сценической речи. Такое отношение к неязыковым элементам в преподавании сценической речи будет сохраняться почти до конца XX столетия. Однако уже в конце 1990-х годов в отечественном театре и в педагогике сценической речи обновится арсенал используемых невербальных (семантически самостоятельных) элементов, упрочатся их позиции в ряду голосовых выразительных средств актера, расширится спектр их функций.

Осознание целесообразности выполнения упражнений не только на вербальном материале, но и с использованием невербальных элементов произойдет в конце 1990-х годов. Артикуляция перспективности методического поиска, связанного с широким применением невербальных (семантически самостоятельных) ресурсов в голосоречевом воспитании актеров, принадлежит авторитетному основателю Санкт-Петербургской театральной речевой школы, профессору А. Н. Куницыну. В интервью, данном одному из авторов этой статьи<sup>5</sup>, на вопрос о сформированности (завершенности, методической зрелости, укомплек-

тованности) методики преподавания сценической речи А. Н. Куницын ответил: «Ох, что вы? Конечно, не сложилась. Если бы она сложилась, то мы закончили бы всякий поиск в этом направлении. Пути развития методики назвать трудно. <...> Вероятно, в области речи мы уделяем недостаточное внимание всему, что связано с паралингвистикой и экстралингвистическими средствами воздействия на партнера» [4, с. 59]. Конечно, в 1990-е годы речевые педагоги лишь подступали к исследованию и методической разработке голосоречевого совершенствования актера в опоре на невербальные (семантически самостоятельные) ресурсы.

Прежде всего такого рода задания соотносились с использованием бессловесного голосового звучания, с «работой» на междометиях такого типа, который лингвисты причисляют к первичному<sup>6</sup> и сопоставляют с неязыковыми выкриками, передающими актуальное эмоциональное состояние говорящего. Методические подходы к сочинению подобных упражнений наблюдались в 1990-е годы в педагогической практике знакового российского речевого педагога, Санкт-Петербургского профессора Ю. А. Васильева. Под его руководством на занятиях сценической речью рождались тренировочные фрагменты, соединяющие звуковые жесты<sup>7</sup> (то есть неязыковые возгласы, восклицания, выклики и т. д., на основе междометий первичного типа) и разнообразные экстралингвистические элементы (озвученное согласными дыхание как звуковой образ). Иными словами, в практике речевой педагогики периода 1990-х годов началась апробация применения невербальных (семантически самостоятельных) элементов в голосоречевом воспитании актера. На учебных занятиях профессора Ю. А. Васильева невербальные (семантически самостоятельные) элементы испытывались в качестве выразительных средств голосоречевого действия актера, выполняли функцию дополнительного (наряду с вербальным) канала коммуникации<sup>8</sup>. Позже, в период 2000-х годов, профессор Ю. А. Васильев аргументирует в своих учебных пособиях широ-

<sup>6</sup> О первичных междометиях подробнее см. напр. [8].

<sup>7</sup> Подробнее о звуковых жестах см. [9, с. 295; 1, с. 19; 10].

<sup>8</sup> О двухканальной системе речевой коммуникации см. [7, с. 32].

<sup>5</sup> Интервью с профессором А. Н. Куницыным записано Н. Л. Прокоповой в 1995 году, опубликовано в 2007 году в монографии «Теория и практика сценической речи», вып. 2 [4, с. 51–60].

кий спектр возможностей применения междометий в речевом тренинге, акцентирует их потенциал в трансляции событий, проживаемых актером (см. [3, с. 40, 75, 120, 142–143, 195; также 2, с. 67, 144–145, 149–150, 159–160, 184, 207–209, 231–232, 357, 364, 411]).

Изменения в отечественной художественной культуре начала XXI столетия, упрочение позиций постмодернизма в российском сценическом искусстве, увлеченность режиссеров идеями постдраматического театра внесли перемены во взгляды на использование *невербальных (семантически самостоятельных) элементов голосоречевого действия актера*. Особую роль сыграла упомянутая выше идея постдраматизма, выражающая отделение голоса от языка. Конечно, понимание того, что сценическое звучание актера формируется не только вербальными возможностями, но и посредством невербальных ресурсов, реализуемых с помощью голосоречевого аппарата, имелось всегда. Но идея постдраматизма, заострившая вопрос отделения голоса от языка, обеспечила особый интерес именно к тем невербальным ресурсам, которые способны существовать независимо (автономно) от слова. Названная идея постдраматизма усилила позиции невербальных (семантически самостоятельных) ресурсов, сформировала отношение к ним как к равноправному (наряду с вербальным) каналу внутритеатральной коммуникации, выделила их как яркие выразительные возможности голосоречевого действия актера.

Любопытно, что идея отделения голоса от языка переключается с положением о двухканальной природе речевого общения. Это положение аргументировал в своих работах известный российский физиолог В. П. Морозов. Полагаем, что повестка постдраматизма о допустимом самостоятельном статусе голоса, обоснование случаев его возможной независимости от слова в театральном спектакле, а также доводы о двухканальной природе речевого общения подвели к целесообразности развития инновационного в преподавании сценической речи методического подхода. Этот подход предполагает *обучение сценической речи с одновременным вниманием к вербальным и невербальным (семантически самостоятельным) ресурсам голосоречевого действия актера*. Здесь уточним два момента. Первый – так называемый инновационный подход можно считать одним из

аспектов комплексного метода воздействия на голос и речь в процессе их тренировки, поскольку он опирается на одновременность отработки разных профессиональных навыков актера. Второй – указывая на формирование нового подхода, имеем в виду не его научно-теоретическое обоснование, а лишь эксперименты в практике преподавания сценической речи. Именно в практике речевой педагогики в первые десятилетия XXI столетия оказалась заметной апробация *методического подхода с одновременным вниманием к вербальным и невербальным (семантически самостоятельным) ресурсам голосоречевого действия актера*. В это время (в скобках заметим, что оно связано с усилением популярности в отечественном театральном искусстве идей постдраматизма) на зачетах и экзаменах по сценической речи появляются исполнительские фрагменты, в которых невербальные (семантически самостоятельные) элементы «работают» как чувственный аналог речевого (вербального) высказывания.

Так, в 2011 году профессором Санкт-петербургской академии театрального искусства Ю. А. Васильевым со студентами мастерской А. А. Праудина как рубежный экзамен по сценической речи был поставлен спектакль «Футуризм-Зрим», сочиненный из сцен (пассажей). «Парязыковые возможности актерской игры – этюды без слов, придуманные исполнителями, – служат объединению всех пассажей. <...> Во всех этюдах разворачиваются предыстории сцен (пассажей). Сценическая жизнь персонажа начинается до того, как рождается его первая речевая реплика. Актеры реализуют сценическое действие посредством музыки, пластики, танца, бессловесного звучания голоса (вокала, звукоподражания, крика и т. д.). <...> Пожалуй, голосоречевое действие спектакля нецелесообразно классифицировать как речевое или вокальное, потому что между этими двумя способами звукообразования здесь почти нет демаркационной линии: один способ звучания естественно перетекает в другой. Нередко слово рождается из крика или плача. При этом техники причитания и плача, являющие собой песенно-речитативные импровизации, используются органично, то есть психологически оправданно» [11, с. 86]. В этот спектакль вплетены две особенно интересующие нас сцены (пассажи) «Мизиз» и «Цвесна». Они (в отличие других пассажей) служат убедительным доказательством осуществля-

ющейся в театральной школе первых десятилетий XXI века практической апробации *методического подхода обучения с одновременным вниманием к вербальным и невербальным (семантически самостоятельным) ресурсам голосоречевого действия актера*. В этих пассажах «исполнителей трудно идентифицировать с какими-то конкретными персонажами. Глаза их в пассаже “Мизиз” закрыты белой лентой, в пассаже “Цвесна” – полумаской. Этот прием дает актерам возможность сосредоточиться на чувствах и ритмах. Есть и вторая закономерность – в действующей на сцене актерской паре один задает тон, второй – привносит обертональное наполнение. Так, в “Мизизе” тон задает Вадим Гусев, ему и принадлежит пальма первенства в трансляции авторского текста А. Крученых. В то время как Александра Мамкаева наполняет голосоречевое “оркестровое” звучание Вадима Гусева обертонами чувств. Голосовое звучание и того, и другого исполнителя обращено не столько к разуму, сколько к чувству, не столько к мысли, сколько к эмоции. Поэтому исполнители сосредоточены не на классическом словесном действии, а на параязыковом потенциале голоса и речи» [11, с. 93]. Впоследствии развитие *методического подхода обучения с одновременным вниманием к вербальным и невербальным (семантически самостоятельным) ресурсам голосоречевого действия актера* наблюдается в ряде работ речевых педагогов.

Высказанную мысль удостоверяет зачет по сценической речи «Приоткрывающая занавес... прЕоткрывающая занавес» 2016 года студентов мастерской Н. П. Наумова (РГИСИ). Этот интересный показ подготовлен под руководством Санкт-петербургских педагогов Е. А. Крушеницкой и Д. С. Жукова. Зачет «Приоткрывающая занавес... прЕоткрывающая занавес» формирало исполнение рассказов А. П. Чехова (точнее отрывков из этих рассказов). Примечательно то, что каждую студенческую работу предварял этюд с опорой на *невербальные (семантически самостоятельные) ресурсы голосоречевого действия актера*. Причем в этом творческом показе использовались не только звуковые жесты, но и такие элементы, как активный выдох на согласный звук («Ф», «Ш» и др.) и другие. Подобные этюды выполняли функцию своеобразного эпиграфа для основного речевого фрагмента. Показательна в этом смысле работа студентки Елизаветы Дубининой по рас-

сказу А. П. Чехова «Зеленая коса»<sup>9</sup>. Включение в семестровую работу по сценической речи (заметьте, эта театральная дисциплина ранее была сосредоточена на вербальной составляющей действия актера) этюда с опорой на невербальные (семантически самостоятельные) ресурсы указывало на стремление задействовать весь потенциал голосоречевого аппарата, не ограничиваясь лишь языковыми средствами. Приведенный пример свидетельствует не только о развитии *методического подхода обучения с одновременным вниманием к вербальным и невербальным (семантически самостоятельным) ресурсам голосоречевого действия актера*, но и о процессе разработки речевыми педагогами нового аспекта технологии этюдного метода. Этот новый аспект оказался связанным с применением невербальных (семантически самостоятельных) элементов в заданиях-импровизациях на тему авторского текста. Кроме того, зачет, датируемый 2016 годом, наглядно поясняет влияние идеи отделения голоса от языка, отчетливо демонстрирует правомерность положения о двух каналах коммуникации, обосновывает целесообразность голосоречевого действия актера посредством вербальных и невербальных ресурсов. Все названное доказывает воздействие концепции постдраматизма не только на современный отечественный театр, но и на отечественную театральную педагогику.

Если в творческих работах зачета по сценической речи студентов мастерской Н. П. Наумова в 2016 году два ресурса голосоречевого действия актера (невербальный и вербальный) использовались почти на равных правах, то впоследствии возникли варианты упражнений-этюдов, в которых ставка полностью сделана на невербальные (семантически самостоятельные) элементы. Так, на Всероссийской конференции «Сцена. Слово. Речь», организованной в 2022 году Российским государственным институтом сценических искусств (РГИСИ)<sup>10</sup>, Санкт-петербургский про-

<sup>9</sup> Видео «Приоткрывающая занавес... прЕоткрывающая занавес (отрывки из рассказов А. П. Чехова)». Зачет по сценической речи. Мастерская Н. П. Наумова. 1 курс, 2 семестр. РГИСИ. 2016 [Электронный ресурс] // YouTube. – URL: [http://www.youtube.com/watch?v=rEs\\_b1q47\\_M](http://www.youtube.com/watch?v=rEs_b1q47_M) (дата обращения: 30.08.2023).

<sup>10</sup> XV Всероссийская научно-практическая конференция «Сцена. Слово. Речь» (2022 год) [Электронный ресурс] // Российский государственный

фессор Е. И. Черная представила захватывающие упражнения. В данном случае взаимодействие партнеров по сцене (то есть внутритеатральная коммуникация) обеспечивалось исключительно лишь звуковыми возможностями исполнителей, не скованными лексическим «корсетом», – то есть *невербальными (семантически самостоятельными) ресурсами голосоречевого действия актера*. В описании этих упражнений уместно употребление термина «звуковой жест», потому что в них междометия «работали» как действенные и символические голосовые выплески (эмоциональные выкрики). Студенты общались друг с другом без слов, лексические элементы в исполнении отсутствовали, высказывания творились из кантиленного или прерывистого потока междометий первичного типа. Партнеры (два студента), балансируя на воображаемом канате, «разговаривали» друг с другом посредством звукодействия. Голосовое действие являло собой континуум звуковых жестов. Ритм «реплик» постоянно менялся в зависимости от устойчивой/неустойчивой позиции студентов на придуманном канате. Перемены в психофизическом существовании актеров, обусловленные потерей равновесия, возможным падением с каната или, наоборот, обретением баланса, определяли ритм и характер звуковых жестов. Их поток то обрывался, то вновь переходил в формат звуковой непрерывности. Несмотря на отсутствие «корсета» лексики в репликах этого сценического диалога, высказывания студентов характеризовались внятностью и яркой выразительностью. Эти очень любопытные пробы также доказывали правомочность идеи отделения голоса от языка, отсутствие препятствий для любого оперирования не просто единичным междометием, но вариантом сценического общения, меняющимся от трансляции отдельного звукового выплеска до континуума звуковых жестов. При этом исполнители взаимодействовали не только посредством звука голоса, но также при помощи пауз и дыхания.

Показ таких, импровизационных по своему характеру, упражнений на всероссийской конференции удостоверял в том, что в настоящее время речевая педагогика увлечена экспериментами

---

институт сценических искусств (rgisi.ru). – URL: [\(https://rgisi.ru/foto/2022/04/18/xv-vsrossijskaya-nauchno-prakticheskaya-konferencziya-«scena.-slovo.-rech»-\(2022-god\)\)](https://rgisi.ru/foto/2022/04/18/xv-vsrossijskaya-nauchno-prakticheskaya-konferencziya-«scena.-slovo.-rech»-(2022-god)) (дата обращения: 30.08.2023).

с применением *невербальных (семантически самостоятельных) ресурсов голосоречевого действия актера* в этюдном тренинге. Полагаем, *методический подход обучения с одновременным вниманием к вербальным и невербальным (семантически самостоятельным) ресурсам голосоречевого действия актера* чрезвычайно перспективен применительно к современной педагогике сценической речи. В частности, полезными видятся упражнения-этюды с опорой на соединение вербальных и невербальных ресурсов в процессе работы над авторским текстом. Присвоение авторского текста через сочинение таких этюдов полезно, поскольку учитывает задачи развития внешней и внутренней техники актера, связывает воедино процесс овладения свободой голоса (оперирования им) и процесс творческого импровизационного осмысления авторского литературного текста. В тренинговых заданиях подобного рода голосовое действие в опоре на невербальные (семантически самостоятельные) элементы способно предшествовать рождению слова, органично сосуществовать с ним, служить его аналогом.

К упражнениям указанного тренингового направления можно отнести апробированные авторами данной статьи упражнения-этюды. Они проверены в процессе работы со студентами над учебно-творческим материалом. Далее представлен опыт применения упражнений-этюдов, сочиненных на темы рассказов А. П. Чехова и опирающихся на *невербальные (семантически самостоятельные) ресурсы голосоречевого действия актера*. Этот опыт позволил уточнить возможный арсенал/функционал *невербальных (семантически самостоятельных) ресурсов голосоречевого действия актера*, целесообразных в применении этюдного метода в речевой педагогике.

Обращение авторов статьи к этюдному методу с опорой на *невербальные (семантически самостоятельные) ресурсы голосоречевого действия актера* созрело в связи с потребностью погружения студентов в материал чеховских рассказов. В сочинении и выполнении таких этюдов виделась возможность приближения студентов к мыслям автора текста, провокация их личностной мысли-чувственной, голосовой и телесно-пластической рефлексии. Процесс присвоения авторского текста планировался через придумывание серии этюдов, выполняемых в опоре на

невербальные (семантически самостоятельные) ресурсы голосоречевого действия актера. Отказ от слова на начальном этапе работы над текстом обуславливали такие задачи, как: разгадывание посыла чеховского рассказа, сосредоточение на переживаемых персонажами чувствах, проверка через этюдную пробу внятности собственного сценического существования. Кроме того, избранный способ привлекал возможностью получения ответа на методический вопрос, связанный с уточнением арсенала и функционала невербальных средств коммуникации в процессе обучения сценической речи.

На начальном этапе присвоения авторского материала, параллельно со смысловым разбором чеховского текста, студентам было предложено придумать этюд без слов, лишь с использованием невербальных (семантически самостоятельных) элементов голосоречевого действия актера – то есть с использованием звуковых жестов (междометий первичного типа), пауз, вздохов, стонов, смеха, плача и проч. Следовало избегать использования слов, их рождение разрешалось лишь в финале этюда – как результат прожитых чувств и совершенных действий в опоре на невербальные (семантически самостоятельные) элементы. Сочинение серии этюдов разрешалось начать с любого из фрагментов рассказа, избранного в качестве учебно-творческого материала. Студент придумывал этюд с наиболее ясного для него отрывка авторского текста, в котором отношения между персонажами понимались, внутренние видения происходящего в отрывке рождались, потенциально издаваемые героями звуки предчувствовались. В этой работе для авторов данной статьи удовлетворение любопытства связывалось с ответом на вопрос – какие именно невербальные (семантически самостоятельные) элементы послужат основой звуковых актерских реакций в упражнениях-этюдах на темы рассказов А. П. Чехова. Рамки статьи не позволяют привести описания всех этюдов, поэтому остановимся лишь на двух пробах.

Одним из творческих экспериментов такого рода на рассказ А. П. Чехова «Крыжовник» оказался этюд «На», сочиненный студентом А., «примерявшим на себя» роль персонажа Ивана Ивановича. Текстовой основой для этого этюда послужил фрагмент об особенностях жизни брата (персонажа рассказа – Николая Ивановича):

«Жил он скуп: недоедал, недопивал, одевался бог знает как, словно нищий, и все копил и клал в банк. Страшно жадничал. Мне было больно глядеть на него, и я кое-что давал ему и посылал на праздниках, но он и это прятал. Уж коли задался человек идеей, то ничего не поделаешь» (см. рассказ А. П. Чехова «Крыжовник»). Творческая рефлексия студента А. («работавшего» за Ивана Ивановича) на этот фрагмент об отказе брата от всего ради покупки усадьбы с кустами крыжовника выразилась в проживании процесса смены отношения к Николаю Ивановичу. Отношение студента А.-Ивана Ивановича трансформировалось из искреннего желания помочь брату в раздражение и неприятие сделанного братом выбора нищенского образа жизни ради покупки имени. Актерским выражением служили перемены в голосовом звучании и телесной пластике. В процессе этюда первоначально быстрые, легкие, освещенные радостью, движения студента А. постепенно трансформировались в медленные, тяжелые, неохотные. Его телесная пластика, начинавшаяся со взлетов и жестов руками, сопровождавшихся произнесением частицы «на», завершалась вздохами в статичной позе на коленях. Как уже отмечалось, голосоречевыми проявлениями служили: произнесение частицы «на» и вздохи. И одно, и другое голосоречевое выражение имели свое назначение. Как известно, в разговорной речи частица «на» – это возглас при передаче, вручении, бросании чего-либо кому-либо, часто сопровождающийся определенным жестом, то же, что «держи», «получай». С позиций лингвистики элемент «на» относится к побудительным междометиям. В рассматриваемом этюде на фрагмент рассказа А. П. Чехова «Крыжовник» элемент «на» являл собой звуковой жест, который символизировал акт бескорыстной отдачи, служил аналогом речевого высказывания, «работал» как реплика в воображаемом диалоге студента А.-Ивана Ивановича с братом Николаем Ивановичем, выполнял функции основного действия. При этом подтекст так называемой реплики (то есть ее смысловое – просодическое содержание при произнесении элемента «на») менялся: от трансляции радостной помощи до досадной усталости и отказа помогать человеку, посвятившему всю жизнь служению материальной идее. Если произнесение элемента «на» выполняло функцию основного действия, символизирующего акт по-



мощи, жертвования, а также являлось репликой, обращенной к воображаемому персонажу (брату Николаю Ивановичу), то вздохи – экстралингвистические элементы – осуществляли функцию актерской оценки. Вздохи возникали как проявление отношения исполнителя к жизни брата, его поступкам. Вздохи выражали разные стадии усталости *студента А.-Ивана Ивановича*: от легкой до безысходной. Таким образом, в этюде «На» вздохи (невербальные – экстралингвистические элементы), представляющие собой в обыденной жизни вариант психофизиологического проявления, в сценических условиях, в процессе исполнения театрального этюда, выполняли функцию актерской оценки.

Но, заметим, такие невербальные (семантически самостоятельные) элементы, как вздохи, способны выполнять в этюде две функции одновременно – то есть служить как в качестве актерской оценки, так и в качестве основного действия, выступать в качестве реплики, обращенной к воображаемому партнеру. Как пример приведем этюд «Утро майора», придуманный *студенткой П.* на фрагмент рассказа А. П. Чехова «За двумя зайцами». Текстовой основой этюда избран следующий фрагмент рассказа: «Пробило 12 часов дня, и майор Щелколов, обладатель тысячи десятин земли и молоденькой жены, высунул свою плечивую голову из-под ситцевого одеяла и громко выругался. Вчера, проходя мимо беседки, он слышал, как молодая жена его, майорша Каролина Карловна, более чем милостиво беседовала со своим приезжим кузеном, называла своего супруга, майора Щелколова, бараном и с женским легкомыслием доказывала, что она своего мужа не любила, не любит и любить не будет за его, Щелколова, тупоумие, мужицкие манеры и склонность к умопомешательству и хроническому пьянству. Такое отношение жены поразило, возмутило и привело в сильнейшее негодование майора. Он не спал целую ночь и целое утро» (см. рассказ А. П. Чехова «За двумя зайцами»). Этюд «Утро майора» *студентка П.* сочиняла с целью понимания процесса принятия решения персонажем – майором Щелколовым. Она интуитивно придумала свою пробу на основе явления, которое в медицине получило название «катафрения». Это парасомническое расстройство, происходящее во время сна и характеризующееся кратковременной задержкой дыхания, а также

последующими стопами во время выдоха. Предполагаемыми обстоятельствами для *студентки П.* послужили откровения жены майора о том, что она его не любит, а также последующая за этим признанием бессонная для майора Щелколова ночь. Основным действием, разворачивающимся в этюде «Утро майора», *студентка П.* выбрала поиск решения ответа на оскорбление, нанесенное Щелколову супругой. Пластическим эквивалентом процесса поиска решения майором Щелколовым в этюде послужили полные перекаты прямым телом с опущенными вниз руками из исходного положения лежа на спине в одну, а затем в другую сторону. *Студентка П.* переворачивалась на правый бок, далее на живот, потом на левый бок и снова на спину, а затем в обратную сторону. Каждому моменту движения тела сопутствовал невербальный (семантически самостоятельный) элемент – надрывный звук, извлекаемый при сомкнутых губах. Затем в сценическом проживании следовала стадия, соотносимая с пробуждением майора, – в звуковом поведении *студентки П.* возник громкий выдох на звуке «ф», символизирующий действие самоуспокоения майора, его отказ от агонии (экстралингвистический элемент). Названные звуковые реакции завершались возгласом на гласный звук «о» (то есть звуковым жестом – параязыковым элементом), рождавшимся одновременно с резкой сменой позы из положения лежа в положение сидя. Возглас «О» (звуковой жест / междометие, первичное по своему типу), принадлежащий к невербальным (семантически самостоятельным) элементам, символизировал принятие майором решения наказать жену. Как видим, вариант звукового поведения «улышался» *студенткой П.* в соединении разных невербальных (семантически самостоятельных) элементов – параязыковых и экстралингвистических. Возглас на гласный звук «о» – звуковой жест – относим к параязыковым элементам. К экстралингвистическим составляющим причисляем надрывные стоны (звуки, извлекаемые при сомкнутых губах), громкий выдох на согласный звук «ф». В данном случае экстралингвистические элементы являлись звукошумовыми образами, выполняли функцию основного сценического действия. В свою очередь параязыковой элемент – звуковой жест (возглас «О») реализовывал функцию актерской оценки. В целом параязыковой и экстралингвистические элементы исполь-

зовались в качестве аналога вербального канала, служили эквивалентом речи, выступали на правах невербальных звуковых образов. Описанный этюд «Утро майора» демонстрирует применение невербальных (семантически самостоятельных) элементов как аналоговых вербальным вариантам голосоречевого действия актера.

Можно привести и другие примеры, но уделите внимание алгоритму применения этюдного метода с опорой на *невербальные (семантически самостоятельные) элементы голосоречевого действия актера*. Опыт работы со студентами позволил установить следующие слагаемые использования этюдного метода с опорой на невербальные ресурсы: отбор фрагмента авторского текста в качестве темы для этюда, определение вида предполагаемого этюда (этиод-эпиграф, этиод на событие и др.), проживание проб-предчувствий с опорой на *невербальные (семантически самостоятельные) элементы голосоречевого действия актера*.

Приведенные примеры заданий, использующие в качестве звуковой тренировочной основы невербальные (семантически самостоятельные) элементы, связаны с этюдным методом. Полагаем, что именно в этюдах наиболее органично рождение невербальных (семантически самостоятельных) элементов голосоречевого действия актера. Это обусловлено тем, что и для невербальных элементов, и для этюдного метода характерны импровизация, экспромт, произвольность. Арсенал *невербальных (семантически самостоятельных) ресурсов голосоречевого действия актера* довольно обширен. И в этюдах, и в спектаклях эти элементы способны выполнять функции как основного действия, так и актерской оценки. Кроме того, развитие тренинга в опоре на невербальные (семантически самостоятельные) ресурсы свидетельствует об адаптации в педагогике сценической речи *методического подхода обуче-*

*ния с одновременным вниманием к вербальным и невербальным (семантически самостоятельным) ресурсам голосоречевого действия актера.*

Таким образом, взгляды педагогов на применение неязыковых элементов в речевом обучении актера трансформировались: от понимания целесообразности их применения в качестве отдельного приема совершенствования голосовых навыков до их использования на правах автономного ресурса внутритеатральной коммуникации. Обновился арсенал используемых невербальных (семантически самостоятельных) элементов. Произошла своего рода легализация свободного обращения с такими параязыковыми единицами, как междометия первичного типа. Современный театр, утверждая правомочность идеи отделения голоса от языка, устранил препятствия для любого оперирования междометиями – от отдельного звукового выплеска до континуума звуковых жестов. К арсеналу невербальных ресурсов голосоречевого действия актера наряду с континуумом звуковых жестов добавились такие экстралингвистические элементы, как: вздохи, стоны, выдохи на согласных звуках и т. д. Спектр функций невербальных (семантически самостоятельных) ресурсов в педагогике сценической речи расширился: от участия в решении задач внешней техники до активного внедрения в систему комплексного совершенствования актера в роли самостоятельного ресурса коммуникации как в тренинговом процессе (упражнениях, этюдных репетициях), так и в театральных спектаклях. Установка преподавателей сценической речи на обучение студентов не только технике вербального, но невербального голосоречевого действия указывает: во-первых, на формирование еще одного аспекта педагогики сценической речи, во-вторых – на факт расширения компетенций, формируемых в рамках дисциплины «Сценическая речь».

### Литература

1. Андреева С. В. Звуковые жесты в устной коммуникации // Известия Саратовского университета. – Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. – 2012. – Т. 12. № 2. – С. 19–23.
2. Васильев Ю. А. Сценическая речь: восприятие – воображение – воздействие. Вариации для творчества: учебное пособие. – СПб.: СПГАТИ, 2007. – 432 с.
3. Васильев Ю. А. Сценическая речь: ощущение – движение – звучание. Вариации для тренинга. – СПб.: СПГАТИ, 2005. – 342 с.
4. Куницын А. Н., Прокопова Н. Л. Стенограмма интервью 15 июля 1995 года // Теория и практика сценической речи / отв. ред. В. Н. Галендеев. – СПб.: СПГАТИ, 2007. – Вып. 2. – С. 51–60.
5. Леман Х.-Т. Постдраматический театр. – М.: ABCdesign, 2013. – 312 с.

6. Малютина Н. Пластика персонификации голоса как катализатор действия в современной драме // *Драматургия в ракурсах новейших теоретических исследований: studia slawistyczne / redakcja naukowa: Natalia Maliutina, Jarosław Ławski*. – Białystok: Alter Studio, 2014. – С. 267–280.
7. Морозов В. П. Язык эмоций и эмоциональный слух: избранные труды 1964–2016. – М.: Ин-т психологии РАН, 2017. – 397 с.
8. Никифорова С. А. Первичные междометия в стихотворениях И. В. Гете [Электронный ресурс] // *Studia Humanitatis*. – 2015. – № 4. – URL: www.st-hum.ru (дата обращения: 20.08.2023).
9. Поливанов Е. Д. Статьи по общему языкознанию. – М.: Наука, 1968. – 376 с.
10. Прокопова Н. Л., Прокопов В. Л. Невербальные, семантически самостоятельные ресурсы голосоречевого действия актера: определение понятия // *Вестник КемГУКИ*. – 2023. – № 65. – С. 164–170.
11. Прокопова Н. Л. Речевое искусство театрального авангарда: начало XXI века (на материале спектакля «футуризмЗрим») // *Театрон. Научный альманах*. – 2014. – № 1 (13) – С. 83–97.
12. Савкова З. В. Как сделать голос сценическим. Теория, методика и практика развития речевого голоса. – Изд. 2-е, испр. и доп. – М.: Искусство, 1975. – 176 с.
13. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / пер. с нем. Н. Кандинской, под общ. ред. Д. В. Трубочкина. – М.: Международное театральное агентство «Play&Play» – Издательство «Канон+», 2015. – 376 с.

#### References

1. Andreeva S.V. Zvukovye zhesty v ustnoy kommunikatsii [Sound gestures in oral communication]. *Izvestiya Saratovskogo universiteta. Novaya seriya. Seriya: Filologiya. Zhurnalistika [News of Saratov University. A new series. Series: Philology. Journalism]*, 2012, vol. 12, no. 2, pp. 19-23. (In Russ.).
2. Vasilyev Y.A. *Stsenicheskaya rech': vospriyatie – voobrazhenie – vozdeystvie. Variatsii dlya tvorchestva [Stage speech: perception – imagination – impact. Variations for creativity]*, St. Petersburg, SPGATI Publ., 2007. 432 p. (In Russ.).
3. Vasilyev Y.A. *Stsenicheskaya rech': oshchushchenie – dvizhenie – zvuchanie. Variatsii dlya treninga [Stage speech: sensation – movement – sound. Variations for training]*, St. Petersburg, SPGATI Publ., 2005. 342 p. (In Russ.).
4. Kunitsyn A.N., Prokopova N.L. Stenogramma interv'yu 15 iyulya 1995 goda [Transcript of interview July 15, 1995]. *Teoriya i praktika stsenicheskoy rechi [Theory and practice of stage speech]*, St. Petersburg, SPGATI Publ., 2007, iss. 2, pp. 51-60. (In Russ.).
5. Leman Kh.-T. *Postdramaticheskiy teatr [Postdramatic theater]*. Moscow, ABCdesign Publ., 2013. 312 p. (In Russ.).
6. Malyutina N. Plastika personifikatsii golosa kak katalizator deystviya v sovremennoy drame [Plastic personification of the voice as a catalyst for action in modern drama]. *Dramaturgiya v rakursakh noveyshikh teoreticheskikh issledovaniy: studia slawistyczne [Dramaturgy from the perspective of the latest theoretical research: studia slawistyczne]*. Ed.: Natalia Maliutina, Jarosław Ławski. Białystok, Alter Studio Publ., 2014, pp. 267-280. (In Russ.).
7. Morozov V.P. *Yazyk emotsiy i emotsional'nyy slukh: izbrannyye trudy 1964-2016 [The language of emotions and emotional hearing: selected works 1964-2016]*, Moscow, In-t psikhologii RAN Publ., 2017. 397 p. (In Russ.).
8. Nikiforova S.A. Pervichnye mezhdometiya v stikhotvoreniyakh I.V. Gete [Primary interjections in the poems of I.V. Goethe]. *Studia Humanitatis*, 2015, no. 4. (In Russ.). Available at: www.st-hum.ru (accessed 20.08.2023).
9. Polivanov E.D. *Stat'i po obshchemu yazykoznaniiyu [Articles on general linguistics]*. Moscow, Nauka Publ., 1968. 376 p. (In Russ.).
10. Prokopova N.L., Prokopov V.L. Neverbal'nye, semanticheski samostoyatel'nye resursy golosorechevogo deystviya aktera: opredelenie ponyatiya [Nonverbal, semantically independent resources of an actor's vocal action: definition of the concept]. *Vestnik KemGUKI [Bulletin of KemGUKI]*, 2023, no. 65, pp. 164-170. (In Russ.).
11. Prokopova N.L. Rechevoe iskusstvo teatral'nogo avangarda: nachalo XXI veka (na materiale spektaklya "futuризмЗрим") [Speech art of the theatrical avant-garde: the beginning of the 21st century (based on the material of the play "FuturismZrim")]. *Teatron. Nauchnyy al'manakh [Teatron. Scientific almanac]*, 2014, no. 1 (13), pp. 83-97. (In Russ.).
12. Savkova Z.V. *Kak sdelat' golos stsenicheskim. Teoriya, metodika i praktika razvitiya rechevogo golosa. Izd. 2-e, ispr. i dop. [How to make a stage voice. Theory, methodology and practice of speech voice development. Edition 2nd, revised and additional]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1975. 176 p. (In Russ.).
13. Fisher-Likhte E. *Estetika performativnosti. Per. s nem. N. Kandinskoy, pod obshch. red. D.V. Trubochkina. [Aesthetics of performativity. Translated from German N. Kandinskaya, under the German editorship of D.V. Trubochkin]*, Moscow, Mezhdunarodnoye teatral'noe agentstvo "Play&Play" – izdatel'stvo "Kanon+" Publ., 2015. 376 p. (In Russ.).