

Вячеслав Сацко

СЦЕНИЧЕСКОЕ СЛОВО КАК ОБРАЗЕЦ УСТНОГО ТВОРЧЕСТВА

Vyacheslav Sasheko

STAGE SPEECH AS AN EXAMPLE OF ORAL ART

Статья посвящена исследованию процесса трансформации литературного текста в сценическую речь. Ключевыми аспектами этого процесса становятся такие понятия как: устное творчество, словесное действие, звукодействие, паравербальность.

The article is devoted to the study of literary text transformation into stage speech. The key aspects of this process are Oral, Verbal Action, Sound Action, Paraverbality

Звучащему слову, пожалуй, ни в одном искусстве не уделяют столько внимания как в театре. Одна из основных задач драматического театра – перевод текста с литературного на сценический язык (язык действия). Ключевую роль в этом процессе занимает работа со словом. В сущности, театральные репетиции направлены на то, чтобы сделать слово вновь «устным», оторванным от письменной традиции и присвоенным человеком-артистом. Таким образом, возвращение слова к его устным истокам становится одной из основных задач сценической речи. Каковы особенности этого процесса в современной театральной культуре? В каких направлениях в эпоху «постдраматического театра» мы можем двигаться сегодня в работе над речевым искусством актера?

«Если проследить основные тенденции в речевом искусстве русского театра, становится очевидным, что интерес к вопросам сценической речи развивается от внешнего к внутреннему, от проблемы формы к проблеме содержания» – эти слова патриарха речевой педагогики А. Петрова в большей степени относятся к оценке сценической речи до начала эпохи К. Станиславского, который в борьбе с декламативной традицией произвел революцию в речевой сценической культуре, утвердив принцип «от внутреннего к внешнему» [7, с. 3]. Однако со временем абсолютизация принципов правды и органичности актерского искусства привели в театре к возникновению так называемого «шептального реализма» [7, с. 35], во время как сам К. Станиславский придавал огромное значение «музыкальности» сценической речи, т.е. ее внешним выразительным возможностям: «Но разве разговорная речь не может быть музыкальной? <...> В самом деле, у нас нет скрипичных, мелодичных голосов на сцене; почти все говорят обрывисто, ударно, как на фортепиано без педали. Можно ли с таким голосом выражать возвышенные чувства, мировую скорбь, ощущение тайн бытия, вечное?» [8, с. 307]. Очевидно, что диалектическое противостояние «форма vs. содержание» были и будут основой эволюции театра, следовательно, и искусства сценического слова.

Театр, как и любое искусство, изменчив. Соответственно и изменения в речевом искусстве должны быть обусловлены изменениями в самом театре. Рассмотрим этот процесс в контексте оппозиции «форма – содержание».

А. Петрова, с опорой на учение К. Станиславского, выделяет основные характеристики сценической речи, в полной мере актуальные и для современного театра: разговорность, нормативность, выразительность, речевая характеристика образа, действенность [7]. В практике сценической речи сегодня суть процесса выражения внутреннего содержания через форму разрабатывает Ю. Васильев, который создает своеобразную модель этого процесса: «ощущение – движение – звучание» и «восприятие – воображение – воздействие» [1; 2]. Можно утверждать, что в речевом искусстве XX–XXI вв. приоритет содержательной стороны слова безусловен. Не берусь отрицать примарность смысловой стороны речи над выразительной. Однако могу предположить, что в современном сценическом слове вновь возрастает требование к его формальной стороне. Чтобы понять суть этих перемен, вспомним, что ещё во времена Станиславского существовал оппозиционный подход к сценической речи В. Мейерхольда. Как известно, В. Мейерхольд противопоставил натуралистическому (реалистическому) театру условный. В этом типе театра остро возник вопрос сценического слова: каким оно должно быть, если спектакль, декорации, игра актеров условны? В контексте работы отметим основные моменты условного театра Мейерхольда, имеющие отношение к слову: формальное разделение речи практической и художественной (сценическая речь – речь принципиально искусственная), связь речи и музыки, восприятия речи как движения (биомеханика актерской речи) [4]. Несмотря на то, что главным эстетическим средством условного театра Мейерхольда стал визуальный образ, а слово было вторичным средством изображения, формальный подход режиссера к слову задал своеобразный контр-вектор подходу К. Станиславского. Где-то посередине этих контрастных подходов двух великих мастеров можно расположить актера и режиссера М. Чехова и его увлечение эвритмическими опытами пластического выражении звука, зримого воплощения речи и музыки. Несмотря на разницу воззрений великих мастеров, можно отметить точку их пересечения – восприятие сценического слова как музыкального процесса.

Можно предположить, что в современном театре интерес к звуковой стороне слова вновь становится актуальным. Сегодня концепцию «действенного слова» можно дополнить и обогатить понятием «звукодействие». Что позволяет полагать, что звук обретает в современном театре новую значимость? Прежде всего хотелось бы отметить, что в литературном слове содержание далеко не всегда важнее формы, – в первую очередь это утверждение касается поэтической речи. Уместно вспомнить утверждение В. Ходасевича о том, что «слово и звук в поэзии – не рабы смысла, а равноправные граждане» [9]. В поэтическом тексте (или же точнее сказать «в поэтической структуре текста») может быть заложен прием, который в психологии искусства определяется как «аффективное противоречие и уничтожение содержания формой» [3, с. 160]. Кратко эту идею психолога Л. Выготского можно пояснить так: автор придает тексту особую художественную форму, благодаря которой буквальное содержание текста становится противоположным тому эстетическому впечатлению, которое получает реципиент в процессе восприятия. Именно это свойство художественных текстов стало особенно востребовано в эпоху режиссерского театра, когда театрально-концептуальные вопросы приобрели особое значение. Режиссерский театр стал активно привносить на сцену прозу, при этом зачастую не перерабатывая ее в драматургию, сохраняя ее эпическое начало (как, к примеру, спектакли К. Гинкаса по рассказам А. Чехова). Часто по структуре эти тексты далеки от классического

канона («Улисс» Д. Джойса в постановке Е. Каменьковича). Прозаическое слово изначально не равно слову драматическому, оно наделено особой художественной структурой, и в этом ракурсе оно более поэтично. Таким образом, сегодня можно говорить об определенной «поэтизации», возникающей в современном театре. Поскольку поэтическая речь предельно условная, «искусственная», то здесь мы обращаемся к вопросу, актуальному еще для начала XX века: каким должно быть слово в «искусственных» условиях?

В современном театре драма претерпевает значительные трансформации: постмодернистский подход отменяет диктатуру смысла в современной драме. Принцип бессобытийности, заданный еще А. Чеховым или С. Беккетом, активно развивается в так называемой «новой драме» и требует перемен в постановочных подходах, и, соответственно, перемен в подходе к звучащему слову (не этим ли объясняется возросший сегодня интерес к «читкам» – желанием зрителей именно *слышать* пьесу). Таким образом, вновь возрастает интерес к звучанию слова – к «звукодействию». На практике эти перемены выражаются в деконструкции сценического слова. Деконструируются в первую очередь определенные А. Петровой «основные особенности современной сценической речи»: разговорность, нормативность, выразительность, речевая характеристика образа, действенность. Возникает особая игра с основными выразительными средствами речи: интонацией, паузой, ударением, темпоритмом. Показательно в этом отношении описание спектакля «Я... Она... Не Я и Я...» А. Янковского: «Гам, где у Клима была всепоглощающая пауза, у Янковского – много слов. Несмотря на обилие текста, театр, который мы видим, – невербальный театр. Актер в «Я... Она...», это особенно явно, произносит громадное количество текста на большой скорости, с невероятной энергией и почти на одном дыхании. Он – а вслед за ним и мы – перестаем акцентировать что-либо конкретное из этого текста, и тогда сами собой в сознании остаются главные мотивы, волнующие автора пьесы Клима и, очевидно, создателей спектакля» [6]. Определенным примером деконструкции слова может стать и спектакль «Скрипка Ротшильда» К. Гинкаса, в котором нет привычных разговорных интонаций, а естественные связи речевых тактов разрывает обилие пауз и частые смысловые ударения; знакомые смысловые связи в тексте разрушаются, и возникает новый смысловой строй. В приведенных примерах значение фабулы уменьшается, режиссеры стремятся не столько к подтексту, сколько к созданию надтекста – «метафизического смысла происходящего, особого внеличного символического потока, из которого действующие лица черпают свои настроения, состояния, предчувствия» [5, с. 116].

Подводя итог, можно сказать, что в современном речевом искусстве возникает особый интерес к паравербальным фонационным средствам выразительности (акустическим явлениям, сопровождающим или замещающим звуки речи: темп, высота, громкость, скорость, тембр, ритмичность, паузы, интонации, вздохи и др.), когда порой доминирующим становится не слово, а сам звук, речь обретает музыкальные свойства. В классическом упражнении, которое К. Станиславский называл «таратарование», актеры вместо слов произносили фразы на «тарабарском» языке. Однако под звукодействием не следует понимать «тарабарщину», когда звук замещает собой слово. Скорее здесь звук следует воспринимать как образно-эмоциональное средство воздействия, создающее атмосферу и особый надтекстовый смысл.

Список литературы:

1. Васильев, Ю. Сценическая речь: восприятие – воображение – воздействие. Вариации для творчества: учеб. пособие / Ю. Васильев. – СПб.: СПГАТИ, 2007. – 432 с.
2. Васильев, Ю. Сценическая речь: ощущение–движение–звучание. Вариации для тренинга: учеб. пос. / Ю. Васильев. – СПб.: СПГАТИ, 2005. – 342 с.
3. Выготский, Л. Психология искусства / Л. Выготский. – Минск: Современное слово, 1998. – 480 с.
4. Золотухин, В. Жест – трамплин слова. Конструкции речи в театре Мейерхольда / В. Золотухин // Лекториум [Электронный ресурс]. – 2019. – Режим доступа: <http://nov-stil37.ru.net/v/66748>. – Дата доступа: 25.03.2020.
5. Кухта, Е. Надтекст / Е. Кухта // Театральные термины и понятия: Материалы к словарю: Выпуск II / сост. С. Бушуева, А. Варламова, Н. Таршис; ред. А. Варламова. – СПб.: Лань, 2010. – С. 116–117.
6. Матвиенко, К. One way ticket / К. Матвиенко // Петербургский театральный журнал [Электронный ресурс]. – 2002. – № 1 [27]. – Режим доступа: <http://ptj.spb.ru/archive/27/the-petersburg-prospect-27/one-way-ticket/>. – Дата доступа: 28.03.2020.
7. Петрова, А. Сценическая речь: учеб. пособие / А. Петрова. – М.: Искусство, 1982. – 191 с.
8. Станиславский, К. Моя жизнь в искусстве / К. Станиславский. – М.: Вагриус, 2000. – 448 с.
9. Ходасевич, В. Заметки о стихах / В. Ходасевич // Проект «Собрание классики» Библиотеки Мошкова [Электронный ресурс]. – 2004. – Режим доступа: http://az.lib.ru/h/hodasewich_w_f/text_0035.shtml. – Дата доступа: 01.04.2019.

Олег Хартанович

ТРАНСФОРМАЦИЯ АУТЕНТИЧНЫХ ВИДОВ НАРОДНЫХ РЕМЁСЕЛ В ИНСТАЛЛЯЦИЯХ БЕЛОРУССКИХ ХУДОЖНИКОВ

Oleh Hartanovich

TRANSFORMATION OF AUTHENTIC TYPES OF FOLK CRAFTS IN THE INSTALLATIONS OF BELARUSIAN ARTISTS

В статье рассматриваются вопросы использования аутентичных видов народных ремёсел в творчестве современных художников Беларуси на примере инсталляций Артура Клинова.

The article discusses the use of authentic types of folk crafts in the works of contemporary artists, using the installations of Arthur Klinov as an example.

Сегодня художественным творчеством занимается масса профессионалов и любителей. Широта их интересов включает в себя занятие как народными промыслами, так и академическим, а также актуальным искусством. Ряд школ, студий, а также имеющих в продаже издания по ремеслам, академическому рисунку и живописи, в основном, удовлетворяет их спрос. Однако