

Н. Л. Проконова

**ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЗНАЧИМОСТЬ РЕЧЕВОГО ИСКУССТВА
КАК РЕЗУЛЬТАТ ОБЪЕДИНЕНИЯ РАЗНЫХ ЦЕННОСТНЫХ УСТАНОВОК
(на материале спектакля «футуризмЗрим»)**

В статье аргументируется эффективность контаминации (переплетения, смешения) и модификации типов речевого искусства. Методологической основой статьи служит культурно-исторический подход к анализу речевого искусства. Мастерство звучащего слова рассматривается на материале спектакля «футуризмЗрим» как часть художественного направления в искусстве, как репрезентант культуры. Автор доказывает, что в современных образцах речевого искусства эффект художественной значимости является результатом одновременного использования выразительных средств, корреспондирующих как с классическим, так и с современным опытом в области театрального искусства.

Ключевые слова: речевое искусство, контаминация, модификация, тип речевого искусства, спектакль, художественная значимость, признаки образцов речевого искусства.

N. L. Prokopova

**ARTISTIC IMPORTANCE OF THE SPEECH ART AS A RESULT
OF COMBINATION OF THE DIFFERENT VALUES (as in play “futurizmZrim”)**

The author of this article gives a new evidence of the usefulness of previously proven concepts of speech art evolution. Dependence of the transformation of speech art from changes in cultural context is based. There are some arguments of ideological and aesthetic diversity of contemporary speech art there.

The cultural historical approach to the analysis of the theater speech art, is worked out by the author of this article as the methodological basis of the research. Testing the expediency determines the general content of the publication. Speech art of the performance “futurizmZrim”, which was marked on the prestigious Russian and international theatre festivals, is an empirical material of the article.

The author investigates the voice speech part of the theatre play as a representative of the culture. An accordance of the speech arts of performance “futurizmZrim” to two systems at the same time (the paradigm of eloquence and dramatic paradigm), and the ideas of three conceptual models of speech art (rhetorical, psycho-realistic, and conventional theatre style). is proved in conformity of the standards (and also The author identifies how the cause of artistic significance and effect proves that modern narration samples of art is the result of the simultaneous use of expressive means, corresponding the classical and contemporary experiences in the field of theatre. The article is based on combining different values and shall be certified by the transformation process of vocal art, expressed at the turn of the 20-th and 21-st centuries in contamination and modification of different conceptual models.

The author proposes a reflection on mounting on dialogue as one of the important values of modern art reveals differences of speech categories “storyteller” and “character” in the stage incarnation of the poetry of the futurists. In the speech arts, a performance provides proof in theatrical practice of an appropriate technological approach to performing the texts of poets-futurists. To detect the cause and effect of this technological approach, the author seeks the reasoning in the history of modern voice pedagogy at the St. Petersburg Theatre School.

Under scrutiny the acting skills of performers of the performance “futurizmZrim”, the article focuses on deep analysis of speech components. The author of the article reassures that the free use of the techniques of technology, belonging to different types of vocal arts, allows you to broadcast cultural meanings by means of voice and speech.

Keywords: Speech Art, contamination, modification, type of speech art, performance, art value, signs of speech art patterns.

В современном речевом искусстве отсутствует идеологическое и эстетическое единство. Явления речевого искусства, принадлежащие разным системам стандартов (парадигме красноречия и парадигме драматизма) и их основным концептуальным моделям (риторическому типу, психолого-реалистическому типу, условно-театральному типу), соседствуют. Более того, нередко один и тот же образец речевого искусства в определенные моменты сценического времени, в зависимости от художественной задачи, проявляет признаки разных ценностных установок. Такие образцы содержат черты не только контаминации (переплетения, смешения), но и черты модификации типов речевого искусства. При этом указанное смешение подчас способно придать образцу речевого искусства особую художественную значимость.

Ярким примером речевого искусства, в котором удачно переплетены признаки ценностных установок разных художественных направлений, служит спектакль «футуризмЗрим». Он создан профессором Санкт-Петербургской академии театрального искусства Юрием Васильевым со студентами мастерской Анатолия Праудина как рубежный экзамен по сценической речи. На художественную значимость этой постановки указывает высокая оценка театральных педагогов и критиков. Спектакль «футуризмЗрим» получил экспертную оценку на многочисленных фестивалях. Назовем лишь самые значимые творческие форумы. В декабре 2011 года спектакль принял участие в фестивале «100 лет “Бродячей собаке”». Также этот спектакль был представлен на фестивале актерских школ мира «Открытый урок: Станиславский продолжается», посвященном 150-летию со дня рождения Станиславского (октябрь, 2012). На фестивале «Мелодрама» в Польше (август, 2012) спектакль был признан лучшим. В ноябре 2012 года «футуризмЗрим» был показан на Всероссийской конференции «Сцена. Слово. Речь». Всесторонняя оценка спектаклю была дана на фестивале, организованном совместно театром «Балтийский дом» и Европейским союзом театральных академий E:UTSA. Речь идет о Международном театральном фестивале «Балтийский дом», где параллельно с основной программой проводился фестиваль студенческих спектаклей «Театр XXI века» (октябрь, 2011). В процессе фестивальной работы известные и начинающие российские театроведы по достоинству оценили «футуризмЗрим». Авторитетный петербургский театровед Н. Песочинский по поводу спектакля сказал следующее: «О проекте студентов Мастерской А. А. Праудина Петербургской академии “футуризмЗрим” на конференции студентов-театроведов из Москвы, Петербурга, Ярославля, проведенной в рамках студенческой программы “Балтийского дома” под руководством А. В. Бартошевича, говорили как о серьезном событии. Его нужно рецензировать подробно. А если вкратце, то студенты-режиссеры делали трагический театр “из ничего”, из того беспредметного “минус нуля” формы (по определению Малевича), к которому стремились создатели футуристического поэтического текста. В стихотворных текстах Хлебникова, Крученых, Маяковского, Гуро, Третьякова, даже если есть внешний, предметный сюжет, он – мнимый. Работа в классе речи Ю. А. Васильева привела к очень “продвинутому”, сложному, современному пониманию того, что такое театральный “текст”» [1]. Кроме того, названный спектакль много раз игрался на других российских и международных фестивалях, и всегда с неизменным успехом. В сети Интернет в 2011–2012 годах неоднократно появлялись отзывы о нем. Так, подтверждение высокой оценки спектакля находим на сайте критика Павла Руднева: «Фаворитами фестиваля стали англичане и немцы, поляки и венгры. Но самым сильным зрелищем был “футуризмЗрим”, спектакль курса Праудина, сделанный Юрием Васильевым» [2]. В рецензии А. Пронина на фестиваль «Ученики мастера» читаем: «Всеобщий восторг вызвали этюды, показанные петербургскими студентами мастерской Анатолия Праудина. Педагог по речи Юрий Васильев и театровед Николай Песочинский представили уникальный проект, осуществленный к 100-летию русского футуризма. Студенты Праудина взяли стихи Хлебникова, Ма-

яковского, Лившица, Крученых и дали этим непростым текстам сценическое воплощение, придумав к каждому стихотворению психологическую ситуацию и разыграв ее в экспрессивной манере, с изощренной пластикой и сложной речевой партитурой. Особенно здорово смотрелся парный номер “Русская рулетка” на стихи Бенедикта Лившица, убедительное высказывание о свойствах страсти. Несомненной удачей следует считать и резкий, горький гиньоль “Великолепные нелепости” по мотивам стихотворения Маяковского – публицистический пафос стихов был запросто снят: их рассказали от имени... трупов жертв Первой мировой» [3]. Автор приведенного материала не ставил перед собой задачи обнаружения причин успешности спектакля, ограничившись констатацией его уникальности. Что же касается речевого искусства, то в статье указано лишь на «сложную речевую партитуру». Осмелимся заметить, что речевая партитура не просто сложная, но редкая и во многом уникальная. Благодаря этой партитуре спектакль может рассматриваться как яркий пример, в котором успешно сочетаются ценности риторического¹⁷, психолого-реалистического¹⁸ и условно-театрального¹⁹ типов речевого искусства.

Цель предлагаемой статьи – аргументация эффективности контаминации (переплетения, смешения) и модификации типов речевого искусства. Методологической основой статьи избран культурно-исторический подход к анализу речевого искусства. На материале спектакля «футуризмЗрим» предполагается рассмотреть мастерство звучащего слова как часть художественного направления в искусстве и культуре, соотнести его с существующими в речевом искусстве традициями. Для достижения цели проанализируем мастерство звучащего слова в спектакле «футуризмЗрим», выявив его отличительные признаки, установим принадлежность к типу речевого искусства (то есть к концептуальной модели), сопоставим с системой стандартов, соотнесем с тенденциями развития речевого искусства.

Отчасти переплетение признаков разных типов речевого искусства в спектакле «футуризмЗрим» имеет историческую обусловленность. Признаки психолого-реалистического типа речевого искусства обеспечиваются во многом благодаря традициям русской театральной школы. Общеизвестно, что русское театральное искусство XX – начала XXI столетия опирается большей частью на литературный материал психолого-реалистического направления. Принципы этого направления составляют также основу обучения актеров и режиссеров в театральной школе. Поэтому в русском речевом искусстве вполне естественно наличие признаков психолого-реалистического типа.

Иначе обстоит дело с отражением в русском речевом искусстве тенденций условно-театральных направлений. Так исторически сложилось, что современная русская театральная школа не может похвастаться сформировавшейся методологией обучения, опирающейся не только на наследие К. С. Станиславского, но и на гениальные опыты В. Э. Мейерхольда, А. Я. Таирова, Е. Б. Вахтангова. Хотя в настоящее время единичные работы по этой проблематике и появляются²⁰, утверждать, что наследие названных режиссеров получило подробное теоретическое осмысление и практическое освоение, а также заняло свое место в программах обучения российских театральных школ нельзя. Художественная значимость спектакля «футуризмЗрим» состоит уже в том, что идеи В. Э. Мейерхольда в нем обретают очертания настоящей театральной практики, причем в очень плотном соотношении как с ценностями психолого-реалистического направления, так и с тенденциями современного культурного контекста.

¹⁷ Риторический тип – это концептуальная модель парадигмы красноречия. Свидетельством принадлежности к риторическому типу служит наличие хотя бы нескольких из принадлежащих ему признаков: «установка на монолог», «однозначность смысла», «пафосная воодушевленность», «эмоционально-чувственная дистанция от идей и фактов транслируемого текста», «внешнее изящество».

¹⁸ Принадлежность психолого-реалистического и условно-театрального типов речевого искусства к одной системе стандартов обуславливает у них наличие общих («установка на диалог», «многозначность смысла», «процесс мышления») и специфических признаков. К специфическим признакам психолого-реалистического типа относятся: «наполнение глубоко личными смыслами», «разговорность», «характерность».

¹⁹ Специфические признаки условно-театрального типа – «музыкальность», «темпоритмическая пластичность», «вокализация звучания».

²⁰ Например, следует упомянуть недавно опубликованную книгу «Сценическая речь в системе Вахтанговской школы» (М., 2012), а также диссертацию А. В. Попова «Стиль сценической речи. Анализ на материале аудиозаписей» (СПб., 2009).

Ряд признаков дает основание для идентификации мастерства звучащего слова спектакля «футуризмЗрим» как образца речевого искусства, принадлежащего к системе стандартов «Парадигма драматизма» [4]. Прежде всего, таким признаком служит «установка на диалог». Это один из важных критериев идентификации парадигмы драматизма. Как указано выше установка на диалог является общим признаком психолого-реалистического и условно-театрального типов речевого искусства. По ходу заметим, что благодаря поискам речевых педагогов²¹ установка на диалог была реализована сначала в форме речевых спектаклей, а впоследствии – в форме драматических спектаклей на литературной основе. Разница между названными формами заключается в степени трансформации повествования в диалог, в уровне напряженности психологического импульса, в качестве партнерского взаимодействия. В настоящее время драматические спектакли на литературной основе можно увидеть не только в театральных вузах на экзаменах по сценической речи, они занимают свое место в афишах профессиональных театров²².

Установка на диалог реализуется в речевом искусстве спектакля «футуризмЗрим» уже на этапе трансформации повествовательной фактуры авторского текста в сценический вариант. Несмотря на то, что текстовой базой постановки являются 22 (в некоторых версиях – 23) самостоятельных поэтических текста (стихи В. Хлебникова, В. Маяковского, А. Крученых и др.), «футуризмЗрим» – это полноценный драматический спектакль. Стихи различных авторов проанализированы как диалоги и полилоги конкретных персонажей (а не высказывания рассказчиков, как в речевом спектакле) и воплощены как сцены драматургического текста (а не рассказы и повествования). При восприятии спектакля не возникает и тени сомнения в том, что перед нами не рассказчики, а именно персонажи. В отличие от рассказчика (по сути наблюдателя за происходящими событиями) персонаж всегда имеет свои личные, сугубо индивидуальные цели, субъективную, персональную заинтересованность в разворачивании событий и разрешении конфликта. Сразу отметим, что «перевод» рассказчика в статус персонажа наделяет речевое искусство спектакля «футуризмЗрим» таким характерным для психолого-реалистического типа признаком, как «наполнение глубоко личными смыслами». Благодаря анализу поэтического текста с позиций обнаружения поступков персонажа, выраженных в авторском слове, отобранные и соединенные в один массив стихи получают в сценическом воплощении новое качество. Они обретают форму единого драматургического произведения, в котором действуют персонажи. Главные действующие лица спектакля – футуристы, провозгласившие культ будущего и разрушение прошлого, восхвалявшие необычные формы в искусстве. Весь спектакль в целом – это их высказывание. Частные реплики в этом едином высказывании отданы музыкантам (играющим «на чем придется»: на отрезках труб, например), солдатам, влюбленным и т. д. Скрепам всех пассажей избраны этюды без слов, которые придуманы исполнителями. Значимое место в таких этюдах занимает оркестр, который, по мысли автора одной из публикаций И. Ефимовой, играет особую роль в создании атмосферы и стиля спектакля. Оркестр не совсем обычен: он состоит «из подручных материалов – стиральная доска, части велосипеда, молот, колеса, водосточные трубы и пр. На этих “инструментах” выпускники демонстрируют не просто свои музыкальные способности, как это происходит в большинстве дипломных работ, а поистине виртуозное мастерство извлекать чудную музыку из совершенно не подходящих для этого предметов» [5]. Наряду с оркестром в качестве скреп используются параязыковые возможности актерской игры. Во всех скрепах-этюдах разворачиваются предыстории сцен (пассажей). Сценическая жизнь персонажа начинается до того, как рождается его первая речевая реплика из текста поэта-футуриста. Актеры реализуют сценическое действие посредством музыки, пластики, танца, бессловесного звучания голоса (вокала, звукоподражания, крика и т. д.). Уже эти первые наблюдения позволяют идентифицировать речевое искусство «футуризмЗрим» как результат объединения ценностных установок разных художественных направлений.

²¹ Термин «речевые педагоги» введен в научный оборот профессором Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства Ю. А. Васильевым.

²² В качестве примера приведем спектакль Новокузнецкого драматического театра «Дуэль» по одноименной повести А. Чехова (режиссер Петр Шерешевский, 2003). Кстати сказать, режиссер Петр Шерешевский является учеником Ю. А. Васильева по Петербургской театральной академии (класс профессора И. Б. Малочевской).

Особенно рельефно присутствие в речевом искусстве спектакля «футуризмЗрим» признаков условно-театрального типа. Этому служит исходный литературный материал – стихи поэтов-футуристов. По ходу отметим, что в русском театральном искусстве случаи обращения к футуристической поэзии редки, этот материал если и обретает сценическую версию, то, как правило, в учебных работах театральных школ, в рамках предмета «сценическая речь». Полагаем, спектаклем «футуризмЗрим» внесен значимый вклад в практическое освоение идей В. Э. Мейерхольда, связанных с методологией речевого искусства условно-театрального направления. Голосо-речевое действие в спектакле не целесообразно 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. Кроме того, для голосо-речевого действия спектакля «футуризмЗрим» характерна гибкая смена темпоритма. По аналогии с определением футуристической поэзии как языковой инженерии, речевое искусство в данном случае также можно назвать голосо-речевой инженерией, потому что способы звучания здесь соединяются друг с другом и модифицируются в зависимости от задач сценического воплощения. Музыкальность, темпоритмическая пластичность, вокализация звучания – это те признаки, которые указывают на принадлежность речевого искусства спектакля «футуризмЗрим» к условно-театральному типу.

Как уже было отмечено выше, речевое искусство спектакля «футуризмЗрим» демонстрирует пример объединения разных ценностных установок. И в большей степени здесь переплетены психолого-реалистический и условно-театральный типы. Однако есть фрагменты спектакля, в которых для достижения художественного эффекта актеры используют потенциал системы стандартов «Парадигма красноречия», применяют выразительные возможности риторического типа речевого искусства. При этом способы переплетения средств выразительности также очень органичны: полотно сценического речевого действия не обнаруживает швов, соединяющих приемы риторического, психолого-реалистического и условно-театрального типов. Такое сочетание средств выразительности можно наблюдать уже в самом начале спектакля. Музыкально-шумовым эпиграфом постановки «футуризмЗрим» служит прелюдия, исполняемая на отрезках водосточных труб (и других предметах, которые также не являются музыкальными инструментами). За эпиграфом, создающим атмосферу бунтарства и душевного несогласия с окружающим миром, следует собственно речевое начало спектакля – пассаж «Воззвание председателей земного шара» В. Хлебникова. С него стартует высказывание футуристов, которое продлевается до финала сценического действия. Суть высказывания – сопротивление уничтожению свободомыслия и свободотворчества. В этой сцене футуристы являются ораторами, провозглашающими манифест. Они стоят на массивном черном столе, который служит им площадкой для провозглашения воззвания. Речевое поведение актеров можно охарактеризовать как призыв. Это тот вариант действия, когда важен не обмен мнениями, а утверждение собственной позиции. Поэтому речевое действие пронизано решительностью, твердостью и, в определенном смысле, ультимативностью. Внутреннюю мотивацию вербального акта футуристов отличает категоричность. Такая безапелляционная трансляция убеждений с задачей подавления иных позиций близка к признаку риторического типа речевого искусства «установка на монолог». С точки зрения голосо-речевой техники – это «крупная» речь: «круглое» звучание ударных гласных, наличие редукции в предударных и заударных слогах; отчетливое произношение окончаний, в рождении звука использована смешанно-диафрагмальная дыхательная основа, устойчивый и объемный резонанс. К возможности классического словесного действия следует отнести и установку на доминирование в процессе речевого действия мысли, ее точное направление адресату-зрителю (последовательное ясное ведение перспективы мысли). Признаки «установка на монолог», «однозначность смысла» и, в определенном смысле «внешнее изящество» идентифицируют речевое действие этого пассажа с риторическим типом речевого искусства.

Но уже второй пассаж «Жить чудесно» создан с использованием не только возможностей классического словесного действия, но потенциала нонклассики в области голоса и речи. В этот потен-

циал входят, например, элементы звукоподражания, а именно имитация действия умывания водой, вибрирование губами, наподобие звукоподражания шуму самолета из детской игры в самолетик. Такие вкрапления на первый взгляд можно именовать иллюстрацией, потому что звукоподражание словно *повторяет* то, что *называет* слово. Однако звукоподражание в данном случае не иллюстрация, а *проживание* и *действие*, выполненное средствами параязыка. Таким образом, во втором пассаже «Жить чудесно» действие реализуется вербальным и одновременно невербальным (параязыковым) способами. С одной стороны, способ реализации вербального действия с его установкой на проживание «здесь и сейчас» соотносится с ценностями психолого-реалистического направления. С другой стороны, параязыковой (невербальный) способ действия, выполненный приемом звукоподражания, указывает на принадлежность к ценностям условно-театрального направления. Причем в данном случае звукоподражание представляет собой импровизацию подобную той, которая возникает в музыкальном искусстве. Здесь мы имеем дело с импровизацией на тему, где темой служит вскрытое в авторском поэтическом тексте событие. Так импровизацией на тему «Жить чудесно» выступает событие, связанное с проживанием радости жизни физическое действие умывания и обрызгивания водой.

Нельзя не отметить, что уже в этом пассаже речевое искусство представляет собой не просто совмещение двух основных концептуальных моделей парадигмы драматизма (психолого-реалистического и условно-театрального типов), а их модификацию с особым вниманием к раскрытию и воплощению сенситивных ценностей. На этот факт указывает деконструкция, которую претерпевает авторский текст В. Каменского. Суть деконструкции как творческого приема обнаруживает себя в разрушении прежней конструкции слова (или фразы) и формировании его новой формы [6]. Актеры словно «разрывают» авторскую словесную ткань, включая в нее проживание действия, реализованное звукоподражанием. Правда, таких фрагментов немного – всего лишь два: звукоподражание процессу умывания и процессу обрызгивания водой (на звук «ф-р-р»). «Текст» звукоподражания (заметим, по своей природе – параязыковой, актерский) будто врезан, вмонтирован в языковую основу стихов В. Каменского. Прием деконструкции очень органичен для сценической версии футуристической поэзии. И для текстов футуристов, и для деконструкции как приема речевого искусства, характерно разрушение прежней конструкции слова (или фразы) и формировании его новой формы. С этим приемом исполнители спектакля «ФутуризмЗрим» справляются блестяще. Наше мнение подтверждает и автор публикации «Мастерская Анатолия Праудина» Ирина Ефимова: «Студенты чутко воспринимают рваный ритм этой поэзии, сложные построения букв и слогов, из которых ими создаются гротесковые невероятные образы, передающие не буквальный смысл текста, а его эмоциональную составляющую» [7]. Присутствие деконструкции свидетельствует о том, что речевое действие уже принадлежит не столько психолого-реалистическому или условно-театральному типам, сколько их объединенному и модифицированному варианту.

В последующих пассажах речевая деконструкция являет себя более открыто: авторская словесная ткань предваряется плачем, а классическое речевое действие сменяют напевно-речевые фрагменты. Так, например, в третьем пассаже «Мама и убитый немцами вечер» применены техники причитания и плача, представляющие собой песенно-речитативные импровизации. Кроме того, в классическое речевое действие «врезана» техника крика. Здесь, как и в других сценах (пассажах), действуют не рассказчики, а персонажи, в данном случае – плакальщица. Интересно, что сам речевой поступок в пассаже «Мама и убитый немцами вечер» рождается из техники плача. Напевно-речевые фрагменты указывают на условно-театральный тип речевого искусства. В свою очередь «врезание» техники крика в классическое речевое действие свидетельствует о деконструкции, а значит, опять-таки о модификации приемов психолого-реалистического и условно-театрального типов речевого искусства.

Нужно сказать, что присутствие деконструкции в одном пассаже вовсе не означает его обязательного появления в другой сцене. Так, например, в пассаже «Атака» деконструкция отсутствует. Здесь художественный эффект достигается посредством сочетания нескольких способов речевого звучания. Эпиграфом к сцене служит пение государственного гимна Российской империи (с 1833 года по 1917 год) «Боже, Царя храни!», символизирующее бравоустрой на победу в ожидаемом бою. Начало сценической версии произведения С. Третьякова «Атака» пластически решается как ритмическая

смена сцен схватки солдат, в которой участвуют два персонажа (Геннадий Блинов и Арсений Воробьев). Благодаря ритмической фиксации фрагменты схватки предстают перед зрителем как выхваченные камерой кадры кинохроники. Ритмическая фиксация пластики тела акцентирует эмоциональное состояние мучений, переживаемых теми, кто был подвергнут нападению. Контрапунктом в этой части сцены звучит сценическое слово: негромко, нерезко, даже достаточно мягко, словно противопоставление жестко «выкадрованной» пластике тела. Такой контраст способствует усилению внутреннего напряжения в сценическом поведении исполнителей. Далее способ звучания меняется: контрапункт слова и пластики сходит на «нет» и резкость в движениях тела поддерживается четкостью ритмически зафиксированного сценического слова. Ритм речевого поведения актеров (Геннадия Блинова и Арсения Воробьева) передает неразбериху, сумятицу, хаос атаки. Мастерство звучащего слова в сцене «Атака» можно охарактеризовать как соединение приемов психолого-реалистического и условно-театрального типов речевого искусства.

Яркий пример модификации этих типов речевого искусства представляет пассаж «Великолепные нелепости». Возможность утверждать, что перед нами не только контаминация (переплетения, смешения), но и модификация дает основание такой признак, как «ритмомелодика иронии». Персонажи этой сцены (пассажа) – трупы жертв Первой мировой войны. Зритель видит по центру сценической площадки покрытый белым полотном стол и расположившиеся на нем две говорящие головы. Лица говорящих голов измазаны краской. Персонажи-жертвы начинают свое действие с агрессивного смеха-гогота. Они не жалуются, не просят о помощи, не сыпят проклятьями. Они издеваются средствами иронии. И строки В. Маяковского «Бросьте! / Конечно, это не смерть» получают прямо противоположный смысл. Пассаж «Великолепные нелепости» пронизан, не то чтобы иронией, жесточайшим сарказмом. В «Великолепных нелепостях» находит свою реализацию идея поэтов-футуристов, связанная с освобождением творца от диктата общественного вкуса. Мысль о том, что перед нами модифицированный тип речевого искусства, подтверждает агрессивность, проявленная в ритме и мелодике звучащего слова.

Еще более отчетливо ритмомелодика агрессии выражена в пассаже «Гимн обеду». Здесь уместно привести размышления С. Е. Юркова о футуризме. Он отмечает, что «Путь, ведущий к “освобождению”, предполагал эпатаж, кардинальную творческую новацию, разбивающую классическую норму художественного восприятия, привычную для зрителя» [8]. Сценическое воплощение эпатажа футуристов находит свое выражение в отказе от классических норм речевого искусства. Здесь звучащее слово совершенно не стыкуется с традиционно ревностно охраняемой в речевом искусстве категорией прекрасного. Если в предшествующих пассажах действовали люди, пусть душевно покалеченные, убитые горем (пассаж «Мама и убитый немцами вечер»), пусть измученные муками войн (пассаж «Атака»), пусть утратившие веру и бьющиеся в агонии иронии (пассаж «Великолепные нелепости»), то здесь их место занимают бунтари, которые ведут себя словно представители социального «дна». Они сознательно пренебрегают любыми нормами поведения – могут ради эпатажа и поплевать на глазах у почтенной публики. Их реакция на любую условность, действующую в обществе – жесткий стеб. Именно в грубом бунтарском отказе от правил и законов, навязанных государством, кроется их способ равнодушно-го отношения к жизни и, главное – способ уравнивания их собственного душевного дисбаланса. Лица персонажей изрисованы краской (кстати сказать – отражение идей футуристов, считавших, что покрытие лиц сажей и краской – это один из способов вторжения искусства в жизнь), они не говорят, а орут, они не смеются, а ржут. Все названные способы речевого поведения словно аннулируют влияние одной из важнейших в психолого-реалистическом направлении категории прекрасного. Деактуализация этой категории указывает на то, что перед нами речевое искусство, принадлежащее направлению постмодернизма. Поэтому мастерство звучащего слова в пассаже «Гимн обеду» можно определить как модификацию психолого-реалистического и условно-театрального типов с особым вниманием к раскрытию и воплощению чувствительных ценностей. Действие принципов постмодернизма обуславливают особенности художественной выразительности, где на первый план вырывается не лексическая, а звуковая оболочка слова, его интонационно-мелодические возможности. Как известно, поиски футуристов были направлены на создание языка, семантический акцент которого был бы смещен в звуковую

сторону, их опыты, безусловно, предшествовали оформлению постмодернизма. Содержание ритмомелодики образцов речевого искусства указанного модифицированного типа – ирония, агрессия, эротизм. К их акустическим признакам следует отнести внешнюю и внутреннюю интенсивность темпа и ритма речи. Кроме того, в языковой и ритмомелодической сторонах таких образцов речевого искусства нередко проявляются приемы деконструкции.

Все названные особенности речевого искусства невольно дают основания для ассоциации пассажи «Гимн обеду» со спектаклями, созданными в XXI столетии на базе «новой драмы». И в том и в другом случае сценическое речевое звучание актеров отличается агрессией. Правда, приемы агрессии в речевом поведении актеров спектакля «футуризмЗрим» и постановках «новой драмы» не идентичны. В постановках «новой драмы» приемы проявления агрессии в речевом мастерстве носят бытовой характер и перенесены практически в неизменном виде из реальной (бытовой) жизни, а мелодика речевых поступков заимствована (подсмотрена) у представителей маргинальных слоев общества (бомжей, проституток и т. д.). Для персонажей-маргиналов агрессия речевого поведения – это совершенно закономерный способ голосо-речевого существования. Крик, ор и вопли в речевом искусстве «новой драмы» – это проявления не «личины», а «лица», вполне органичные и естественные для персонажа способы защиты и самоутверждения. В то время как для действующих лиц спектакля «футуризмЗрим» агрессия, явленная в речевом поведении, – маска, это, во-первых. Во-вторых, реализуемая здесь через речевое поведение агрессия характеризуется ритмомелодикой, скорее театральной по своей природе, чем перенесенной без изменений из жизни. Кроме того, в «новой драме» в создании эффекта агрессии, наряду с прямолинейностью и грубостью бытовых ритмомелодических конструкций, активно используются языковые средства нападения – жаргон, обсценная лексика. В спектакле «футуризмЗрим» найдены приемы, заменяющие эти средства атаки. Указанная разница в реализации агрессии посредством речевого поведения обусловлена, прежде всего, тем, что в первом и во втором случае действуют персонажи, относимые к разным социальным слоям. В «новой драме» – это, как правило, маргиналы, а в спектакле «футуризмЗрим» – творческая интеллигенция. В «новой драме» – это социальные уроды, а в спектакле «футуризмЗрим» – те, кто намеренно надевает на себя маску социальных уродов.

Персонажи спектакля «футуризмЗрим» – это поэты, написавшие манифест «Пощечина обществу вкусу». Поэтому основное действие актеров в спектакле – это эпатаж. Довольно трудно определить характер действующих лиц спектакля, но при этом их речь наделена очень яркими особенностями. И скорее эту совокупность речевых особенностей следует именовать не характерностью, а театральной речевой маской. Исполнители будто дистанцированы от реальных реакций на события и факты. Но дистанцированы не потому что не думают об этом, не потому что не переживают, а потому что определены условия их взаимоотношений с окружающим миром, сформировано отношение к нему, выработана устойчивая ритмомелодическая речевая опора поведения. Так нередко случается и в реальной жизни: стремление не раскрывать своих истинных мыслей и чувств заставляет бессознательно находить удобные ритмомелодические конструкции, которые служат некоей защитой и применяются в качестве маски. Психолого-реалистические реакции (оценки) действующих лиц спектакля «футуризмЗрим» не обнажены. Они имеют свой камуфляж, спрятаны за найденной маской.

Речевые маски в спектакле «футуризмЗрим» невольно рожают ассоциацию (как бы это не показалось странным) с речевым звучанием в постановках Пекинской оперы. Конечно, эта ассоциация не прямая: русский и китайский языки (русская и китайская театральные культуры) очень далеки друг от друга по своей мелодике (по своим художественным принципам). Причина такой ассоциации кроется в том, что и речевое искусство спектакля «футуризмЗрим», и речевое искусство Пекинской оперы имеют одну условно-театральную природу рождения и реализации сценического слова. И в том и в другом случае сценические персонажи используют в своем поведении голосоречевые маски.

В спектакле «футуризмЗрим» особенно часто применяемыми масками служат ирония и сарказм. В речевом искусстве такие маски находят свое проявление в ритмомелодике кривляния, паясничества. Именно такова основа речевых поступков в ряде сцен-пассажей. Например, персонажи пассажи «Ве-

ликопепные нелепости» посредством голосо-речевых возможностей словно выламываются, корчатся, выстебываются, выеживаются. Такое речевое поведение объясняется существованием в речевой маске и выступает как прием реализации иронии и сарказма в речевом действии, как некий камуфляж, маскировка нормальных речевых человеческих реакций. Вероятно, именно этот прием имел в виду автор публикации, посвященной проходившему в Ярославле фестивалю «Будущее театральной России – 2013». В материалах, размещенных в Интернете, читаем: «Следующий день фестиваля начался с пассажей на темы русского футуризма в исполнении студентов Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства. “ФутуризмЗрим” настолько поразил многих зрителей гротескными сценами на грани безумия, что сразу вошел в их личные рейтинги “самых впечатляющих спектаклей”. Противопоставление внешней стороны жизни и ее внутренней сути, выворачивание слов и событий “наизнанку”, раскрытие тончайших нюансов чувств и отношений – то, чем силен спектакль “ФутуризмЗрим” и чем он выделяется из всей программы “БТР’13”» [9]. О том, что гротескное поведение «на грани безумия» – это камуфляж и маскировка, наиболее убедительно говорит пассаж «Хвои», завершающий первую часть спектакля.

В этой сцене-пассаже два исполнителя (Олег Молитвин и Дмитрий Удовиченко). Между ними существует взаимодействие, но при этом они лишены личностных примет: оба одеты в одинаковые костюмы Дедов Морозов, у обоих лица закрыты масками Дедов Морозов, речевое действие отличается определенной дистанцией от произносимых фактов. Личностное отношение спрятано за таким речевым приемом, как фиксированная мелодика, служащая голосо-речевой маской. Содержательную составляющую ритмомелодики представляет опять же не столько ирония, сколько сарказм. Речевое действие – жесткий стеб по поводу времени и себя в этом времени. Лишь в конце пассажа персонажи снимают костюмы и маски, а их речевое действие трансформируется в «человеческую» речь – психолого-реалистическое речевое поведение. Жесткий стеб сменяет пронизанный драматизмом и горечью призыв к Вере в лучшее будущее – «Будет елка» – читай: «Будет праздник, будет будущее, истина одержит победу (правда, через боль, разочарование и утраты)». И только тут в содержательной составляющей ритмомелодики исполнителей появляется установка на трансляцию личностных смыслов и предшествующий стеб уже понимается как временная душевная закрытость в связи с пережитыми разочарованиями. В пассаже «Хвои» отчетливо стыкуются ценностные установки разных художественных и культурных пластов речевого искусства. Если в начале сцены-пассажа (до снятия костюмов и масок Дедов Морозов) речевое действие исполнителей (Олега Молитвина и Дмитрия Удовиченко) является собой условно-театральный тип речевого искусства, то в ее финале – психолого-реалистический тип. Почти на протяжении всей сцены-пассажа исполнители балансируют на грани театрального символизма и постмодернизма (относимых к условно-театральному направлению в речевом искусстве), и только в конце пассажа (в момент, когда сняты костюмы и маски) их речевое действие обретает черты психолого-реалистического направления.

Полагаем, переплетение приемов, свойственных разным художественным направлениям, обусловлено особенностями сценического высказывания в спектакле «футуризмЗрим»: о конфликте художника и власти «кричит» поколение молодых актеров и режиссеров XXI столетия. Спектакль создан на совмещении разных культурных пластов: мировоззрения и поэзии футуристов (начало XX столетия) и мировоззрения современных режиссеров и актеров (начало XXI столетия). Этим совмещением культурных пластов определяется структура спектакля и его внутренние связи. Спектакль (также как тексты поэтов футуристов начала XX века) держат не линейные логические соответствия и причинно-следственные связи, а возможности ассоциативного монтажа. Вся первая часть (то есть 11 пассажей) о человеке и государстве, о высокомерии государства по отношению к человеку (личности), об уничтожении машиной государства творческого духа человека. Послание актеров – бунт свободной личности против государства-машины. Поэтому первые два пассажа «Воззвание председателей земного шара» В. Хлебникова и «Жить чудесно» В. Каменского звучат как противопоставление отрицания власти государства и утверждение радости жизни. Сцена-пассаж «Жить чудесно» – это лишенный пафоса призыв к радо-

сти восприятия жизни. Мысль о непродолжительности таких моментов реализуется в спектакле за счет стыковки сцен «Жить чудесно» и «Атака». Классические приемы речевого искусства сменяют приемы неонклассики (реализуемые через звукоподражание, звуковые каскады, крик, плач и т. д.), что и служит реализации смысла спектакля – преодоление государства-машины творческим духом личности.

И если в первой части спектакля приемы речевого действия связаны с реализацией идеи футуристов о разрушении прошлого, то во второй – с идеей восхваления необычных, новых форм в искусстве. Вторая часть отличается от первой тем, что перед нами уже чаще мелькают персонажи, у которых отсутствуют маски. В ряде пассажей созданные образы уже менее абстрактны. К ним относятся: молодая мать, задавившая подушкой ребенка (пассаж В. Шершеневич «Я оставалась одна»), бомжи в пассаже А. Крученых «Человек ниоткуда», влюбленные в пассаже В. Хлебникова «Симфония “Любовь”». Здесь и техника рождения звука, и речевые поступки вполне укладываются в формат классической сценической речи. Правда, этот формат все-таки не отличается тем, что принято называть «чистотой формы». За счет присутствия в нем всевозможных способов звучания, которые формируют в сознании зрителей не столько конкретные умозаключения, сколько рожают эмоции подчас не поддающиеся вербализации. Этим речевое искусство второй части корреспондируется с искусством музыки, где главное – это выражение чувств. При восприятии музыки мы не анализируем все звучащие фразы как части логического высказывания, не стремимся к вербализации значения каждого музыкального фрагмента. Здесь существенно само восприятие эмоционального, чувственного наполнения, которое содержит в себе музыка. Именно это можно сказать и о спектакле «футуризмЗрим» в целом, и о второй его части в особенности.

Вторую часть начинает сцена-пассаж «Смерть искусству» В. Гнедова. Ее предваряет своеобразный паразыковой эпиграф. Он состоит из стыковки женского пения в стиле «акапелла» и танца, исполняемого юношами. Интересно, что в песню в стиле профессионального хорового искусства «акапелла» уже через несколько секунд звучания «врезано» звукоподражание кудахтанью куриц (возникает ассоциация со звуками, доносящимися с птичьего двора). Такое парадоксальное соединение служит внесению ироничной ноты в звучание песни «А я бабочка», вполне серьезное и насыщенное глубинным проживанием тоски. Напор иронии усиливается в момент смены женского пения танцем. Танец исполняется четко, технично и внутренне отстраненно. Стыковка женского акапельного пения, отличающегося погружением в переживание, и техничного танца читается как метафора трансформации подлинного в подделку, настоящего – в симулякр. В данном случае женское пение убеждает своей аутентичностью, а танец воспринимается как пародия. Движения юношей в черных деловых костюмах лишь формально соотносятся с душевным народным танцем. Их пляс – это издевка над искренностью народного искусства. Такой подтекст танца использован в спектакле намеренно с целью отсылки зрителя к современному искусству, в котором крайне часты примеры банальной эксплуатации основ аутентичной народной культуры. Этот эпиграф к пассажи «Смерть искусству», кстати сказать, служит также скрепой-этиодом, соединяющей первую и вторую части спектакля. В данном случае слово в сцене-пассаже «Смерть искусству» рождается из сплава вокала и хореографии. Мысль о высокомерном отношении к художнику продолжает пассаж «Памятник» В. Каменского. В нем уже открытым текстом бросается обвинение в том, что художника принимают лишь после его смерти: только тогда ему возводят памятник.

Если в ряде пассажей звучащее слово определялось как принадлежащее модифицированному типу речевого искусства, то в сценах «Мизиз» и «Цвесна» мастерство речи представляет очень колоритный образец условно-театрального типа. В сценах-пассажах «Мизиз» и «Цвесна» по стихам А. Крученых на редкость ярко и художественно проявляются все признаки условно-театрального типа речевого искусства: музыкальность, многозначность смысла, темпоритмическая пластичность, вокализация звучания, установка на диалог, процесс мыследействия. Эти два пассажа хоть и не следуют один за другим, но имеют много общего. Их объединяет не только то, что они написаны одним автором – А. Крученых, исполняются одной актерской парой (Александрой Мамкаевой и Вадимом Гусевым), но сам стиль,

который можно было бы назвать речевым импрессионизмом. Глаза исполнителей в пассаже «Мизиз» закрыты белой лентой, в пассаже «Цвесна» – полумаской. Этот прием устранения возможности восприятия через зрение позволяет актерам сосредоточиться на чувствах. И в том и в другом исполнении есть и вторая закономерность: в действующей на сцене актерской паре один задает тон, второй – привносит обертональное наполнение. Так, сцене-пассажу «Мизиз» тон задает Вадим Гусев, ему и принадлежит пальма первенства в трансляции авторского текста А. Крученых. В то время как Александра Мамкаева наполняет голосо-речевое «оркестровое» звучание Вадима Гусева обертонами чувств. Голосо-речевое звучание и того и другого исполнителя не столько обращено 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. Признаки «музыкальность», «темпоритмическая пластичность», «вокализация звучания» идентифицируют речевое искусство в сценах-пассажах «Мизиз» и «Цвесна» с условно-театральным типом.

Анализ примененных в спектакле приемов приведен с целью аргументации высокого уровня голосо-речевой техники, которая уже сама по себе дает основания называть речевое искусство спектакля «футуризмЗрим» художественно значимым событием. Но, говоря о голосо-речевой технике, необходимо указать на один интересный факт. Размышления о современном речевом искусстве требуют сосредоточения внимания на факте слияния слова со всевозможными средствами выразительности. В статье уже упоминался оркестр из *не-музыкальных* инструментов, обращалось внимание на роль пластики и хореографии. Заметим, что соединение слова, движения, вокала и музыки – это, тот вектор, в котором ленинградская-петербургская театральная школа очень активно развивалась на протяжении всего XX столетия. Но спектакль «футуризмЗрим» демонстрирует указанное стремление к синтезу выразительности в ином качестве. Здесь следует говорить о совокупности футуристического слова, футуристического движения, футуристического вокала и футуристической музыки, создаваемой футуристическим оркестром, звучащим сродни «флейтам водосточных труб». Учитывая это, заметим, что любое искусство не может развиваться без авангардных *вылазок*, без решительных бросков в неизведанное, этим, в свое время, и отличался русский футуризм. Так и развитие искусства сценической речи, в ее педагогическом аспекте, требует авангардистских действий. Они в этом спектакле налицо во всем: и в подходе к речевой, голосовой партитуре пассажей, и во всех элементах, образующих футуристический синтез. Выразительность ритма и мелодии «добывается» в этой постановке из всего, что способно не только издавать звук, шум, шорох, но хоть как-то проявлять себя в пространстве. Создание музыки из «ничего», посредством предметов подчас вполне бытовых и «случайных», пожалуй, прием более тонкий, чем использование известной выразительности, созданной совмещением вокала, слова, хореографии. В XX столетии приемы соединения, опирающиеся на сочетание самодостаточных видов искусства, вполне «отработаны». Постмодернизм, акцентировавший художественность нехудожественных предметов, требует и от речевого искусства театра иных технологических приемов выразительности. Поэтому «добывание» выразительности ритма и мелодии из «случайных» предметов крайне интересно в контексте искусственного искусства XXI столетия. Именно этим стремлением пронизан спектакль «футуризмЗрим». Косвенным подтверждением высказанной мысли служат размышления режиссера постановки Ю. А. Васильева. Он неслучайно высоко оценил актерские и голосо-речевые открытия исполнителей пассажа «Чудовищные похороны» (Анны Петросян и Михаила Каргапольцева). По мысли Ю. А. Васильева, «этот номер наполнен играми выразительности, феноменальными интонационными (ритмическими, звуковысотными, динамическими, темповыми) переменами. И все это в сочетании со звуками неречевыми: оркестровыми, пианино, звоном ножей и вилок, ударяющих по тарелкам, ударами ножа о фужер... И что самое неожиданное: возникновение непредсказуемых, но оправданных пауз! Оправданных смыслом и игровой ситуацией. Вся эта звуковая *какофония* несколько раз ударяется в идеальную тишину и в замирание тел актеров. Особенная экзальтированная пластика передается и голосам. Тела работают сверхсинхронно. Речь актеров сливается в синхронности: больше ни в одном пассаже такого достичь не удалось. Мне до сих пор самому не понятно, в чем заключает-

ся механизм речевых ритмов, создаваемых этими двумя актерами, на чем основывается единение – не знаю. Хотя я сам это и изобрел. Все исходя, разумеется, из Маяковского. Ритмические перемены, дуэтное произнесение стиха, паузы, особенное интонационное скольжение из одной высоты в другую, “перескоки” с паузы на речь – все это создает и придает невообразимую трагичность и стихотворению, и актерам. Они блистательно несут внутренний трагизм, если учитывать особенности тех масок улыбочивости и широко раскрытых наивных глаз, которые нарисованы на их лицах. И водная феерия: брызги вина резко в лицо у парня и медленное размокание лица девушки от плавно льющейся струйки воды. В этом пассаже происходит редкостное слияние речи, пластики, игры, смысла, ритма стиха и актерской экспрессии» [10]. Ю. А. Васильев в этих строках письма автору статьи словно формулирует цель поисков, предпринятых в спектакле «футуризмЗрим». Полагаем, эта цель связана с разработкой и технологическим осмыслением сверхтонких приемов синтеза выразительности, что, безусловно, составляет художественную значимость авангардных исканий в области педагогики сценической речи.

Кроме того, художественную значимость придают также и особенности сценической версии футуристической поэзии. Особое значение в размышлениях о художественной значимости обретает решение вопроса сценического воплощения стихотворного материала. В настоящее время, когда действуют разные системы ценностей, когда отсутствует цензура, когда нет жесткой необходимости соблюдать традиции, вопрос сценического воплощения стихотворного материала крайне актуален для театрального искусства.

Как известно, тяготение русского театрального искусства к психолого-реалистическому направлению обусловило у многих режиссеров и педагогов приоритетное отношение к процессам переживания мыслей и чувств в ущерб законам стихотворной речи при воплощении этого материала. В связи с чем уже к концу XX столетия театральная общественность по сути дела разделилась на тех, кто был убежден в необходимости сохранения баланса между правдой переживаемого чувства и заданной ритмической формой стихотворного материала, и тех, кто считал невозможным решение проблемы единства формы и содержания. Позиция первых реализовалась в отказе от пренебрежения законами стихотворной формы. Позиция вторых проявилась в принятии установки, которую можно было бы сформулировать так: органичное, «живое» слово важнее следования законам стихотворной речи. В речевом искусстве это двойственное отношение к сценическому воплощению стихотворного материала находило свое выражение в спектаклях, которые либо отличало прекрасное владение стихом и при этом «мертвое» речевое звучание, либо – «живой», органично рожденный речевой поступок и прозаизация стихотворного материала. Названный конфликт многие театральные педагоги и режиссеры считают непреодолимым.

В этом дискуссионном контексте о принципах воплощения стихотворного материала спектакль «футуризмЗрим» выступает примером, когда «и волки сыты, и овцы целы». Указанный конфликт преодолен, достигнута гармония между законами сценического воплощения стихотворной речи и законами естественного рождения словесного действия. При восприятии спектакля возникает впечатление, будто сценическое слово имеет вовсе не стихотворную основу. И этот эффект возникает абсолютно не потому, что нарушены законы стихотворной речи. Эффект обусловлен тем, что в речи актеров метр не подавляет ритм стиха и не существует отдельно от транслируемой мысли. Ритм сценического существования исполнителей рождается из ритма стихотворных текстов. Уже на этапе создания спектакля сценический аналог футуристических текстов сочинялся в движении. Вероятно, этот факт во многом способствовал не чтению стихов, а «жизни» и действию в их ритме. Кроме того, решение проблемы указанного конфликта следует искать в подчиненности спектакля музыкальным законам. Сложную речевую партитуру спектакля «стягивают» ритмические, ритмомелодические скрепы – ритм. Ритм задается и реализуется музыкально-шумовыми инструментами, речью, пластикой актеров (их шагами, прыжками, хлопками).

Указанные особенности создания спектакля и принципы существования в нем роднят «футуризмЗрим» с театральными опытами режиссера первой половины XX века В. Э. Мейерхольда. Подтверждение этой мысли находим в высказывании Н. Песочинского, известного исследователя творчества В. Э. Мейерхольда, относительно спектакля «футуризмЗрим»: «Для проникновения в смысл поэзии

нужно было передать внутренний, не соответствующий жизненным реалиям план, оформленный в стихах довольно сложными способами, игрой с ожиданиями читателя, разрушением привычной коммуникации. Ребята почувствовали за комической суетой обломков рифм вой мировой войны, отчаяние одинокого человека, мучительное одиночество творчества, проникновение человека в непознаваемые пространства мыслей и чувств. Они создали над обломками словесного текста театральные, абсолютно не иллюстративные сюжеты. Пропели, протанцевали, разрисовали реальность, которая была библейски “безвидна и пуста”. Как сценический оркестр собрали из частей предметов, не имеющих отношения к музыке, и музыка зазвучала, также из обрывков человеческих объяснений, движений, стремлений складывалась полифония жизни» [11]. Указание Н. Песочинского на то, что студенты «пропели, протанцевали, разрисовали реальность», а также на то, что «полифония жизни» сложилась в спектакле из «обрывков человеческих объяснений, движений, стремлений» – все это убедительно свидетельствует о том, что речевое поведение в спектакле во многом несет в себе признаки условно-театрального искусства. Спектакль наполнен духом авангардных экспериментов театральной культуры первой половины XX столетия (идей В. Э. Мейерхольда, А. Я. Таирова, Е. Б. Вахтангова).

Как видим, речевое искусство спектакля «футуризмЗрим» пронизано идеями двух систем стандартов (парадигмы красноречия и парадигмы драматизма), идеями трех концептуальных моделей речевого искусства (риторического, психолого-реалистического, условно-театрального типов). При этом выразительные средства всех типов речевого искусства корреспондируются с классическими традициями и современным опытом в театральном искусстве. Таким образом, художественная значимость речевого искусства спектакля «футуризмЗрим» складывается из многих факторов. В этом ряду следует, прежде всего, назвать оформление технологического подхода, дифференцированно направленного на сценическое воплощение футуризма. Особого внимания заслуживает голосо-речевая техника исполнителей, творческое применение приемов выразительности, характерных разным типам речевого искусства. Однако в данном случае художественная значимость речевого искусства спектакля определяется не только решением задач в области театральной практики. Спектакль «футуризмЗрим» демонстрирует процесс трансформации речевого искусства, выразившийся на рубеже XX–XXI столетий в контаминации и модификации разных концептуальных моделей. Мастерство актеров, опирающееся на свободное использование приемов вне зависимости от типа речевого искусства, создало условия для трансляции культурологических смыслов средствами голоса и речи.

Литература

1. Песочинский Н. Новое поколение выбирает... [Электронный ресурс] // Петерб. театр. журн. – URL: <http://ptj.spb.ru/archive/66/fest-teatr-xxi-veka-66/novoe-pokolenie-vyбираet-3/>
2. Руднев П. Закрылся «Открытый урок» [Электронный ресурс]. – URL: <http://teatr-live.ru/2012/10/zakrylsya-otkrytyj-urok/>
3. Пронин А. «Ученики мастера»: Театральная язычная диаспора [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.fontanka.ru/2010/12/04/001>
4. Подробнее о признаках см.: Прокопова Н. Л. Формирование критериев анализа образцов речевого искусства как репрезентантов культуры // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2013. – № 22, ч. 2 – С. 114–123.
5. Ефимова И. Мастерская Анатолия Праудина [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.vashdosug.ru/spb/theatre/article/70633/>
6. Подробнее о деконструкции см.: Прокопова Н. Л. Явление деконструкции в сценической речевой культуре // Вopr. культурологии. – 2008. – № 7. – С. 58–59.
7. Ефимова И. Мастерская Анатолия Праудина [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.vashdosug.ru/spb/theatre/article/70633/>
8. Юрков С. Е. «Эстетизм наизнанку»: футуризм и театры-кабаре 1910-х годов // Юрков С. Е. Под знаком гротеска: антиповедение в русской культуре (XI – начало XX века). – СПб., 2003. – С. 190.
9. Фестиваль «Будущее театральной России – 2013» [Электронный ресурс]. – URL: <http://yarcult.org/events/16061/>

10. Васильев Ю. А. Письмо Н. Л. Прокоповой от 04.08.2013 // Личный архив автора.
11. Песочинский Н. Новое поколение выбирает... [Электронный ресурс] // Петербургский театральный журнал. – URL: <http://ptj.spb.ru/archive/66/fest-teatr-xxi-veka-66/novoe-pokolenie-vybiraet-3/>

Literatura

1. Pesochinskij N. Novoe pokolenie vybiraet... [Electronnyj resurs] // Peterb. teatr. zhurn. – URL: <http://ptj.spb.ru/archive/66/fest-teatr-xxi-veka-66/novoe-pokolenie-vybiraet-3/>
2. Rudnev P. Zakrylsja “Otkrytyj urok” [Electronnyj resurs]. – URL: <http://teatr-live.ru/2012/10/zakrylsya-otkrytyj-urok/>
3. Pronin A. “Ucheniki мастера”: Teatral’nojazychnaja diaspora [Electronnyj resurs]. – URL: <http://www.fontanka.ru/2010/12/04/001>
4. Podrobnее o priznakah sm.: Prokopova N. L. Formirovanie kriteriev analiza obrazcov rechevogo iskusstva kak reprezentantov kul’tury // Vestn. Kemerov. gos. un-ta kul’tury i iskusstv. – 2013. – № 22, ch. 2. – S. 114–123.
5. Efimova I. Masterskaja Anatolija Praudina [Electronnyj resurs]. – URL: <http://www.vashdosug.ru/spb/theatre/article/70633/>
6. Podrobnее o dekonstrukcii sm.: Prokopova N. L. Javlenie dekonstrukcii v scenicheskoj rechevoj kul’ture // Vopr. kul’turologii. – 2008. – № 7. – S. 58–59.
7. Efimova I. Masterskaja Anatolija Praudina [Electronnyj resurs]. – URL: <http://www.vashdosug.ru/spb/theatre/article/70633/>
8. Jurkov S. E. “Estetizm naiznanku”: futurizm i teatry – kabare 1910-h godov // Jurkov S. E. Pod znakom groteska: antipovedenie v russkoj kul’ture (XI – nachalo XX veka). – SPb., 2003. – С. 190.
9. Festival’ “Budushchee teatral’noj Rossii – 2013” [Electronnyj resurs]. – URL: <http://yarcult.org/events/16061/>
10. Vasil’ev Ju. A. Pis’mo N. L. Prokopovoj ot 04.08.2013 // Lichnyj arhiv avtora.
11. Pesochinskij N. Novoe pokolenie vybiraet... [Electronnyj resurs] // Peterburgskij teatral’nyj zhurnal. – URL: <http://ptj.spb.ru/archive/66/fest-teatr-xxi-veka-66/novoe-pokolenie-vybiraet-3/>