



Васильченко Наталья Николаевна, кандидат культурологии, доцент кафедры театрального искусства Краснодарского государственного института культуры (Краснодар, ул. им. 40-летия Победы, 33), e-mail: VasilchenkoNN@mail.ru

ПРОБЛЕМА ЗВУЧАЩЕГО СЛОВА В СОВРЕМЕННОМ ТЕАТРЕ

Актуальность проблемы звучащего слова в современном театре определяется общим снижением культуры сценической речи, утратой искусного владения высокохудожественным, образным словом. Цель настоящей статьи – попытаться разобраться в причинах падения уровня мастерства обращения со сценическим словом.

Ключевые слова: авторское слово, драматург, режиссер, актер, театр.

N.N. Vasilchenko

Vasilchenko Natalya Nikolaevna, candidate of culturology, associate professor of theatre arts of department of the Krasnodar state institute of culture (33, im. 40-letiya Pobedy St., Krasnodar), e-mail: VasilchenkoNN@mail.ru

PROBLEM OF THE SOUNDING WORD IN MODERN THEATRE

The relevance of a problem of the sounding word in modern theater is defined by the general decrease of culture of the scenic speech, loss of skillful possession of a

highly artistic, figurative word. The purpose of the present article – to try to understand the reasons of falling of level of skill of the address with a scenic word.

Key words: author's word, playwright, director, actor, theatre.

Проблематика статьи лежит в сфере парадоксального отношения современного театра к литературе, воплощаемой на сцене. Одной из особенностей театрального искусства является его вторичность, не второстепенность, а именно вторичность. В отличие от других видов искусств, где художникам для творчества требуется только их собственное воображение, режиссеру и актерам необходим первоисточник. Без литературной основы нет театра. Это понимают все. Тогда почему на современной сцене ощущается боязнь текста, слова? Явление тем заметнее, чем лучше, совершенней, более художественный сам текст.

Инструмент театра есть живой актер, его действия можно грубо разделить на физические, мысленные, словесные. В самом плачевном состоянии сегодня оказалось словесное действие.

Одна и та же фраза будет звучать по-разному в зависимости от способа произношения. Способ произношения обуславливается содержанием, объективно выраженным подтекстом. Подтекст вбирает в себя всю внутреннюю жизнь человека: и прилагаемые обстоятельства, и действия, и задачу, и пр. И в результате возникает интонация. Способ произношения – есть путь реализации подтекста в интонацию. Этот путь и есть действие словом.

Человеческое слово имеет две грани: смысловую и действенную. В результате наличия в слове действенной грани оно становится взаимодействием. Вот эта двугранность слова и создает сложность. Смысл дает автор. А действенную структуру должны вскрыть режиссер и актеры. Т. е. слово литературное должно стать словом звучащим, действенным. В этом

заключается герменевтическая природа театрального искусства. Но часто в этом переводе литературы на язык сцены деятели театра уходят так далеко от автора, что он становится почти не ощутим.

В 1982 году в альманахе «Современная драматургия» известный театральный критик Б. Любимов писал: «Сейчас режиссер, актер и сценограф устраивают из спектакля свой «банкет», на который драматург, если и допускается, то как бы на правах гостя». И этому гостю «достаются крохи с барского стола режиссера». Критик с иронией вопрошает: «Вначале было Слово?» Ответ его пессимистичен: «Сейчас слово драматурга явно в конце». [1, с. 231].

Попытаемся разобраться в этой амбивалентности отношения современного театра к художественному слову.

Сегодня, если текст не сокращается буквально заведующим литературной частью театра или режиссером, он уничтожается другим путем: глушится наплывами мощных шумов или музыкального сопровождения, или «наложением реплик на реплики».

Сложилась некая закономерность: чем больше объем текста, тем быстрее актер старается произнести его, преодолеть как нежелательное препятствие, оставить позади. Медлительность, мерность трагического самопознания Ивана Карамазова – В.И. Качалова, рожденная сверхсложностью смысла монологов Достоевского, самой природой их, в которых важно, необходимо, неизвлекаемо каждое звено в мучительном добывании истины; тридцать минут карамазовского собеседования с чертом – «черной» преступной частью собственной души, – ныне отошли к легендам театрального прошлого.

Сегодняшний любой исполнитель роли Ивана в спектакле «Братья Карамазовы» текст роли непременно «загоняет» до крайности. Невообразимо быстрый темп речи, подменивший собой напряжение внутреннего ритма, делает невозможным проникновение в суть метаний и мучений Ивана.

В свое время выдающийся режиссер А. Эфрос писал: «Мы научились играть современные пьесы, но, чтобы сыграть «Чайку», нужно по крайней мере суметь сказать такую фразу: «У меня в мозгу точно гвоздь, будь он проклят вместе с моим самолюбием, которое сосет мою кровь, как змея». Ее не так трудно произнести в современном нервном, рваном стиле, но ее адски трудно произнести округло, крупно, выпукло, стихотворно. Для этого нужно не только перестать быть просто мальчиком с Арбата, который хорошо понимает песни Окуджавы, но еще нужно стать и Блоком.

Но как стать Блоком, если ты им не родился? Может быть, непрестанно мысля о том, как им стать?» [2, с. 122].

Думается, высказанные Эфросом тревоги вполне правомочны и сегодня. Не слишком многое изменилось с тех пор в отношениях актера и литературы, актера и поэтического, высокохудожественного, образного слова.

Нынешняя сцена дает многие примеры неблагополучия именно в этой важнейшей для театрального искусства сфере. Здесь и уже называвшаяся «боязнь текста», особенно в классике. И бытующие в спектаклях самых разных направлений неправильности произношения вопреки обилию специалистов-речевиков, специальных кафедр в театральных вузах. Здесь и несоблюдение закона «актерской вежливости», суть которого в том, чтобы зрителю «комфортного» партера и «демократической» галерки все и одинаково хорошо было слышно. (Сценическая внятность – это культура артиста. Для этого, чтобы тихо говорить, надо обладать хорошей голосовой техникой.) И куда более сложные, сложно объяснимые в причинах и истоках искажения слова на сцене – прозаизм, вульгарность, немзыкальность, потеря ясной и четкой формы, характерности, ритма, неполнота прочтения заключенного в словах смысла.

Кажется, что сегодняшнему актеру легче, удобнее играть среднюю пьесу, пьесу ремесленного уровня, нежели классику или современную драму, отмеченную знаком «природного таланта» (используем выражение Гете). В

пьесах нового потока менее заметны недостатки актера, и сам он, по контрасту с бедным текстом и примитивным сюжетом, элементарным конфликтом, выглядит значительнее, некой жертвой, лишенной возможности осуществить себя.

Напротив, поэтическое, образное, художественное слово в пьесе становится подчас сильнейшим средством разоблачения уровня и состояния актерского искусства.

Тревожит агрессивность проникновения на сцену бытующей в нашем обиходе неряшливой и стертой, стандартной и ограниченной в лексике разговорной речи.

Проблема звучащего со сцены слова сложна, отнюдь не сводима к правильному и грамотному произношению текста. Связанная с духовным и интеллектуальным бытием актера, его этикой, культурой, глубиной и требовательностью знания себя и собственного искусства, настолько же принадлежит актерской, сколько и режиссерской сфере.

Умаление содержательности слова, его художественного богатства зачастую совершается по вине режиссера – его равнодушием, попустительством или намеренным, подчиненным радикальному режиссерскому решению стремлением.

Часть нынешних трудностей со словом на сцене мы получили в наследство от предшествовавших лет, прежде всего – пятидесятых – шестидесятых годов, когда в поисках «новой правды», смелости, «новой резкости» в борьбе со стандартами литературной хрестоматийности театр максимально сближал жизненное со сценическим, стремился едва ли не к уравниванию их. (Так натуральными, естественными, отнюдь «не актерскими» голосами, непривычно тихо, совсем, как в «жизни», говорили исполнители первого спектакля «Современника» – «Вечно живые»). Заботясь о «жестком рисунке смысла», театр отказался от «излишней речевой полновесности, литературного расслабления» в роли. Стремительность произнесения текста, обязательная динамика (позже превратившаяся в беглость и невнятность),

скромность эмоций и красок в слове, лаконизм и сдержанность звучания в какой-то период представлялись обязательными приметами современного актерского стиля. Компенсацией потерь, подчас сознательных, предусмотренных, становилась подлинность, болевая наполненность живого контакта с жизнью, с ее реально существующими сложностями и тревогами, о которых театр умел говорить, как посредством новых пьес, так и через драматургию прошлого.

Выразительное движение оказалось доступнее актеру, чем поэтически звучащее слово.

Но уже тогда, на первых, начальных этапах обновления сцены послевоенных лет лучшие из мастеров ощутили тоску по полнозвучию, по «объему» слова. К нахождению гармонии, согласия с литературой в ее совершенных образцах устремил свои усилия Г.А. Товстоногов. Другие его коллеги – режиссеры тех лет, захваченные пафосом современности, испытывали неожиданное ностальгическое потрясение от встреч со «стариками» нашего театра: Бабочкиным, Раневской, Царевым, Шатровой, Ильинским.

Почему еще труден текст большой театральной литературы? Из-за своих эмоциональных пределов, «вершин» душевного и словесного выражения. Трагедии на сегодняшней сцене редки. Долгие годы мы приучали себя к мысли, что самая достойная на сцене эмоция – сдержанная, скрытая в подтекст. Бывают, однако, моменты, когда ни в искусстве, ни в жизни не кричать нельзя. Кричать, однако, на сегодняшней сцене, оставаясь в сфере искусства, почти не умеют. Мешают этому слабые, сорванные или погубленные отсутствием режима голоса, неразработанность тембра. «Голос я приготовил, теперь можно играть Гамлета», – сообщал Михаил Чехов. «Голос – это роль», – утверждал Михоэлс. В автобиографической книге Лоренса Оливье «Исповедь актера» содержится вполне серьезное признание, что вместо одного «плохого», действовавшего лишь на средних теноровых

регистрах природного тембра великий английский актер к концу своей жизни развил тысячу.

Сколько смысла черпает актер из текста, если текст глубок, сложен и не сразу обнаруживает свою сущность? Очень часто – лишь самый верхний слой.

На актера, безусловно, влияет обилие средней драматургии. Такая литература не может быть по отношению к актеру нейтральной, она вредит ему, снижает уровень его культуры и мастерства.

У В.Г. Белинского есть сформулированное отличие художественного от нехудожественного: «Мы, публицисты и критики, только рассуждаем, мы словами стараемся разъяснить это, а вы, художники, одной чертой разом в образе выставляете самую суть, чтобы ощупать можно было, чтобы самому нерассуждающему читателю стало все понятно! Вот тайна художественного, вот правда в искусстве!» [1, с. 74].

Все формулирующая, договаривающая до конца, «трактующая» драматургия, в которой тенденция «парит» над жизнью, приучает актера «легонько и обязательно быстро» «пробегать» текст до финала, до «морали». Задерживаться не только нет никакой нужды, но даже опасно. Опасно анализировать, вслушиваться в слово, вживаться него, т.к. в результате скудость содержания выступит с еще большей очевидностью. Опасно приходить в такую драматургию во всеоружии тонкого и сложного мастерства, искусства подтекста, светотени в образе. Невозможно выразить подтекст, если сам текст содержит минимум смысла, трещит и разваливается под грузом чуждых ее элементарности эстетических средств. Привычка к элементарному содержанию отучит актера искать смысл, глубину, многовариантность мысли и там, где они есть. Отсюда – столь частый ход «по поверхности», в пределах очевидного и легкодоступного в некоторых классических спектаклях.

Неорганическая, «сделанная», а не «сотворенная» пьеса искажает зрительский и актерский вкус, который не воспитать иначе, нежели на высоких художественных образцах.

Недаром иллюзия красоты, благородства облика столь часто исчезает, едва только актер откроет рот. Знаменитый «Пигмалион» Бернарда Шоу – профессор Хиггинс по тому, как человек говорит, мог определить географию рождения своего пациента, его социальное происхождение, культурный ценз и т.п. Так и актер «открыт», обнажен в слове, в силе своей и слабостях.

Чтобы как-то оправдать «отпадание», «отлучение» красоты от звучащего со сцены слова, придумываются теории и концепции ее якобы необязательности, противоположанности даже нынешнему времени, деловитому, трезвому, «целесообразному», чуждому сантиментам и церемонности.

И в жизни, и на сцене мы многое сегодня в слове теряем. Поэзию. Красоту. Смысл. Свое прошлое.

Еще в пятидесятых годах XX века критик Ю. Юзовский писал о том, что театры часто смотрят на автора как на «уполномоченного, приведшего на сцену жизнь». И с этой жизнью актеры и режиссер должны разбираться сами по себе, независимо от автора. Они берут материал по Шекспиру или Чехову. Изучают эту жизнь и не понимают такого парадокса, что действительность тогда появляется, когда она преломлена через восприятие автора. Без чувства автора нет действительности.

Все сказанное относительно автора, авторского текста, авторского слова как выражение миропонимания и стиля художника остается верным и правомочным сегодня.

Список используемой литературы:

1. *Любимов Б.* На рубеже десятилетий // Современная драматургия. М., 1982. № 1.
2. *Эфрос А.В.* Репетиция – любовь моя. Избранные произведения: в 4 т. / 2-е изд. доп. М., 1993. Т. 1.
3. *Достоевский Ф.М.* Дневник писателя: в 2 т. Т. 1. М., 2011.