

Философия и культура

Правильная ссылка на статью:

Блюдов Д.В. — Микрофоны в современном драматическом театре // Философия и культура. – 2023. – № 6. DOI: 10.7256/2454-0757.2023.6.41022 EDN: JQWLHN URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=41022

Микрофоны в современном драматическом театре

Блюдов Даниил Владимирович

ORCID: 0009-0009-0229-0623

аспирант кафедры сценической речи, Российский государственный институт сценических искусств

191028, Россия, г. Санкт-Петербург, ул. Моховая, 34

✉ bludov213@mail.ru



[Статья из рубрики "Философия и искусство"](#)

DOI:

10.7256/2454-0757.2023.6.41022

EDN:

JQWLHN

Дата направления статьи в редакцию:

17-06-2023

Аннотация: Объектом настоящего исследования является актерская речь в современном театре и кинематографе. Предмет исследования – влияние эстетики экранной речи на театральное слово в XXI веке. Автор подробно исследует феномен "микрофонной речи" в современном драматическом театре, анализирует причины бурной экспансии микрофонного звучания и, в частности, влияние на сценическую речь эстетики постдраматического театра. На многочисленных примерах рассматриваются различные варианты использования микрофонов в драматическом театре – от локальных до радикальных. Особое внимание автор уделяет категории "естественности" в применении к актерской речи в экранных искусствах и на театральных подмостках. Новизна исследования заключается в комплексном изучении феномена "микрофонной речи" в драматическом театре и категории естественности в сценической и экранной речи. Автор делает вывод о подавляющем влиянии кинематографа на современную театральную речь. В статье научно обосновано воздействие на речевое искусство современного театрального актера как эстетики постдраматизма, так и нового стандарта естественности, сложившегося в экранных искусствах и сформировавшего зрительское восприятие. Обратное же влияние сценической речи на эстетику речи в экранных искусствах носит опосредованный характер, реализуясь почти исключительно через театральную школу. В финальной части исследования автор делает вывод о

необходимости изменений в речевом воспитании будущих артистов театра и кино.

Ключевые слова:

сценическая речь, кино, театр, микрофон, звук, актер, постдраматический театр, естественность, экранные искусства, зрительское восприятие

Если в 1930-40-х годах экранная речь при всей своей специфике явно наследовала сценической, а в 1950-60-х годах происходил сложный процесс взаимного влияния и обновления речевого стиля в кино и театре, то сегодня мы можем констатировать мощнейшее воздействие экранной речевой культуры на театральную речь. Одним из ярких проявлений «кинофикации» (и «телефикации») современной сценической речи, несомненно, является почти повсеместное использование микрофонов в театре. Если в 1975 году автор книги «Основы звукорежиссуры в театре» Юрий Козюренко с легким сожалением писал, что «имеется еще немало театров, в репертуаре которых нет ни одного спектакля, где был бы использован микрофон» [\[1, с. 113\]](#), то сегодня сложилась ситуация противоположная. И едва ли мы найдем театр, в котором микрофонная техника не используется вовсе (если только это не камерная площадка). К этому, как нам видится, привели несколько факторов: как технических, так и эстетических.

К техническим факторам прежде всего отнесем то, что большое количество театров сегодня существует в помещениях, акустически плохо приспособленных к звучанию без дополнительного усиления. Микрофонная техника в таком случае позволяет *компенсировать недостатки акустики*. «В наше время часто театры, особенно молодые, и тем более антрепризные труппы проводят спектакли в киноконцертных залах, в многоцелевых залах (типа клубов и домов культуры) или в залах, при строительстве которых не предполагалось использование в театральных целях. В таких случаях звукоусиление становится неизбежным» [\[2, с. 25\]](#).

Также важно отметить, что в современных спектаклях всё бóльшую роль играет *музыка*. Порой практически всё действие погружено в перманентный музыкальный фон. И в таком случае, разумеется, микрофонная поддержка актерской речи просто необходима. Так, в спектакле «Губернатор» Андрея Могучего в БДТ почти непрерывно звучит музыка, а все без исключения артисты говорят в петличные радиомикрофоны. Спектакли Римаса Туминаса «Дядя Ваня», «Евгений Онегин» (Театр им. Вахтангова) тоже пронизаны музыкой – и голоса артистов поддерживаются микрофонными «подвесами» и направленными микрофонами на рампе. Есть и спектакли, которые вообще построены по канонам музыкального действия, как, например, «Оптимистическая трагедия» Виктора Рыжакова в Александринском театре (в этом спектакле и музыкальные номера, и драматические эпизоды звучат исключительно с микрофонным усилением). Поддержаны микрофонным усилением и голоса артистов в драматической оратории, в которую превратил «Грозу» А. Н. Островского Андрей Могучий.

Наконец, существенно изменилось *зрительское восприятие*. Повысился уровень комфортной громкости [\[3\]](#) и вообще слухового порога чувствительности, зритель привык к «усиленному звучанию» [\[2, с. 22\]](#). Это происходит и из-за так называемого шумового загрязнения, и из-за использования миниатюрных наушников, предельно приближающих источник звука к слуховому анализатору. «Мы все приходим в театр от гаджетов, от телевизоров, от наушников, которые мы можем регулировать: сделать громче, тише. В

театре никак не сделаешь» [4]. Зритель привыкает к речевому стандарту, установившемуся в экранных искусствах и масс-медиа. А это акустически крупная, динамически скомпрессированная, плотная речь. Плотный звук с петличного микрофона – вот то звучание речи «по умолчанию», к которому привык и к которому готов сегодняшний зритель. В результате зритель, приходя в театр, зачастую плохо слышит то, что говорят актеры. Микрофонное усиление «подгоняет» сценическую речь под стандарты экранной речи, звукорежиссура видит своей задачей обеспечить «комфортное звучание театрального спектакля» [2, с.29]. В личной беседе с автором В. Н. Галендеев вспоминал, как во время лондонских гастролей спектакля «Три сестры» Малого драматического театра в 2019 году продюсеры принимающего театра Водевиль (Vaudeville Theatre) долго не могли поверить, что петербургские артисты работают без микрофонов: ведь лондонские театры уже давно подчинили свое звучание «экранному стандарту».

Но, кроме технической необходимости «поддержать» сценическую речь микрофонным усилением, есть и эстетические, художественные причины для использования микрофонов в драматическом театре. Очевидно, что совершенство современной звуковой техники открывает огромные возможности для режиссуры. В распоряжении звукорежиссера сегодня есть микрофоны многочисленные и многообразные, миниатюрные и массивные, проводные и беспроводные. В сочетании с современными системами звукоусиления можно добиться в зале практически любого акустического эффекта.

Активно используется современным театром прием *внутреннего монолога*, позаимствованный у кинематографа. Обратимся к спектаклю Валерия Фокина «Рождение Сталина» в Александринском театре. К слову, в этой постановке артисты работают без микрофонов (на большой сцене театра есть лишь два спектакля, в которых не используется микрофонное усиление), это часть общего художественного решения, стилизации под театральное действие конца 1940-х годов. В одном из эпизодов, где революционеры празднуют успешное завершение операции, вдруг артисты начинают существовать беззвучно и чуть замедленно, а зритель слышит через громкоговорители длинный записанный заранее внутренний монолог главного героя: «Они думают, власть – это мед. Нет, власть – это невозможность никого любить, вот что такое власть....» (этот фрагмент монолога взят авторами спектакля из романа «Сандро из Чегема» Фазиля Искандера). Молодой Сталин (Владимир Кошевой), пока звучат его мысли, то смотрит куда-то вдаль, то отходит в сторону и некоторое время стоит спиной, то курит, то быстро ходит взад-вперед по авансцене. Использование записанного внутреннего монолога помогает передать трансформацию, происходящую с героем, начало его превращения в монстра, его способность отстраняться и хладнокровно анализировать ситуацию со стороны.

Иногда использование микрофона заменяет собой «апарта́ты» и *обращения в зал*, позволяя герою адресовать свои мысли напрямую, так сказать, «в космос». В спектакле Томаса Остермайера (Thomas Ostermeier) «Ричард III» во время всего действия в центре сцены висит на длинном толстом проводе, спускающемся с колосников, ретро-микрофон. И Ричард III в него озвучивает все свои монологи и сокровенные мысли.

Авторский комментарий тоже стал важной частью спектакля (так, в спектакле «Губернатор» Большого драматического театра им. Товстоногова артист Василий Реутов в прозрачной рубке у студийного микрофона почти непрерывно читает текст «от автора» – причем читает довольно бегло и отстраненно, почти как полицейский протокол). Порой

режиссёр сам берёт в руки микрофон – как это было на гастрольных показах спектакля «Площадь героев» Варшавского Нового театра режиссера Кристиана Люпы (Krystian Lupa). Во время показа спектакля на сцене Александринского театра режиссер находился в царской ложе и негромко в ручной микрофон то переводил происходящее на сцене с польского на русский, то давал указания артистам, то просто что-то мурлыкал. Весь спектакль таким образом превращался фактически в один большой визуально-звуковой монолог режиссера-автора.

Прием *звукового шока*, – своеобразное проявление «театра жестокости», – тоже невозможен без специального звукоусиления. Таков, например, эпизод бунта рабочих в спектакле А. Могучего «Губернатор» где на сверх-высоком уровне громкости звучат крики и стоны, металлические удары и скрежет, а Рабочий в исполнении артиста Р. Барабанова «выплевывает» слова в вокальный микрофон с запредельной экспрессией и амплитудой. Если весь спектакль с его неторопливым вольным монтажом и перманентной фоновой музыкой производит впечатление морока, сна, то эпизод бунта – несомненно, кошмар. И смысловой, и эстетический, и чисто физический. Такого же *физиологического эффекта* достигал Николай Рощин в спектакле «Старая женщина высиживает» на Новой сцене Александринского театра, в котором Елена Немзер, исполнявшая заглавную роль, издавала нечеловеческим тембром поистине нечеловеческие звуки (к голосу присоединялись хрипы, вопли, клёкот и т.п.), многократно усиленные и создающие за счет микрофонного звучания образ не сумасшедшей старухи, а скорее могущественной демонической фигуры.

Вообще, почти все спектакли, которые играют на высокотехнологичной Новой сцене Александринского театра, говорят «микрофонными голосами». Это, несомненно, *часть эстетики, часть художественной программы*. Микрофонный звук – закономерный компонент театра, существующего на стыке искусства и технологии, активно применяющего звукового дизайна и проекции (да и вообще, творческой индивидуальности В. В. Фокина не чужда в последние годы некоторая аналитическая отстраненность от разворачивающихся на сцене событий). В научно-фантастическом спектакле «Сегодня. 2016» Валерия Фокина главный герой в исполнении Петра Семака на протяжении всего действия находится в подсвеченном прозрачном параллелепипеде посреди темного пространства сценической площадки. В начале спектакля зритель слышит богатую палитру технологических шумов (потрескиваний, гула и скрипа) и видит проецируемые на стену изображения: тут и проекция головного мозга, и что-то вроде энцефалограммы... Голос П. Семака звучит через микрофон-гарнитуру. Отдельные слова эхом повторяются, искажаются, трансформируются в режиме реального времени. Возникающие потом другие персонажи тоже говорят с микрофонным усилением. Микрофонное звучание вместе с трансформирующейся сценической площадкой, непрерывно звучащим «плавающим» шумо-музыкальным сопровождением, обильным использованием видеопроекции – всё это складывается в общую эстетику, в которой актерские работы – лишь один из инструментов в режиссерской палитре: наряду со светом, звуком, проекцией, движением декораций и проч.

В схожей системе координат существовал на Новой сцене документальный спектакль Михаила Патласова «Шум» (2014). Здесь всё действие разворачивалось в огромном мультимедийном кубе, грани которого могли быть почти прозрачными, а могли становиться полем для проекции. В основе спектакля – реальная история подростка-геймера, застрелившего своего одноклассника из обрезка. Если в спектакле «Сегодня. 2016» микрофоны помогали создать картину нереальную и фантастическую, то в «Шуме» художественный эффект достигается за счёт столкновения компьютерной виртуальности

(декорация, звуковое сопровождение, общая нейтрально-серая цветовая гамма костюмов) и документального существования артистов, работающих в технике речевого наблюдения за реальными прототипами, участниками произошедшей трагедии. Апофеозом документальности в спектакле становится монолог актрисы Виктории Воробьевой, которая вообще ломает театральную условность и говорит со сцены от своего лица, как бы отказываясь от роли: «Я – актриса, актриса этого театра. Я должна была играть мать убийцы, мать главного героя. Но в ходе работы над спектаклем я услышала телефонный разговор и поняла, что её не может быть в этом спектакле». Актриса эмоционально рассуждает о формате документального театра как такового, о возможности высказываться со сцены, используя реальные истории реальных людей (текст монолога меняется от спектакля к спектаклю). В спектакле «Шум» голоса всех без исключения артистов подзвучены микрофонами-гарнитурами, при этом они не подвергаются специальной обработке. Микрофоны в данном случае используются как важный элемент «компьютеризации» происходящего. По сути дела, в спектакле сделана попытка воспроизвести восприятие мира главным героем – подростком-убийцей, который потерял грань между реальностью и виртуальностью. Отсюда бесконечный звуковой фон, пространство «гиперкуба», полное отсутствие декораций (смена пространства осуществляется сменой проекции). Конфликт задан сразу, на самом общем уровне: реальные тела артистов заключены в виртуальную среду, а реальная документальная речь звучит опосредованно через микрофон.

Столь бурный расцвет микрофонного звучания связан в том числе с поворотом в театральной эстетике и экспансией того, что принято называть *«постдраматическим театром»*. В подобном типе театра может быть «деконструирована» не только пьеса, но и артист, его «телесное и вокальное единство» [\[5, с. 245\]](#). Микрофонный звук позволяет режиссеру отделять, «отчуждать» [\[6, с. 75\]](#) голос от артиста и создавать любые акустические эффекты. В современном постдраматическом театре актер в какой-то степени лишается субъектности. Его микрофонный голос не принадлежит ему всецело. В конечном счете от звукорежиссера зависит, что именно услышит зритель, и услышит ли вообще: «Голос звучит из неопределенного источника и не может быть с абсолютной точностью отнесен ни к конкретному артисту, ни к конкретному персонажу» [\[7, с. 158\]](#). В этом отношении современный постдраматический театр во многом приближается к кинематографу, в котором из сочетания плоского изображения, записанного голоса (не обязательно принадлежащего артисту, которого мы видим на экране), монтажа и других изолированных компонентов складывается новая реальность.

В программном спектакле Арианы Мнушкиной (Ariane Mnouchkine) «Часовые на плотине» (Театр дю Солей, 2003) каждый персонаж создавался с участием сразу троих артистов: один артист играл роль бессловесной марионетки в маске; второй – роль кукловода в черном, направляющего марионетку; третий – в режиме реального времени озвучивал в микрофон реплики персонажа. «При просмотре спектакля создавалось совершенно волшебное ощущение присутствия персонажа — образа, который создаётся коллективно» [\[8, с. 276\]](#). Впрочем, спектакль Арианы Мнушкиной, хоть и демонстрирует многомерность, сознательную расслоенность, вариативность создания персонажа в пространстве постдраматического театра, но очевидно, наследует не столько кинематографу, сколько театру кукол, вся сущность и природа которого – в создании целостного образа из движений кукловода, театральной куклы и голоса.

Своеобразным образом как будто бы «расщепляется» на несколько персонажей Комиссар в исполнении Анны Блиновой из спектакля В. Рыжакова «Оптимистическая трагедия». Это расщепление, резкое переключение происходит прежде всего на уровне

речевой характеристики. В спектакле А. Блинова применяет как минимум 4 речевые маски: визгливый фальцет девочки-комсомолки, гнусавый прерывистый говорок в монологе Лизы Хохлаковой, прямой агрессивный крик в «Монолог Мерлин Монро» и мягкий естественный голос актрисы Анны Блиновой. Микрофонное усиление несомненно помогает актрисе решать сложнейшую техническую и актерскую задачу.

Еще более радикальная деконструкция, своеобразное «отделение» голоса от артиста встречается в спектаклях Роберта Уилсона (Robert Wilson), в которых каждое движение, каждый звук, каждая световая перемена выверены до миллиметра и до секунды. Сценография, музыка, свет, актерское существование деконструированы, разложены на атомы, из которых затем заново собран сценический образ. И если в оперных спектаклях Уилсона артисты всё же поют без микрофонов и их голос полностью им принадлежит, то в драматических спектаклях режиссера «микрофонный голос» – такая же составляющая художественного образа, как движение светового луча, цвет костюма, звучащий музыкальный аккорд или скорость поворота головы. Голос, пластика, грим, костюм, ритм – все эти компоненты объединяются не организмом конкретного артиста, а общим художественным решением эпизода. В спектакле Уилсона «Гамлетмашина» (1986) почти вся речь усилена микрофонами [\[7, с. 165\]](#). Во время репетиций этого спектакля отчетливо стало ясно, что «голоса актеров – лишь один из элементов звуковой картины, которую создает режиссер. Другие акустические компоненты тоже тщательно выверяются на репетиции, причем не в студии звукозаписи, а на сцене. На это тратится то время, которое было выделено для репетиций с артистами. К свету и звуку режиссер относится как к полноценным участникам репетиционного процесса, чей вклад не уступает вкладу артистов» [\[7, с. 166\]](#). В спектакле Уилсона «Золотые окна» (1979) в дополнение к микрофонному усилению голосов артистов использовались заранее записанные речевые фонограммы, что было непривычно и для артистов, и для зрителей: «На одной из репетиций актриса, стоявшая спиной к партнеру, Дэвиду Варрилоу, спросила: он только что произнес реплику в микрофон, или она слышала фонограмму с записью его голоса. Варрилоу пошутил: “Я и сам не вполне уверен”. И это проблема не только для актеров, но и для публики. [...] Создается эффект постмодернистского “смещения” персонажа» [\[7, с. 157-158\]](#). В уже упомянутом спектакле «Губернатор» А. Могучего применяется такой эффект «смещения», когда в середине действия два андрогинных ангела (которых играют, без всякого сомнения, артисты-мужчины) вдруг начинают говорить женскими голосами.

Еще дальше по пути подобной деконструкции пошла Сюзанна Кеннеди (Susanne Kennedy), использующая в своих спектаклях речевые фонограммы. Скажем, в спектакле «Женщины в беде» (2017) действие разворачивается в непрерывно вращающейся декорации, в стерильном замкнутом мире, напоминающем компьютерную игру. В нескольких комнатах появляются артисты, чьи лица закрыты особыми масками, создающими эффект то ли роботов, то ли героев компьютерной симуляции. Скупые механические движения артистов тоже заставляют вспомнить персонажей из виртуальной реальности. Специфически обработанные, «электрифицированные» голоса артистов звучат через громкоговорители. Поначалу кажется, что речь артистов просто подвергнута микрофонному усилению и обработке: персонажи говорят друг с другом, мы видим их артикуляцию, несколько механизированную из-за специфических масок. Но в какой-то момент в разных комнатах декорации начинают появляться «размноженные копии» персонажей: за счет одинаковой комплекции артистов, идентичных костюмов и масок создается полное впечатление «клонирования». В одной из комнат разворачивается сцена между девушкой и юношей, а в следующей комнате, которая с

поворотом круга постепенно открывается зрителю, эти же герои (в исполнении других артистов) уже находятся в другой сценической ситуации. Но речь героев при этом продолжает звучать непрерывно, голоса не меняются. И в этот момент мы понимаем, что *всё действие* разворачивается под заранее записанную речевую фонограмму, а артисты лишь синхронно попадают в артикуляцию (надо сказать, делают это виртуозно). Подобное существование под фонограмму С. Кеннеди использовала и в других своих спектаклях, таких как «Чистилище в Ингольштадте» (2013), «Три сестры» (2020) [\[9\]](#). Этот прием «дубляжа наоборот» заставляет вспомнить не только концертное певческое исполнение «под плюс», но и практику киносъемки под фонограмму, которая применялась и продолжает применяться для создания фильмов-мюзиклов. Все музыкальные номера при этом заранее записываются в студии, во время съемки включаются через громкоговорители, а артисты только попадают в собственную артикуляцию.

Впрочем, микрофонная речь в театре может возникать и совсем в иных измерениях. Если в спектаклях постдраматической природы микрофон помогает «отделить» голос от артиста, то в спектаклях иного эстетического направления микрофонное звучание может создать эффект кинематографического, естественного, непосредственного существования и звучания артистов, «снять» со сценической речи налет театральности. Критик Е. Соколинский пишет о спектакле К. Богомолова «Слава» в БДТ им. Товстоногова (в нем все актеры звучат через микрофонные гарнитур): «[...] новатор-режиссер решил показать, как можно пафосный спектакль в стихах превратить в современную (?) психологическую драму. Чисто технически для этого понадобилось повесить на ухо исполнителям микрофоны - не дай бог, повысят голос. В пьесе, откровенно декламационной, разговаривают в манере «шептательного реализма». Чтобы подчеркнуть психологическую точность рисунка, естественную мимику, лица актеров крупным планом демонстрируют на стенах-экранах» [\[10, с. 75\]](#). Происходит перенос кинематографического актерского существования на сцену, а микрофоны и видеопроекция помогают снять проблему нахождения и звучания артиста в реальном пространстве сцены. Впрочем, как нам видится, современный артист, совмещающий работу в театре со съемками в кино- и телефильмах, неизбежно несет в театр «шлейф» своего экранного «0енного» существования и звучания. «Бубнят, потому что состязаются с кино и с телевидением. Бубнят, потому что многие привыкли просто к микрофончику вот здесь. Потому что режиссёр хочет, чтобы текст был, и в то же время как бы его не было, чтобы речь не “пёрла” вот таким жирным сценическим шрифтом» [\[4\]](#), говорит В. Н. Галендеев. «Появились другие допуски. Сейчас появилось много микрофонов. И вдруг появилось мнение, что человек, говорящий на сцене опёртым звуком, который легко летит в зал, что он немножко неестественен. А естественен тот человек, который разговаривает “под сурдинку”» [\[11\]](#), считает профессор Елена Игоревна Чёрная. Остро встает эстетическая проблема, требующая искусствоведческого осмысления: а что вообще считать естественностью на сцене и на экране?

Естественность сценической речи – параметр сложный, не измеряемый инструментально и, более того, изменяющийся во времени. То, что в театре казалось естественным в 1930-х, во времена оттепели стало ощущаться как громогласная декламация. Но и гораздо более сдержанная театральная речь 1950-60-х годов тоже сегодня звучит несколько архаично (ведь стиль сегодняшней сценической речи во многом определяется речью жизненной). Представления о естественности непрерывно обновляются. На эти представления влияет всё, от высоты потолков до скорости автомобилей, от вечерних новостей до экономической ситуации.

Естественность сценической речи можно понимать как стремление приблизиться к жизненному звучанию. И К. С. Станиславский начинал с того, что добивался от артистов речевой естественности буквальной, не обусловленной ни пространством сцены, ни наличием зрительного зала. Но реальные условия сценической площадки неизбежно вносят корректировку в актерскую речь: естественное звучание будет отличаться на большой сцене и на камерной, на уличном спектакле-променаде и в иммерсивном спектакле в бывшем заводском цеху. Само физическое нахождение артиста в том или ином пространстве вольно или невольно преломляет, «модифицирует» его речь.

Да и для каждого спектакля необходим поиск своей речевой органики, своей «естественности». Каждая пьеса, каждый автор требует и поиска своего способа существования, и поиска своего речевого стиля. Не говоря уже о работе со стихотворным текстом, где попытка бытового, «прозаического» звучания, как правило, оборачивается провалом. Кроме того, творческий почерк и стиль конкретного режиссера тоже непосредственным образом определяют звучание речи в его спектаклях. Таким образом, естественность сценической речи всегда *условна*, это понятие – непрерывно обновляющийся негласный договор о том, что же считать естественным. Это компромисс, баланс между «гулом» текущей эпохи, реальными акустическими условиями площадки и найденной в спектакле природой существования.

Конечно, «снятое», как бы необработанное, «жизненное» звучание, может возникать в театре, если оно является частью режиссерского замысла. В спектакле Тимофея Кулябина «Нора», поставленном в Цюрихе по пьесе Ибсена «Кукольный дом», действие перенесено в наше время и разворачивается в таком гигантском аквариуме – за толстым стеклом. Режиссерское решение заключается в том, что вся внешняя, физическая жизнь героев – лишь фон. Подлинная коллизия случается в виртуальном пространстве – в социальных сетях и мессенджерах. Над сценическим «аквариумом» на стену непрерывно проецируются экраны то одного, то другого, то сразу нескольких смартфонов, принадлежащих героям (вся переписка, кстати, действительно ведется артистами в режиме реального времени). Пьеса на удивление выдерживает такой радикальный режиссерский ход, но речь сейчас не об этом. Пожалуй, этот спектакль можно привести в качестве примера предельной «смазанности» речи. Артисты находятся за плотным стеклом, до зрителя доходит лишь звук с подвесных микрофонов. Речь персонажей предельно «приглушена», зачастую почти неразборчива. Сила звука обусловлена только реальным расстоянием между артистами. За счет такой «смазанной» речи на первый план выходят письменные диалоги, разворачивающиеся в мессенджерах. И такая нарочитая неразборчивость, случайность, необязательность речи достигается (мы убеждены в этом) артистами сознательно. Эта естественность совершенно условна. Это филигранная игра в быт, игра в разговоры мимоходом.

Стоит сказать и о документальном театре, берущем за основу реальные монологи. В тех случаях, когда авторы спектакля не только воспроизводят тексты монологов, но и речевую манеру героев, от артиста требуется высочайшее мастерство речевого наблюдения. Вспомним спектакль «Антитела» Михаила Патласова (Театр-фестиваль Балтийский дом), посвященный убийству петербургского антифашиста Тимура Кочаравы. Актрисы Ольга Белинская и Алла Еминцева (первая играла мать убийцы, вторая – мать убитого), настолько точно воспроизводили интонационно-мелодический строй и речевую манеру своих героинь-прототипов (т.н. «информационных доноров» [\[12, с. 73\]](#)), что, когда в финале спектакля запускались аудиофрагменты подлинных интервью, первые несколько секунд было полное впечатление, что это продолжают говорить актрисы. Таким образом в документальном театре ощущение подлинности, естественности речи

тоже условно, оно достигается через игру, через высокопрофессиональное речевое наблюдение.

Что же происходит с экранной речью? На съемочной площадке современного телесериала артист сталкивается с требованием быть предельно непринужденным, как бы «ничего не играть». И это – мощная провокация, часто влекущая за собой жизнеподобное существование, вялую бытовую пластику и речь. К этому располагают и условия съемки: петличный микрофон столь миниатюрен и невесом, что о нем почти сразу забываешь; камеры бесшумны; световые приборы компактны. Невольно возникающая для артиста иллюзия жизненности происходящего может показаться благом (ведь магическое «если бы» тут сводится к минимуму – существуй себе органично, как в жизни, и дело с концом). Но не убивает ли эта подлинность условий съемки подлинность получаемого на выходе материала? Не возникает ли устойчивого ощущения имитации от этих как бы «естественных», как бы «органичных» экранных диалогов?

Мы убеждены, что вне зависимости от стилистики конкретного кинофильма или телесериала, эффект естественности, предельной органичности актерской речи может быть достигнут только художественными средствами. Они могут быть разными. В фильмах А. Ю. Германа ощущение живой, как бы «подслушанной» речи достигается благодаря своеобразным авторским приемам: искажениям акустической перспективы (речь персонажей, находящихся на первом плане, зачастую звучит тише, чем голоса людей, проходящих по заднему плану), недосказанности реплик и странному синтаксису, сверхвыпуклой речевой характерности. В фильмах Германа речевая фонограмма фильма почти всегда создавалась во время тонировочного периода, синхронный звук со съемки редко шёл в работу. Особое ощущение естественности речи, живого потока речевых фактур создавалось в студии, у микрофона.

Есть и противоположные примеры, когда впечатление живой речи, застигнутой врасплох, создается за счет синхронной съемки (когда в финальную фонограмму фильма по большей части идут реплики, записанные на площадке). В многосерийном телевизионном фильме «Школа» эффект достоверности происходящего достигается через верно найденный всей актерской группой тон: молодые актёры, играющие девятиклассников, ни на секунду не теряют ощущение присутствия ручной камеры, свободно путешествующей между ними; они много импровизируют, при этом помня, к какой точке должен прийти эпизод. Их речь умело мимикрирует под естественную, но при том они работают не «от себя», а через речевую маску.

То есть мы можем говорить только об *относительной естественности* экранной речи, о естественности в рамках конкретного художественного произведения. Абсолютная естественность, вероятно, достижима только в документальном кино, да и то не всегда. А любая встреча киноартиста с ролью – это всегда поиск особого тона, звучания, речевой органики. Призывы кинорежиссеров: «Только ничего не играйте!» - выражают скорее количественную, а не качественную оценку. Режиссеру, произносящему это, хочется другой природы чувств, а не попытки полного отказа от роли. В таких попытках, увы, столь частых на сегодняшнем экране, есть какая-то фундаментальная неправда.

Эволюция экранной речи на протяжении XX-XXI вв. может трактоваться как путь от «театральности» к «естественности». Но в таком понимании есть определенное упрощение. Эстетика звучания экранной речи сегодня определяется рядом совершенно условных стандартов: скажем, обязательный акустический крупный план (независимо от того, на каком расстоянии от камеры находится говорящий). Этот стандарт зародился в

раннем звуковом кинематографе (и был обусловлен несовершенством звукозаписывающей аппаратуры), затем был поддержан требованиями технического контроля на телевидении (они были продиктованы ограниченными возможностями динамиков бытовых телевизоров), а сегодня окончательно утвердился благодаря тому, что одним из основных каналов медиапотребления стали ноутбуки и смартфоны. По этой же причине экранная речь всё больше подвергается динамической обработке (компрессии). За последние десятилетия обилие кино- и телефильмов, полностью озвученных в студии, а также дублированных фильмов, сформировало еще один стандарт восприятия – стандарт студийного, «стерильного», очищенного звучания актерской речи. Сегодня фильм с чистовой записью (то есть тот, где речь артистов записана прямо на съемочной площадке) звучит для отечественного зрителя странно, «грязно», неэстетично. Таким образом, трудно говорить о том, что «театральность» сменилась «естественностью» звучания. Скорее, возникла некая новая условность звучания экранной речи, которая теперь воспринимается зрителем как данность.

В 2014-м году автору настоящего исследования довелось побывать в США и, в числе прочего, увидеть на большом экране фильм Даррена Аронофски «Ной». Просмотр картины оказался неожиданно сложным, и вот почему. Почти вся актерская речь в фильме была записана прямо на съемочной площадке, поэтому при прослушивании через мощнейшие кинотеатральные динамики ухо постоянно замечало все мельчайшие звуковые артефакты, присущие чистовой фонограмме: шорохи одежды о петличный микрофон, специфическую амплитудно-частотную характеристику, изменения тембра при поворотах головы и т.д. Словом, создавалось полное ощущение просмотра рабочей версии фильма или репортажа с места съёмок. Это «грязное», документальное звучание актерской речи было бы не столь странным, если на экране разворачивалась бы какая-то современная камерная история. Но когда в кадре – Ной, ковчег, массы животных и птиц, – словом, миф, – а при этом речь артистов звучит как явление абсолютно из нашего мира, возникает мощнейший эстетический диссонанс. При этом американские коллеги, смотревшие фильм, подобного ощущения не испытывали. Ухо, воспитанное в отечественной культуре стерильного, вычищенного звучания экранной речи, не смогло перестроиться и органично воспринимать фильм Аронофски. И на таком частном примере видно, что мы не всегда осознаем те условные законы, по которым существует актерская речь в звуковом пространстве фильма.

Таким образом, можно говорить скорее не о естественности звучания речи, к которому шли экранные искусства в 20-21 веках, а лишь о постепенном *исчезновении технических ограничений* для артиста. На заре звукового кино требовалась особая речевая техника, чтобы качественно записать звук несовершенными микрофонами, особая «подача», особый речевой стиль, включавший в себя выровненную динамику, вокализированные гласные, полетное звучание. С появлением сначала магнитной, а потом и цифровой записи звука киноартист получил гораздо большую свободу в речевой нюансировке. А сегодня техника и технология позволяют записать на съемочной площадке или в студии любой вздох, любой неартикулированный звук, самый тихий шепот. Возникает иллюзия, что артист полностью избавлен от технической необходимости модифицировать свою речь в кадре. Отсюда возникает та необязательность в существовании и та вялая, якобы «органичная» экранная речь, которая, к слову, потом несется артистами и в театр. Как верно отмечает Е. В. Двизова, «на драматической сцене распространились спонтанное слово, [...] артикуляционная нейтральность, которой сопутствует дикционная невнятица, интонационная неразборчивость, «скольжение» мысли по поверхности. [...] Это связано в том числе с транспортированием артистами бытовой манеры речи со съемочных площадок телевизионных фильмов в пространство драматической сцены» [\[13, с. 3\]](#). О

схожей проблеме пишет и действующий театральный режиссёр А. С. Кузин, утверждая, что экран «является своего рода толчком для появления вялого, необязательного русского произношения, неоправданной торопливости, безынтонационности» [\[14, с. 346\]](#). В. Н. Галендеев говорит об артистах, которые после киносъемок «возвращаются, перенастроенные на другой режим работы, чисто профессионально. Продолжают работать “перед камерой” какое-то время. И “с микрофоном”» [\[15\]](#).

Можно сделать вывод о том, что необходимость в модификации, «перезарядке» актерской речи в экранных искусствах никуда не исчезла, только теперь она продиктована художественными, а не техническими требованиями. И для того, чтобы создать на экране «естественный» образ, дающий зрителю ощущение документальности, требуется осознанная работа артиста, поиск соответствующего способа существования и особого речевого стиля.

Таким образом, влияние экранной речи на сценическую в современном драматическом театре идёт сразу по нескольким направлениям.

Первое направление – *эстетическое*, оно связано с феноменом постдраматического театра, трактующим актера и, в частности, его голос лишь как часть общего «визуально-акустического комплекса» [\[16, с. 96\]](#). Это проявляется и в музыкализации-ритмизации драматического действия и речи, и в «отделении» голоса от артиста посредством микрофонной техники (порой доходящем до радикальных форм, таких как существование актеров под заранее записанную речевую фонограмму). Так же, как в искусстве кинематографа, в постдраматическом театре из разрозненных элементов (изображение, монтаж, звук, свет, музыка, тело артиста, голос и др.) собирается общий звукозрительный образ. Эстетика постдраматического театра создает огромное количество возможностей и выразительных средств для режиссуры, находясь на стыке театра, экранных искусств и научных технологий. Но можно наблюдать и своеобразный диктат в театре постдраматического типа, существенное ограничение: живой голос артиста без микрофонного усиления в такую эстетику включается плохо: так, скажем, в уже упомянутой «Оптимистической трагедии» В. Рыжакова отдельные сцены (например, монолог пожилого «свидетеля истории» в исполнении А. Волгина) по сути происходящего должны бы звучать акустически, без микрофонной поддержки. Но общая эстетика «электрифицированного» спектакля-концерта захватывает и эти камерные эпизоды, «подгоняя» их под общее решение (как нам видится, в ущерб смыслу). И Эра Зиганшина, и Аркадий Волгин являют собой в этом спектакле не просто другое поколение, но и другой театр (в том числе и по содержательности сценического слова). И даже жаль, что могучий режиссерский закон поглотил и их своей микрофонной эстетикой. Впрочем, в какой-то мере экспансия кинематографической звуковой эстетики заставила драматический театр заново почувствовать свою истинную акустическую природу. Художественная программа Малого драматического театра – Театра Европы демонстрирует именно такой подход: установка на актерский ансамбль, на натуральное звучание, на минимизирование использования микрофонов.

Второе направление – *эстетико-психологическое*, связанное с категорией естественности в сценической и экранной речи. Утвердившийся, в частности, в современном телевизионном кино бытовой, «проходной», квази-естественный речевой стиль оказывает существенное влияние на сценическое слово. С одной стороны, театральная режиссура порой начинает требовать от артиста именно такой «снятой» речи. С другой, театральные артисты, снимающиеся в кино, неизбежно экстраполируют экранный способ существования и экранный способ говорения на свои театральные

работы.

Третье направление связано с психофизиологией зрительского восприятия, со сложившейся матрицей, с которой зрители приходят в драматический театр. Привыкшие к плотному, акустически крупному, скомпрессированному звучанию речи в экранных искусствах, зрители невольно переносят эту модель слухового восприятия на театральный спектакль. «Выравнивание» актерской речи, которое было свойственно раннему звуковому кинематографу, вернулось на новом витке технического развития экранных искусств и воплотилось, прежде всего, в акустическом крупном плане и динамической обработке. Экранные искусства сформировали у слушателя *звуковой стереотип*. Именно поэтому от современного театра зачастую требуется звучать на гораздо более высоком акустическом уровне, чем еще 40-50 лет назад, более мощно воздействовать на слуховое восприятие зрителя. Это приводит к обширному и не очень избирательному использованию микрофонного усиления сценической речи. Экранная речь через зрителя предъявляет обновленные требования к речи театральной.

В целом влияние экранной речи на сценическую носит *подавляющий характер*, во многом угнетающий природу театрального слова.

Говорить же об обратном процессе, - *влиянии сценической речи на экранную*, - довольно сложно. Эстетически кинематограф в речевом аспекте давно отмежевался от театральной традиции и существует независимо. Пожалуй, единственным реальным каналом обратной связи между театром и кинематографом остается театральная школа, единая для артистов театра и кино. Несмотря на неизбежные модификации, которые претерпевает актерская речь при переходе со сцены на съемочную площадку, воспитанные в театральной школе механизмы порождения речи продолжают быть актуальными. В то же время очевидно, что сегодня задача педагогов по сценической речи – воспитывать в студентах не только навык звучания в условиях сцены, но и умение быть действенным, внятным, разборчивым, адресным при работе в кадре и у микрофона. То есть, воспитывать в будущих артистах *речевую пластичность*. Отсюда возникает необходимость в большей вариативности речевого тренинга: воспитание гибкого разнообразного дыхания, навыка озвучивать разные по объему пространства, обеспечивать разборчивость при разной динамике звука, добиваться речевой дифференциации без активной внешней артикуляции, сохранять речевой тонус не только в движении, но и в статике. Отдельное внимание, вероятно, театральная школа должна уделять и работе у микрофона (скажем, вводить спецкурсы по примеру ВГИКа и Института им. Щепкина). Необходимость готовить универсального синтетического артиста, способного к работе в драматическом и музыкальном театре, на эстраде, в кино, на телевидении, в индустрии озвучания и дубляжа, ставит вопрос о существенном расширении программы предмета «Сценическая речь».

Библиография

1. Козюренко, Ю. И. Основы звукорежиссуры в театре. – Москва: Искусство, 1975. – 248 с.
2. Овчинников, В. Н. Качество звука в театре как объект эстетической оценки // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2017. – №2. – С.15-30.
3. Посевина, Д. Звукоусиление в театре. Часть 1. – Электронный ресурс. – URL: <https://prosound.ixbt.com/livesound/teatr-1.shtml> (дата обращения: 01.05.2023)
4. Видеозапись: Монолог #14. Валерий Галендеев. О театре, сценической речи, Додине, смерти и бессмертии спектаклей. – Электронный ресурс. – URL: <https://youtu.be/F6qgZeIMfb4> (дата обращения: 19.09.2022)

5. Леман, Х.-Т. Постдраматический театр. – Москва : ABCdesign, 2013. – 312 с.
6. Краснослободцева, А. В. Функции экранных образов в российском театре XXI века : специальность 17.00.01 «Театральное искусство» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения ; Российский институт театрального искусства – ГИТИС. – Москва, 2022. – 183 с.
7. Cole, S. L. Directors in Rehearsal: A Hidden World. – Routledge, 2013. – 298 p.
8. Левшин, К. Н. Принцип монтажа в режиссерском решении. – Вестник МГУКИ. – 2015. – №2 (64). – С. 274-278.
9. Шимадина, М. Три сестры эпохи изоляции. – Электронный ресурс. URL: <http://flyingcritic.ru/post/tri-sestri-epohi-izolyacii> (Дата обращения: 07.05.2023)
10. Соколинский, Е. А могу и так. – Страстной бульвар. – 2018. – №4 (214). – С. 74-78.
11. Видеозапись: Утро России. Санкт-Петербург. Актриса Елена Чёрная. – Электронный ресурс. – URL: <https://youtu.be/h3hOv7sKcnU> (дата обращения: 23.04.2023)
12. Прокопова, Н. Л. Интонационно-мелодическая документальность речевой стороны спектаклей как проявление перформативного поворота в театральном искусстве // Вестник КемГУКИ. – 2022. – № 59. – С. 70-76.
13. Двизова, Е. В. Дикция в искусстве сценической речи: к проблеме формирования дикционной выразительности актера : специальность 17.00.01 «Театральное искусство» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения ; Российский институт театрального искусства – ГИТИС. – Москва, 2022. – 205 с.
14. Кузин, А. С. Человек, говорящий и живущий на сцене // Ярославский педагогический вестник. – 2017. – №3. – С. 343-348.
15. Видеозапись: Валерий Николаевич Галендеев (часть 2). – Электронный ресурс. – URL: <https://youtu.be/CPRQWZbIBz4> (дата обращения: 13.11.2022)
16. Спасская, М. А. Совы, привидения и оргии. Приключения иммерсивного театра в России // Театрон : научный альманах. – 2017. – № 1(19). – С. 88-97.

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

В журнал «Философия и культура» автор представил свою статью «Микрофоны в современном драматическом театре», в которой проведено исследование влияния современных технических средств на изменение сценической речи.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что сегодня наблюдается мощнейшее воздействие экранной речевой культуры на театральную речь. Одним из ярких проявлений «кинофикации» (и «телефикации») современной сценической речи, несомненно, является почти повсеместное использование микрофонов в театре. Микрофонный звук, по мнению автора, – закономерный компонент современного театра, существующего на стыке искусства и технологии, активно применяющего звукового дизайна и проекции.

К сожалению, в статье не представлен материал по актуальности исследования. Отсутствует также и анализ научной обоснованности изучаемой проблематики, что затрудняет определение научной новизны исследования.

Целью исследования является изучение влияния технических средств и технологий кинематографа на изменение современной сценической речи. Методологической основой исследования послужили общенаучные методы анализа и синтеза. В качестве

эмпирической базы автор использовал современные постановки ведущих российских театров.

Автором выделены следующие факторы применения в театральных постановках микрофонных устройств: технические (компенсация недостатков акустики зданий, наличие музыкального фона, повышение слухового порога чувствительности зрителя) и эстетические (приемы внутреннего монолога, обращения в зал, авторского комментария, звукового шока).

Как отмечено автором, такое повсеместное использование микрофонного звучания связано в том числе с поворотом в театральной эстетике и экспансией постдраматического театра. Микрофонный звук позволяет режиссеру отделять голос от артиста и создавать любые акустические эффекты. В современном постдраматическом театре актер в какой-то степени лишается субъектности, его голос не принадлежит ему в полной мере, а является режиссерским приемом, частью постановочного процесса. В этом отношении автор сравнивает современный постдраматический театр с кинематографом, в котором из сочетания плоского изображения, записанного голоса (не обязательно принадлежащего артисту, которого мы видим на экране), монтажа и других изолированных компонентов складывается новая реальность.

Следующая причина популярности микрофонов в театральных постановках автору видится в том, что микрофонное звучание может создать эффект кинематографического, естественного, непосредственного существования и звучания артистов, убрать из сценической речи налет театральности. Однако, как отмечает автор, данная естественность носит относительный характер, она зависит от многих факторов: исторический период, качество сцены, стиль конкретного режиссера. Абсолютная естественность достижима только в документальном кино, а любая встреча киноартиста с ролью – это всегда поиск особого тона, звучания, речевой органики. Таким образом, новая условность звучания экранной речи теперь воспринимается зрителем как данность.

Автор отмечает влияние экранной речи на сценическую в современном драматическом театре по нескольким направлениям одновременно: эстетическое, эстетико-психологическое, психофизиологическое. Обратное влияние сценической речи на экранную автором видится только во время обучения будущих артистов сценической речи в рамках образовательного процесса в театральных учебных заведениях.

В заключении автором представлен вывод по проведенному исследованию, в котором приведены все ключевые положения изложенного материала.

Представляется, что автор в своем материале затронул актуальные и интересные для современного социогуманитарного знания вопросы, избрав для анализа тему, рассмотрение которой в научно-исследовательском дискурсе повлечет определенные изменения в сложившихся подходах и направлениях анализа проблемы, затрагиваемой в представленной статье.

Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение влияния современных технологий на сценическое искусство представляет несомненный научный и практический культурологический интерес и заслуживает дальнейшего изучения.

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует также адекватный выбор соответствующей методологической базы. Библиография исследования составила 16 источников, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике.

Автор выполнил поставленную цель, получил определенные научные результаты, позволившие обобщить материал. Следует констатировать: статья может представлять интерес для читателей и заслуживает того, чтобы претендовать на опубликование в

авторитетном научном издании после устранения указанного недостатка.