

Н. А. Барабаш

Голос как универсальный код времени

Главная идея данной работы состоит в наделении каждого исторического периода определенным кодом-ключом, при помощи которого возможно распознать и оценить основные векторы движения социальных и художественных направлений в обществе, в особенности, в театре и где главная роль отдана речи, ее эволюции, движению и проявлениям. Разделение на периоды дает возможность распознать и проанализировать каждый из них, выявив основной смысл, характеристики и черты, а также код времени. Стихотворение автора, ставшее своего рода смысловым центром научной статьи, призвано выделить и укрупнить саму идею, выразить в поэтической форме то существенное и главное, что волнует автора особенно. В статье выстраивается своего рода структура, «иерархия звука», который также привязывается к определенному времени, причем, автор разграничивает время физическое и экзистенциальное, что по-разному истолковывает смысл слова.

Ключевые слова: время, период, история, искусство, слово, речь, эволюция, голос, театр, код, перемены.

N. A. Barabash

Voice as a Universal Code of Time

The fundamental idea of this paper consists in providing each historic period with a certain key code, which would make it possible to identify and estimate the basic vectors of the social and art movements in society and, especially, in the theater, where the principal part is given to speech: its evolution, motion and expression. Division into the periods gives the chance to distinguish and analyse each of them, having revealed the main sense, characteristics and lines and also time code. The poem by the author, which is some kind of the semantic center of the scientific article, should allocate and integrate the idea, express in the poetic form that essential and main thing, that the author is concerned about. In the article some kind of the structure, «hierarchy of a sound» is built, which also is attached to certain time, and, the author differentiates physical time and existential time, that interprets the sense of a word in a different way.

Keywords: time, period, history, art, word, speech, evolution, voice, theater, code, changes.

Голос, столь хрупкий инструмент высказывания и одновременно проекция социокультурного исторического контекста, – есть то единственное и универсальное мерило истины, по которому возможно распознать, что делается в обществе, как оно эволюционирует и проследить главные векторы этого развития.

Если обратиться к делению исторического поступательного движения, довольно распространенного, можно выделить пять основных периодов, которые, с одной стороны, отражали бы социальные перемены и катаклизмы, а с другой – то, как и каким образом проявлял себя голос и речь в это время.

Известное деление в России – дореволюционный период, предвоенный, период войны, последующие послевоенные годы и то, что называется *оттепелью*. И еще один, современный, который условно начинается с конца XIX в. и по настоящее время. Каждый из указанных периодов содержит то особенное и характерное, позволяющее оценить и рассмотреть время с позиций его движения, перемен и разного рода наслоений.

Если чистота звукового выражения, настолько значимая и важная для начала века, была особенно выразительно и внятно обозначена именно в театре, где, в первую очередь, Московский художественный

театр задавал тон и где В. И. Немирович-Данченко, взбираясь на колосники, вслушиваясь в текст, зывал оттуда к артистам: «Не слышу последних букв!»), безупречность речи артистов в спектаклях была и непременным условием пребывания их на подиуме, и неотъемлемым условием принадлежности человека к профессии. Достаточно назвать спектакли, над которыми работал основатель этого театра Константин Сергеевич Станиславский, из репетиций которого с артистами и родилась его знаменитая система. Он был так озабочен безупречностью и в то же время человечностью речи, что в своих заметках говорил о «недостаточной чуткости и любви людей к слову, ... непонимании тонкостей своего языка» [6].

О. Л. Книппер-Чехова, проработавшая в этом театре не один десяток лет, сыгравшая множество ролей, в том числе и в пьесах, написанных ее мужем, драматургом Чеховым, огромное значение придавала слову. Об этом она писала в письмах к мужу, иногда выражая сомнение, ее ли это роль, справится ли она. Сам же Чехов, обращаясь в письмах к Вл. И. Немировичу-Данченко, был очень обеспокоен тем, кто и как будет исполнять его роли в «Вишневом саде». Так, говоря об исполнительнице роли Ани, он пишет: «Аню может играть кто угодно, хотя бы совсем неизвестная актриса, лишь бы была мо-

лода, и походила на девочку, и говорила бы молодым, звонким голосом» [7]. А в письме актрисе М. Н. Лилиной он признается, что она говорит именно так, как нужно в ее роли Раневской [7, с. 531]. Предупреждает он и о том, что роль Лопухина, главная, как полагал драматург, надо играть не крикнув», иначе вся пьеса «провалится» [7, с. 514].

Речевая особенность самого Станиславского, с учетом строения его речевого аппарата, характерностью звукоизвлечения, заключалась в четком и подчеркнуто артикуляционном выговаривании слова. Его труппа, несомненно, была яркой приверженницей того, что касалось звучания, четкости, выразительности и одухотворенности русской речи. Если сравнить речь артистов этого периода с декламационной особенностью артистов, работавших на 70 лет ранее, становится очевидным разительное отличие: артисты середины века, не говоря о более ранних годах, вовсе не заботились о чистоте звучания.

Слом веков – это всегда кризис. И наступление XX в. – не исключение. Недаром кризис подразумевает эволюцию любой системы, в том числе и художественной. Особенность человеческой цивилизации в том, что внезапные, стихийные события сначала приводили к тяжелым или даже катастрофическим последствиям, однако их преодоление давало возможность не только выжить, но и более насыщенно и рационально двигаться вперед. Такое перспективное продуктивное развитие подразумевало определенный вектор движения – от стихии и хаоса к порядку и миру. От стихийных катаклизмов, которые переламывали историю, – к разумному и упорядоченному существованию. Речь говорящего человека и «весомость темы о говорящем человеке громадна», отмечал М. Бахтин [1, с. 111]. Но именно театр становится наиболее формулируемым объектом художественного изображения языка. Вся сила и мощь языка, речи говорящего человека проявляются наиболее зримо и акцентированно именно в театре. Акцентированно не с точки зрения артикуляции, а с позиций социальной значимости и собственно речи. Бахтин даже отсылает к образу «говорящего человека», который как никто более точно и определенно обнажает перемены в социуме, он говорит и о символе языка применительно к романному его звучанию [1, с. 110].

В романе, как в молчащем варианте изображения слова, а в театре – как в его озвученной, осуществленной, реализованной версии, происходят процессы сближения и отторжения, поиска и утраты особенностей языка и его смыслов. Театр становится самой важной, самой действенной специфической формой озвучивания проблем и в самом социуме, и в конкретной звучащей речи артистов, передающих чужую речь и чужое слово и при этом вносящих свое собственное толкование. Более того, не только напечатанное чужое слово, приписывая ему те тон-

кости понимания, строения души, характера, которые в наибольшей и явной степени раскрывают все тайны звучащей речи, соотнося ее с социальной значимостью, с художественной востребованностью и установкой норм произнесения в данный конкретный период. И в силу этого артист, вообще театр в его лице становится выразителем тех смыслов, которые раскрывают сам дух времени, сопрягая его со всеми подвижками и проблемами, существующими в обществе. Начинает звучать не только «по Бахтину» проблема изображения языка и проблема образа языка. Начинает звучать, словно сдвоенная фигура речи, возведенная и в символ, и в метафору, и в образ времени, своего рода игра языка, поданная разнообразно и терпящая изменения согласно переменам во времени.

Если Бахтин говорит о «говорящем человеке» этого времени, имея в виду широкую палитру применения *слова* в обществе, то наше внимание более всего сосредоточено на языке и образе языка театра – места, где все очевидное, существенное и характерное в языке проявляется наиболее убедительно.

В том же ряду и эволюция театрального языка. К ней стоит подходить с позиций двойственного разведения и оценки: рассматривать язык как воспроизведение звука и, собственно, развитие речи, ее трансформацию и особенности.

И в этом смысле можно оценивать речь, изменившийся театральный, и не только, язык с позиций трансцендентности. Жизненные, абсолютные процессы затронули голос и речь. Возникают, весьма красноречиво проявляя себя, дискурс театра и автора, театра и зрителя, театра и звучащего слова. Авторская мысль звучащего слова претерпевает такие наслоения, искажения, что зачастую обособляется от первоначально заданной и существует в своих, уже театром созданных, рамках смысла, идеи, звукового нарратива.

Индивидуум, тот, кто осуществляет перенос молчащего слова в его звуковой аналог, является, по существу, не просто и не только реализатором речи звучащей, ее истолкователем, но демонстрирует и скрытые резервы языка, не нашедшие еще опоры в социуме, выявляя их и закрепляя. Он сопрягает их с самим обществом, по-своему интерпретируя их и осуществляя главный ПЕРЕНОС СЛОВА на подмостки, самым способом звуковоспроизведения демонстрируя историческую разницу в говорении и речи. Здесь всегда сокрыта поправка на время, которое то утолщает разрыв и непонимание, то, напротив, сокращает этот путь.

Окончательный смысл речевых перемен видится в сокращении и одновременно увеличении дистанции по пути к свободе человека, понимаемой им в особых границах и общественных рамках и ведущей к осуществлению языка в социуме. Таким образом,

сам язык становится мерилем свободы и ее понимания, которое именно такое и иным быть не может при соответствующем историческом периоде. Само время накладывает неистребимый отпечаток на все основы говорения. И бабочка, о которой говорил Жиль Делез, – серая бабочка, готовая спрятаться, сливаясь с корой дерева, мгновенно становясь черной бабочкой, отделяющей ее от увеличения и разом преодолевая всю дистанцию [3, с. 235]. Индивидуум не по своей воле исследует события времени через пьесу, он делает это органично, воплощая этот текст пьесы. И таким образом события собственно произведения начинают резонировать как внутри самого индивида, так и переносятся вовне, за рамки театральной постановки, самого театра с его подиумом и условностью. И тогда само общество интегрирует новый язык и образы языка, становясь основой и мерилем перемен. То есть, все то, что есть, что зыбко и подвижно, что сохраняет свою структуру, а что только насаживается на крючок (в смысле языка и образного слова), становится выразителем времени со всеми его трансформациями.

В недавно вышедшей монографии о голосе О. Булгаковой [2] понимание разницы голосов 30-х и 60-х гг. прошлого столетия связывается с «консервированием временной нормы» и говорится, что «понимание историчности голоса отсутствует». Однако не соглашусь с автором. Как мы точно способны оценивать уже по первым кадрам художественный фильм, его эстетику, привязанную к конкретному историческому периоду, так и голос не может не быть исторически узнаваемым. Его историчность связана с индивидуальными человеческими особенностями, природой, но непременно существует в контексте времени, который уже сам по себе содержит отличительные черты. Ибо слом веков XIX–XX и нынешнее время, начиная с конца прошлого века, услышать в виде тождества невозможно. Тут мы вступаем в область тех констант времени, которые влияют на голос, зависят от него и которые точно отражают мысль автора. А это симитировать нереально. Имитация невозможна еще и потому, что следы времени присутствуют в голосе, сопровождая его, поскольку, в том числе, меняются и частотная составляющая, особенности вибрации, сама энергия, вкладываемая в «излучения» голоса.

Возникает некий фокус этого дискурса, где сосредоточены приемы, «звуковые мизансцены», где сам звук выступает элементом постановки и организации замысла. Структура этого звука подвержена влиянию двух начал: внешнего и внутреннего. В первом сосредоточено движение голоса, изменение речи, которые напрямую связаны с социокультурными событиями. Второе направлено на технологию процессов, методов их воспроизведения. То есть речь выступает как своеобразное единство – вовне и внутрь. Есть и третья, замыкающая, составляющая –

это воздействие на зрителя и, по существу, обратная связь. Ее конструктивность тоже проявляет себя разнообразно: не только одно зрительское восприятие влияет на замысел и даже порой опровергает его, становясь мерилем, которое отражает истинность и органичность происходящих на сцене процессов; но и само звуковое пространство зала, сцены не может не воздействовать на зрителя, по-своему выражая, даже настаивая на таком звукоизвлечении и таком языке. На таком звуке.

В спектакле по пьесе братьев В. и О. Пресняковых в МХТ им. А. П. Чехова «Изображая жертву» во время монолога героя-милиционера происходит невероятный слом восприятия. Во-первых, он вызван определенным стереотипом восприятия профессии: что можно, что допустимо для представителя порядка, а что – категорически нет. Так вот, это «нет» начинает постепенно возобладать над происходящим. Это происходит двумя путями: и самим текстом, содержащим и мат, и бранные слова, и через звук голоса актера, который все более и более, по мере развития монолога и того, как распаляется герой, становится громче, призывнее и содержит уже отпечаток бунта, призыва к чему-то такому, что предвещает слом всех привычных конструкций по его восприятию. Такое разрушение – на руку пьесе, постановке, ее прочтению: усиливается волевое, протестующее начало, она приобретает более выраженный социальный статус.

Можно отметить, что индивидуальные характеристики речи предполагают не только достижения и безупречность. Напротив, часто ключиком к индивидуальности становится отступление от общепринятого, некий зазор, который позволяет говорить о самобытности, не искажающей смысла и сути роли, образа. Сюда относятся

- недостатки собственно голосового аппарата;
- речезвуковые инверсии, не заложенные в тексте;
- нарушение ритма, акцентированная его перебивка и дробность;
- перестановка смысловых акцентов путем усиления или понижения голоса;
- переход от обыденной, повседневной манеры речи к давно забытым образцам: декламационности, форсированности звука, излишнему педалированию отдельных звуков.

И тогда сама «зона слушания» – театр, аудитория – начинает по-иному настраиваться на звук и на его носителя. На человека-артиста... Возникает та «звуковая мизансцена», в которой актер чувствует себя наиболее убедительно и комфортно. Он творит роль, он ее автор. И часто настоящий автор (так было с писателем А. Н. Арбузовым – он не узнал в герое, сыгранном во Франции, не только имя, которое он дал ему в своей последней пьесе «Воспоминание», но и саму линию поведения. Она так отстояла

от первоначально написанной, что шла вразрез с замыслом драматурга) не сразу улавливает, где он настоящий и что принадлежало именно ему.

Последние годы прошлого века и начавшиеся нынешнего (а они в особенности нас интересуют), стало очевидным пристрастие к таким авторско-актерским экзерсисам. Им мало текста и идеи, они вольготно гуляют себе по пространству текста, с полным одобрением постановщика. Еще двадцать лет назад подобное было бы невозможно! Но теперь «по мотивам» – некая индульгенция всему происходящему на сцене: делай что хошь!!

В этот период не только вольность становится знаком времени, но еще одна особенность. Можно назвать его «перцептивным хаосом», имея в виду отстояние смысла от первоначального; игнорирование авторской идеи; провокационность подачи материала, отсутствие «адресности». И как итог – отсутствие четко ориентированной адресной речи, что очень объяснимо и естественно для того социокультурного пространства, в котором задействована сегодняшняя актерская исполнительская деятельность.

Изложенное позволяет выстроить так называемую «ИЕРАРХИЮ ЗВУКА» в современном театре, авторском публичном выступлении, там, где человек (даже не всегда актер) разговаривает. И чем он пользуется.

Это постепенность приближения к кульминации своего выступления, часто с попранием тех законов теории драмы, к которым привык зритель, слушатель за долгие десятилетия;

– неожиданность в виде взрывности отдельного слова, фрагмента, даже использования отдельного звука, который становится «главным» в исполнении;

– указанная звуковая инверсия;

– фонетический аспект и акцент (где звук усиливается, даже шаржируется для более точного донесения, по мысли исполнителя, идеи, замысла, жанра);

– жанровая хаотичность и попрание его законов;

– игнорирование слухового внимания (которое настолько обособленно и дистанцировано от зрителя, что становится самостоятельным проявлением актерской индивидуальности и помехой для восприятия);

– изменение темпо-ритмического рисунка роли во имя достижения броского, сиюминутного результата.

Приведенный перечень указывает на то, что в сумме все перечисленное направлено на достижение результата, где целеполагание и смысл совершенно стираются, даже игнорируются, где привычные законы жанра тоже подвергаются осмеянию и уничтожаются. Недаром в последнее время появилось пятикратное, написанное через дефис обозначение жанра, что ведет лишь к сумятице и опять-таки – хаосу.

Как бы мы ни стремились описать понятия, связанные с голосом, речью, звуком, мы непременно окажемся во власти того, что, к примеру, Карл Густав Юнг называл «счетными жетонами интеллекта» [8, с. 271], намекая на обстоятельство зыбкости, подвижности таких вещей, как понятия. Эта зыбкость нами учитывается, и мы лишь хотели бы проследить некий путь, само движение голоса и звука речи – от начала века XX до настоящего времени, при этом, заострив внимание на этом сломе веков, что представляется наиболее важным. Тогда разница будет более выраженной, заметной и удивительной. Взять хотя бы рождение, создание Московского художественного театра за два года до завершения XIX века. Создается не просто некое новое учреждение художественного толка – создается новый вид творческой деятельности, с новым языком, новыми авторами, новой моделью поведения как артистов внутри театра, так и пришедших к ним зрителей, которые тоже черпают совершенно новый стиль общения и новый театральный язык. Язык, прежде всего, – это речь и голос. Именно они в большей степени формируют понятие нового языка и нового, стало быть, мышления.

*Я размышляю о слове, древнем, подвижном, летучем.
Я размышляю о деле, где царствует дух всемогущий.
Я озираю пространство, где сведущим нет покаянья.
Я разбираю сонорность мечтами из созерцанья.
Я нахожу однородность в великом таинстве звука,
Я лезу наружу из кожи, когда спотыкается ухо
О неумелость произнесенья великого стихотворенья,
О шероховатость из слова в спряжении букв творенья.
Я научаюсь слышать мазки из святых несогласий,
Веду себя тише мыши в оборках из разногласий,
Но память дает основанье считать для идеи движенья
Смущенье истолкователя, парящего над сновиденьем.
Взрывные тася ритмы в раскатах живых причастий,
Инверсии полнят пространство, где есть только хаоса
часть,*

*Которое, все возвышаясь, стирая доспехи границы,
Ведет постепенность участия к прозренью и с колкостью спицы.*

Оно берedit постоянство, где властвует колокол смеха,

*Оно порождает царство, что слепо стремится к успеху,
Тогда побеждает стеченье из обстоятельств, героев,
Где гениям нету места, а только рабочим ковбоям,
Которые изо дня на день, веками – в любое столетье
Все движут и пащут устами, руками в любое из лихолетий.*

*Они совершают подвиг, осознавая драму
В том маленьком эпизоде, где автор не видел раму,
А только светящийся символ из рамы и звуков речи,
Голоса и прозренья актеров, что вечно чему-то перечат,
И все торопят смешаться со слуховой мизансценой,
Со стыльностью закулисья и пылью от шифоньеров
В надежде выйти на сцену, бросив у рамы коврик,
И что-то такое исполнить, чтоб засмеялись до колик,
До слез и до иступленья те граждaне, что посещают театр*

И ждут от него вдохновенья.

В глубокой древности, когда человек только научался извлекать осмысленные звуки, которые непременно обозначали что-либо, уже были проблески ИГРЫ – той универсальной составляющей мира и жизни, без которой невозможно развитие ни того, ни другого. «Человек играющий» называется знаменитая книга Й. Хейзинги; «человек разговаривающий» – это уже про то, как и зачем. Это уже тогда, когда включены ассоциации и мотивы, так любимые XX и XXI вв. Мотив – вот что указывает на принадлежность говорящего к тому или иному периоду, его знаку, символу и способу этого говорения. Кодом времени становится игра – это безусловно, но есть и еще некий люфт, тот штришок, то единственно возможное для этого периода времени дополнение, которое одно только и может прояснить картину, раскрыв ее. Здесь мы вплотную приближаемся к понятию физического и экзистенциального времени, ощущаемому и понимаемому. Например, Иосиф Пригожин замечает, применительно к физике, что возникла проблема «необратимости». И продолжает, говоря, «что в XIX веке проблема времени приобрела новое значение». И в этом немалую роль сыграла культурная среда» [5, с. 108–109]. Действительно, культурная среда с ее особенностями «говорения» и закрепления этого в социуме, на подмостках становится тем проявителем, в котором отражаются все, накопленное во времени, времени каждого его периода.

На пороге века она читалась следующим образом. Голос и речь, то есть то рожденное, что есть в человеке от природы – сам голос и то, как он обрамляется в мысль, то есть речь – становятся выразителями времени как экспансия этого времени, как намеренное его отображение, подчеркнутое и фиксированное. Чрезмерность и декламационная «пышность» – характерные черты этого периода. Знаком, кодовым ярлыком становится необходимость заявить о себе, поэтому великий реформатор и пишет книгу «Работа актера над собой». И главная мысль его учения, его основная методологическая идея – Я в предлагаемых обстоятельствах. Именно об этом своем Я и заявляет человек в начале века; накануне (всего пройдет 17 лет) войны и свержения монархии. Словом – накануне многого и многого, что влечет потрясения и перемены. Помните о кризисе как неотъемлемом источнике движения вперед, со всеми его катаклизмами и срывами?!

И период можно назвать – «УТВЕРЖДЕНИЕ Я В ОБСТОЯТЕЛЬСТВАХ ВРЕМЕНИ».

Следуя логике Фридриха Ницше, сегодня мы относимся в тому периоду и в плане социальных перемен, и в речевом, языковом выражении времени как к памятнику [4]. Далее он говорит о выведении на сцену «точной маски действительности» [4, с. 101]. Философ размышляет о времени Еврипида, при ко-

тором впервые был выведен на сцену зритель. И именно это обстоятельство побудило Ницше говорить о слепке с действительности как во времена трагика, так и задолго до него. То есть это именно то всеобщее универсальное обстоятельство, распространяющееся на все времена, которое позволяет оценивать исторический период с точки зрения и оценки зрителя, и того слепка, который предоставляет сцене «маска действительности».

Да, конечно, речь и сама природа звука в начале XX в. теперь представляются памятником. Но как много в плане анализа и понимания движения, эволюционных перемен в речи и голосе дает эта отсылка к прошлому! Только разобравшись с опытом кризисного начала века, возможно более точно и глубоко проникнуть в современное состояние языка.

Минуя огромный временной отрезок, связанный с соцреализмом и прежде всего, с войной, затем с последующим стремлением отойти от нее, даже позабыть о ней, периодом, когда даже фильмы о войне не снимались, – вот ведь парадокс!, – но именно в это время начинают медленно и исподволь формироваться новые подходы к языку и актерскому существованию в социуме, не говоря уже о сцене. Возникают (не сразу и не на ровном месте) абсурдистские течения, театр абсурда – театр парадоксальный, сменившиеся постмодернизмом со всеми вытекающими завываниями и потерями. Потери – это отсутствие выраженной, направленной адресности в своем сценическом бытовании артиста и режиссера (воплотителей авторского начала). Потери – это снижение вообще интереса к звуку голоса и речи как единственно реальному выражению мысли. Сценическая речь не становится единственным мериллом успешности артиста – к этому сподвигает мощнейшее развитие, шкваловое наступление техники, которой и в помине не могло быть накануне XIX в. Это те средства связи, заменители истинного общения, всевозможные и разнообразные инструменты того, чем голос человека и его письменная речь в обращениях к любимым и друзьям, коллегам и соратникам, уничтожили старые проявления общения, от голоса до письма. Немало в этом поучаствовали и огромные расстояния, так называемая стратификация городов, тоже разделившая людей. Такая констатация всего лишь необходима для пояснения причин: что случилось нового и отстоящего по набору инструментов в последние 20–30 лет, что напрочь изменило сами подходы в реализации языка. Мы не даем оценки – хорошо это или нет, мы просто отмечаем факт, наличие явления, которое, если оно есть, должно быть проанализировано.

А завоевания – повышенная раскрепощенность, с которой подчас художники сцены не могут справиться, не зная, что с ней делать и как поступить. И такой «художественный тупик» – тоже своего рода знак времени. Смятение, безрассудство, блуждание

по различным сценическим площадкам, утрата в связи с этим все той же адресности, вызов и протест как осознаваемые элементы свободы – все это, в конечном итоге, становится сдерживателем и тисками для истинной свободы СЛОВА художника. Закомплексованность и стремление через бунт освободиться от нее, «психострахи» и учение о психодраме (которых не было, заметим, в первом рассматриваемом периоде, то есть в начале XIX в.). Психологическое смятение, истинные и ложные страхи тянутся шлейфом за созданными образами артистов. Размытость самой жизненной позиции и следующая за ней неуверенность в жизни, поступках, линии пути – что это, как не отражение новых возможностей и новых средств общения, а также нового языка этого общения?! Занеся перечисленное в «завоевания», понятное дело, мы совершаем некое допущение: прогресс технический – да, но с большой долей потерь и утрат в плане отношения человека к миру и проявлению себя в нем.

Начиная с 2000 г. и по настоящее время – время «УТРАТЫ СВОЕГО Я» и поиски его в связи с этим.

Понятное дело, что такое положение вещей временное и пребывать в таком странном темпоритмическом поиске долго человек просто не в состоянии. Однако нынешняя ситуация отличается именно таким сложным, часто депрессивным поиском борьбе и творческих муках, где художественный результат отнюдь не всегда равнозначен потраченным усилиям и энергии поиска.

Агрессия и все с ней связанное, так или иначе, характеризуют сегодняшнего героя сцены и жизни. И такая «агрессивная составляющая» – тоже поиск себя, пути и... света. Проблема души, о которой пишет К. Г. Юнг, налицо и здесь. С одной стороны, указанное время, начиная с конца прошлого века, предоставляет ярчайшие образцы самого двойственного и потаенного в человеке, что характерно не только для нынешнего периода, но в своем классическом изложении демонстрирует, скажем, греческую трагедию и ее героев. Например, Медею, где именно скрытые, темные, часто непознанные стороны человеческой природы проявляют себя в самых грозных поступках. Но если там пребывает очищающее начало, где к способу понимать и видеть мир через катарсис возникает и наше человеческое страдание, то нынешнее время характеризуется отнюдь не мотивами и нотами раскаяния и покаяния. Явная, жестокая агрессия становится его выразителем.

Юнг пишет о «сознании как о луче прожектора, в поле которого попадают лишь те предметы, на которые падает конус света» [8, с. 318]. Поспешая за философом, заметим, что сегодняшнее сознание выхватывает, к сожалению, лишь отдельные всполохи света и надежды; все остальное же отдано на откуп

утрате человеческого Я. Находится ли он в поисках этого Я? Несомненно. Однако те тернии, сквозь которые он проходит, слишком тяжелы и небезопасны вообще для рода человеческого. Вряд ли все восполнится абсолютно. И сколько времени займет этот процесс восстановления? И голос, речь человека когда еще вернутся в ложе ясного, незамутненного звучания?

«Звуковой образ памяти», о котором говорит Юнг [8, с. 318], можно экстраполировать и на поле художественного осмысления жизни. Не одна реальность передает ужас ее, а театр вслед за ней спешит тоже сказать свое веское слово о сегодняшнем дне. В нем нет места очищению и высвобождению позитивной энергии и света, но есть вздыбленная полость несовершенного человеческого Я.

На заре новой эпохи, в самом начале века иное сознание и иная поступь времени олицетворяли театр. Он был слышим людьми, его воспринимало общество, он оценивался совершенно адекватно времени и его главным идеалам. А они вовсе не были пропитаны ненавистью человека к человеку, отрицанием и агрессией. Все это имело непосредственное отношение к речи, голосу, слову.

Это когда-то, в своих первых репетиционных опытах, один из основателей Московского художественного театра В. И. Немирович-Данченко поднимался на верхний ярус и оттуда делал замечания актерам, говоря, что не слышит окончания слов. Так проверялась чистота звучания. Актеры этого театра были весьма озабочены этой речевой проблемой. Об этом говорит О. Л. Книппер-Чехова в своих письмах мужу, сетуя и сомневаясь относительно своих возможностей, творческих сил – сыграет ли, справится ли.

В середине прошлого века знаменитый врач, ученый, исследователь жизни и соединения жизни человека с природой Петр Бадмаев не только размышлял о роли голоса и речи, но всячески наставлял о том, что если болен человек, лучше помолчать. Связывал он такой свой призыв с огромным значением и роли речи и голоса в жизни, здоровья человека. Более того, считал, что голос напрямую зависит от состояния здоровья, способен сказать о нем, о здоровье, очень многое, если не все: и тембр, и гибкость, и ритм речи, и использование верха и низа. Голос можно интерпретировать, давать рекомендации, понимая, что с ним происходит. Рекомендация «помолчать», когда не здоровится, очень важна была в начале XIX в. Теперь же артисты используют голос, во все не заботясь о его сохранности, расценивая его не как показатель общего здоровья человека, а лишь как инструмент говорения и зарабатывания денег. То есть голос и его возможности сведены до узкорационального назначения и использования. Ограниченная функциональность, которой сегодня объясняется назначение голоса, унижает и ослабляет его функ-

ции, его статус, его богатейшие возможности. Низведение его до спекулятивных, потребительских выгод отчетливо видно на спектаклях, в которых артисты разговаривают хриплыми, простуженными голосами, прибегая к голосу только как к функции по выговариванию текста.

Такое положение вещей характеризует нынешнюю ситуацию в театре как сложную, депрессивную, едва переносимую. Деструктивные настроения в обществе, которые ослабляют интерес к подлинному искусству и творчеству, несут разрушительный потенциал, что не может не сказываться на личности говорящего человека.

Настоящая концепция связана с наделением каждого исторического периода эпохи определенным кодом, своего рода ключом, отмычкой, посредством которой можно попасть в потаенную кладовую времени, где таятся свои секреты, где один только голос способен предоставить больше информации об этом времени, нежели самые серьезные изыскания в разных областях знания. Взаимодействие голоса и времени – опора, основа понимания развития социума, человека в нем, его судьбы и характера. Это тот осколок, на котором выстраиваются связи, позволяющие оценивать, формулировать и закреплять найденные смыслы в образах, звуках, слове.

Библиографический список

1. Бахтин, М. Человек в мире слова [Текст] / М. Бахтин. – М. : Российский открытый университет, 1995. – 139 с.
2. Булгакова, О. Голос как культурный феномен [Текст] / М. Бахтин. – М. : Новое литературное обозрение, 2015. – 567 с.
3. Делез, Жиль. Логика смысла [Текст] / Жиль Делез. – М. : Академический проект, 2011. – 470 с.
4. Ницше, Ф. Рождение трагедии из духа музыки [Текст] / Ф. Ницше. – СПб. : Азбука, 2012. – 201 с.
5. Пригожин, И., Стенгерс, И. Порядок из хаоса [Текст] / И. Пригожин, И. Стенгерс. – М. : Изд-во УРСС, 2003. – 308 с.
6. Станиславский, К. С. Работа актера над собой [Текст] : полн. собр. соч. : в 8 т. – Т. 3 / К. С. Станиславский. – М. : Искусство, 1955. – 561 с.
7. Чехов, А. П. Полное собр. соч. : в 12 т. Т. 12 [Текст] / А. П. Чехов. – М. : Художественная литература, 1964. – 782 с.

8. Юнг, Карл Густав. Дух в человеке, искусстве и литературе [Текст] / Карл Густав Юнг. – Минск : Харвест, 2003. – 381 с.

Bibliograficheskij spisok

1. Bahtin, M. Chelovek v mire slova [Tekst] / M. Bahtin. – M. : Rossijskij otkrytyj universitet, 1995. – 139 s.
2. Bulgakova, O. Golos kak kul'turnyj fenomen [Tekst] / M. Bahtin. – M. : Novoe literaturnoe obozrenie, 2015. – 567 s.
3. Zhil', Delez. Logika smysla [Tekst] / Zhil' Delez. – M. : Akademicheskij proekt, 2011. – 470 s.
4. Nicshe, F. Rozhdenie tragedii iz duha muzyki [Tekst] / F. Nicshe. – SPb. : Azbuka, 2012. – 201 s.
5. Prigozhin, I., Stengers, I. Porjadok iz haosa [Tekst] / I. Prigozhin, I. Stengers. – M. : Izd-vo URSS, 2003. – 308 s.
6. Stanislavskij, K. S. Rabota aktera nad soboj [Tekst] : poln. sobr. soch. : v 8 t. – T. 3 / K. S. Stanislavskij. – M. : Iskusstvo, 1955. – 561 s.
7. Chehov, A. P. Polnoe sobr. soch. : v 12 t. T. 12 [Tekst] / A. P. Chehov. – M. : Hudozhestvennaja literatura, 1964. – 782 s.
8. Karl Gustav Jung. Duh v cheloveke, iskusstve i literature [Tekst] / Karl Gustav Jung. – Minsk : Harvest, 2003. – 381 s.

Reference List

1. Bakhtin M. Man in the world of a word. – M. : Russian Open University, 1995. – 139 p.
2. Bulgakova O. Voice as a cultural phenomenon. – M. : Novoe literaturnoe obozrenie, 2015. – 567 p.
3. Gilles Deleuze. Logic of sense. – M. : Akademicheskij proekt, 2011. – 470 p.
4. Nietzsche F. Birth of the tragedy from music spirit. – SPb. : Azbuka, 2012. – 201 p.
5. Prigozhin I., Stengers I. Order from chaos. – M. : URSS Publishing House, 2003. – 308 p.
6. Stanislavsky K. S. Work of the actor on himself: complete works: in 8 v. – V. 3 / K. S. Stanislavsky. – M. : Iskusstvo, 1955. – 561 p.
7. Chekhov A. P. Complete works : in 12 v. – V. 12. – M. : Khudozhestvennaya literatura, 1964. – 782 p.
8. Carl Gustav Jung. Spirit in the person, art and literature. – Minsk : Kharvest, 2003. – 381 p.