

КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКАЯ ОБУСЛОВЛЕННОСТЬ КРИТЕРИЕВ ОЦЕНКИ РЕЧЕВОГО ИСКУССТВА РИТОРИЧЕСКОГО ТИПА

Аргументирована культурно-историческая обусловленность речевого искусства театра. Объектом размышлений избраны образцы речевого искусства театра, относимые к системе стандартов «Парадигма красноречия». В качестве предмета размышлений предпочтение отдано эстетическим и идеологическим критериям оценки указанных образцов речевого искусства театра. Автором сформулированы дифференцированные критерии, предназначенные для выявления принадлежности образцов речевого искусства к системе стандартов «Парадигма красноречия» (риторическому типу).

Ключевые слова: речевое искусство театра; система стандартов «Парадигма красноречия»; риторический тип; критерии оценки.

В настоящее время для искусства в целом не характерно эстетическое и идеологическое единство. Нетрудно заметить отсутствие указанной целостности и в российском театральном искусстве рубежа XX–XXI столетий. Идеологическая и эстетическая разобщенность наблюдается также в публичной речевой культуре. Аргументация этого факта подробно изложена в монографии «Парадигмы сценической речевой культуры XX столетия», опубликованной автором данной статьи [1]. Проведенное исследование позволяет утверждать, что в целом типологию публичной речевой культуры представляют две системы стандартов (парадигма красноречия и парадигма драматизма) и пять типов (или концептуальных моделей): три основных и два модифицированных. К основным типам относятся: риторический, психолого-реалистический, условно-театральный. К модифицированным типам – два варианта контаминации психолого-реалистического и условно-театрального типов: 1) модификация с особым вниманием к раскрытию и воплощению сенситивных ценностей; 2) модификация с особым вниманием к раскрытию и воплощению идеациональных ценностей. В соответствии с этим и речевое искусство российского театра (как частное проявление публичной речевой культуры и театрального искусства) живет и развивается одновременно в нескольких ценностных ориентирах. Эти обстоятельства препятствуют использованию единых мерок в оценке речевого искусства и актуализируют разработку дифференцированных критериев. Речь идет о критериях оценки образцов речевого искусства, объединенных едиными эстетическими и идеологическими скрепами.

Абсолютное решение такой задачи в рамках одной статьи невозможно, однако определение дифференцированных критериев оценки для какой-то одной части речевого искусства, объединенной одними эстетическими и идеологическими скрепами, вполне реально. Опираясь на разработанную нами типологию публичной речевой культуры, концепцию действия двух систем стандартов, а также таблицу признаков звучания образцов речевого искусства, свойственных разным парадигмам и типам речевого искусства, сосредоточимся на аргументации эстетических и идеологических критериев оценки образцов речевого искусства риторического типа.

Такой выбор продиктован ранним формированием и устойчивостью речевого искусства риторического типа.

Названный тип оформился в античности, наибольшего расцвета достиг в период французского классицизма, в настоящее время продолжает оставаться частью речевого искусства. В типологии публичной речевой культуры риторический тип является концептуальной моделью системы стандартов «Парадигма красноречия». Здесь нужно отметить, что особенность парадигмы красноречия состоит в ее целостности и опоре лишь на одну концептуальную модель – риторический тип. Поэтому в дальнейших своих рассуждениях мы будем использовать термин «риторический тип» для уточнения более общего понятия «парадигма красноречия».

В России образцы речевого искусства, соответствующие риторическому типу, занимали крепкие позиции благодаря классической эстетике, выполнявшей функции его мировоззренческой основы. Наряду с классической эстетикой прочные позиции риторического типа обеспечивались идеологией государственного устройства Советской России. И классическая эстетика, и советская идеология обусловили близость художественной культуры советского периода к галантно-этикетной эпохе классицизма. Нормативность, опора на канон (особенно характерная для французского рационального метода) оказались созвучными и всей художественной культуре советского периода в целом, и речевому искусству в частности. Риторический тип постепенно уступил свое первенство лишь в связи с развитием категорий неклассики и разрушением советской идеологии.

На рубеже XX–XXI столетий образцы, соответствующие риторическому типу, занимают в общей диаграмме речевого искусства сектор, который можно обозначить как консервативное направление. Поэтому дифференцированные критерии оценки речевого искусства риторического типа выступают в качестве инструментария, позволяющего выявлять и аргументировать консервативные тенденции в речевом искусстве.

Итак, цель статьи – аргументация культурно-исторической обусловленности эстетических и идеологических критериев оценки речевого искусства театра, принадлежащего системе стандартов «Парадигма красноречия» (риторическому типу). Объект размышлений – образцы речевого искусства театра, относимые к системе стандартов «Парадигма красноречия» (риторическому типу). Предмет размышлений – эстетические и идеологические критерии оценки указанных образцов речевого искусства театра.

Как уже было отмечено выше, современное речевое искусство развивается одновременно в нескольких ценностных ориентирах. Поэтому всякий образец речевого искусства имеет свою философскую, эстетическую, технологическую платформу, соотносится с определенной шкалой оценки и, следовательно, может быть идентифицирован при помощи установленного набора эстетических и идеологических критериев. Для аргументации дифференцированных критериев воспользуемся ранее опубликованной таблицей признаков звучания образцов речевого искусства [1]. В соответствии с указанной таблицей к признакам звучания образцов речевого искусства системы стандартов «Парадигма красноречия» (риторического типа) относятся: внешнее изящество, эмоционально-чувственная дистанция от идей и фактов транслируемого текста, однозначность смысла, установка на монолог, пафосная воодушевленность. Названные признаки вполне корреспондируются с эстетическими и идеологическими критериями оценки образцов речевого искусства парадигмы красноречия (риторического типа). Мировоззренческую основу критериев оценки, как и самих образцов речевого искусства парадигмы красноречия (риторического типа), обуславливают, прежде всего, идеи, составившие классическое понимание научной рациональности и классической эстетики.

Распространение этих идей первоначально происходило благодаря античной культуре, впоследствии этому содействовал классицизм. Философия классицизма основывалась на принципах рационализма, на представлениях о разумной закономерности мира, на выражении идей большого общественного содержания, возвышенных героических и нравственных идеалах. Не случайно Ю.Б. Боров называет философским основанием театрального классицизма учение основоположника философской мысли Нового времени Рене Декарта с его принципом членить целостности [2. С. 197]. Идеи Рене Декарта, идеи классической рациональности посредством художественной культуры в целом и театрального классицизма в частности проросли в методологии речевого искусства и нашли выражение в декламационном стиле. Конечно, на рубеже XX–XXI столетий декламационный стиль утратил свою прежнюю актуальность, но приближенные к нему образцы речевого искусства не сошли на нет, они встречаются в настоящее время в речевом искусстве актера и речевом искусстве чтеца. Звучание этих образцов отличает рациональный характер.

Здесь необходимо подчеркнуть, что наше указание на рациональный характер речи не исключает в ней присутствия эмоционального напряжения. Акцентируя внимание на рациональном характере речевого искусства, мы имеем в виду не отсутствие эмоций, а особенности их природы, которую отличает жесткая регламентация, преобладание интеллектуального усилия над чувственным напряжением. Рациональное по своей природе речевое искусство в настоящее время называют риторическим. На рубеже XX–XXI столетий самым ярким примером речевого искусства риторического типа декламационного стиля (имеющим своих поклонников в современной театральной культуре) является речевое искусство «Комеди Франсез». Для подтверждения приведем пример из реальной практики современного театрально-

го искусства – спектакль по одноименной пьесе Бомарше «Женитьба Фигаро» (режиссер Кристоф Рок) театра «Комеди Франсез»¹. Обращение к вышеназванному спектаклю (поставленному в русле традиций классицистского театра) продиктовано его принадлежностью риторическому типу речевого искусства.

Анализ прессы о гастролях прославленного театра «Комеди Франсез» в рамках Года Франции в России позволяет очень явно ощутить позитивные стороны риторического типа. Авторы практически всех статей, посвященных вышеназванному спектаклю, указывают на три факта. Первый: сосредоточенность на сохранении традиций. Второй – внимательное отношение к тексту пьесы. Третий – хорошее качество сценической речи. В одной из публикаций читаем: «На спектакле “Комеди Франсез” понимаешь, что такое на самом деле профессионализм. Лакмусовая бумажка в данном случае – сценическая речь. В наших театрах бывает, что зрители кричат актерам: “Громче!” Здесь же сочно и ярко звучит каждое слово» [3]. Остановившись на факте «хорошее качество сценической речи», отметим условия трансляции слова в указанном спектакле. Во-первых, актеры «Комеди Франсез» говорят (действительно, как это принято в традициях классицистского театра) только на авансцене, только развернутыми в фас к зрителям (т.е. отсутствует четвертая стена, осуществляется прямое общение со зрительным залом). Во-вторых, речи актеров ничего не мешает: ни сцениграфия (она вполне проста: сцена не загромождена большим количеством поглощающих звук предметов), ни пластика тела. Пластика тела не выступает препятствием к звучанию и речеобразованию, потому что она минимальна. К пластической партитуре относятся лишь жесты, немногочисленные и несложные. Например, такие как протянутая вперед рука или протянутые вперед обе руки. Как отметила искусствовед Н. Таршиш², жесты старинной литографии. То есть пластика вполне статична. Она не затрудняет процесс звукообразования. В-третьих, режиссер изначально выбирает своим приоритетом слово. К тому же высокая оценка речевого мастерства в данном случае очень относительна. Речевое мастерство актеров «Комедии франсез» достойно всяких похвал в контексте системы стандартов «Парадигма красноречия». Высказанную мысль косвенно подтверждает один из самых авторитетных специалистов в области речевой подготовки актеров, заведующий кафедрой сценической речи Санкт-Петербургской академии театрального искусства В.Н. Галендеев: «Есть две функции речи в театре. Одна функция – чисто эстетическая, декоративная, и с этой точки зрения более всего важны красота тембра, полнотонность, безукоризненная слышимость, фонетическая полнота. Долгое время все были убеждены, что “декоративность” и есть важнейшая функция сценической речи. О второй функции до Станиславского никто специально не задумывался. Я имею в виду сценическую речь как проводник непосредственного психологического импульса, речь, отражающую внутреннее содержание момента. На практике актеры, конечно, так или иначе передавали эту жизнь образа в своей речи, но это происходило почти неосознанно. Традиционная декламация, идущая от французов, от “Комедии франсез”, от

консервативной парижской школы, обеспечивала благозвучие и не вникала в эту проблематику. Станиславский – первый человек, который задумался о том, как сохранить красоту и звучность сценической речи, но при этом добиться, чтобы это было не в ущерб передаче живого психологического импульса» [4. С. 346–347]. Здесь мы можем сделать один из важных выводов: риторический тип речевого искусства – это модель, в которой главной ценностью изначально является текст. Даже не слово, а озвученный актером текст. Речь актеров театра «Комеди Франсез» в спектаклях классицистской драматургии в XXI столетии по-прежнему риторична. Она содержит все признаки, по которым идентифицируется речевое искусство риторического типа, принадлежащее системе стандартов «Парадигма красноречия». Идеологическая основа речевого искусства «Комеди Франсез», безусловно, уходит своими корнями в рациональный способ познания. Выразительность речевого искусства актеров «Комеди Франсез» опирается на логический тип мышления. Частными законами выразительности речевого мастерства актеров «Комеди Франсез» управляют принципы рациональности, нормативности, иллюстративности, самодостаточности. Речевое искусство актеров «Комеди Франсез» в спектаклях классицистской драматургии (как и в период расцвета французской декламационной культуры) служит ярким примером соответствия идеям классической рациональности и классической эстетики.

Существование идей классической рациональности и классической эстетики органично. Дополняя друг друга, они определяют идеологические и эстетические критерии речевого искусства. Если идеи классической рациональности послужили оформлению критериев, выявляющих характер речевого искусства (рациональность, нормативность, иллюстративность, самодостаточность), то идеи классической эстетики – оформлению критериев звучания (акустических параметров). По сути дела, категории классической эстетики определили признаки звучания образцов речевого искусства риторического типа, а также эстетические критерии их идентификации.

Пожалуй, самым характерным, показательным критерием при идентификации речевого искусства риторического типа следует считать внешнее изящество (или благозвучие). Этот признак требует соблюдения конкретного свода правил логики, орфоэпии и орфофонии. При этом способы обеспечения благозвучия на протяжении многих культурно-исторических периодов (и античности, и классицизма, и периода XXI столетия) в главных своих приемах сохранились без изменений. Под благозвучием всегда понимали комфортное для слуха. Во времена античности наиболее рельефным выражением благозвучия считали певческую, распевную и речитативную формы голосоведения (особенно свойственные декламационному стилю древнегреческого театра). В речевом искусстве указанного периода сценические голосо-речевые мелодии слагались на основе грамматических ударений, имеющих стабильную, общеизвестную тонировку, которая усваивалась в процессе обучения чтению. Кроме того, большие размеры театра, а также расположенная под открытым небом сцена требовали увеличенной силы и полетности звука.

Именно эти качества выгодно отличали вокальную речь от ее разговорного аналога. Правда, на более поздних этапах развития, например в римском театре, актеры уже не пели, а говорили. Произошло снижение актуальности мелодики и укрепление значимости ритма, что объяснялось его более мощными суггестивными возможностями. Причина смены вокализированного звучания речевым аналогом состоит в упрочении позиций риторической ориентации речевой культуры. Что в свою очередь обусловлено развитием государственности и укреплением идеологической функции искусства. Предпочтительным акустическим свойством, а значит, и эстетическим критерием его оценки становилось благозвучие, опиравшееся уже не столько на мелодику, сколько на ритм. В голосо-речевом звучании, рационально организованном в соответствии с определенными ритмическими и тоническими закономерностями, виделась возможность воздействия на зрителя. Так, критерий «внешнее изящество (или благозвучие)», претерпев изменения уже в период античности, тем не менее сохранил свои позиции в качестве характерного признака речевого искусства и был органично воспринят речевым искусством французского классицизма и впоследствии длительное время ревностно охранялся традиционным европейским театром.

Критерий «внешнее изящество (или благозвучие)» тесно связан с признаком «эмоционально-чувственная дистанция от идей и фактов транслируемого текста». Это объясняется определяющим влиянием на образцы речевого искусства риторического типа классической эстетики, а точнее – влиянием категории прекрасного. Вербальное проявление далеко не всех эмоций характеризует внешнее изящество и благозвучие. Подчас вербальный аналог мыслей и чувств вовсе не отвечает требованиям категории прекрасного, не соответствует законам красоты. Как известно, многие эмоции способны блокировать приятное для слуха звучание голоса и речи. В целях сохранения благозвучия в отдельных случаях необходимо держать эмоции под контролем, а значит, сохранять эмоционально-чувственную дистанцию от идей и фактов транслируемого текста, иными словами – рационально управлять своим голосо-речевым аппаратом. Поэтому критерии «внешнее изящество (или благозвучие)» и «эмоционально-чувственная дистанция от идей и фактов транслируемого текста» зависимы друг от друга.

Однако для идентификации образцов речевого искусства парадигмы красноречия (риторического типа) двух указанных критериев явно недостаточно. Желая установить связь между названной категорией классической эстетики и другими критериями оценки речевого искусства, воспользуемся размышлениями В.В. Быčkova. Исследователь суммирует взгляды мыслителей и художников разных эпох на законы красоты и отмечает: «Уже с античности мыслители и художники пытались вычленишь и как-то описать, дефинировать “законы” и “правила” красоты, среди которых чаще всего фигурировали такие характеристики, как *гармония, совершенство, мера, соразмерность, порядок, симметрия, пропорция, число, ритм, равенство, доброцветность, “золотое деление”, конкретные пропорции, типы линий (S-образная линия, например), блеск, сияние, свет, цветовые отношения, музыкаль-*

ные созвучия, определенные соотношения частей и целого и т.д. и т.п.» (курсив авт. – Н.П.) [5. С. 143]. Как видим, В.В. Бычков не стремится к жесткому определению законов и правил красоты, но останавливается на характеристиках, выступающих в качестве ориентиров. Многие из приведенных здесь характеристик по своей семантической природе являются близкими, дополняющими друг друга, поэтому не будем искать для каждой из них аналог критерия оценки речевого искусства. Выявим соответствия между вышеприведенными характеристиками и критериями оценки речевого искусства парадигмы красноречия (риторического типа). Заметим, что некоторые из характеристик, указанных В.В. Бычковым, корреспондируются не с одним, но одновременно с несколькими критериями оценки. Например, характеристике законов и правил красоты «гармония» (проявляющейся через соразмерность, ритм, музыкальные созвучия) наиболее точно отвечают два названных выше критерия оценки: «внешнее изящество (или благозвучие)» и «эмоционально-чувственная дистанция от идей и фактов транслируемого текста».

Характеристикой «порядок» (обнаруживающей себя через симметрию и пропорции) обусловлен критерий оценки «однозначность смысла» (или ясность мысли). Прежде всего, подчеркнем, что указанный критерий оценки речевого искусства риторического типа достаточно устойчив. Он оформился в период античности и продолжает сохранять свои позиции вплоть до настоящего времени. Однозначность смысла (или ясность мысли) предполагает предельную логическую упорядоченность в процессе речевого акта, поэтому указанный признак также соотносится с требованием категории прекрасного и служит идентификации образов речевого искусства риторического типа. В этих образцах реализуемая посредством слова мысль обязана удовлетворять требованиям предельной понятности, однозначности вкладываемого смысла. Абсолютная ясность мысли возможна лишь вне сомнений, связанных с метаниями между противоположными позициями. Отсутствие метаний оборачивается, как правило, эмоционально-чувственной инертностью, пассивностью индивидуально-личностного процесса мышления и определяет неглубокое, поверхностное отношение актера к произносимому тексту. В то время как деятельный процесс мышления всегда сопряжен с отсутствием однозначности понимания того или иного события, муками поиска истины. Результатом такого принципа мышления в условиях публичности становится многозначность возникающих в речи смыслов. Тогда как ход размышлений в опоре на общепринятое мнение обеспечивает однозначность транслируемого смысла, предельную понятность и абсолютную ясность мысли. Опора на общеизвестное и общепринятое эффективнее всего способствует установлению для каждого элемента (вещи, явления, тезиса) совершенно конкретного места (отношения), обеспечивает однозначность транслируемого смысла, абсолютной ясности мысли. Подтверждение находим у О. Шпенглера. Сравнивая античную и западную трагедию (драмы Шекспира и Софокла), известный философ О. Шпенглер отмечал: «Попробуем развернуть экспозицию “Гамлета” или “Лира” и срав-

нить с экспозицией драм Софокла. Она сплошь психологична, а не только сумма внешних дат. О том, что мы теперь называем психологом, что для нас почти равнозначуще с понятием поэта, греки не имели никакого представления. Анализ им был также мало доступен в математике, как и в душевной сфере, да оно и не могло быть иначе по отношению к античной душе. “Психология” – это настоящее слово для обозначения западного способа создавать человеческие образы. <...> Никакая другая культура не знает ничего подобного. Это – именно то, что было строжайше исключено из группы античных искусств» [6. С. 414]. В речевом искусстве психологизм наиболее полно смог выразиться только в контексте художественной культуры XX столетия. Проявлению тенденций психологизма в отдельных образцах речевого искусства, безусловно, способствовали идеи романтизма и реализма. Однако до XX столетия технология совершенствования речевой культуры не имела разработанного и проверенного практикой способа анализа художественного текста, опирающегося на осмысление душевной сферы персонажа. Отсутствие такого анализа препятствовало преодолению эмоционально-чувственной инертности, пассивности глубинного, индивидуально-личностного процесса мышления в речевом искусстве.

Тезис обусловленности признака «однозначность смысла» (или ясность мысли) опорой на общеизвестные, общепринятые, установившиеся в обществе взгляды подтверждает немецкая исследовательница Р. Мерманн на материале французского классицизма. Рассматривая искусство актеров в контексте различных современных дискурсов, она отмечает, что в период французского классицизма театр был учрежден как идеальное средство информации для наглядного проявления и упрочения власти. Р. Мерманн отмечает: «В этой представительской системе актеры действовали для демонстрации эмоций, но условленных эмоций, точно установленных чувств. Не индивидуальные подлинные чувства подлежали демонстрации, а те, которые считались уместными в определенной эмоциональной ситуации в согласии с господствовавшими правилами *vraisemblance* (правдоподобие) и *bon gout* (тонкий вкус): сочувствие, например, отделенное от конкретного случая, от непредсказуемости естественного ощущения, как сделанное выражение неких условных чувств, которые ведут свой род от античности и которые воскресила культура Ренессанса» (курсив авт. – Н.П.) [7. С. 286]. Приоритет чувства, уместного в определенной ситуации, тесно связан с установкой на абсолютную ясность мысли и свидетельствует о рациональном характере речевой культуры.

Рациональность, нормативность, сосредоточенность на общепризнанном (подчас на «буквальном») смысле поддерживались и системой суфлерства, решавшей проблему присвоения авторского текста. Благодаря суфлеру актер имел возможность знать авторский текст лишь приблизительно. В определенном смысле система суфлерства служила препятствием для глубокого погружения актера в суть мыслей и чувств автора художественного текста. Это было возможно потому, что выявление довербальных основ авторского текста во все не считалось нормативом речевого искусства

вплоть до XX столетия (вплоть до оформления новой системы стандартов – парадигмы драматизма). Нормативы парадигмы красноречия ограничивались иллюстрацией сюжета – т.е. передачей неглубокого, поверхностного слоя авторского текста. Правда, особое внимание уделялось качеству самой иллюстрации.

Здесь хотелось бы уточнить, что под иллюстративностью речевого искусства мы понимаем повествовательность, сосредоточенность на сюжете как на основном объекте внимания при сценической трансляции авторского текста. Именно сюжет воспринимается в первую очередь и поэтому выступает как наиболее легко «считываемый» смысл, а значит как поверхностный слой текста. Сосредоточенность на сюжете отчасти обуславливал литературоцентризм, он обеспечивал самооценку авторского слова. Иллюстративность звучащего слова в системе координат парадигмы красноречия выступала в качестве нормы. Как уже было отмечено, в речевом искусстве эта установка подверглась мощной ревизии лишь в XX столетии, при оформлении новой системы стандартов – парадигмы драматизма. Однако в речевом искусстве любого культурно-исторического периода всегда находятся образцы, в которых главной ценностью является иллюстрация сюжета, а значит трансляция легко «считываемого» смысла, поверхностного слоя текста. В настоящее время встречаются примеры речевого искусства, в которых мастерство проявляется в иллюстрации сюжета, в иллюстрации авторского текста. Современные педагоги сценической речи для обозначения указанной тенденции нередко используют термин «рисует текст». На рубеже XX–XXI столетий иллюстрирование текста расценивается не только как проявление консерватизма, как антипод действия. Однако еще раз подчеркнем, действенность – это признак речевого искусства совершенно иной системы стандартов – парадигмы драматизма. Поэтому негативная оценка образцов речевого искусства, в которых главным является мастерство иллюстрации, объективна лишь в системе координат парадигмы драматизма. В то время как из шкалы ценностей парадигмы красноречия речевое искусство, иллюстрирующее сюжет, не выбивается.

Но обеспечению признака «однозначность смысла» служила не только опора на общепринятое мнение, использовался также и ритм (как уже было отмечено выше). Он помогал структурировать авторский текст, делить его композиционно, а также последовательно разворачивать, обобщать мысль, выделять главное и второстепенное в сценическом речевом высказывании. Ритм являлся лекалом построения фразы, композиции текста, определял пропорциональность и симметричность речи. Ритмическое членение текста, симметричное построение фразы с одинаковыми окончаниями ввел оратор Горгий. В свою очередь другой оратор, Исократ, развивая принципы, выдвинутые Горгием, выработал основные принципы композиции ораторского произведения. Цицерон был убежден в том, что на ритм следует опираться и в процессе исполнения речей: «...от природы нашему сознанию ничто так не сродно, как ритмы и звуки голоса, которые нас и возбуждают, и воспаляют, и успокаивают, и расслабляют, и часто вызывают в нас и радость и печаль» [8.

С. 245]. Таким образом, в целях достижения абсолютной ясности мысли ритм использовался, с одной стороны, в процессе обработки текстологической основы публичной речи (ораторов и актеров), а с другой – в процессе исполнения.

Характеристика «порядок» обуславливает не только критерий «однозначность смысла» (или ясность мысли), но предопределяет особенности процесса высказывания и выбор предпочтительной для образцов речевого искусства риторического типа монологической формы речи. Исходя из того, что порядок – это отсутствие дисгармонии, борьбы противоположностей, а значит – конфликта, вполне закономерно рассматривать монолог как форму речевого высказывания, более всего соответствующую гармоничному мироощущению в условиях публичности (в отличие от диалога и полилога). Поэтому критерий «установка на монолог» вполне корреспондируется с характеристикой «порядок». Но не только характеристикой «порядок» обусловлен критерий «установка на монолог».

Нужно сказать, что в риторическом типе речевой культуры монологичная форма речи (пусть не во всех видах речевой культуры в равной мере) занимала крепкие позиции. Сразу уточним, что речь идет о монологе не столько как о внешней форме речи, сколько как о психологической особенности процесса высказывания. Под критерием «установка на монолог» мы имеем в виду внутренние мотивации вербального акта, где важна лишь передача объема информации, а не вступление в процесс взаимодействия, где присутствует категоричная трансляция убеждений с задачей подавления иных позиций. Установка на монолог проявляется в нацеленности говорящего на собственный вербальный акт, при котором от слушателей не требуется ответной реакции и вступления в диалог. Установка на монолог – это процесс высказывания без учета голосо-речевых реакций на внешние и внутренние события и поступки партнеров по сцене. Таким образом, под критерием «установка на монолог» понимается признак самодостаточности вербального акта без учета ответной речевой реакции реального или потенциального партнера.

Наряду с указанными критериями, характеризующими речевое искусство риторического типа, следует назвать и признак «пафосная воодушевленность». Соотнесем этот критерий с идеями классической эстетики. Полагаем, он более всего корреспондируется с такими характеристиками законов красоты, как блеск и сияние, и такой категорией классической эстетики, как категория возвышенного. Впервые термин «пафос» (как риторическая категория) был полно разработан Аристотелем. В трактовке Аристотеля пафос представлял собой прием, при котором эстетика повествования передается через трагедию героя. В речевом искусстве категория возвышенного проявлялась наиболее рельефно в жанре театральной трагедии (как античной, так и классицистской). Позднее, в работах Гегеля, понятие пафоса расширилось. Оно вмещало в себя не только трагическую, но и торжественную эстетику. В качестве критерия оценки образцов речевого искусства мы понимаем под пафосом в нем же проявление страстного воодушевления. Особенность пафосного звучания состоит в том, что говорящий провоцирует

зрителя на эмоции, но сам при этом не открывает до конца своих собственных чувств. Р. Мерманн, анализируя высказывание Гете о необходимости стремления актера в своей игре к высокому и духовному, делает вывод: «Вот, оказывается, что самое главное: театр должен распространять высокое и духовное, и в повседневном постоянно должно просвечивать возвышенное, во всяком случае, в трагедии. Комедию можно показывать более реалистично. Здесь более естественно можно использовать жестикуляцию и голос. Такое строгое разграничение жанров также восходит к традиции античности... <...> Актер должен овладеть всеми этими приемами, чтобы не погрешить против современной ему эстетики классицизма. Как и поэту, скульптору или живописцу, ему следует не слепо подражать природе, не демонстрировать ее в грубой, непредсказуемой прямоте, а постоянно идеализировать и соединять истинное с прекрасным. Искусство не должно иллюстрировать жизнь, оно должно возвышать ее. Этого должен достигать в своей игре и артист театра» [7. С. 287]. Указанная общая эстетическая установка обусловлена категорией возвышенного, которая рассматривается как конкретная общепринятая интеллектуальная доминанта мышления. Она свойственна образцам речевого искусства парадигмы красноречия (риторического типа).

Заметим по ходу, что в противоположность сказанному в контексте категорий неклассики сосредоточение искусства на идеальных формах проявления жизни

будет определяться как пафосное и не соответствующее истине (ложное). В какой-то мере регулирование речевого искусства категорией возвышенного дает основание рассуждать о внимании не только к изяществу внешней формы звучащего слова, но и к его содержательной основе. Однако в полной мере содержательность не исчерпывается категорией возвышенного. Причиной является непокрываемость этой категорией полного объема сущностной интеллектуально-чувственной природы человека. Это обуславливает во многом декоративную (а значит – внешнюю) выразительность образцов речевого искусства, мировоззренческой основой которых выступает категория возвышенного.

Аргументированные в данной статье дифференцированные критерии предназначены для выявления принадлежности образцов речевого искусства, соответствующих системе стандартов «Парадигма красноречия» (риторическому типу). К указанным критериям относятся «внешнее изящество (или благозвучие)», «эмоционально-чувственная дистанция от идей и фактов транслируемого текста», «однозначность смысла», «установка на монолог», «пафосная воодушевленность». Идеология и эстетика в критериях оценки речевого искусства связаны. Каждый критерий одновременно является и выражением идей научной рациональности, и выражением классической эстетики. Дифференцированные критерии служат идентификации и объективной оценке образцов речевого искусства.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Спектакль по одноименной пьесе Бомарше «Женитьба Фигаро» (режиссер Кристоф Рок) театра «Комеди Франсез» был показан в разных российских городах в рамках Года «Франция – Россия. 2010».

² Автор данной статьи знакома с Надеждой Таршиш и беседа состоялась после показа спектакля «Женитьба Фигаро» в Александринском театре в Санкт-Петербурге в 2010 г.

ЛИТЕРАТУРА

1. Прокопова Н.Л. Парадигмы сценической речевой культуры XX столетия. Кемерово ; Москва : Российские университеты: Кузбассвуиздат – АСТШ, 2008.
2. Боров Ю.Б. Эстетика : в 2 т. 5-е изд., доп. Смоленск : Русич, 1997. Т. 2.
3. Копылова В. Москву обуяла «Комеди Франсез». URL: <http://www.mk.ru/culture/article/2010/10/14/536796-moskvu-obuyala-komedi-fransez.html> (дата обращения: 22.07.2013).
4. Галендеев В.Н. Не только о сценической речи. СПб. : СПГАТИ, 2006.
5. Бычков В.В. Эстетика: краткий курс. М. : Проект, 2003.
6. Шпенглер О. Закат Европы. Образ и действительность. Новосибирск : Наука, 1993. Т. 1.
7. Мерманн Р. И превозносят их, и ругают. Актеры в зеркале театральной науки (1990) / пер. И.Г. Беляевой // Театроведение Германии: система координат / сост.: Э. Фишер-Лихте, А. Чепуров. СПб., 2004. С. 282–300.
8. Цицерон М.Т. Об ораторе // Три трактата об ораторском искусстве. М. : Наука, 1972.

Статья представлена научной редакцией «Культурология» 20 января 2014 г.

CULTURAL-HISTORICAL CONDITIONALITY OF ASSESSMENT CRITERIA FOR SPEECH ARTS OF THE RHETORICAL TYPE

Tomsk State University Journal. No. 381 (2014), 101-107 DOI: 10.17223/15617793/381/16

Prokopova Natalia L. Kemerovo University of Culture and Arts (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: n-prokopova@kemnet.ru

Keywords: theatre speech arts; standards system "Paradigm of oratory"; rhetorical type; assessment criterion.

Cultural-historical conditionality of aesthetic and ideological assessment criteria for theater speech arts in the is argued in this article. The problems of the ideological and aesthetic distancing of the public speech culture and of the simultaneous development of Russian theatre speech arts in several axiological aspects are considered here. The author of the article bases on the previously published works, in which the typology of public speech culture is developed, the concept of two systems of standards is demonstrated, sound signs of speech arts patterns of different paradigms and types of speech arts are identified. The object of the reflection of this article is the theater speech patterns considered as a system of standards named the Paradigm of Oratory. Its peculiarity consists in integrity and reliance on a single conceptual model – a rhetorical type. Attention has been focused on the rhetorical type examples in the proposed materials. The author motivates her choice by the early formation of the speech arts of the rhetorical type. According to the author, the rhetorical type

formed in Antiquity, flourished during the period of French classicism, and now it continues to be a part of speech arts. The rhetorical type patterns represent the conservative direction in common speech. Aesthetic and ideological assessment criteria for the explained theatre speech patterns are the subject of the article. The author points out the interconnection between the ideological and aesthetic dominants in forming the assessment criteria for speech arts. There are differentiated criteria for identifying speech patterns as complying with the Paradigm of Oratory standards in the article. External grace (euphony), the emotional-sensual range of ideas and facts of the translated text, simple meaning, the aim at the monologue, pathetic inspiration are parts of the Paradigm of Oratory. Each criterion simultaneously expresses the ideas of scientific rationality and classical aesthetics. The differentiated assessment criteria of the speech arts of the rhetorical type are considered as the tools to identify and articulate the conservative trends in speech arts. Differentiated criteria serve to identify the speech arts patterns and their objective assessment.

REFERENCES

1. Prokopova N.L. *Paradigmy stsenicheskoy rechevoy kul'tury XX stoletiya* [Paradigms of the scenic speech culture of the 20th century]. Kemerovo, Moscow, Izdatel'skoe ob"edinenie "Rossiyskie universitety" Publ., Kuzbassvuzizdat-ASTSh Publ., 2008.
2. Borev Yu.B. *Estetika* [Aesthetics]. In 2 vols. Smolensk, Rusich Publ., 1997. Vol. 2.
3. Kopylova V. *Moskvu obuyala "Komedi Fransez"* [Moscow is obsessed with La Comedie Francaise]. Available at: <http://www.mk.ru/culture/article/2010/10/14/536796-moskvu-obuyala-komedi-fransez.html>. (accessed 22.07.2013)
4. Galendeev V.N. *Ne tol'ko o stsenicheskoy rechi* [Not only on the scenic speech]. St. Petersburg, SPGATI Publ., 2006.
5. Bychkov V. V. *Estetika: kratkiy kurs* [Aesthetics: a short course]. Moscow, Proekt Publ., 2003.
6. Spengler O. *Der Untergang des Abendlandes. Gestalt und Wirklichkeit*. Wien, Leipzig, Braumuller, 1918. Vol. 1. (Russ. ed.: Shpengler O. *Zakat Evropy. Obraz i deystvitel'nost'*. Novosibirsk, VO "Nauka" Publ., 1993. Vol.1.)
7. Mermann R. *I prevoznosyat ikh, i rugayut. Aktery v zerkale teatral'noy nauki* [They praise them and abuse them. Actors in the mirror of the theatrical science]. In: *Teatrovedenie Germanii: sistema koordinat* [Theatre Studies of Germany: coordinate system]. St. Petersburg, 2004, pp. 282- 300.
8. Tsitseron M. T. *Ob oratore* [Cicero M.T. On the orator]. In: *Tri traktata ob oratorskom iskusstve* [Three treatises on the oratory]. Moscow, Nauka Publ., 1972.