

илов. Кувшова, 1975, 10 июня

совсем не отменяет потребности понять одновременно и своеобразную речевую фактуру литературного произведения, найти его сценический эквивалент.

Н. Волянская всего лишь зафиксировала одну из репетиций О. Ефремова, на которой он, следуя весьма пространственной режиссерской методологии, предложил актерам отказаться на время от текста, чтобы попробовать на определенном этапе выразить смысл той или иной сцены исключительно через физическое действие. Можно ли выдавать этот частный репетиционный прием за всеобъемлющий творческий принцип?

И в каком бы полемическом западе ни сказал Г. Товстоногов: «Как только в театре начинают слушать слова, современный театр кончается», многочисленные его постановки служат опровержением этой крайности в полемике. Они и слушаются, и смотрятся, а часто прежде всего именно слушаются, как, например, на спектаклях «Идиот», «Варвары», «Три сестры», «Ревизор». Другое дело, что они, конечно, не только слушаются!

Главный аргумент, к которому прибегает И. Руч, доказывая, что в современном театре важнее всего действие, немедленно обнаруживает свою полную теоретическую несостоятельность. Автор статьи «Слово и дей-

Вывинула специфические задачи перед исполнителями драматургия Брехта и близких ему по художественному направлению авторов — тут потребовалось умение сочетать сценическую речь с ораторским искусством, разговор с пением. Да и современная психологическая драма ничуть не взывает к примитивному говорку, имитирующему повседневную разговорную речь.

Поиски разнообразия, богатства форм и манер сценической речи, зависящих от тонкости и глубины постижения исполнителями идейного содержания и художественных особенностей драматургии, — одна из самых актуальных задач, поставленных нынешним временем перед актерским творчеством. Можно ли определить единственное или хотя бы основное направление поисков? Очень приблизительно, потому что они затрагивают самые различные психологические, стилистические, эстетические пласты. Но кое-что общее все же следует отметить.

Например, в существе и корнях того творческого порыва, который бросил на встречу друг другу музыку и драматический театр новейшего времени, положив начало ряду показательных процессов и явлений. Прошло уже целое столетие и даже несколько больше с тех пор, как музыка и драма почувст-

полезно, и не менее полезно подумать о развитии имеющихся традиций. Желательны также известные новации в обучении будущих актеров. Предмет, которым они занимаются, называется «техника речи». Но ведь далеко не все в сценической речи принадлежит технике! Станиславский настаивал, чтобы его ученики умели чувствовать буквы, слоги, «ощущать их душу». Достаточно ли учат именно это му?

Чем ответственнее становятся идеологические задачи, стоящие перед советским театром, тем в большей степени повышается и требовательность, предъявляемая нами к сценической речи. Неразборчивый шепот, бестолковое бормотание — одна из тенденций в современном актерском искусстве, вызывающая тревогу, потому что она весьма модна и достаточно распространена. Настолько модна, что находятся охотники подвести под нее ту или иную теоретическую базу. Но имеются и другие тенденции, вызывающие чувство неудовлетворенности у зрителей. Читателя «Советской культуры» Е. Абрашкевич раздражает, например, в современных спектаклях нагромождение всякого рода шумовых эффектов. Бывает, что без смысла шумят и сами актеры, чаще всего, когда им в руки дается микро-

# НЕ КРИК И НЕ ШЕПОТ

КАЗАЛОСЬ бы, истина чрезвычайно проста: голос драматического актера должен быть услышан зрителями, пришедшими на театральное представление, где бы исполнитель ни находился: на подмостках или в проходах зрительного зала, в замкнутом пространстве интерьера или на широком просторе улиц и площадей. У аудитории, присутствующей на сценическом представлении, два способа восприятия — спектакль надо увидеть и услышать. Первое сближает театр с изобразительным искусством, второе — с музыкой. Одно от другого неотделимо.

Но в то же время проблема значительно сложнее. Разные эпохи и творческие направления предъявляли собственные, отличные друг от друга претензии к месту и роли сценической речи в общей системе театрального произведения, к ее формам и манерам.

В статье И. Руч «Слово и действие», написанной с заинтересованностью, знанием предмета, содержится по крайней мере два верных наблюдения. Автор справедливо обращает наше внимание на то, что «характер актерского исполнения сейчас во многом зависит от режиссуры», хотя исключений бывает сколько угодно, вплоть до самых парадоксальных.

Справедливо и то, что изобразительная сторона и речевая фактура вступили в современном театре во взаимоотношения качественно иные, чем прежде. Совершив своего рода «стриптиз», обнажившись почти до предела, сценические подмостки стали местом интереснейших экспериментов в области установления новых контактов между образной системой постановочного решения и актером-человеком, являющимся идейным и художественным центром спектакля. Основа современной сценографии — в ее динамичности, активно-

сти. А это доказывает правомерность еще одного суждения И. Руч, утверждающей, что театр сегодня — это прежде всего театр действия.

Однако никак нельзя согласиться с И. Руч в том, как она понимает действие в театре, отделяя действие от слова, противопоставляя слово делу, о чем наглядно свидетельствует уже заглавие ее статьи. В сущности, И. Руч вступает в противоречие с одним из основных законов реалистического театра, наиболее точно сформулированным К. С. Станиславским. Согласно этому закону в драматическом театре действие и слово неотделимы друг от друга, потому что слово само по себе уже действие. Станиславский всегда, во все периоды своей творческой жизни придавал исключительно большое значение «словесному действию» на сцене, не отрывал его ни от физического, ни от психологического, ощущая их в безусловном единстве. Этот закон действует и сегодня.

Думаю, что цитатами из высказываний известных советских режиссеров И. Руч пользуется произвольно, неверно истолковывая их творческие позиции. Ни в теоретических работах, ни в художественной практике Г. Товстоногова, О. Ефремова, Ю. Любимова нет утверждения примата действия, дела над словом, нет и отторжения одного от другого. Ю. Любимов совершенно прав, высказав мысль, давную и хорошо всем известную о том, что театр — искусство «не для слепых». Но его увлечение возможностью «найти к пьесе не только смысловую, но и чисто театральную, зрительный ход»

проводит прямую аналогию между искусством театра и жизнью и делает вывод, что на сцене, как и в действительности, должно судить «о характере человека не по словам его, а по делам». К тому же, поскольку сценическое действие (исключая словесное действие) все более и более достигает максимально точного воспроизведения жизненной правды, художественная речь будто и вообще становится противопоставленной на театральных подмостках. Но разве можно сводить художественно совершенную сценическую речь только к декларационности, приподнятой театральности, пафосу? И что же остается тогда за собственно сценическим действием, если из него начисто исключить действие, осуществляемое словом? Неужели есть сегодня наивные чудачки, полагающие, что актерская речь в театре может стать когда-нибудь абсолютно адекватной повседневной, бытовой речи? Значит, со сцены придется, например, изгнать совсем Шекспира, Шиллера и с ними многих других лучших из лучших среди мировых классиков! А как играть «Оптимистическую трагедию» Вишневецкого или сатирические комедии Маяковского?

На мой взгляд, художественные достоинства современной сценической речи должны стать даже выше и разнообразнее, чем они когда-либо были. Опыты создания поэтического театра — а они довольно многочисленны — требуют выработки новых законов сценической речи для актеров. На крике, сколь бы он ни был темпераментен, тут, как подтверждают примеры, далеко не уйдешь.

вовали друг к другу особенно острый интерес. Не первый в истории мирового театра, но с той же убежденностью, что и его предшественники, Станиславский утверждал в двадцатые годы нашего века, что «будущее искусство, несомненно, пойдет по пути синтеза музыки и драмы, синтеза звука и слова».

А с ним полностью солидаризировался создатель интеллектуальных пьес, перенасыщенных острыми идейными диспутами и пространными политическими монологами, англичанин Бернард Шоу. Говоря: «Если вы изучите оперы и симфонии, вы обнаружите тем самым и ключ к моему способу творчества», он имел в виду не только написанные им пьесы, но и театр, который должен был на материале этих пьес существовать.

Менее всего музыкальность современной сценической речи можно свести к напевности. И попытками стилизации любого рода тут ровно ничего не добьешься. Театр может научиться у музыки очень многому: законам композиции, безукоризненному чувству ритма, точному и виртуозному владению искусством контраста. Но, разумеется, каждый урок у музыки должен быть очень конкретен, должен всецело зависеть от драматургического материала, к которому обращается театр.

По-моему, очень ценно и своевременно предложение Б. Бабочкина о созыве специального совещания в рамках ли Всесоюзного театрального общества или Министерства культуры СССР. У русской актерской школы славные традиции в области сценической речи, вспомнить и изучить их было бы

фон в спектаклях, близких жанру мюзикла. Тогда они орут текст с той силой чисто физического напряжения, которое должно подчас заманить и недостаток певческого голоса, и отсутствие подлинного артистического темперамента. Постановка мюзиклов в драматических театрах осуществляется сегодня повсеместно. Суесть метание, а то и откровенный наигрыш из арсенала театра далекого прошлого не могут помочь овладеть тайнами нового жанра. Актерам и режиссуре надлежит в связи с этим решить ряд новых творческих проблем, касающихся как пластики, так и речи. Пора задуматься и над утрачиваемым искусством произведения классического трагического и комического монолога. Одним словом, как справедливо пишут в газету многие читатели, «необходимо вернуть былую славу сценической речи!» И вернуть мало — надо бы и умножить!

На сцене нужны не крик и не шепот, а речь, передающая всю сложность идейного и эмоционального содержания образа, все оттенки мыслей и чувств человека в тех индивидуальных, неповторимых манерах, которые присущи людям в жизни. Художественная, блистательная и отточенная по форме, даже в своем возможном и законченном, но отнюдь не универсальном стремлении к естественности и простоте — таков, наверное, желанный образец современной сценической речи в драматическом театре, речи, устраивающей и актеров, и зрителей.

А. ОБРАЗЦОВА,  
доктор искусствоведения.