

ЦЕННОСТНЫЙ АСПЕКТ СТРАТИФИКАЦИИ СЦЕНИЧЕСКОЙ РЕЧЕВОЙ КУЛЬТУРЫ

Рассматривается феномен стратификации искусства сценического слова как фактор формирования новой драматической парадигмы речевой культуры.

Развитие русской культуры сценического слова XX столетия осуществлялось в контексте мощных исторических, социальных и культурных событий. Общие тенденции культуры проявились в укреплении позиций визуальных и ослаблении вербальных видов искусства, что повлияло на возникновение и развитие искусства режиссуры и предопределило процессы стратификации искусства сценического слова. Эти процессы свидетельствовали о формировании новой парадигмы сценической речевой культуры.

Сразу отметим, что под парадигмой сценической речевой культуры мы понимаем совокупность компонентов, опирающихся на определённые эстетические воззрения. Компонентами парадигмы выступают тип культуры сценического слова, соответствующие ему законы выразительности, характерные акустические свойства, образовательные технологии. До возникновения режиссёрского театра сценическое речевое искусство, пронизанное идеологией классицизма, соответствовало парадигме красноречия и отличалось не столько установкой воздействовать на эмоции, сколько убеждать. В конце XIX – начале XX столетия парадигма красноречия уступает место новой – парадигме драматизма, начавшей своё формирование благодаря актуализации драмы как театрального жанра, а также в связи со сосредоточением искусства на внутренних переживаниях человека. Ослабление позиций парадигмы красноречия и формирование парадигмы драматизма свидетельствовали о смене ментальности в области сценической речевой культуры. Это обусловило процессы стратификации речевого искусства театра (долгое время отличавшегося единством) на речевое искусство актёра (оставшееся в лоне театра) и художественное чтение (ставшее наряду с авторским чтением частью речевого искусства эстрады).

Надо отметить, что стратификация искусства сценического слова как фактор формирования новой парадигмы речевой культуры исследователями не рассматривалась. Но в специальной литературе по речевой педагогике закрепились традиции дифференцирования искусства сценического слова на чтецкое и актёрское. Общей чертой в размышлениях таких авторов, как А.Н. Петрова, И.Ю. Промптова, В.Н. Галендеев можно считать сосредоточенность на разнице методов (и способов) чтецкого и актёрского искусств. Благодаря этим публикациям был разработан технологический аспект сценической речевой культуры XX столетия, что представляет собой лишь часть информации, необходимой для её целостного осмысления. Эта цель может быть достигнута благодаря анализу нетождественности чтецкого и актёрского речевых искусств в аспекте их принадлежности к типу речевой культуры.

Тип сценической речевой культуры (т.е. концептуальная модель, отражающая характерные тенденции

конкретного культурно-исторического периода) является основным компонентом любой парадигмы культуры сценического слова (и парадигмы красноречия, и парадигмы драматизма). Он представляет совокупность воззрений, опирающихся на общие эстетические и театральные принципы, убеждения, взгляды. При этом в качестве эстетических воззрений выступают категории классической или неклассической эстетики, а в качестве общих – характерные особенности театральных концепций (декламационная, психолого-реалистическая и условная, игровая). В сценической речевой культуре указанные эстетические и театральные воззрения проявляются в отношении к сценическому слову, векторах развития разных видов речевого искусства, особенностях его драматургической (или текстологической) основы.

С направлением исследования (близким к интересующему нас) мы сталкиваемся в работе М.С. Кагана «Слово в художественной культуре». Объектом внимания М.С. Кагана является общий процесс расслоения художественного слова (к которому он относит не только актёрское, чтецкое, вокальное искусства, но и литературное) [1]. В свою очередь, нас интересует процесс стратификации не всей сферы художественного слова, а лишь её части – искусства сценического слова. Этот процесс – результат следующего этапа дифференциации (т.е. более частного дробления) художественного слова. Он обусловлен формированием новой парадигмы, делящей стратификацию на типы (риторический, психолого-реалистический и условный, игровой) не только искусства сценического слова, но и речевой культуры в целом.

Задача работы состоит в выявлении нетождественности речевого искусства чтеца и актёра на основе их принадлежности к типам речевой культуры, соответствующим разным парадигмам. Для этого прежде всего поясним причину сосредоточения внимания на художественном чтении как основном предмете нашего исследования.

Полагаем, что феномен стратификации свойствен не только русской, но и общеевропейской речевой культуре. Мысль о смене риторических парадигмальных законов драматическими как об общеевропейской тенденции сценической речевой культуры начала XX столетия вряд ли можно опровергнуть. Другое дело, что эти процессы на территории разных стран Европы отличались своеобразием. Иными словами, роль прецедента стратификации сценической речевой культуры, вероятно, играли разные виды речевого искусства эстрады. В России в такой роли выступило художественное чтение, что обуславливалось особенностями исторического контекста.

Революционная идеология начала XX в. послужила возникновению концепции «пролетарской культуры».

Как известно, в её основу были положены идеи А.А. Богданова (Малиновского), а также театрально-эстетической концепции Пролеткульта (авторство которой принадлежит П.М. Керженцеву) [2]. Идеи этих концепций нашли своё отражение в развитии русской культуры в целом и во многом повлияли на укрепление популярности художественного чтения. В этом смысле наиболее важным представляется тезис о «разрыве» пролетарской культуры с культурой прошлого. Он нашёл своё проявление в общем разделении культуры на буржуазную и пролетарскую. В этом контексте под обвинения, связанные с принадлежностью к буржуазному искусству, попадал прежде всего театральный опыт предыдущих поколений. Если же вспомнить, что основой методологии театра рубежа XIX–XX столетий являлась декламационная культура, то вполне закономерно выглядел пересмотр отношения к роли слова в спектакле или, по меньшей мере, изменение его (слова) эстетики.

Эстетика декламационной культуры, конечно, диссонировала с театрально-эстетической концепцией Пролеткульта по нескольким позициям. К тому же декламационная культура опиралась на высокий уровень профессионализма, который также отрицался указанной концепцией. Казалось бы, театрально-эстетическая концепция Пролеткульта должна стать главным препятствием для развития искусства художественного чтения, определившего процесс стратификации сценической речевой культуры. Однако её влияние проявилось лишь в коррекции некоторых установок декламационной культуры, касающихся вопросов идейно-эстетической направленности, но не затронуло основных принципов технологии.

Важнейшая цель этой концепции виделась в создании такого театра, в котором бы преобладало коллективное, а не индивидуальное творчество. В этом смысле режиссёрский театр, опиравшийся на волю одной личности, рассматривался как индивидуалистический и оценивался идеологами Пролеткульта отрицательно. Профессор Г.В. Титова отмечает: «Керженцев совершенно напрасно рассчитывал на то, что, обучившись у профессионалов “технике” театрального искусства, пролетарский актёр сможет не подчиниться “самодержавию режиссёра”, сумеет “провести на деле коллективное творчество”». Он, как и другие театральные деятели Пролеткульта, постоянно ополчался на режиссёрский театр, находя в нём пресловутую “авторитарность” и “буржуазный индивидуализм”. Постоянно в Пролеткульте имела место и апология “рядового” творца-актёра, который в коллективном усилии себе подобных сбросит “иго” автора и режиссёра и устремится к ничему и никем не скованной импровизации. Но такие речи раздавались тогда не в одном Пролеткульте. Многие профессиональные актёры с воодушевлением поддерживали их, были готовы видеть в возможности “освобождения” себя от “всевласти” режиссёра чуть ли не аналог свободы, будто бы дарованной Октябрём» [3. С. 53]. Нельзя не согласиться с мнением профессора Г.В. Титовой: театрально-эстетическая концепция Пролеткульта действительно отрицала не только прежний театр (опиравшийся на декламационную культуру), но и формировавшийся режиссёрский театр. Зелёный свет

указанная концепция давала пролетарскому театру, развитие которого, в свою очередь, способствовало поддержке искусства художественного чтения.

Попытаемся объяснить эту мысль. Во-первых, концепция «творческого театра» выполняла роль своеобразного административного ресурса. Как известно, учреждения Пролеткульта поддерживались государством и получали финансовые средства. Предпочтительным объектом финансирования мог стать такой вид искусства, который бы в большей мере удовлетворял требованиям пролетарской культуры. По нескольким причинам искусство художественного чтения оказалось способным соответствовать этим требованиям. Прежде всего это связано с чрезвычайно живучей иллюзией незатруднительного овладения сценическим речевым искусством. Если в музыкальном, оперном, балетном искусстве отсутствие профессионализма компенсировать невозможно, то в театральном искусстве для такой иллюзии всегда остаётся место. Эту иллюзию способна поддержать «ставка» на слово как на главное выразительное средство. Как правило, по сравнению с другими выразительными сценическими средствами слово рассматривается как самое демократичное, не требующее особого таланта, предоставленное в распоряжение каждому. Таким образом, ошибочное отождествление природной способности говорить и профессионального навыка владеть сценическим словом явилось причиной иллюзии демократизма искусства художественного чтения.

Кроме указанной демократичности, приоритетное положение искусству художественного чтения обеспечивала мобильность. Искусство художественного чтения (в отличие от всех видов театра: драматического, музыкального, балетного, опирающихся на комплекс выразительности и теряющих свои ценностные качества вне декораций, музыки, света и т.д.) могло быть представлено лишь одним человеком – чтецом. Такая непритязательность открывала искусству художественного слова широкие возможности для своего позиционирования (как сказали бы сегодня) в самых неприхотливых условиях (на заводах, в поле и т.д.) Кроме того, свойственное искусству художественного слова взаимодействие «чтец и публика» подсознательно «читалось» как знак «оратор и революционная масса», отражающий суть этого времени. И дело было не только в фигуральном совпадении, но и в таких содержательных особенностях искусства художественного чтения, как принцип сценического существования актёра и его взаимодействие с публикой. В театральном спектакле (как правило) не нарушается дистанция между зрителем и актёром благодаря сохранению так называемой «четвёртой стены», в то время как в искусстве художественного чтения эта дистанция отсутствует, потому что отсутствует «четвёртая стена». Таким образом, принцип сценического общения, свойственный искусству художественного чтения, оказался созвучным культурно-историческому периоду первой половины XX столетия.

Не помешала развитию художественного чтения и опора на технологию декламационной культуры, казалось бы чуждую своей принадлежностью так называемому буржуазному искусству. Эстетика декламацион-

ной культуры была лишь скорректирована театрально-эстетической концепцией Пролеткульта. Материалы, посвящённые этому вопросу, указывают на тот факт, что «внешне-эстетную» мелодекламацию предреволюционного периода сменило искусство рассказывания, наиболее ярко представленное О.Э. Озаровской и А.Я. Закушняком. Кроме того, учреждение Государственного института декламации – «высшего учебного заведения с широкой программой по всем отраслям культуры слова» – как нельзя лучше свидетельствовало о государственной поддержке искусства художественного чтения [4. С. 9]. Появились объективно благоприятные условия для развития названного вида искусства и в среде профессиональных актёров, и в среде художественной самодеятельности. Поэтому искусству художественного чтения позволили не диссонировать с театрально-эстетической концепцией Пролеткульта демократичность, мобильность, актуальность принципа сценического общения. В связи с этим указанную концепцию можно рассматривать как фактор, содействовавший развитию художественного чтения. В условиях укрепления его популярности стратификация сценической речевой культуры становилась неизбежной. Причиной неизбежности выступала принадлежность художественного чтения к парадигме красноречия (риторическому типу культуры) и тяготение речевого искусства актёра режиссёрского театра к парадигме драматизма (психолого-реалистическому, условному, игровому типам культуры).

Такая дифференциация речевого искусства на разные типы возможна уже потому, что на протяжении всего XX столетия культура сценического слова отличалась неоднородностью, обуславливалась опорой на принципы разных художественных направлений, развивалась в лоне нетождественных видов сценического искусства, являлась отражением всевозможных общеэстетических и театральных воззрений. Поэтому в указанный период отношение к сценическому слову отличалось противоречивостью. Суть противоречия заключалась, с одной стороны, – в низвержении приоритета сценического слова, а с другой – в ревностном сохранении его позиций.

Режиссёрский театр, не доверяя сценическому слову, выдвинул на первый план выразительные возможности движения и сыграл главную роль в эволюции культуры сценического слова XX столетия. Он одновременно и разрушал, и созидал методологию сценического слова. Созидательность проявилась в полной мере лишь во второй половине XX в., в то время как в первой половине века режиссёрский театр отрицал традиции культуры сценического слова, что могло оказаться для неё губительным. Однако этот процесс ограничился лишь миграцией технологии декламационной культуры на безопасную территорию бытования, в качестве которой выступило искусство художественного чтения. Развитие этого вида речевого искусства эстрады располагало к сохранению законов парадигмы красноречия. В свою очередь, речевое искусство актёра, подчинившись устремлениям режиссёрского театра, начало путь адаптации принципов драматизма. Формирование новой парадигмы сценической речевой культуры и оформление её новых типов (психолого-

реалистического и условного) свидетельствовали о том, что период абсолютной власти парадигмы красноречия (а значит, и риторического типа) завершён. Прежнее методологическое единство утрачено.

Начались процессы стратификации сценической речевой культуры. Формировались её новые концептуальные модели (психолого-реалистический и условный типы), идейно-эстетическую основу которых составила драматичность мировоззрения. Новые веяния в эстетических и театральных воззрениях отразились на отношении к сценическому слову, векторах развития разных видов речевого искусства, особенностях его драматургической (или текстологической) основы. О процессах стратификации сценической речевой культуры свидетельствовали различные признаки.

Один из них – параметр качественности позиций сценического слова в ряду выразительных средств. Главным и практически единственным средством выразительности художественного чтения является слово. Художественное чтение как вид искусства, использующий не множество, а одно выразительное средство, можно считать моновыразительным. В этом смысле искусство художественного чтения – преемник традиций декламационной культуры или вид речевого искусства, принадлежащий риторическому типу (парадигме красноречия). В отличие от художественного чтения речевое искусство актёра отказалось от опоры на декламацию и к XX столетию оформилось как часть поливыразительного синтетического актёрского искусства. Если искусство художественного чтения практически самодостаточно, то речевое искусство актёра таковым не является, потому что полностью зависит от заданного режиссёром принципа сценического существования в спектакле.

В качестве второго признака стратификации выступает территория бытования того или иного вида сценической речевой культуры. Каждый из двух видов речевой культуры (речевое искусство актёра и художественное чтение) имеет свою территорию бытования. Если для художественного чтения такой территорией является эстрада, то для речевого искусства актёра – театр. Территории бытования определили векторы развития этих видов сценической речевой культуры. Если речевое искусство актёра, начиная с первых десятилетий XX в., развивается в русле режиссёрского театра, то искусство художественного чтения под его влиянием лишь время от времени корректирует свои принципы. В определённом смысле речевое искусство актёра начиная с XX столетия противостояло искусству чтеца. Их нетождественность М.С. Каган связывает с разницей, отличающей лирического и драматического героев. Для нас интересным является то, что М.С. Каган проводит параллель между литературным жанром и принципом сценического существования. Это находит своё выражение в том, что лирический и драматический принципы существования обусловлены лирическим и драматическим родами словесного искусства. Благодаря проведённой параллели М.С. Каган подводит к выводу: «Таким образом, в современной художественной культуре существуют три формы бытия слова – литературная, концертная и сценическая. Нетрудно увидеть их соответствие классической триаде

“эпос–лирика–драма”, ибо, действительно, письменное слово по сути своей эпическое (в том виде, который эпос принял в искусстве нового времени – повествовательном, романном), слово чтеца – лирическое, слово актёра – драматическое (радио и ТВ воспроизводят чтецкую и актёрскую формы бытия слова)» [1. С. 81–82]. Обусловленность разными родами словесных искусств указывает нам на то, что художественное чтение и речевое искусство чтеца должны опираться на разные текстологические основы и отличаться морфологическими характеристиками.

Полилогичная (творимая коллективом актёров) и монологичная (создаваемая одним чтецом) формы речи практически противопоставлены. Приоритетная форма речи (хоровая, монологичная, диалогичная) во многом определяется особенностями культуры общества конкретного исторического периода. Известный философ О. Шпенглер отмечал, что приоритетной формой речи античной культуры является хор, в то время как монологичную форму речи выбирает западно-европейская культура, которая является отражением фаустовской души с её одиночеством и потерянностью во вселенной [5. С. 421–422]. В культуре сценического слова первой половины XX столетия приоритетное положение занимали две формы речи. Полилог (диалог) предпочитался режиссёрским театром, монолог – художественным чтением. Традиции сценического монолога (соотнесённые О. Шпенглером с закатом европейской культуры XVII–XVIII вв.), сохраняясь в лоне речевого искусства эстрады (т.е. художественного и авторского чтения), указывали на жизнестойкость риторического типа (а значит, парадигмы красноречия).

Характер сценического монолога, представленного в авторском чтении, менялся на протяжении всего столетия как минимум трижды (пафосность послереволюционных лет, лиричность 1960-х, ироничность 1990-х). В искусстве авторского чтения начала XX столетия он был представлен С. Есениным, В. Маяковским и многими другими, читавшими свои стихи перед публикой. В 1960-е гг. авторское чтение развивается благодаря Б. Ахмадулиной, Е. Евтушенко, А. Вознесенскому, собиравшим большие концертные залы. В конце XX столетия поэты развивают искусство авторского чтения уже в меньшей степени. Пальма первенства переходит к сатирикам, которые разрабатывают жанр эстрадного монолога. Однако, несмотря на изменение характера сценического монолога, представленного в авторском чтении, устойчивой осталась ориентация на лидирующие позиции сценического слова. В другом виде речевого искусства эстрады – художественном чтении (изначально возникшем как монолог лирического героя) – сценическое слово также занимало лидирующие позиции. Таким образом, для речевого искусства эстрады (авторского и художественного чтения) монологичная форма была очень органичной и на это имелись свои причины.

Сохранение доминантности монологичной формы обуславливалось самыми давними традициями сценической речевой культуры. Именно эта форма занимала позиции лидера в риторическом типе сценической речевой культуры. Её приоритет отражал особое понимание личности в европейском менталитете XVII столетия,

проявлявшееся в обоснованиях абсолютной свободы отдельного человека. По этому поводу у известного искусствоведа Б.И. Зингермана находим следующее: «В старой театральной системе, возникшей в эпоху Возрождения, господствовало представление о суверенных правах и безграничных возможностях личности. Деятельный индивидуализм составляет главный пафос и движущую силу ренессансной драмы. В пьесах Шекспира и Лопе де Вега человек сознаёт себя уже не средством для достижения неких внеличных корпоративных целей, как это было во времена Средневековья, но конечной целью исторического развития, венцом вселенной» [6. С. 9]. В этом смысле и само звучание монолога являлось неким венцом, неким завершающим моментом в развитии театрального спектакля. В этом смысле монологичность речевого искусства эстрады обусловлена самодостаточностью выступления чтеца (или автора-исполнителя). Художественное (или авторское) чтение наполнено глубоко личностным содержанием исполнителя. Ценность этого вида искусства зависит от масштаба его индивидуальности. В этом смысле монологичность речевого искусства эстрады свидетельствует о том, что авторское и художественное чтение играют роль хранителей традиций европейской культуры XVII–XVIII столетий. Эти традиции соотносятся с риторическим типом культуры сценического слова, с парадигмой красноречия.

Речевое искусство актёра режиссёрского театра, преодолевая монологичность, формирует иные традиции. Этому способствует укрепление линии драматизма в драматургии и театре XX столетия, акцент на конфликтности партнёрского сценического взаимодействия. Если в XVII–XVIII вв. монологи были необходимым элементом сценической постановки, то с конца XIX в. они начинают «мешать» режиссёрскому замыслу, «утяжелять» действие спектакля. В новой драме монолог не только не требовался, но мог оказаться вредным, опасным. Яркий, талантливо сыгранный монолог сосредотачивал внимание не столько на концепции спектакля, сколько на мастерстве отдельного актёра и препятствовал ансамблевости.

Проблемы, рассматриваемые новой драмой, должны были разворачиваться в движении событийного ряда, через взаимодействие персонажей. Укрепление этой тенденции будет проявляться в режиссёрском театре на протяжении всего XX столетия. Указанному процессу будет способствовать и вектор развития драматургии XX столетия, определивший основными элементами текстологической структуры диалог и полилог. Отсутствие зон моносоуществования (если это не монопеса), устремлённость к «раскручиванию» конфликта посредством схватки и сцепки персонажей обеспечили полилогу позиции основной формы сценического слова речевого искусства актёра. Полилог, сосредотачивая внимание на конфликте (а не на красноречивости высказывания), доказывал факт разрыва режиссёрского театра с риторическим типом, с парадигмой красноречия. Полилог уже являл собою не образ объединённого множества (как это было свойственно хору) и не образ деятельного индивидуализма (нашедшего отражение в монологе), но указывал на драматичность мироощущения человека XX столетия. Благодаря

режиссёрскому театру начали формироваться психолого-реалистический и условный типы сценической речевой культуры, соответствующие парадигме драматизма. Если монолог является выражением индивидуализма, то полилог выступает как знак формирующейся демократии.

Однако морфология сценического слова XX столетия значительно сложнее, чем может показаться. Каждый из видов речевого искусства имеет кроме предпочтительных форм речи ещё и дополнительные. Так, например, художественному чтению в начале XX в. кроме основной – монологичной формы речи, была свойственна ещё хоровая. Она нашла своё сценическое воплощение в таком направлении искусства художественного чтения как речевой хор (или коллективное чтение). В театральном искусстве первой половины XX столетия эта форма также использовалась. Её можно было наблюдать в спектаклях В. Мейерхольда (постановка «Мистерия-Буфф»), А. Таирова (постановка «Косматая обезьяна»), а также у других режиссёров. Однако обращение режиссёрского театра к хоровой форме сценического слова, вероятно, правильнее считать единичным. Оно скорее свидетельствует не об органичности этой формы для театра XX столетия, но о её проникновении по причине большой популярности, пришедшейся на послереволюционные годы и удержавшейся лишь до середины XX столетия.

Популярность речевого хора легко объясняется. Его соборная природа идентифицировалась с послереволюционным временем русской культуры. Речевой хор воспринимался как образ революционного народа. Конечно, в Античности хоровая форма сценического слова также играла роль одного из знаков культуры. Но содержание древнегреческого хора и русского коллективного чтения первой половины XX столетия, конечно, не равноценно. Если древнегреческий хор отражал бессилие и страх человека перед божественной волей, то русское коллективное чтение являло собой знак бунтующей массы против сложившегося миропорядка. Основу древнегреческого хора составляло признание власти богов и воззвание к ним с мольбой о помощи. Основу коллективного чтения составляло утверждение самодостаточности человека. Несовпадения в знаковой содержательности этих разновидностей хоровой формы сценического слова имеют не только культурно-исторические, но и технологические причины.

В отличие от древнегреческого хора коллективное чтение нельзя считать совокупностью равнозначных голосов. «Коллективная декламация много заимствовала у музыки вокальной (не античной, а современной) и особенно у симфонической музыки. От хорового пения, кроме коллективности, она получила распределение хора на однотипные голосовые группы: сопрано, меццо-сопрано, альты, тенора и басы. Вполне возможно (и даже наверное), что со временем коллективная декламация от такого хорового принципа распределения голосов перейдёт к более детальному симфоническому принципу, при котором тембры хористов найдут большее число звуковых групп, по которым они и будут распределены. Это будет дальнейшим этапом в развитии новой формы тонального творчества» [7. С. 31]. Для более точной характеристики знаковой со-

держательности коллективной декламации (речевого хора) необходимо акцентировать внимание на таких её особенностях, как наличие дирижёра и указанное Серёжниковым распределение голосов на партии. Эти особенности доказывают, что в отличие от древнегреческого хора, являвшего собой знак стихийного, никем не организованного проявления эмоций, коллективная декламация была образом хорошо организованной массы. На разницу знаковой содержательности указывает также и распределение на голосовые группы, что свидетельствует о проявлении индивидуализации в искусстве. Кроме того, принцип распределения хора на голосовые группы позволяет идентифицировать его уже со знаком не столько безликого, совокупного скопления людей, сколько с организованным сообществом, между которым распределены права и обязанности. Таким образом, хоровая форма сценического слова, возродившись спустя много столетий в коллективном чтении, значительно видоизменилась. Возрождённый в новом искусстве образ толпы усложнился. В нём проявились процессы индивидуализации сознания и усовершенствованность способов управления массой. Кроме того, в коллективном чтении отражалось не столько сознание многих, сколько мироощущение одного – дирижёра, определявшего звучание хора. В связи с этим внешне хоровая форма сценического слова в коллективном чтении в некотором смысле может считаться монологичной.

Если морфология искусства художественного чтения усложнялась за счёт такой дополнительной формы речи, как хор, то морфология речевого искусства актёра – за счёт монолога. В конце XX столетия проявился интерес речевого искусства актёра к сценическому монотекстованию, которое оказалось «вынесенным» в жанр моноспектакля. В этот период указанный жанр, по словам петербургского театроведа, профессора Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства Н.А. Таршис, переживает не худшую пору [8]. Текстологической основой моноспектаклей являлись как монопесни, так и композиции.

При этом монопесня, казалось бы, родившаяся из монолога, близкая ему по форме, вовсе не выглядела, не являлась «разросшимся» монологом. Конфликт в монопесне значительно сложнее, многограннее, внутренне психологичнее. Конфликт монопесни – это скорее конфликт рефлексующий личности, чем героя. Если в пьесах XVII – начала XIX вв. монологи произносят герои, то в монопеснях последнего десятилетия XX и первых лет XXI столетия персонажи моноспектаклей – антигерои (или не герои). Они выброшены за борт активных, социальных событий, не вершат истории. Персонажи моноспектаклей – личности, оказавшиеся по тем или иным причинам не пригодившимися этому времени и оттого рефлексующие и эгоцентричные. Если в монологе персонаж стремится найти решение, то в монопесне ищет оправдание своим уже совершённым действиям или бездействию. Если персонаж монолога готовится к поступку, то персонаж монопесни готовится к оправданному бездействию, а поступком для него является исповедь перед самим собой. Если монолог XVII–XIX столетий выступал в качестве знака, указывающего на преобладание в

культуре деятельного индивидуализма, то монопьеса конца XX в. являла собой знак индивидуализма безвольного, рефлексивного. Есть и ещё одно отличие монологичных форм речи, относящихся к периодам XVII–XIX вв. и XX–XXI вв. Противником героя, произносящего монолог, обязательно является реальная персона (или персоны). Для персонажа монопьесы противником является он сам, его второе «я», не дающее ему покоя (может быть, его совесть, его душа). Конфликт монопьесы часто сопряжён с проблемами раздвоения личности, а также стремлением (и в то же время невозможностью) персонажа быть деятельным. Эти качества свойственны персонажам монопьес М. Розовского, Н. Коляды и др. [9, 10].

Если в конце XX в. текстологической основой моноспектакля чаще всего выступало отдельное драматургическое произведение (монопьеса, монолог для одного актёра и т.д. – драматурги по-разному определяли жанр своих пьес), то уже в XXI столетии такой основой становится композиция, созданная на основе литературных произведений (прозаических, поэтических). И уже в этих моноспектаклях заметно преодоление проблематики безвольности и рефлексивности. Так, например, среди лучших работ Третьего международного фестиваля моноспектаклей «Монокль» (2001 г.) назывались композиция по поэме «Двенадцать» А. Блока и поэме «Медный всадник» А. Пушкина, (моноспектакль «Ветеръ»), представленная Ильёй Носковым (режиссёр Ю. Васильев), и композиция по прозе В. Набокова и С. Лагерлеф (моноспектакль «Сказка»), показанная Х. Киракосян.

Подведём итог размышлениям о морфологических характеристиках сценического слова, свойственным разным видам сценического речевого искусства и разным типам сценической речевой культуры начала XX столетия. Итак, морфологию речевого искусства актёра (драматический тип) и художественного чтения (риторический тип) составляют как полилогичная, так и монологичная формы сценического слова. Разница заключается в том, что в речевом искусстве актёра (психолого-реалистический и условный типы, соответствующие парадигме драматизма) полилогичная форма сценического слова является основной, а монологичная – дополнительной. В свою очередь, в художественном чтении (риторический тип, соответствующий парадигме красноречия) основной формой сценического слова является монологичная, дополнительной – полилогичная. Морфологические различия позволяют рассматривать художественное чтение и речевое искусство актёра как принадлежащие разным типам (риторическому, психолого-реалистическому и условному) и разным парадигмам (красноречия и драматизма), а значит, доказывают наличие феномена стратификации культуры сценического слова.

Кроме признаков стратификации сценической речевой культуры, рассмотренных выше, остановимся и на таком, как технология. Мы отмечали выше, что именно этот компонент сценической речевой парадигмы разработан в большей степени. Поэтому, не вдаваясь в подробности, позволим себе лишь несколько замечаний. К первым десятилетиям XX столетия искусство художественного чтения, являясь наследником декламации,

имело свою технологическую основу (заимствованную у декламационного театра), в то время как речевое искусство актёра (если говорить о формирующемся режиссёрском театре) лишь стремилось к её созданию. Технология речевого искусства актёра в начале XX столетия находилась в экспериментальной стадии. Поиски К.С. Станиславского, В.Э. Мейерхольда, А.Я. Таирова, Е.Б. Вахтангова лишь закладывали фундамент будущей технологии речевого искусства актёра. Эти поиски получают свое практическое и теоретическое подтверждение в 1970–1980-е гг. Но уже сам факт отказа от прежнего декламационного опыта и поиски принципиально иной методологии свидетельствовали об отклонении речевого искусства актёра от прежнего вектора – парадигмы красноречия. Развитие речевого искусства актёра в лоне режиссёрского театра обусловило оформление нового вектора – парадигмы драматизма. В связи с этим совокупность концепций, законов, и конечно образовательных технологий, устанавливающих каноны выразительности сценического слова, в режиссёрском театре были уже иными.

Таким образом, неидентичность векторов методологического поиска, характерных морфологических характеристик, территорий бытования свидетельствуют о том, что художественное чтение и речевое искусство актёра являются не только разными видами речевого искусства (эстрадным и драматическим), но и принадлежат двум нетождественным типам сценической речевой культуры, а также соотносятся с различными парадигмами. Стратификация искусства сценического слова имела позитивный смысл по нескольким причинам. Во-первых, указанное расслоение способствовало развитию нового вида – речевого искусства эстрады. Во-вторых, возникли условия для модификации речевого искусства театра. В свою очередь, раздельное формирование этих видов речевого искусства обусловило не только сохранение риторического, но и оформление психолого-реалистического и условного типов сценической речевой культуры. Сосуществование этих типов указывает со всей очевидностью на то, что в культуре общества XX столетия действуют разные парадигмы сценической речевой культуры. Они выступают как совокупность разных концепций, законов и образовательных технологий, устанавливающих каноны выразительности сценического слова. Их переплетение создаёт условия для оперирования множеством технологий и служит вызреванию нового художественного языка сценической речевой культуры XX столетия.

В завершение хотелось бы затронуть вопрос хронологических границ стратификации культуры сценического слова. Полагаем, активная фаза действия этого феномена приходится на конец XIX – начало XX столетия, а фаза его прекращения связана с возможностью возвращения целостности культуры сценического слова. Фактором, подтверждающим прекращение процессов стратификации, может явиться либо взаимопересечение векторов развития указанных видов речевой культуры, либо схождение на нет одного из них.

Анализ процессов развития русской речевой культуры XX столетия убеждает в том, что художественное чтение (развитие которого послужило расслоению русской речевой культуры) сохраняло свою популярность

лишь до второй половины XX столетия. Это обстоятельство особенно наглядно подтверждают конкурсы чтецов, многоступенчатая система которых разрушается в 1980-е гг. одновременно с развалом Союза. Не только значительно сокращается количество конкурсов, но появляются тенденции изменения самого чтецкого искусства. Конкурсные прослушивания (особенно Всероссийского конкурса чтецов имени Вл. Яхонтова) убеждали: в работе над литературным материалом утверждается преобладание «актёрских» подходов. Это доказывало, что искусство художественного чтения переживает стадию трансформации: техника чтецкого мастерства и техника речевого мастерства актёра сближаются. Сценическое слово вновь концентрировалось, «собиралось» лишь в одной зоне – в театре. Своеобразное сужение территории его бытования даёт основание для предположений о возникновении процессов, обратных стратификации. Казалось бы, сценическая речевая культура, преодолевая разделение на речевое искусство чтеца и речевое искусство актёра, возвращает себе прежнее единство. Однако это не совсем так.

Во-первых, потому, что в самом искусстве художественного чтения (непопулярном в период рубежа XX–XXI вв.) можно наблюдать отражение как парадигмы красноречия, так и парадигмы драматизма. Профессиональное мастерство отдельных исполнителей неоднородно. Если в основе художественной эстетики одних продолжает сохраняться ориентация на монолог лирического героя, то у других – наблюдается установка на оперирование монологичным материалом как частью виртуального полилога, обусловленного изначально конфликтными (драматичными) предлагаемыми обстоятельствами.

Кроме того, культура сценического слова не возвращает себе прежнего единства ещё и по другой причине. Напомним, что стратификация сценической речевой культуры произошла во многом благодаря развитию речевого искусства эстрады. Поэтому говорить о воссоединении некогда разделённых направлений сценического слова и о начале процесса, обратного расслоению, возможно лишь при условии схождения на нет, умирании, свёртываемости речевого искусства эстрады. Однако в конце XX – начале XXI столетия речевое искусство эстрады, как дополнительная территория бытования сценического слова, продолжает сохранять за собой право самостоятельного вида. Правда, в конце XX – начале XXI в. эстрада является территорией бытования сценического речевого искусства, представленного уже не художественным, но авторским чтением. Мы уже отмечали выше, что в этот период искусство авторского чтения развивается благодаря не поэтам, а сатирикам, представляющим жанр эстрадного монолога. Здесь возникает вопрос о принадлежности к эстрадной деятельности сатириков. С одной стороны, это авторское чтение, потому что сатирики читают свои произведения. С другой стороны, это искусство уже достаточно трудно отнести только к авторскому чтению, потому что сатирики используют актёрские приёмы. Нашу мысль подтверждает профессор Санкт-Петербургской академии театрального искусства, заведующий кафедрой эстрадного искусства и музыкального театра И.А. Богданов. Он отмечает: «Ряд

разновидностей речевых жанров успешно продолжает существовать в “классических” формах и сегодня. Это относится прежде всего к эстраднему монологу в образе (в маске), который сохраняет популярность усилиями ведущих мастеров. К сожалению, молодых имён здесь практически нет. Ведь произошла во многом «узурпация» жанра самими авторами, которые читают с эстрады свои произведения. Но и здесь надо отметить, что эстрадные литераторы как бы создали свои образы и маски. К публике выходит не просто литератор, а автор-артист, который играет собственное произведение» [11. С. 122].

Указанные изменения позволяют предположить, что авторское чтение в последнее десятилетие XX и в начале XXI столетия занимает пограничное положение между авторским и актёрским чтением. Однако такое положение больше напоминает ситуацию двух государств, имеющих прозрачные границы, нарушение которых не является потерей суверенности. Суверенность речевого искусства эстрады и театра обеспечивает тот признак, который мы назвали самым первым, – качественность позиций сценического слова. Несмотря ни на что в речевом искусстве эстрады слово продолжает оставаться главным выразительным средством. Речевое искусство эстрады, наиболее ярко представленное в жанре эстрадного монолога в период трёх последних десятилетий XX столетия, приняло на себя ответственность выполнения задачи, ранее решаемой художественным чтением. Оно заместило тот пробел, который возник в результате исчезновения художественного чтения. В связи с этим, несмотря на утрату чистоты формы, свойственной видам речевого искусства в начале XX столетия, действие феномена стратификации не прекращается.

Стратификация сценической речевой культуры (начавшаяся в конце XIX – начале XX в.) продолжает процесс расслоения синкретичности художественного творчества. С этим процессом связано одновременное сохранение принципов классической и утверждение принципов неклассической (а позднее и постнеклассической) эстетики в сценической речевой культуре. В речевом искусстве чтеца (а впоследствии в искусстве авторов-исполнителей), относящемся к риторическому типу и парадигме красноречия, нашли своё отражение принципы классической речевой культуры. Неклассические тенденции западно-европейской культуры нашли своё отражение в принципах существования слова в режиссёрском театре и оформлении парадигмы драматизма. Сохранение классического наследия и одновременное оформление новых тенденций обусловило морфологическое разнообразие русской сценической речевой культуры XX в. Наличие различных форм сценического слова (монологичной, диалогичной, полилогичной) послужило основанием для их взаимовлияния. В связи с этим на протяжении XX столетия можно было наблюдать процессы миграции указанных форм из одного вида речевого искусства в другой.

Процессы взаимовлияния отразились на модификации методологии культуры сценического слова. Если в сценической практике феномен стратификации сценической речевой культуры стал заметным в пери-

од первой половины XX столетия, то в области теории и методики он проявился значительно позже. Культурологический смысл стратификации культуры сценического слова связан с идеей преобладания чувственности или рациональности в художественной практике. Смещение приоритетов в сторону вербальных или невербальных видов искусства, как правило, свидетельствует о преобладании чувственности или рациональности в художественной культуре того или иного

периода. В отличие от чувственности, проявляющейся в большей степени через движение и музыку, рациональность выбирает формой своей реализации слово. Стратификация сценической речевой культуры послужила сохранению в русской художественной культуре XX столетия вербальных видов искусства. Это позволяет считать русскую художественную культуру XX в. культурой микстовой, отличающейся смешением чувственности и рациональности.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Каган М.С.* Слово в художественной культуре // Художественная культура и искусство. Методологические проблемы: Сб. науч. тр. Л.: ЛГИТМиК, 1987. 161 с.
2. *Керженцев П.М.* Творческий театр. Пг., 1920. 115 с.
3. *Титова Г.В.* Творческий театр и театральный конструктивизм. СПб.: СПбГАТИ, 1995. 255 с.
4. *Шервинский С.* Художественное чтение. М.: Художественная литература, 1935. 223 с.
5. *Шпенглер О.* Закат Европы. Т. 1: Образ и действительность. Новосибирск: Наука, 1993. 592 с.
6. *Зингерман Б.И.* Очерки истории драмы XX века. М.: Наука, 1979. 326 с.
7. *Серёжников В.К.* Коллективная декламация. М., 1927. 222 с.
8. *Таршис Н.А.* Третий международный фестиваль моноспектаклей (Петербургцы) // Петербургский театральный журнал. 2001. № 24. С. 139.
9. *Розовский М.* Чёрный квадрат // Современная драматургия. 2000. № 3. С. 66–78.
10. *Коляда Н.* Американка: Монолог // Коляда Н. Пьесы для любимого театра. Екатеринбург, 1994. С. 259–274.
11. *Богданов И.А.* Речевые жанры эстрады сегодня // Теория и практика сценической речи / Отв. ред. В.Н. Галендеев. СПб.: СПбГАТИ, 2005. 135 с.

Статья представлена научной редакцией «Культурология» 22 февраля 2008 г.