

А. С. Кузин

Речь, звучащая со сцены (режиссерский взгляд на актерские проблемы)

Статья посвящена актуальной, но привлекающей недостаточное внимание как практиков театрального искусства – режиссеров, актеров, – так и специалистов в сфере подготовки актерских кадров – руководителей учебных заведений искусства, педагогов. Проблема сценической речи рассматривается автором не в прикладном плане, не в связи с набором методик и конкретных упражнений, которыми обычно владеет основной корпус педагогов, а в плане методологическом. Автор, действующий театральный режиссер, имеет возможность не только наблюдать, но и в ходе репетиционного процесса, корректировать те ситуации, которые не решаются при подготовке актеров в театральных учебных заведениях. Автор озабочен качеством речи, звучащей со сцены провинциальных театров, причем относимых к числу ведущих в России – Ярославского театра им. Ф. Волкова, театров Сибири (Омск), Поволжья (Самара). Утверждается, что вопрос сценической речи – это вопрос не только обучения, но и личностной установки артиста, понимания творческой проблемы, желания совершенствоваться; а техника артиста – это вопрос не только технической подготовки, но художественности. Автор задается вопросом, на который часто получает отрицательный ответ: способен ли артист, ведущий суетливую жизнь (театр, кино, телевидение, шоу) в необходимые, чаще всего сжатые сроки *выучить* массив текста и *присвоить*, актуализировать специфические речения, присутствующие в классических пьесах?

Ключевые слова: сценическая речь, актер, режиссер, репетиции, техника, обучение, подготовка, провинциальная сцена.

A. S. Kuzin

Speech Sounding from the Scene (a director's view on actor's problems)

The article is devoted the urgent problem, but drawing insufficient attention of practitioners of theater – directors, actors, – and experts in the sphere of actors' training – principals of educational institutions of art, teachers. The problem of the scenic speech is considered by the author not in the applied aspect, not in connection with a set of techniques and specific exercises which main teachers have, but in the methodological aspect. The author, a working theatrical director, has an opportunity not only to observe, but also during rehearsal process to change those situations which aren't solved during actors' training in theatrical educational institutions. The author is anxious with speech quality, sounding from the stage of provincial theaters, which are considered to be the leading ones in Russia – Yaroslavl theatre named after F. Volkov, theaters of Siberia (Omsk), the Volga region (Samara). It is claimed that the question of the scenic speech is a question not only of training, but a question of personal ideas of the actor, understanding of the creative problem, desire to master; and the technique of the actor is not only a question of technical training, but a question of artistry. The author puts a question, and the answer to it is negative: can the actor having fussy life (theater, cinema, television, show) in necessary, most often in short terms *learn* the text and to *appropriate*, staticize the specific set phrases, which are in classical plays?

Keywords: scenic speech, actor, director, rehearsals, technique, learning, training, provincial scene

Чем больше времени проходит с момента, когда я сам выходил на сцену в качестве артиста, относительно недавно закончившего институт (а это уже больше 40 лет), тем более явным становится то, насколько меняется подготовка сценической речи у артистов, которые приходят работать в театр. Отмечу: есть подготовка в смысле качества (уровня) и подготовка в смысле учебного процесса. В данном случае меня интересует именно качество, то качество, которое присуще речи, звучащей со сцены.

Прежде всего, подчеркну: нет такого профессионально состоятельного режиссера, по крайней мере в российском художественном пространстве, который не придавал бы значения этому самому качеству речи, звучащей со сцены. При-

чем это значение не провозглашается, не декларируется, а присутствует в реальной практике, которую можно наблюдать в сценических произведениях.

Для режиссера чрезвычайно существенны детали актерского существования, в том числе – его речи: профессионал понимает, что «организм актера, его фактура, высота голоса, тембр, его биологический ритм» поставлены, как это обозначено в рассуждениях М. Захарова о профессии, в один номинативный ряд [2, с. 129]. Подлинно профессиональный режиссер, Л. Додин, как следует из записи его репетиций над одним из его чеховских спектаклей, буквально при первой же встрече с актерами напоминает им о нюансах речи, которая еще только должна

будет звучать со сцены, о том, что «надо научиться ставить ударения, подчеркивать нужные ремарки, многоточия...» [1. С.17]. Один из самых образованных отечественных режиссеров, знаток давней практики Художественного театра, А. Шапиро, работавший со многими выдающимися актерами, как бы со стороны анализировал работу И. Смоктуновского в роли короля Людовика (пьеса М. Булгакова «Кабала святош»), обращая внимание на интонационный рисунок, на психологические нюансы, реализованные через речь: «Их величество были поглощены принятием пищи и лишь иногда <...> не без удивления обнаруживали присутствие Мольера – “остро пишете”. Людовик дезориентировал беднягу, а потом внезапно жалил и ласкал. Подобно опытному фехтовальщику, он долго подготавливал выпад, тщательно скрывая момент укола» [3. С.93]. Шепот и крик, пауза и смена ритма – все это режиссерская забота, которая должна быть разделена актерами. Причем всеми – как столичными, применительно к которым размышляли упомянутые выше режиссеры, так и провинциальными.

Действительно, прежде всего, я имею в виду провинциальную сцену. Потому что и в Петербурге, и в Москве еще есть педагоги, которые умеют и слышать, и учить, ощущать профессию, так сказать, в руках, есть остатки «прежней роскоши», а вот в провинции все стало, на мой взгляд, если не сказать плохо, то едва ли не катастрофически.

Провинция северная – скажем, Вологда, провинция уральская – скажем, Екатеринбург, Челябинск, провинция волжская – скажем, Саратов, Самара, провинция сибирская – скажем, Новосибирск, Омск: там – проблема одна и та же, распространяющаяся, как ковровая бомбардировка. Одна и та же в том смысле, что нет мастеров, нет педагогов, которые могли бы в должной мере готовить артистов высокого класса. Но – качество сценической речи в разных регионах – одинаково огорчает и возмущает. Если говорить об уровне, то где-то он более высокий, а где-то – средний. Нельзя сказать, что в каком-то городе заметен особенно низкий уровень, все равно есть какие-то персоналии, которые держат еще достойный уровень. Причем это личности преклонного возраста, артисты старшего поколения. Например, в Омске: во-первых, это просто блестящие артисты, с высоким уровнем подготовки (В. Алексеев, Н. и М. Василиади, М. Окунев, В. Прокоп, или, к сожалению, уже ушедший из

жизни Е. Смирнов)! Как они разговаривают в свои немалые годы, в том числе в 70–75–80 лет! Какая это великолепная русская речь! В следующем поколении, конечно, тоже есть артисты, которые хорошо говорят. Они учились давно и были подготовлены в местных вузах или студиях.

Вот, допустим, артист, который в Омске сыграл в моем спектакле Сирано де Бержерака, Руслан Шапорин. Он – человек относительно молодой, насколько знаю, ему еще нет 40. Его подготовка вполне профессиональна: хорошее правильное дыхание, голос на опоре, отличная дикция. Все это слышно. Это культура сценической речи, которая еще сохраняется, но – у единиц. Следующее поколение, которое приходит, имеет и голоса пожиже, и дыхание не то, и – самое главное – слышим орфоэпические проблемы, у таких артистов целый «букет» недостатков в звукоизвлечении.

Некоторые из таких артистов даже вырастают в хороших, но речевой аппарат у них остается на уровне наших «домашних радостей». Постепенно к такой речи привыкаешь. Они даже что-то играют, но...

В поколении 40-летних хорошо говорящих артистов, причем еще способных говорить стихами, совсем немного. То, что удается тому же Шапорину, – это результат высококачественного обучения, которое человек прошел и хорошо актуализировал... или все же (плюс к первому) индивидуального таланта, природных данных и возможностей. Талант, активное желание совершенствоваться, реализация того, что в прежних поколениях было естественным и обязательным, а в этом поколении – почти эксклюзив. Когда этот актер пришел в театр, нынешние «старики» были лет на двадцать моложе, и начинающий актер сумел с ними поработать и находился в непосредственном контакте. Все «уроки», вся «школа» для такого актера была именно в театре.

То есть, на самом деле вопрос сценической речи – это вопрос не только обучения (конечно, очень важный вопрос), но вопрос еще личностной установки артиста, понимания проблемы, желаний совершенствоваться. И если в этом, относительно молодом поколении, таких артистов мало, то это вина не театрального обучения, поколенческого сдвига: либо равнодушия, либо недостаточного трудолюбия. Это имеет значение в том числе, как часть общей большой проблемы.

И все-таки, мне кажется, Москва и Петербург сохраняют за собой «право первой ночи», отбирают абитуриентов, которые туда едут со всей страны. Там вообще не берут талантливых людей с речевыми проблемами, для таких абитуриентов вопрос поступления даже не обсуждается. Иное дело, что считать «проблемной» речью. Речь? Это совокупность звуков? Скороговорка? Природные дефекты? Добавим сюда еще голосовые проблемы. Правда, голос может быть специфическим, – и с таким не берут. Не так давно обсуждали голос Елизаветы Боярской, хрупкой девочки с нестандартным «басом». Мне кажется, в отличие от других, кто обсуждал ее голос, что это – вполне нормально: низкий, грудной, даже красивый женский голос. Я не согласен с тем, что этот голос контрастирует с ее внешними данными. По-моему, это – вполне определенный типаж «героини». Кто-то голос называл грубым, удивляясь тому, что с такими данными взяли в старейший петербургский вуз. Можно обсуждать, взяли ли бы девочку с такими данными в театральную школу, да не в провинции, а в том же Петербурге, не будь она «театральным ребенком».

Но, впрочем, это частный случай, который уже «состоялся». На самом же деле в театре не хватает голосов. Техника актера – это проблема сцены, как ни прозвучит парадоксально: техника артиста – это не только вопрос технической подготовки, но вопрос художественности. В больших залах, где более 500 мест (как, например, в Ярославском театре им. Волкова), молодые актеры либо срывают голоса, либо приучаются форсировать звук и перестают при этом быть органичными. Они приучаются «подавать текст» в зрительный зал. Впрочем, этим умением артисты старшего поколения владеют, они знают, что такое «посыл».

И – важный момент: в процессе выпуска спектакля нет времени на *обучение* актеров. Хотя можно возразить: репетиционное время должно быть потрачено на другое, но молодые артисты в сегодняшнем театре – по сути, люди недообразованные. Они многое недополучают, чего-то не успевают усвоить. Хотя это кажется странным, поскольку и раньше учили 4 года, и сейчас – те же 4 года. Но это – про другое, мы же в данном случае считаем необходимым обсуждать собственно сценическую речь – речь, звучащую со сцены, а не процесс обучения актеров...

Когда режиссер приходит в театр и обсуждает вопросы предстоящей постановки,

особенно если идет речь о классической пьесе, – при распределении ролей невозможно не замечать речевых проблем. Есть у актера или актрисы хорошие внешние данные, но при этом – большие проблемы с речью. Да, приходится идти на компромиссы. В уже упоминавшемся Омске я делал «На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского. Замечательный, совсем юный на тот момент актер, прекрасная психофизика; для Сергея Сизых это была первая крупная роль. Глумов был молоденький, тоненький, можно сказать, хорошенький, едва ли не хрупкий, на вид – неиспорченный «цыпленок», по сути – страшный кукушонок. И – с неустранимым дефектом речи, там и с артикуляцией было не все ладно, и с дикцией, через которую приходилось «продираться» (впрочем, небезуспешно) в быстрых и легких монологах и диалогах. И ты закрываешь глаза, идешь на этот компромисс, но в конце концов – в результате – все равно проигрываешь, потому что работа не становится в полной мере цельной, оставаясь той самой «домашней радостью». Как только спектакль попадает на фестиваль, играет на гастролях, становится объектом критического анализа, звучат упреки: хорошо, интересно, но юноша не плохо говорит, вероятно, не обучен... Либо так: «мальчик» хороший, проблемы с речью почти не заметны по ходу спектакля, но в финальном монологе – все оказывается на виду.

Вот здесь все же придется сказать о педагогах, которые сегодня работают в вузах, театральных студиях: в основном это артисты местных театров. Эти педагоги – часто сами с невнятной школой, читай – без школы в полном смысле слова. Где эти артисты-педагоги учились, чему учились – никто не знает. Впрочем, что написано в дипломах, – известно, но эти записи не гарантируют качества подготовки тех, кто должен хотя бы ретранслировать, а уж тем более интегрировать своих подопечных в профессию. Вопрос преемственности профессионального развития решается через местные театральные студии, филиалы вузов и т. п. Никого не хочу обижать, но уровень этой ретрансляции не обеспечивает нужного качества актерской подготовки. Артисты по-разному попадают в театры и разными путями приходят в преподавание.

Мне пришлось разговаривать по поводу программ обучения с актрисой, которая сегодня как раз преподает сценическую речь. Да, разговор поневоле все сбивается на «школу», без которой ни в каком случае профессию приобрести невоз-

можно. Вот я и спрашиваю актрису-педагога, по каким программам она работает со студентами. Мол, сами ли их разрабатывают? Не-ет, что вы, мы перерабатываем московские и питерские программы. Причем это такой микс, отовсюду понемножку. И эти программы, в основном, существуют для проверяющих. А работают они по... собственным воспоминаниям. Но в таком случае есть еще одна, весьма существенная деталь: московские и питерские программы по учебному предмету «сценическая речь» чрезвычайно сильно отличаются друг от друга: спецификой работы по орфоэпии, принципами формирования репертуара. Не менее существенно отличаются и программы разных московских вузов. В результате микс не просто рождает приблизительность, эклектику, но лишает такую работу методологии.

Есть и организационно-творческая проблема: кафедры сценической речи в провинциальных вузах и студиях – это странные «компании», малочисленные по составу сотрудников. Хорошо еще, если там оказываются реже актеры, чаще актрисы, работающие в театре. Они хотя бы практики. Но есть люди, которые не работают нигде, кроме этого самого учебного заведения. Съездили на какие-то курсы, где-то с кем-то повстречались, посидели на уроках у кого-то, чего-то поднабрались, случайно, не проверили на себе. Вот это, на мой взгляд, уже близко к катастрофе.

Конечно, в провинции есть артисты, которые говорят хорошо. Допустим, Павел Маркелов в СамАРТ. Но у него – школа, имеющая серьезные традиции в области сценречи, Малый театр, Щепкинское училище. У него были проблемные звуки, когда он поступал учиться, были сонорные звуки, с которыми он работал, гнусавость была. Но это было все выправлено! Там есть голос, там есть опора, его – слышно! Он понятен, он внятен. И я видел, как он сам работает, до сих пор – став уже ведущим артистом труппы, сыграв серьезнейшие главные роли. И конечно, когда он разговаривает на сцене, он демонстрирует совершенно иной актерский уровень, по сравнению с большинством его коллег-партнеров.

Есть и еще одна существенная деталь, которая важна для актера, который *виден* на сцене, а не *звучит*, скажем, по радио: это артикуляция. Признаком живой человеческой речи. И если говорить о Р. Шапорине (Омск), П. Маркелове (Самара), то они, при всех возможных частных претензиях к ним, производят впечатление на публику наличием артикуляции.

Небольшое отступление об особом вопросе – о телевидении, его влиянии на речь, звучащую со сцены. Полагаю, что телевидение является своего рода толчком для появления вялого, необязательного русского произношения, неоправданной торопливости, безынтонационности, в конечном счете – невыразительности публично звучащей речи.

Понятно, что изменились темпы жизни. Невольно в обыденной, а подчас и в профессиональной речи возникает спровоцированная режиссером скороговорка, где вялая речь и отсутствие опоры на согласные звуки лишают произносимое существенного смысла.

Возвращаясь к упомянутому «эффекту телевизионной невыразительности», можно подчеркнуть: то самое телевидение, которое многих, слабых и доверчивых, портит, сбивает с профессионального тона, – оно не то чтобы культивирует отсутствие артикуляции, но как минимум прощает отсутствие выразительной (да просто – четкой, внятной) артикуляции. Напротив, такая речь считается современной по манере, а значит приемлемой и даже культивируемой.

А у этих артистов (Шапорин, Маркелов) и других, в основном представителей старшего поколения, хорошая речь является обязанностью и необходимостью. Есть лицо артиста. Если артист обладает элементарно выразительной артикуляцией, он обязательно выигрывает, по сравнению с другими. Отсюда так важны и заметны и относительно молодые актеры, о которых сказано выше, способные привлекать внимание публики; отсюда старшее поколение – скажем, Вера Карпова, которая недавно сыграла няньку в моем спектакле «Правда хорошо, а счастье – лучше» (актрисе за 80, но речь – отточенная, уместно подчеркнутая – ее особое достоинство). Отсюда – совсем-совсем старшее поколение Волковской сцены, светлой памяти Владимир Солопов с его изысканно-образцовыми модуляциями и даже не подчеркнутой, а просто имевшейся артикуляцией; это Наталия Терентьева, у которой и грузинская крестьянка, и московская дворянка, и французская «старуха» говорят слышно, но не форсированно, внятно и каждая, что важно, в своем темпе.

Как заметила недавно Н. И. Терентьева, «хорошая актерская речь – это уважение к зрителю». Приветствуя труппу Малого театра на фестивале в Ярославле, Терентьева поздравляла публику с тем, что она услышит настоящую русскую речь. Я напрягся в ожидании легендарного звучания:

пусть в записях и видеосъемках, но мы помним, как М. И. Царев не просто разговаривал, но декламировал. Там были замечательные живые «старухи». И вот сегодня идет «Горе от ума», публика – в недоумении: у Чацкого ничего не понятно, естественно, хорошо разговаривает Ю. М. Соломин, но, стоит ему отвернуться от зрительного зала, тоже ничего не понятно. Молодые артисты... лучше их речь не комментировать. И если это русская сценическая речь, то театр, вероятно, закончил свое существование. Даже нет возможности поставить «диагноз», определить, что же произошло в старейшем русском театре: голосов нет, не работает дыхание? Видимо, срывает всеобщая торопливость, ведь сегодня начинают учить в институте «быстрей-быстрей»...

Речи в вузах учат три года, а на четвертом курсе уже выпускают дипломные спектакли. Должны быть вработаны речевые рефлексы, с которыми человек дальше пойдет в жизнь. А эти профессионально значимые рефлексы не формируются. Голосом и орфоэпией студенты занимаются только в «школе», но, придя в театр, практически никто к этому не возвращается. Отсюда – ощущение профессиональной несостоятельности и надвигающейся катастрофы.

Итак, уважения к зрителю, о котором сказала Н. И. Терентьева, я сегодня в большинстве театров не наблюдаю. Об этом даже никто не говорит, а ведь это – часть профессии. И сценическая речь, то есть речь, звучащая со сцены, перестает быть частью актерской профессии. Простите за резкость, но не случайно сегодня в актерство лезут бывшие КВНщики, ребята из «Камеди клуб»; они все сегодня снимаются, да не в рекламных клипах, а в фильмах. При этом они не идут на драматическую сцену, как это было когда-то с первыми и немногими квн-щиками и любителями из студенческих театров, вроде «Нашего дома» в МГУ. Получается, что узнаваемая, иногда обаятельная, часто гротескная «мордочка» заменяет собою внятную речь, содержательное высказывание (страшно сказать, мысль). Мордочка. Забавно. Или, как говорит молодежь, «прикольню».

Но обратимся более непосредственно к центральной, на мой взгляд, или, по крайней мере, одной из важнейших проблем современной театральной жизни.

Артист получает роль в классической пьесе. Не будем сегодня вспоминать о том, что Л. Н. Толстой написал «Власть тьмы» таким язы-

ком, звучание которого современному актеру воспроизвести не под силу. Да и тексты А. Н. Островского, не все, но многие. Например, «Правда хорошо, а счастье – лучше», поставленная мною недавно в Театре комедии в Петербурге. Пьеса написана тяжелейшим не просто для произнесения, но для понимания языком. Огромное количество диалектальных оборотов, оборванные фразы, переименование привычных слов необразованными людьми. Островским уже заложена речевая характерность, как, впрочем, и многими другими отечественными классиками. Действительно, у того же Островского, Горького, даже у Чехова («даже» – поскольку у него речь персонажей строится фрагментарно, импрессионистично, не бытово) – большие массивы текста.

Вопрос: способен ли современный артист, молодой или артист среднего поколения, тот, кто суетливо ведет свою профессиональную жизнь, снимается в рекламе и/или озвучивает ее, если повезет (как он думает), снимается в сериалах, ситкоммах, «звучит» на презентациях, в транспорте, в торговых центрах, – итак, способен ли такой артист в необходимые сроки, а они теперь чаще всего сжатые, *выучить* массив текста и *присвоить*, актуализировать те специфические речения, о которых было сказано только что? Это ведь не только Толстой, или Островский, или Горький, или Чехов, – но это, например, такие авторы, как Н. Коляда, как Е. Гришковец, даже тексты, написанные в технике *verbatim*. Они тоже основаны на больших массивах текста. Правда, *verbatim* позволяет и культивирует «отсебятину», редуцирование, упрощение, а другие роли надо именно что выучить. Укладывается ли текст в психофизику артиста? Конечно, артист должен быть профессиональным человеком, он вынужден и обязан выучить текст. Другое дело, что взрослые артисты очень сложно учат текст; молодые учат текст легко... Но! взрослые артисты, освоив текст, могут блестяще владеть монологической речью, они умеют технически «распределиться». Например, Карпова, сошлюсь на уже упомянутый недавний опыт нашей работы над Островским. Для нее как раз и была главная проблема: боязнь того, что не сможет выучить текст. Или Солопов, или Терентьева. Там тоже были опасения невыученного текста. Тем не менее текст был выучен, всегда!

И – другая коллизия: актриса, играющая много, в том числе главные роли. Возраст – 50 с небольшим. Островский. Текст «не выучивается», путается, обывляется, подстраивается под

привычное. Полагаю, это – актерская распушенность, актриса позволяет себе быть якобы современной, то есть, не выучив текст классической пьесы, нести отсебятину. Актриса выходит на сцену и кажется самой себе органичной и естественной, позволяя себе «по чуть-чуть» переиначивать исходный материал. Она якобы разговаривает «своим» языком, что в принципе сегодня в театре допускается довольно часто. Я этого не допускаю. Если я работаю над классической пьесой, предупреждаю: господа актеры, текст надо знать. Для меня это знак культуры, если угодно, культурный код.

Но я знаю и то, что сегодня многие режиссеры классические тексты переиначивают, называя это этюдами. Предлагают этюдную форму классических текстов. Визуализируют, убирая большие текстовые объемы. Театр – это зрелище, спектакль делается для глаз, – так объясняется «работа» с текстом. Играются «этюды на тему», текст

в этом случае – необязателен, избыточен, излишен.

Библиографический список

1. Додин, Л. А. Репетиции пьесы без названия [Текст] / Л. А. Додин. – СПб. : Балтийские сезоны, 2004.
2. Захаров, М. А. Контакты на разных уровнях [Текст] / М. А. Захаров. – М. : Центрполиграф, 2000.
3. Шапиро А. Я. Как закрывался занавес [Текст] / А. Я. Шапиро. – М. : Новое Литературное Обозрение, 1999.

Bibliograficheskijski spisok

1. Dodin, L. A. Repeticii p'esy bez nazvanija [Tekst] / L. A. Dodin. – SPb. : Baltijskie sezony, 2004.
2. Zaharov, M. A. Kontakty na raznyh urovnjah [Tekst] / M. A. Zaharov. – M. : Centrpoligraf, 2000.
3. Shapiro A. Ja. Kak zakryvalsja znaves [Tekst] / A. Ja. Shapiro. – M. : Novoe Literaturnoe Obozrenie, 1999.