

Образы актерской речи в прямом диалоге со зрителем

Два года назад мною была написана статья, которая называлась «Актер говорящий»¹. Тему мне подсказало наблюдение того, как у художников вновь обострилось внимание к слову. В середине нулевых годов была очевидна огромная популярность театра художника, предметного театра, различных пластических бессловесных опусов — и в целом была сильна тяга к визуальному. А потом вдруг снова на сцене стали много разговаривать, даже те художники, что ранее исповедовали иной тип театра. Можно для примера сравнить ранние спектакли Дмитрия Крымова вроде «Демон. Вид сверху» и его же «Своими словами. Евгений Онегин», где актеры комментируют Пушкина. Или Антона Адашинского со спектаклем «История девочки», где он рассказывает историю своей семьи — но уже не языком тела, как раньше, а словами. Или даже Инженерный театр АХЕ, которые в спектакле «Между двумя» в качестве интермедии обсуждают «Тибетскую книгу мертвых».

Другим наблюдением было то, что монологичность стала зачастую уступать диалогу с публикой, обращению актера к зрителю. Нельзя сказать, что это явление новое, но со стремлением режиссеров вплетать перформативный элемент в художественную ткань спектакля, оно приобрело новые формы.

В разные эпохи, по мере того как меняются и преобразуются театральные формы и методы, меняется и речь, звучащая со сцены. В истории российского театра рубеж 50–60-х годов стал важным поворотом в сторону от речевых традиций МХАТа. Вадим Гаевский писал, что театральная весна конца 1950-х «возвестила о себе необычными актерскими голосами». Это было еще до появления спектаклей Юрия Любимова в Театре на Таганке, в которых рождалась особая музыкальность речи. Гаевский утверждает, что театральные эпохи отличаются друг от друга стилистикой сценической речи: «Театральное мировоззрение, его формирование, его слом неотделимы от характера фразировки»².

С появлением спектаклей Олега Ефремова театральной публике было предложено также по-новому взглянуть на бытование актерской речи. Речевой стиль театра «Современник» его противники называли «шептальным реализмом». Как писал Анатолий Смелянский, «с этого „шептального реализма“ начинался крупнейший театральный поворот. Язык улицы, живой жизни пришел на эту сцену и породил не только новый тип речи, но и новый тип артиста, которого тогда именовали „типажным“, то есть подчеркивали даже его внешнюю слитность с человеком улицы»³.

В 60-е годы в критике зазвучало слово «исповедальный» — с появлением Иннокентия Смоктуновского в «Идиоте» Товстоногова, спектаклей Анатолия Эфроса этого периода (то, что тот же Смелянский определил как «исповедальный монологизм»⁴). Это понятие может быть применено и ко многим современным театральным опытам, обозначая уже не просто характерную манеру игры и лирический тон, но и особую контактность со зрителем.

Приведенные мною наблюдения театроведов в большей степени относятся к эстетической стороне речи — ее звучанию, ритму, стилю. Гораздо менее уловимы в театральной истории структурные изменения внутри речи (что объяснимо, когда в

¹ Павленко А. Актер говорящий. Опыт современной петербургской сцены / Театрон. СПб: РГИСИ, 2017. С. 98 — 113.

² Там же.

³ Смелянский А. М. Предлагаемые обстоятельства: Из жизни русского театра второй половины XX века. М., 1999. С. 35.

⁴ Смелянский А. М. Наши собеседники: Русская классическая драматургия на сцене советского театра 70-х годов. М., 1981. С. 71.

большинстве случаев диалоги персонажей — заранее predetermined и прописанная драматургом система, соответствующая эпохе и среде обитания героев).

Проблематизация этого вопроса станет особенно необходимой с появлением нового типа драматургии на рубеже XX — XXI веков. Но огромной популярности в российском театре «новой драмы» предшествовал (хотя хронологически существовал почти параллельно) еще один немаловажный феномен все той же «натуральной» жизненной речи — монотеатр Евгения Гришковца. Гришковец говорил в интервью, что «высказывание „маленький человек“ уже не продуктивно. Нужно говорить „человек нормальный“»⁵. Эта формула Гришковца оказалась точной и близкой публике конца 90-х годов. Когда он появился на театральном ландшафте со спектаклем «Как я съел собаку» (1998), зритель в нем обрел некое «чувство плеча». На сцене был человек с нормальной, обычной жизнью, с такими понятными сомнениями и переживаниями. Простой и мечтающий. Речь — простая и обыденная, чуждая декламации и преувеличенным интонациям. Почти как в жизни, только с оговоркой на то, что актер внимателен и сосредоточен на собеседнике-зрителе.

В 2002 году появляется Театр.doc, созданный драматургами Михаилом Угаровым и Еленой Греминой. С точки зрения новой предлагаемой эстетики манифест театра строился в основном на отрицании: исключались танец и пластическая миниатюра, музыка, грим, костюмы, декорации. Раздел манифеста «Цели и задачи» кричал о важности социального высказывания, провокативном элементе театра и острых конфликтах современного общества, отрицая «искусство ради искусства»⁶.

Пришедший вместе с Театром.doc (вслед за британским Роял Корт) термин «вербатим», подразумевающий особый способ построения речи актера (от лат. *verbatim* — дословно), в этот период прочно укрепился в искусствоведческой лексике, а прием стал активно использоваться в российском театре.

Когда сошлись два важных элемента: наличие специально написанного текста, представляющего острое современное высказывание (как социальное, так и творческое), и актер, способный передать его в форме, внушающей доверие зрителю своей нарочитой «нехудожественностью», — театр стал обнаруживать особого рода разомкнутость. И обнажение приема стало отходить от обыгрывания театральных клише и демонстрации игровой формы в сторону обнажения актерской игры и поиска грани реального и художественного в актерском существовании на сцене. Это «схождение» актера и текста было частично описано Татьяной Джуровой в статье «Театр, в котором не играют» на примерах спектаклей Ивана Вырыпаева, Юрия Квятковского, Алексея Слюсарчука, Алексея Янковского⁷.

Вместе с тем кажется, что расхожий тезис о том, что современное искусство нуждается в комментариях, повел за собою многих художников. Комментарий этот обрел самые разные формы и вполне может претендовать на изучение как отдельный художественный слой спектакля. В некоторых случаях понятие комментария буквализировано — один или несколько актеров выступают как лицо от театра, соединительное звено между спектаклем и публикой. Прием введения в спектакль рассказчика/автора/комментатора не нов на русской сцене и, появившись впервые в «Братьях Карамазовых» В. Немировича-Данченко, активно используется и до сих пор. Но все же рассказчик — лицо, принадлежащее к миру спектакля и, как правило, даже в рамках позиции остранения этот мир не покидает. А вот актер, чья дистанция со спектаклем демонстративно огромна, актер, выходящий не просто прокомментировать происходящее, но и всерьез ожидающий включения зрителя в диалог, должен обладать

⁵ Евгений Гришковец: «Театр — самое виртуальное искусство для страны» / Беседу ведет Марина Тимашева // Петербургский театральный журнал. 2002. № 2 (28). С. 61.

⁶ Болотян И. «Док» и «Догма»: теория и практика // Театр. 2015. № 19. С. 131.

⁷ См.: Джурова Т. Театр, в котором не играют // Петербургский театральный журнал. 2013. № 2 (72). С. 45–51.

определенными качествами, которые не сводятся к одному лишь искусству импровизации или таланту оратора.

О чем же именно нам говорят эти особые персонажи, если это не выход из роли и не комментирование роли, что зритель много раз видел уже когда-то и благодаря Брехту, и, например, в театре игровых структур? Условно высказывания можно разделить на общественные (например, гражданские, социальные, политические, философские и пр.) и автореферентные (то есть менее склонные к диалогической форме относительно зрителя, высказывания экзистенциального порядка, попытка осознать самого себя в координатах как художественных, так и жизненных).

В качестве примеров такой типизации высказываний приведу петербургских актеров.

Александр Савчук, создатель и режиссер театра «Lusores», зачастую радикален в своих выходах на зрителя: это не просто краткие врезки в ткань спектакля, а самостоятельные продолжительные действия. Как, например, его акции «Записки из подполья» или «Гамлет. Гаджет». Савчук как будто ставит зеркало перед зрителем, а его герой вопрошает современность. Это обычный человек, затерявшийся в мире гаджетов и соцсетей, не умеющий воевать в очередях магазинов или ругаться со служащими госинститутов. Обилие и открытость информации современного мира, хаос фрагментарности и энтропия — примерная картина мира, в котором барахтается его персонаж. Узнаваемые зрителем коды — то, с чем работал Гришковец, — изменились качественно. Савчук берет в инструментарий вещи максимально приближенные к современному человеку. И длительные лого-перформансы в жанре экзистенциального стенд-апа у Савчука строятся на непрерывной, сбивчивой речи, на слове как на попытке проговорить полностью все, что возможно, чтобы что-то прояснить. Поэтому и длятся эти акции разное время — автор сам их прерывает, вероятно, в какой-то момент ощутив исчерпанность разговора, как бы не давая самому себе углубиться в следующее размышление, которое засосет опять в дурную бесконечность.

В театре «Особняк» Дмитрий Поднозов — тоже актер, которому в некоторых спектаклях делегировано право высказывания поверх действия. Что тоже обусловлено перформативностью его существования на сцене. Этот ход использовал в своих работах режиссер Алексей Слюсарчук. В середине его спектакля «Король умирает» Поднозов вдруг обращал свою речь в зал при включенном свете, так что многие могли расценить этот перерыв в действии пьесы как антракт. Упомянутое «чувство плеча» переворачивалось здесь ровно наоборот — теперь уже актер искал понимания среди нас, сидящих в зале.

То, что в критике было названо «созерцанием себя в мире на наших глазах» оформлялось у него в речь прерывистую, без художественной огранки. Никакой чеканки слогов и декламационного тона: образ речи человека на сцене равен образу речи человека в зале. Речевые хвостики, незавершенность фраз. Этот процесс «автоматизации» речи подробно рассматривал Виктор Шкловский, считая, что таким образом объясняются — цитирую — «законы нашей прозаической речи с ее недостроенной фразой и с ее полувыговоренным словом»⁸. Идеальным выражением этого процесса ученый считал алгебру, где вещи заменяются символами.

В игре Поднозова это не столько мотивировано приближением к жизненной, уличной речи, а скорее служит способом будто бы «забормотать» страх, выговорить его, все произнести словами, чтобы что-то прояснить. Противостояние и борьба со страхом перед трансцендентностью (в кантовском понимании), с бессилием познать вещи опытным, чувственным путем. В этом они схожи с Савчуком. Разная степень экспрессии речи (более пульсирующая и эмоциональная у Савчука и сдержанная, будто нарочно подавляемая — у Поднозова) выдает нервозность, осознание неустойчивости предлагаемого зрителю размышления.

⁸ Шкловский В. Б. О теории прозы. М., 1984. С. 14.

Диалог (прямой или риторический) со зрителем Савчука и Поднозова не несет просветительской функции или провокационного элемента. Если их вариант предполагает некоторую камерность кухонных тихих бесед, то введение в дискуссию острых общественных тем связано с семантически более четкими высказываниями и соответствующей стилевой окраской речи.

Это часто характерно для спектаклей с публицистическим началом. Например, в спектакле «Неприкасаемые» Михаила Патласова Борис Павлович приглашал зрителей к диалогу, чтобы вместе решить, как помочь бездомному. Были и менее удачные примеры, вроде спектакля «Человек» в БДТ, где вопросы Павловича в зал будто бы ответов и не предполагали. В спектакле Максима Диденко и Дмитрия Егорова «Молодая гвардия» Максим Фомин выступает в подобной роли. Он выходит к публике посреди действия и начинает задавать вопросы: читал ли кто-нибудь «Молодую гвардию», как узнал о романе, считает ли поступок молодых подпольщиков подвигом... Дальше все разворачивается в условиях, можно сказать, экстремальных для артиста. Требуется не просто импровизация, но подлинный разговор на непростую тему с часто воинственно настроенным или даже агрессивным собеседником. Просто «выкрутиться» недостаточно, необходимо еще и прояснить вопросы, ради которых этот десятиминутный фрагмент и затеян. Любопытно, как проявляется этот перформативный вброс в драматический спектакль: нерв непредсказуемости дальнейшего хода действия меняет и подачу слов со сцены, и тон артиста. Сдержанный, внутренне сосредоточенный Фомин меняет осторожные интонации на экспрессию, в обращениях начинают звучать требовательные ноты.

Такие образы речи, как у Павловича и Фомина в приведенных примерах вызывают скорее к зрительской логике, чем к подсознанию. Вместо пространных грез — четко сформулированные тезисы или вопросы. Они более склонны к дидактике, к более сценически адаптированной речи — то есть лишь притворяющейся разъяснением «на ходу», на самом же деле являющейся вполне закрепленной структурой. У Савчука и Поднозова это зачастую напоминает поток сознания. Не назидание и не провокация. Монологи экзистенциального толка Поднозов врезает в саму роль, Савчук же делает из этого роль. То есть с одной стороны мы имеем призыв к коллективному «мозговому штурму» — с другой — саморефлексию и личностные тупики.

Переосмысляя концепцию эпического театра Брехта, Ханс-Тис Леман предлагал новую — постэпического: «...Если эпический театр меняет само представление воображаемых событий, создавая расстояние между собой и зрителем, чтобы превратить публику в присяжных, экспертов и политических судей, то постэпические формы повествования выдвигают на первый план именно личное, а вовсе не демонстративное присутствие рассказчика, они подчеркивают интенсивность контакта, который всегда отсылает нас к самим себе»⁹. Актер из посредника между режиссерским замыслом и публикой становится своеобразным проводником (одна крайность, опирающаяся на «утвердительные» послылы зрителю, намерение разъяснить ему суть определенного явления и желание пробудить в нем мысли и мнения по теме) или же символом «человека вообще» — ищущего, рефлексирующего, неуверенного.

Очевидно, что для каждой эпохи фигура комментатора, «посланника» от театра не может обладать одинаковыми качествами. Не может быть единым и способ «достучаться» до зрителя. Каким образом захватить сокровенное личное пространство пришедшего на спектакль человека и не просто донести — расшевелить его разум важными и вечными вопросами — режиссеры искали и ищут. Как ищут и тех, на кого может быть возложен этот труд.

⁹ Леман Х.-Т. Постдраматический театр. С. 175.