К4-90

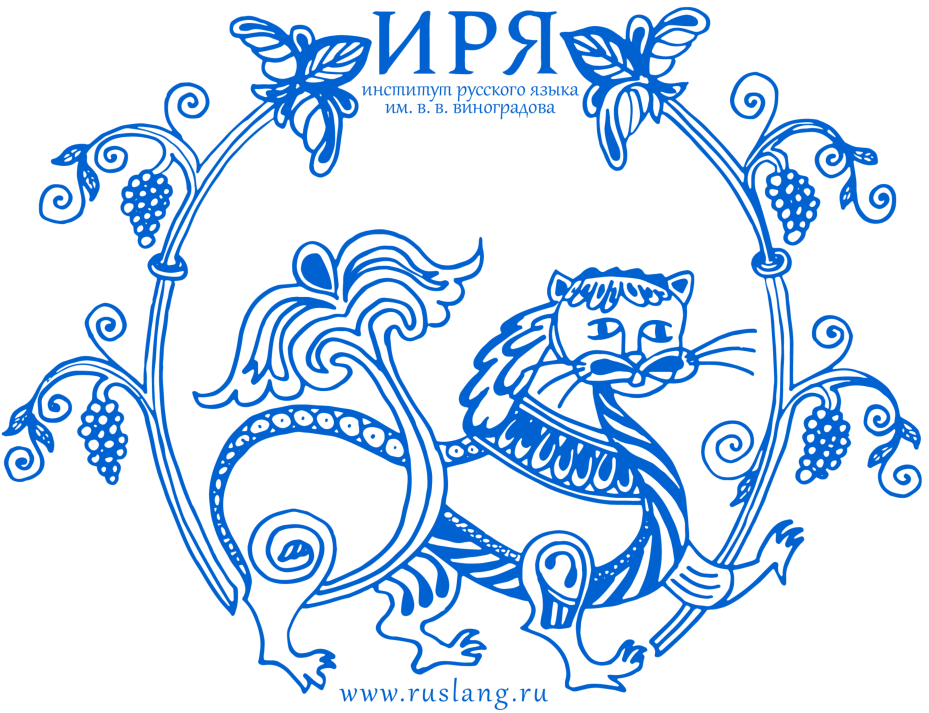
КУЛЬТУРА РУССКОЙ РЕЧИ

# КУЛЬТУРА РЕЧИ НА СЦЕНЕ И НА ЭКРАНЕ



«НАУКА»

КУЛЬТУРА РУССКОЙ РЕЧИ


ИРЯ
институт русского языка
им. в. в. виноградова
www.ruslang.ru

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ РУССКОГО ЯЗЫКА

# КУЛЬТУРА РЕЧИ НА СЦЕНЕ И НА ЭКРАНЕ

Ответственные редакторы
доктор филологических наук
Л. И. СКВОРЦОВ,
кандидат филологических наук
Л. Н. КУЗНЕЦОВА



МОСКВА «НАУКА» 1986

К-90
БИБЛИОТЕКА ИН-ТА РУССКОГО ЯЗЫКА АН СССР
80539

Сборник продолжает серию изданий сектора культуры речи Института русского языка АН СССР под общим названием «Культура русской речи» и посвящен актуальным вопросам современного сценического произношения и словоупотребления, различным аспектам сценического и драматургического мастерства, структуры письменного текста сценического произведения в их связи с речевой культурой. В конце сборника приводится библиография по вопросам культуры сценической речи за последние 15 лет.

Рецензенты:
А. Н. КОЖИН, И. В. ТОЛСТОЙ

К 4602010000-251 / 042 (02)-86 353-86-III

© Издательство «Наука», 1986 г.

# ВВЕДЕНИЕ

Настоящий сборник представляет собой очередную публикацию сектора культуры русской речи Института русского языка АН СССР в серии «Культура русской речи» и тематически связан со следующими изданиями: «Исследования по русской терминологии» (М., 1971), «Терминология и норма: О языке терминологических стандартов» (М., 1972), «Грамматика и норма» (М., 1977), «Литературная норма и просторечие» (М., 1977), «Языковая норма и статистика» (М., 1977), «Современная русская пунктуация» (М., 1979), «Литературная норма и вариантность» (М., 1981), «Терминология и культура речи» (М., 1981), «Ономастика и грамматика» (М., 1981) и др.

Предлагаемый сборник посвящен актуальным вопросам сценического произношения и словоупотребления, различным аспектам драматургического мастерства в связи с общей речевой культурой.

Сценическая речь, являясь звуковой реализацией актерами языка художественной литературы, доносимой до зрителей и слушателей со сцены, экрана, по радио, обладает целым рядом специфических черт, требующих своего исследования. Однако до последнего времени систематическому изучению этих проблем в лингвистике не уделялось достаточного внимания. Авторами настоящего сборника сделана попытка восполнить пробел в исследовании как самой сценической речи, так и материала, на основе которого она рождается.

Сборник открывает статья одного из крупнейших фонетистов нашего времени, члена-корреспондента АН СССР Р. И. Аванесова, посвященная анализу отношений сценической речи к языковым стилям, существующим в нашей общественной и бытовой практике, анализу речевого фона.

Л. Н. Кузнецова на примере ряда орфоэпических явлений, претерпевших значительные изменения с на-

чала нашего века, рассматривает, насколько прочно старомосковские нормы удерживаются в произношении актеров на сцене.

Произносительные особенности, передающие колорит нерусской речи (ряда западноевропейских национальностей и некоторых народов нашей страны), описываются во второй статье этого же автора.

О составе лексико-фразеологических средств разговорной речи, включаемых в тексты драматических произведений русской и советской драматургии XIX—XX вв., и их художественно-стилистических функциях идет речь в статье С. И. Виноградова.

Тема работы Т. С. Коготковой — характерологические свойства лексических диалектизмов (сибиризмов), помогающие вскрыть идейно-психологический замысел автора. Исследование проведено на материале сценической редакции повести В. Распутина «Последний срок».

Статья Л. К. Граудиной и Л. И. Скворцова затрагивает актуальный вопрос о стилистических особенностях языка синхронных диалогов в дублированных кинофильмах и содержит критический анализ стиля переводных киносценариев, данный под углом зрения основных свойств, присущих жанру киноречи.

Статья Т. С. Коготковой и Г. И. Миськевич содержит наблюдения над употреблением названий теле- и кинопроизведений — *часть*, *серия*, *сериал*.

В статье А. Б. Пеньковского и Б. С. Шварцкопфа на базе функционального подхода выявляется типология ремарок в письменном тексте драматических произведений и устанавливается их последовательная терминологическая номинация.

В сборник включена статья преподавателя Государственного института театрального искусства им. А. В. Луначарского Е. А. Филипповой, посвященная работе В. Н. Яхонтова над звуковыми изобразительными средствами при чтении стихотворных произведений.

Завершается книга списком литературы по культуре сценической речи, опубликованной за последние годы, составленным Е. А. Вологдиной и Л. Н. Кузнецовой.

Авторы выражают надежду, что материалы их совместной работы будут полезны не только теоретикам — лингвистам, но и практикам — актерам, режиссерам, преподавателям театральных вузов и послужат повышению культуры сценической речи.

# ВОПРОСЫ РУССКОГО СЦЕНИЧЕСКОГО ПРОИЗНОШЕНИЯ

Р. И. Аванесов

Литературному языку свойственны разные стили произношения. Основной среди них — нейтральный, общенациональная система произношения, в основе которой лежит московское произношение. Этот стиль можно назвать нейтральным потому, что он стилистически не окрашен. Им пользуются широкие слои образованных кругов общества в своей повседневной общественной практике. (Предполагается четкое произношение всех звуков.) Нейтральному стилю противопоставляется, с одной стороны, высокий стиль, с другой — разговорный. Тот и другой стилистически окрашены. Первый свойствен поэтическому языку, языку трагедий и шире — книжно-литературному, второй — употребляется в быту. Конечно, между этими стилями нет непроницаемой стены, они не изолированы друг от друга, а тесно взаимодействуют и имеют многие общие черты. Некоторые явления, появившись в разговорном стиле, теряя стилистическую окрашенность, проникают в нейтральный стиль. Таково, например, иканье в литературном языке ([в'исна́], [т'ину́]).

Основой сценической речи является нейтральный стиль произношения общества в данную эпоху. Однако последний хотя и выработал достаточно четко многие свои нормы, но имеет также немало вариантных элементов. Кроме того, нормы литературного произношения не квалифицированы в полной мере[1]. Между тем сцена требует более жестких норм, иначе — кодификации их, чтобы сценическая речь легко и беспрепят-

[1] Опытом кодификации литературного произношения является словарь-справочник «Русское литературное произношение и ударение» под ред. Р. И. Аванесова и С. И. Ожегова (М., 1959).

ственно воспринималась в полной мере сотнями зрителей, заполняющих театральный зал, была красивой и могла служить для нас образцом.

Нейтральный стиль литературного произношения допускает немало случаев вариантного произношения, когда один из вариантов отражает старую московскую норму, другой — сложившееся в современном обществе широко употребительное произношение. Сценическая речь стремится освободиться от таких вариантов и принять в свой состав только один из них. Поэтому представляется целесообразным различать две разновидности нейтрального стиля произношения — строгую, в принципе полностью нормированную (таким должно быть сценическое произношение), и свободную, допускающую довольно широкий спектр вариантов.

Значительная часть языковых особенностей является общей для обеих разновидностей нейтрального стиля. Эти особенности образуют орфоэпический минимум, обязательный для всех и в любых типах языкового общения, в том числе в сценическом произношении. Однако имеется довольно большое количество явлений и фактов, где при наличии в строгой разновидности одной нормы в свободной допускается двоякое произношение. Строгая разновидность в основном сохраняет исторически сформировавшиеся нормы. Напротив, свободная разновидность наряду с ними допускает широко употребительные вновь развившиеся явления. Так, например, последняя допускает произношение мо́ю[с] и мо́ю[с'], мы́л[съ] и мы́л[с'ъ], ти́[хъi] и ти́[х'ъi], в то время как строгая разновидность допускает только мо́ю[с], мы́л[съ], ти́[хъi] [2].

В целом можно сказать, что сценическое произношение стремится сохранить устоявшиеся московские нормы (если они не полностью устарели).

За пределами литературного языка находится просторечный стиль. В прошлом это мещанско-городское просторечие, на базе которого в свое время сформировались орфоэпические нормы (недаром Пушкин говорил об удивительно чистом языке московских просвирен). Часть особенностей просторечного стиля выпала в настоящее время из состава общенациональных норм. Именно то, что литературные нормы произношения в ос-

---

[2] В статье сохранена транскрипция, которой пользовался автор в своих трудах. (*Прим. ред.*)

новном формировались на базе московского просторечия, привело к такому парадоксальному факту, что нередко выбывшие из разговорного стиля черты сейчас могут характеризовать как просторечие, так и строгую разновидность нейтрального стиля. Так, например, произношение огуре́[шн]ый, я́бло[шн]ый можно услышать как в речи «правнучки» пушкинской просвирни, так и в современной сценической речи (притом не только в характерных ролях, но и в собственной, конечно культивированной, актерской речи).

Уже из всего сказанного можно сделать вывод о том, что сценическая речь находится в особых отношениях ко всем языковым стилям нашей общественной и бытовой практики: произношение в сценической речи является не только ее внешней формой, как и для всякой другой речи, но также и важным выразительным средством актерской игры наряду с интонацией, жестом, костюмом, гримом и т. д. Поэтому в зависимости от стиля пьесы, времени и места действия, характера действующих лиц сценическая речь обращается ко всем реально существующим в общественной практике языковым стилям, в том числе находящимся за пределами литературного языка (иногда оказывается целесообразным обращение к тем или иным социально ограниченным или местным диалектным особенностям произношения).

Однако нельзя преувеличивать роль произношения как выразительного средства, как средства актерской игры: больше всего на сцене приходится иметь дело с обычной речью своего времени, т. е. с речью стилистически нейтральной, в особенности в пьесах из современной жизни. Весьма важно, чтобы произношение в этой речи было действительно обычным, общепринятым, так как только тогда оно не будет обращать на себя внимание зрителя и последний сможет непосредственно воспринимать содержание, смысл, минуя как своего рода помехи внешние не свойственные ему произносительные особенности.

Кроме того, и стилистическое использование на сцене разных типов произношения (например, диалектного, просторечного, интеллигентского и т. д.), их выразительность значительно выигрывают при наличии в обществе высокой орфоэпической культуры: чем выше в обществе произносительная культура, чем более унифицировано литературное произношение в его ней-

тральном стиле, чем строже придерживаются говорящие орфоэпических норм, тем бо́льшую выразительность приобретают отступления от них, тем острее воспринимаются отклонения от литературного произношения на сцене, которые неминуемо приобретают определенную стилистическую значимость, выразительность.

Ввиду всего этого театр всегда был крайне заинтересован в наличии единых произносительных норм литературного языка и сыграл в выработке их выдающуюся роль. И не случайно, что именно театр стал школой общепринятого орфоэпического произношения и хранителем орфоэпических традиций, которые оформились в середине и во второй половине XIX в. Общепризнанным хранителем чистоты русского литературного произношения дооктябрьской эпохи был московский Малый театр.

Великие актеры этого театра М. С. Щепкин, П. М. Садовский, Г. Н. Федотова, М. Н. Ермолова, О. О. Садовская, Н. И. Музиль и др. выработали русские сценические нормы произношения. Некоторые из них, как П. М. Садовский, Н. И. Музиль, были родоначальниками целых актерских династий в Малом театре. Их традиции в советскую эпоху продолжали А. А. Яблочкина, Е. Н. Гоголева, Е. М. Шатрова и многие другие.

В создании норм русского сценического произношения очень существенна была непосредственная роль великого нашего драматурга А. Н. Островского. Например, он непосредственно работал с П. М. Садовским. И. Ф. Горбунов писал: «Колоссальный талант П. М. Садовского после исполнения им купца Русакова в „Не в свои сани не садись“ Островского, вырос во всю меру. . .»[3] Л. П. Никулину-Косицкую, артистку Малого театра, Островский называл своей ученицей, исполненную же ею под его непосредственным руководством роль Авдотьи Максимовны по праву считал своим созданием. Островский непосредственно сам руководил также постановкой пьесы «Сердце не камень», сыгранной в Малом театре 30 ноября 1879 г. Островский в Москве 15 декабря 1863 г. сам сыграл роль Густомесова из пьесы «Старый друг лучше новых двух»

---

[3] *Горбунов И. Ф.* Отрывки из воспоминаний. — Полн. собр. соч. 3-е изд. СПб. [1904], т. 2, с. 382.

в спектакле Московского кружка любителей драматического искусства. Пьесы Островского обычно почти одновременно ставились в московском Малом театре и петербургском Александринском. Островский уделял немало внимания и петербургским постановкам. Об этом свидетельствуют не только его письма к петербургским актерам и театральным деятелям. Так, во время подготовки в Александринском театре первого спектакля «Шутников» (он состоялся 9 октября 1864 г.) Островский высказал артистам ряд советов и пожеланий, которые имели значение и для будущих постановок этой пьесы. Как известно, Дирекция императорских театров была единой для Петербурга и Москвы. Иногда актеры переводились или переходили из одного театра в другой. Премьеры пьес А. Н. Островского окончательно отшлифовывали русское сценическое произношение, в основе своей московское, которое было принято русским театром в Москве, Петербурге и других центрах.

Конечно, речь идет не о сознательной кодификации, а о стихийном процессе выработки произносительных норм, основанном на особом престиже Москвы как исконном центре русской культуры, сердце России.

Превосходно было произношение одного из создателей Московского Художественного театра, К. С. Станиславского, и ряда актеров первого поколения этого театра — И. М. Москвина, М. М. Тарханова, В. И. Качалова и др. Однако в целом произносительная культура Московского Художественного театра и в особенности отпочковавшихся от него театров была заметно ниже, чем в Малом театре.

Исторически выработавшиеся нормы сценической речи культивировались и в значительной степени культивируются и сейчас в наших театральных училищах.

Отметим важнейшие черты сценического произношения, отличающие его от общелитературного произношения, принятого в общественной жизни и в быту[4].

Сценическому произношению свойственно еканье, т. е. произношение в предударном слоге на месте *е* и *я*

---

[4] В целом литературное произношение достаточно подробно описано в кн.: *Аванесов Р. И.* Русское литературное произношение: Учебное пособие для студентов педагогических институтов. 5-е изд., перераб. и доп. М., 1972. Здесь мы коснемся лишь некоторых специфических черт сценического произношения и в связи с ними таких особенностей, которые надо оценивать как «речевые краски».

(а после *ч*, *щ* также *а*) звука типа [е]: [в'е]сна́, [н'е]су́, [с'е]ло́, [р'е]ка́, [с'е]до́й, [р'е]ши́л, [пр'е]ду́ (*пряду*), [т'е]жёлой, [вз'е]ла́, [тр'е]су́, [ч'е]сы́, [ч'е]ди́ть, [ш':е]ди́ть, [ш':е]ве́ль. Это [е] перед мягкой согласной может несколько приближаться к [и], но не должно произноситься, как чистое [и]: в-[с'е"]ле́, к-[р'е"]ке́, [пр'е"д'и] (*пряди*), [вз'е"л'и́с], [ч'е"]ди́ть.

Эта черта соответствует московскому произношению старшей поры и культивировалась в театре. Она же была свойственна ленинградскому произношению. Впоследствии, когда литературное произношение восприняло иканье [в'исна́], [л'иса́] (*леса*), [пр'иду́] (*пряду*), сцена его не приняла и сохранила еканье. Еще Г. Н. Федотова говорила: «„Прикрасные цветы“. . . Откуда в них „прикрасы“ — не знаю, — говорила она. — Цветы прекрасны! А когда я слышу „кристьяне“, то не могу понять — то ли они крестьяне, то ли христиане»[5].

Звук [г] взрывной: [г]о́род, [г]усь, [г]ость, [гр]усть. Фрикативный звук [γ] употребляется как речевая краска в ограниченном круге слов церковного происхождения в бытовых пьесах (прежде всего А. Н. Островского): бла́[γ]о, бла[γ]одать, бла[γ]оде́тель, бо[γ]а́тый, бла[γ]ода́рствую, бо[γ]оро́дица, бо́[γ]а (и, конечно, бо[х] *бог*, как и в современном литературном языке).

Для имитации старого московского произношения, т. е. как речевая краска, на месте [к] перед взрывными согласными глухими [к], [п], [т] и звонкими [г], [б], [д] может произноситься фрикативный согласный — глухой [х] перед глухими, звонкий [γ] перед звонкими: [х]-кому́, [х]-Ко́ле, [х]-Ко́сте, [х]-коро́ве; [х]-по́лю, [х]-пя́тнице, [х]-по́лке; [х]то, до́[х]тор, дире́[х]тор, но́[х]ти, [х]-тому́, [х]-тебе́; [γ]-го́роду, [γ]-гостя́м, [γ]-голове́; [γ]-бо́ю, [γ]-бу́ре, [γ]-бе́регу, лё[γ]-бы, помо́[γ]-бы; [γ]де, ко[γ]да́, ино[γ]да́, не́[γ]де, [γ]-до́му, [γ]-доске́, [γ]-ду́бу.

На месте буквы *щ* произносится [ш':]: [ш':]у́ка, [ш':]е́дрый, [ш':]ипцы́. То же произносится на месте сочетания *сч* при отсутствии членимого морфологического стыка: [ш':от] (*счет*), [ш':]ита́ть (*считать*), [ш':]а́стье (*счастье*). То же — на месте *жч*, *стч*: пере-

---

[5] *Ленин М. Ф.* Воспоминания. М., 1959, с. 68. — Цит. по кн.: Фонетика современного русского литературного языка: Народные говоры. М., 1968, с. 13.

бе́[ш':]ик, хле́[ш':]е (*клесте*). При наличии морфологического стыка может произноситься [ш'ч'] со слабым взрывным элементом: и[ш'ч']еркáть, и[ш'-ч']áна, бе[ш'ч']у́вственный.

Сцена стремится придерживаться старой московской нормы в произношении *жж*, а также *зж* не на стыке морфем: во́[ж':]и, дро́[ж':]и, жу[ж':]áть, со[ж':]ённый, а также ви[ж':]áть (*визжать*), дребе[ж':]áть (*дребезжать*), е́[ж':]у (*езжу*), пое[ж':]áй и др. Твердое произношение долгой звонкой шипящей, доминирующее в общественном быту, сценой отвергается.

В соответствии с буквой ь на конце слова после букв губных сценическая речь твердо придерживается московского и издавна орфоэпически признанного произношения мягких губных: слова *топь*, *степь*, *сыпь*, *по́ступь*; *дробь*, *го́лубь*, *про́рубь*, *приголу́бь*; *семь*, *темь*, *впрямь*; *кровь*, *бровь*, *свекро́вь*, *вкривь* и др. произносятся: то[п'], сте[п'], сы[п'], по́сту[п']; дро[п'], го́лу[п'], про́ру[п'], приголу́[п']; се[м'], те[м'], впря[м']; кро[ф'], бро[ф'], свекро́[ф'], вкри[ф'] и т. д.

Сценическое произношение шире придерживается старомосковских норм ассимилятивного смягчения согласных (т. е. смягчения согласной перед мягкой согласной), чем они сейчас употребительны в общественной практике и в быту. Отметим лишь некоторые случаи смягчения согласных, принятые сценой.

Зубные перед мягкими губными — [т'в'], [д'в']: че́[т'в']ерть, че[т'в']ёрг, [т'в']ерь, ве́[т'в']и, [т'в']ёрдый, моли́[т'в']енный; [д'в']еръ, [д'в']е, ме[д'в']е́дь, [д'в']и́ну; [д'м']: Лю[д'м']и́ла, [д'м']и́трий; [с'м'], [з'м']: [с'м']есь, [с'м']ерть, ко[с'м']е́тика; [з'м']ей, ни́[з'м']енный; [с'в'], [з'в']: ко́[с'в']енный, [с'в']ет; [з'в']ерь, ра́[з'в']е, ле́[з'в']ие, тре́[з'в']енник; [с'п']: Ка́[с'п']ий, го́[с'п']италь, [с'п']и, [с'п']е́лый, [с'п']и́нка.

Зубные перед мягкими зубными — [с'т'], [з'д']: про[с'т']и́, го́[с'т']и, ко[с'т']ю́м, ше[с'т']; [з'д']есь, гво́[з'д']и, у[з'д']е́чка; [с'н'], [з'н']: пе́[с'н'ъ] (*песня*), ба́[с'н'ъ] (*басня*), воскре́[с'н']ик, со[с'н'·а́к]; ка[з'н'], боя́[з'н'], дра[з'н']и́ть, во[з'н']и́ца; [с'л'], [з'л']: мы́[с'л']и, чи́[с'л']енность, не[с'л']и́, ма́[с'л']еница, по́[с'л']е; ве[з'л']и́; [т͡'н'], [д͡'н']: сове́[т͡'н']ик, куря́[т͡'н']ик, пя́[т͡'н']ица; насле́[д͡'н']ик, посре́[д͡'н']ик, уря́[д͡'н']ик, наро́[д͡'н']ик; [т͡'л'], [д͡'л']: пе́[т͡'л']и, ме́[д͡'л']енно; [н'т'], [н'д']: ба́[н'т']ик, ме́[н'т']ик, фу́-

[н'т']ик, бло[н'д']и́н, стипе́[н'д']ия, п[н'д']е́йка; [н'с'], [п'з']: пе́[н'с']ия, вака́[н'с']ия, проте́[н'з']ия, реце́[н'з']ия.

В сценическом произношении за норму принято смягчение [р]: Пе[р'м'] (*Пермь*), ве[р'ф'], че[р'в']и, ско[р'п'] (*скорбь*), пе́[р'в']енец, пе́[р'в']енство, че́[р'т']и, сме[р'т'], сме[р'ч'], се́[р'д']ится, бо[р'ш'] (*борщ*).

Во многих случаях [р] перед мягким согласным может произноситься с неполной мягкостью (обозначим это точкой над буквой *р*): ки[р̓п']и́ч, а́[р̓м']ия, те[р̓п']е́ть, па́[р̓т']ия. Однако в этих и других случаях произношение твердого [р] (если не касаться певческого произношения): а́[рм']ия, па́[рт']ия, сме[рт'] — сцена в принципе отвергает. Старомосковское произношение таких случаев с мягким [р] используется уже как речевая краска: а́[р'м']ия, па́[р'т']ия.

Отметим произношение некоторых сочетаний согласных. Сочетание [ств] при мягкости [в] произносится целиком мягко: есте́[с'т'в']енный, суще́[с'т'в']енный, обще́[с'т'в']енный, рожде́[с'т'в']енский, боже́[с'т'в']енный, торже́[с'т'в']енный, де́й[с'т'в']енный, прави́тель[с'т'в']енный. Сочетание согласных [т] и [д] с последующим суффиксом [ств] произносится целиком мягко если мягок последний согласный [в]. При этом на месте [дс] или [тс] произносится [ц']: сле́[ц'т'в']ие, бе́[ц'т'в']ие, насле́[ц'т'в']енность, приве́[ц'т'в']ие, беспрепя́[ц'т'в']енный, отве́[ц'т'в']енный. В общественной практике в этих случаях сейчас обычно произносится [ц] твердое.

Сценической речи следует рекомендовать старое же́[н'с'т'в']енный с мягким [н] при обычном теперь произношении с твердым [н]. Перед суф. *-ств-* мягкий согласный [р] теперь используется только как речевая краска: госуда́[р'с'т'в']енный, да́[р'с'т'в]енная, ца́[р'с'т'в']енный.

Можно отметить, что сценическое произношение принимает только [што], коне́[шн]о и отвергает [ч'то], коне́[ч'н]о, часто употребляющееся в повседневной речевой практике.

Сценическая речь удерживает старомосковское произношение отчеств в сочетании с именем: Николай Алек[с'е́ич'], Иван Сер[г'е́ич'], Иван Ма[т'в'е́ич'], Софья Анд[р'е́]вна, Софья Алек[с'е́]вна, Иван Григо́[р'j]ич'], Иван Арка́[д'j]ич']; после двух согласных [j] не произносится: ср. Иван Дми́т[р'ич'], Николай Лео́[п'т'ич']; 

Анна Васи́[л'н]а, Ольга Григо́[р'н]а; Петр Никол[а́ич'], Анна Никол[а́вн]а, Вера Ники́ти[шн]а, Анна Са́ввиш[шн]а, Марья Ильи́ни[шн]а, Надежда Па́[лн]а и т. д.[6]

Любопытно, что даже Гоголь, уроженец Украины, где произносят Никол[аје]вич, Никол[аје]вна, вскоре после знакомства с Пушкиным в своем первом письме к нему (в 1831 г.) писал: «Да сохранит вас бог вместе с Надеждою Николавною от всего недоброго. . .», на что Пушкин не без остроумия ответил: «Ваша Надежда Николавна, т. е. моя Наталья Николавна, благодарит Вас за воспоминание и сердечно кланяется Вам» (письмо от 25 августа 1831 г.). Не менее любопытно и то, что А. А. Блок, осматривая в 1902 г. в Московском Кремле памятник-галерею Александру II, в которой были мозаичные портреты великих князей и царей, заносит в свою записную книжку (может быть, не без иронии к ним и отношения «запанибрата»): Иван Данилыч Калита, царь Федор Иваныч, Алексей Михалыч, Федор Алексеич, Александр Николаич (А. Блок. Записные книжки. М., 1965, с. 39). Следует отметить, что подобные написания диктуют однозначное «исполнение», в то время как полные написания лишены указания на то, как их надо произносить.

В произношении ряда грамматических форм сценическая речь также стремится сохранить старые московские нормы. Это прилагательные на *-кий*, *-гий*, *-хий*, глаголы на *-кивать*, *-гивать*, *-хивать*, возвратная частица *-сь*, *-ся*. За норму сценической речи принимаются:

прилагательные на *-кий*, *-гий*, *-хий*: э́та[къі], ди́[къі], вели́[къі], гро́м[къі], зво́н[къі], Достое́вс[къі], Остро́вс[къі]; пе́[гъі], стро́[гъі], до́л[гъі], безро́[гъі], длинноно́[гъі]; ти́[хъі], ве́т[хъі], острове́р[хъі] и т. д.;

глаголы на *-кивать*, *-гивать*, *-хивать*: вытáс[къвът'], подтáл[къвът']; затрá[гъвът']; распá[хъвът'], размá[хъвът'] и т. д.;

возвратная частица *-сь*, *-ся* произносится с твердым [с]: бою́[с], беру́[с], остаю́[с], собира́ю[с], взяла́[с], брала́[с]; возьми́[с], бери́[с], бери́те[с], возьми́те[с]; собира́я[с], де́лая[с]; в деепричастиях с ударением на последнем слоге сценическая речь вообще сохраняет [с] мягкое (стуча́[с'], боя́[с']), но встречается и твердое

---

[6] Подробнее о произношении отчеств в сочетании с именем см.: Рус. речь, 1977, № 3, с. 82 и след.

(беря́[с], стуча́[с]). Примеры с частицей *-ся*: несё[шсъ], стучи́[шсъ], не зама́[шсъ], (*не замажься*), собира́е[мсъ], стучи́[мсъ], взя́[лсъ] и взя[лса́], собира́[лсъ], испё[ксъ], задо́[хсъ], уши́[псъ] (*ушибся*), упё[рсъ], стро́[i̯сь], сме́[i̯сь], сжа́[л'съ], бере́[ч'съ], уле́[ч'съ]. Твердое [с] произносится в частице *-ся* также в причастиях: собира́ющи[i̯сь], оста́вшему[сь], вози́вших[сь]. Особо отметим случаи после [с], [з]: нё[с:ъ], спа́[с:ъ], гры́[с:ъ] (*грызся*).

В современной общественной практике очень сложно и противоречиво произносятся частицы *-сь*, *-ся*: в одних случаях позиция старого твердого произношения сильна (например, нё[с:ъ]), в других оба варианта конкурируют в большей степени (например, умы́[лсъ] более предпочтительное и умы́л[с'ъ] очень частое), в третьих господствует мягкое произношение (собира́я[с'], боя́[с'], нача́вший[с'ъ]) и др.[7]

Из сделанного краткого обзора видно, что сценическая речь стремится придерживаться в основном старых московских норм.

Однако в двух существенных пунктах она отходит от них, принимая существующую сейчас в общественной практике норму.

Один из них — это произношение гласного [а] на месте *а* в 1-м предударном слоге после твердых шипящих: [ша]га́ть, [ша]ла́ш, [ша]нта́ж, [ша]лу́н, [ша]ры́, [ша]мпа́нское, [ша]ли́ть, [ша]ги́; [жа]нда́рм, [жа]рго́н, [жа]рко́е, [жа]ро́вня и т. д. Как известно, согласно старой московской норме произносился гласный типа [ы] или средний между [ы] и [э]: [шы]ги́, [шы]мпа́нское, [жы]нда́рм, [шы]ля́пин (*Шаляпин*) или [шы$^{э}$]ги́, [шы$^{э}$]мпа́нское, [жы$^{э}$]нда́рм, [шы$^{э}$]ля́пин и т. д. Такое произношение сейчас уместно на сцене только в качестве речевой краски, например, в речи персонажей Островского или Чехова при обычном произношении [ша], [жа]. Гласный [ы] ([ы$^{э}$] или — чаще — [а]) произносился в фамилиях. Например, Д. Н. Ушаков произносил свою фамилию с [ша], а известный лингвист Н. М. Каринский — У[шы]ко́в.

Однако в отдельных словах как в общественной практике, так и в сценической речи сохранилось старомосковское произношение, которое, употребляясь в обеих сфе-

---

[7] Подробнее о произношении частиц *-сь*, *-ся* см. в кн.: *Аванесов Р. И.* Указ. соч., с. 162—164.

рах, оказывается лишенным стилистической окраски, является нейтральным. Это следующие случаи: к со[жы]лéнию (или к со[жы$^{э}$]лéнию), [жы]лéть, по[жы]лéй (или [жы$^{э}$]лéть, по[жы$^{э}$]лéй), [жы]смúн, ([жы$^{э}$]смúн), [жы]кéт (или [жы$^{э}$]кéт); ло[шы]дéй, ло[шы]дя́м (или ло[шы$^{э}$]дéй, ло[шы$^{э}$]дя́м), р[жы]нóй, (или р[жы$^{э}$]нóй). Здесь же можно упомянуть слова два[тцы]тú, три[тцы]тú или два[тцы$^{э}$]тú, три[тцы$^{э}$]тú. В общественной практике сейчас широко известно произношение по[жʌ]лéй, ло[шʌ]дéй, двад[цʌ]тú и др., которое надо считать противоречащим орфоэпической норме.

Другая черта, укрепившаяся в современной общественной практике произношения, — это безударные окончания 3-го лица мн. числа глаголов 2-го спряжения. Сценическое и общепринятое сейчас произношение и здесь уже не расходятся. Произносится: дú[шът], дéр[жът], кóн[ч'ът], стрó[i̯ът], гó[н'ът], вá[р'ът], хвá[л'ът], нó[с'ът], вó[з'ът]; пóр[т'ът], вú[д'ът], тéр[п'ът], лю́[б'ът], лó[в'ът], кóр[м'ът].

Только в качестве речевой краски сцена обращается к старомосковскому произношению, уместному лишь в репертуаре старого бытового характера, например в пьесах Грибоедова, Островского: стрó[i̯ут], дú[шут], гó[н'ут], вá[р'ут], хвá]л'ут], нó[с'ут], вú[д'ут], лю́[б'ут], кóр[м'ут] и т. д.[8]

Однако есть и свидетельства о типичных отклонениях от норм сценического произношения. Приведем одно из них. Речь идет о гениальной актрисе М. Г. Савиной. Уроженка Украины, учившаяся в Одессе и начавшая сценическую карьеру в городах Украины, Белоруссии и ряде русских городов, М. Г. Савина в течение нескольких десятилетий была украшением Александринского театра в Петербурге. Вот что пишет выдающаяся русская советская актриса Алиса Коонен о встрече ее и К. С. Станиславского с М. Г. Савиной: «Как-то мне довелось присутствовать при их горячем споре о том, какая речь должна быть признана правильной на театре: московская или петербургская. Савина, петербурженка до мозга костей, разумеется, настаивала на петербургской. Московская речь казалась ей гораздо вульгарнее. Константин Сергеевич оспаривал это, го-

[8] Подробнее о произношении безударного окончания 3-го лица мн. числа глаголов 2-го спряжения см. в кн.: *Аванесов Р. И.* Указ. соч., с. 158—161.

ворил, что петербуржцы боятся открыть рот, цедят слова сквозь зубы, что только московская речь с широкими выпуклыми гласными, близкая итальянской, выражает красоту русского языка. Неожиданно он попросил меня прочитать что-нибудь, сказав Савиной, что у меня истинно московская речь, которая при широких гласных не переходит в бытовую. Я в большом смущении прочитала по книжке какое-то стихотворение. Мария Гавриловна любезно сказала, что я очень мило читаю, но мнения своего, разумеется, не изменила»[9].

Оставим на совести Станиславского, насколько близка московская речь итальянской. Однако фонетисту и диалектологу, а также преподавателю сценической речи понятно, о чем идет речь. Русскому произношению украинцев свойственно довольно закрытое произношение гласных на месте безударных [а] и [о] после твердых согласных в виде очень отодвинутого назад [э] или [ъ]. Близкое произношение этих гласных было распространено и в ленинградском просторечии, что у коренного русского населения объясняется северно русской, окающей основой. В обоих случаях не различались две ступени редукции: один и тот же гласный произносился как в 1-м, так и во 2-м предударном слогах. Произносилось что-то вроде [гэлэва́] или [гълъва́], [мэлэдо́і] или [мълъдо́і], [пэрэхо́т] или [пъръхо́т]. Близость русского произношения украинцев и ленинградского просторечия в произношении предударных гласных на месте *о* объясняется тем, что в обоих случаях аканье (неразличение в безударных слогах [о] и [ъ]) развивалось на базе оканья. Эта черта, воспринятая М. Г. Савиной, вероятно, в детстве и юности, сохранялась, видимо, и позднее. К. С. Станиславский правильно заметил, что «петербуржцы боятся открыть рот, цедят слова сквозь зубы», так как для отодвинутого назад [э] или [ъ] действительно рот надо открывать меньше, чем для [а] (хотя надо заметить, что петербургская интеллигенция, как правило, произносила безударные гласные по общенациональным нормам). Несомненно также, что эта норма была свойственна и произношению актеров Александринского театра.

Московское произношение различало и различает в нейтральном стиле две ступени редукции — гласный [ъ] во 2-м предударном слоге и гласный типа [а]

[9] *Коонен А.* Страницы жизни. М.: Искусство, 1975, с. 86.

(а именно [ʌ] несколько менее открытый и более задний) в 1-м предударном: [гълʌвá], [мълʌдój], [пърʌхóт]. Именно такое произношение, свойственное и многим южнорусским говорам, считалось Станиславским «бытовым». Понятно и замечание Станиславского о том, что у А. Коонен «истинно московская речь», которая «при широких гласных не переходит в бытовую». Дело в том, что московская бытовая речь (просторечие) знает очень редуцированный, краткий звук [ъ] во 2-м предударном слоге и очень открытый гласный [а] в 1-м предударном: [гъ̆лава́] (почти *глава́*), [мъ̆ладój] (почти *младой*), [пъ̆рахóт] (почти *прохóд*). Вероятно, и М. Г. Савина, и А. Коонен екали (т. е. произносили [в'есна́], [с'едój], [п'етнój]), так как еканье было свойственно как петербургскому произношению, так и русскому сценическому произношению, в частности, конечно, А. Коонен как актрисе трагического репертуара (московское иканье начала века носило бы бытовой, просторечный характер, не подходящий для трагедии).

При освоении русского сценического произношения учащимся — выходцам из разных мест нашей страны, конечно, приходится нередко переучиваться, отвыкать от своих местных произносительных навыков. Им приходится в известной мере искусственно прививать сценические нормы произношения. Однако обществу развитого социализма, характеризующемуся высоким подъемом общей культуры, должна быть свойственна и высокая степень речевой, в том числе произносительной, культуры. Последняя требует повседневной работы, культивирования правильного произношения, вершиной которого является нейтральное (т. е. не окрашенное стилистически) сценическое произношение.

Актеры и учащиеся театральных школ в быту и повседневной жизни сталкиваются со многими вариантами речи, не принятыми на сцене, и потому нередко не вполне последовательно применяют сценические орфоэпические нормы на сцене. Такого рода «ошибки», объясняющиеся реальным состоянием в обществе произносительной культуры, мы находим у самых авторитетных деятелей театра старшего и тем более среднего поколения. Так, например, Ю. А. Завадский произносил насу́[щ]ный; К. Лавров произносит что-то вроде [гъръда́] (вероятно, «вывез» из Киева). То и другое невозможно себе представить у актеров московского Малого театра.

8053



www.ruslang.ru
БИБЛИОТЕКА ИНСТИТУТА РУССКОГО ЯЗЫКА АН СССР

Здесь уместно сказать несколько слов о дикции. Культивированное произношение вообще и сценическое в частности и в особенности нельзя рассматривать отдельно от дикции. Сценическая речь должна быть не только правильной, но и четко артикулированной. Сцена (да и общественная практика) не терпит вялой, нечеткой артикуляции, произношения «сквозь зубы», пропуска отдельных звуков, стяжения рядом находящихся гласных, «комканья» отдельных частей слова, в особенности безударных концов. Правильное произношение не должно искажаться плохой дикцией. Только четкость дикции обеспечивает доходчивость сценической речи до каждого зрителя. Поэтому на сцене нетерпимо произношение [д'е] вм. [гд'е], ра́[з'и] вм. ра́[з'в'ə], [п'ии]ся́т вм. [п'əд':ə]ся́т, ско́[къ], то́[къ] вм. ско́[л'къ], то́[л'къ], [кʌда́], [тʌда́] вм. [кʌгда́], [тʌгда́], [стр']е́тил вм. [фстр']е́тил, кре[с'а́]не вм. кре[с'т'ја́]не, [паа́лстъ] вм. [пʌжа́лъстъ], [ну]-глу́ вм. [нъ-у]глу́, [нʌ]-си́не вм. [нʌ-ʌ]си́не, [пъднʌму́] вм. [пʌ-ʌднʌму́], [н'ис'т'е́с'в'ən:ъ] вм. [н'əјэс'т'е́с'т'в'ən:ъ]. Все эти и подобные им явления имеют просторечное происхождение, хотя и широко встречаются в быту. Они представляют собой отклонения от общенационального произношения в его нейтральном стиле. Сцена требует отчетливой артикуляции каждого звука. Подобные отклонения если и могут быть использованы в какой-то степени на сцене, то только как речевая краска для характеристики соответствующих персонажей. «Надо приучить себя хорошо открывать рот, это важно для „посыла“ звука и для его формирования», — пишет крупнейший специалист по сценической речи и дикции проф. И. П. Козлянинова[10].

Преподаватели сценической речи разработали целый комплекс упражнений по дикции. Например, для четкого разграничения двойных и одиночных согласных: *валить — ввалить, ведение — введение, воз — ввоз, верх — вверх; голосу — к голосу, горлу — к горлу, горцам — к горцам, грому — к грому, главному — к главному, гневу — к гневу; кости — к кости, кисти — к кисти, камню — к камню, крабам — к крабам, кровь — к крови, кроткий — к кроткой; подать — поддать, поделать — подделать, подуть — поддуть; над*

[10] *Козлянинова И. П.* Произношение и дикция. М.: Изд-во ВТО, 1977, с. 99.

*рамой — над драмой; от уха — от духа, от умных — от думных; рожать — разжать; как оса — как коса; вас беречь — вас сберечь; без проса — без спроса, своей — с своей, с винцом — с свинцом* и т. д.; для четкой артикуляции трудных сочетаний согласных (в особенности разных по месту артикуляции), например: *гбди, кпти, бдчи, птки, фткн, фкти; к птице, к бдению, к ткани, к Кторову; шли, шни, шми, жли, жни, жми, шти, жди; прежде, художник*; для разграничения мягких и твердых губных согласных в конце слова: *упрям — впрямь, крив — вкривь, знаком — знакомь, граб — грабь.* Очень важно упражняться в скороговорках, которые широко представлены в пособии И. П. Козляниновой. Приведем несколько скороговорок из него: *Вакýл бáбу обýл, да и Вакýла бáба обýла; Колпáк на колпакé, под колпакóм колпáк; Волхвовáл волхв в хлевý с волхвáми; Карл у Клáры укрáл кораллы, а Клáра у Кáрла укрáла кларнéт; Не жалéла мáма мы́ла. Мáма Мúлу мы́лом мы́ла. Мúла мы́ла не любúла, мы́ло Мúла уронúла; Цáпля чáхла, цапля сóхла, цáпля сдóхла.*

Совершенно справедливо И. П. Козлянинова пишет: «Упражнения по дикции. . . надо проводить ежедневно, как физзарядку» [11]; скороговорку. . . «можно начинать произносить. . . медленно, постепенно убыстряя темп»[12].

Все вышесказанное свидетельствует о том, что произносительная культура, в особенности культура речи деятелей сцены, требует постоянного и повседневного труда и внимания, подобно тому как повседневные упражнения необходимы каждому пианисту или скрипачу для того, чтобы быть в форме при исполнении виртуозных произведений.

В нашей печати не раз отмечалось мнение зрителей о том, что речь актера не доходит до зрителя, не всегда слышна, что актерам нужно в театре громче произносить. Думается, что это мнение в целом едва ли правильно: нужна не более громкая речь, а более четкая и отработанная дикция, умение «послать» звук в зрительный зал. У великих актеров прошлого, как и у многих современных, и шопотное произношение доходило и доходит во все концы зрительного зала. Дело не в громкости произношения (хотя определенный уровень его

---

[11] Там же, с. 131.
[12] Там же, с. 134.

необходим), дело прежде всего в дикции актера (если плохая слышимость не связана с плохой акустикой зала).

Сценическое произношение может быть рассмотрено с двух точек зрения. Во-первых, с точки зрения состояния произносительной культуры в современном советском театре. Для этого необходимо произвести большой объем наблюдений над произносительной практикой сегодняшнего театра, и притом не только в Москве и Ленинграде, но также и во многих других центрах (например, таких, как Саратов, Горький, Ярославль, Орел, Воронеж, Одесса и т. д.), а также в русских театрах наших национальных республик. На этой основе, а также на основе вновь созданного в Институте русского языка АН СССР «Орфоэпического словаря», в котором представлен широкий спектр допустимых в литературном языке вариантов, может быть создан с о в р е м е н н ы й свод правил сценического произношения. Но это — дело будущего. Во-вторых, сценическое произношение может быть рассмотрено с точки зрения тех идеальных требований, которые в настоящее время предъявляют к нему опытные деятели театра[13] — режиссеры, преподаватели сценической речи, основываясь на сложившихся ранее традициях. Этой второй точке зрения в основном отвечает настоящая статья.

Идеальные требования и практическое их выполнение не совпадают полностью, и притом не только теперь: они не совпадали и ранее. Непоследовательность, если хотите «ошибки», мы можем найти даже у великих актеров московского Малого театра старшего поколения, в том числе уже ушедшего из жизни. Тем не менее значение произносительного идеала, эталона трудно переоценить, так как именно на него — как умеют — равняются актеры.

Сейчас настало время выполнения первой задачи — массового исследования современной сценической речи. Ведь в советскую эпоху роль театра как хранителя чистоты литературного произношения не только сохраняется, но и усиливается. Надо лишь помнить высказанное выше положение о том, что сценическая речь всегда обращается к реально существующим в общест-

---

[13] Такая работа, хотя и в недостаточном объеме, уже ведется некоторыми исследователями. Результаты их наблюдений публикуются в специальной печати.

венной практике стилям речи и взаимодействует с ними. Кроме того, актеры говорят не только со сцены, но и в жизни, в быту. Поэтому естественно, что новые явления, развившиеся за последнее время, проникают и в сценическую речь, которая развивается вместе с развитием нашего литературного языка. Колебания, характеризующие современное произношение, в немалой степени свойственны и нашей сценической речи, несмотря на все жесткие требования преподавателей сценической речи.

Несомненно настало время, когда требуется составление свода правил современного сценического произношения, который учитывал бы происшедшие в течение XX столетия изменения, с тем чтобы им пользовались преподаватели театральных училищ. Между тем сейчас, как уже было показано, в них культивируют по большей части старые московские нормы, которые в ряде черт давно отошли от общепринятого современного литературного произношения и потому не проводятся последовательно в практике сцены. Конечно, речь идет о сценическом нейтральном стиле произношения, которое в наибольшей степени подходило бы для современного русского репертуара. Для бытового репертуара русских пьес XIX—нач. XX в. уместны были бы специфические бытовые «краски» старого московского произношения. Особо может стоять вопрос о произношении при постановке переводных пьес разного характера (трагедии, комедии).

Мы уже сказали, что театру больше всего приходится иметь дело с обычной речью нашего времени, т. е. с речью стилистически нейтральной. Однако театр строже относится к произносительной норме, крепче держится установившихся и исторически отстоявшихся норм и отвергает многие из тех произносительных новшеств, которые постепенно накапливаются в непосредственной общественной практике говорящих. Иначе говоря, театральное произношение консервативнее литературного, сложившегося в быту. Первое как бы на шаг отстает от второго, является идеалом, эталоном, к которому следует стремиться. Это естественно. Так было раньше. И так будет всегда, так как культура сценической речи всегда опирается на выработавшуюся в обществе традицию.

# СУДЬБА СТАРОМОСКОВСКИХ ПРОИЗНОСИТЕЛЬНЫХ НОРМ В СЦЕНИЧЕСКОЙ РЕЧИ

Л. Н. Кузнецова

Издавна считалось, что сценическое произношение более архаично по сравнению с произношением общелитературным, что при наличии колебаний в звучании отдельных явлений актеры придерживаются старого, узаконенного варианта. Однако многочисленные отступления от старомосковских произносительных норм в сценической речи как в первой половине нынешнего века, так и теперь заставляют обратить более пристальное внимание на эту точку зрения. Действительно ли в сценической речи преобладают архаичные явления? В какой мере удерживаются они в речи других носителей литературного русского языка? На эти вопросы мы и попытаемся ответить.

В статье анализируются отдельные произносительные явления в речи актеров, подвергшиеся изменениям в течение XX в., рассматривается произношение ряда грамматических окончаний, гласного *а* в 1-м предударном слоге после твердых шипящих *ж* и *ш*, ассимилятивное смягчение согласных. Поведение этих орфоэпических черт прослеживается в речи актеров, дикторов радио и телевидения и лингвистов, т. е. тех, кто по роду деятельности должен придерживаться литературных произносительных норм.

Так как в основе орфоэпии русского языка лежит произношение москвичей, то мы считаем целесообразным для получения более объективных выводов рассматривать речь актеров московских театров, речь московских дикторов, московских лингвистов (главным образом сотрудников Института русского языка АН СССР). Несмотря на то что ни в одном из рассматриваемых речевых коллективов не может быть однородного состава, мы полагаем, что в данном случае на речь представителей всех этих специальностей оказывает влияние произношение коренных москвичей, в среде которых они живут, а также необходимость придерживаться литературных норм в своей речи.

Произношение актеров записывалось в театральных спектаклях, в радио- и телевизионных передачах,

т. е. в рабочей обстановке. Речь дикторов фиксировалась во время выступлений по радио и телевидению, лингвистов — во время публичных выступлений с докладами, сообщениями, лекциями, т. е. также в рабочей обстановке, и по условиям звучания она максимально приближалась к условиям звучания речи актеров.

Начнем с анализа некоторых грамматических форм, а именно: возвратных частиц *-ся*, *-сь* (*радовался*, *сбылось*), окончаний прилагательных муж. рода ед. числа им. и вин. падежей на *-кий*, *-гий*, *-хий* (*редкий*, *строгий*, *ветхий*) и окончаний глаголов 2-го спряжения в 3-м лице мн. числа наст. и буд. времени *-ат*, *-ят* (*держат*, *ловят*).

Напомним, что по старомосковским орфоэпическим нормам возвратные частицы глаголов произносились с твердым согласным *с* (занял[с]са́), учу́[с], увле́чь[съ]), окончания прилагательных муж. рода на *-кий*, *-гий*, *-хий* — с твердым задненебным и гласным [ъ] после него (широ́[къ]й, длинноно́[гъ]й, ти́[хъ]й), окончания глаголов 2-го спряжения в 3-м лице мн. числа — как [ут] (спро́[с'ут], услы́ш[ут]).

В настоящей работе мы не ставим своей целью подробно анализировать изменения в звучании каждой из этих форм, так как это уже было сделано в других публикациях[1]. Рассмотрим лишь некоторые данные, сопоставив их с данными анализа произношения этих же орфоэпических явлений в речи дикторов и лингвистов (табл. 1)[2].

Как видим, процент слов, прозвучавших по старомосковской норме, для каждого явления довольно низкий, меньше 50% в каждой профессиональной группе. Следует обратить внимание, что цифры, характеризующие произношение актерами возвратных частиц *-ся*, *-сь* и окончаний прилагательных муж. рода на *-кий*, *-гий*, *-хий*, очень близки или равны процентным соотношениям в дикторской речи: 37% (535 наблюде-

---

[1] *Кузнецова Л. И.* О норме произношения актеров на сцене и в жизни: (Орфоэпические варианты возвратных частиц). — В кн.: Языковая норма и статистика. М.: Наука, 1977, с. 228—244; *Она же.* О произношении прилагательных на *-кий*, *-гий*,*-хий* в сценической речи. — В кн.: Грамматика и норма. М.: Наука, 1977, с. 193—205.

[2] Рассматриваемые в данной работе таблицы не были механически перенесены из статей, опубликованных в других сборниках. Они дополнены новым материалом и откорректированы в соответствии с задачами настоящей публикации.

Таблица 1

**Процентное распределение произносительных вариантов по профессиональным группам**

| Профессиональная группа | Орфоэпическое явление | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | возвратные частицы *-ся, -сь* | | окончания прилагательных *-кий, -гий, -хий* | | окончания глаголов 2-го спр. в 3 л. мн. ч. | |
| | тв. | мяг. | тв. | мяг. | [ут] | [ът] |
| Артисты | 37 | 63 | 40 | 60 | 33 | 67 |
| Дикторы | 44 | 56 | 40 | 60 | 2 | 98 |
| Лингвисты | 16 | 84 | 11 | 89 | 23 | 77 |

ний) с твердостью и 63% (911 наблюдений) с мягкостью согласного для *-ся, -сь* у актеров, 44% (410 наблюдений) с твердостью и 56% (522 наблюдения) с мягкостью у дикторов, по 40% с твердым произношением заднеязычных согласных для окончаний *-кий, -гий, -хий* как у актеров, так и у дикторов (267 и 218 наблюдений соответственно) и по 60% (551 и 327) — с мягким. В речи же лингвистов традиционный вариант наблюдается еще реже — 16% (140 слов) для возвратных частиц и 11% (33 слова) для исследуемых окончаний прилагательных.

Несколько иную картину представляет собой распределение процентных соотношений по профессиональным группам для произносительных вариантов окончаний глаголов 2-го спряжения [ут] и [ът]: у дикторов наблюдалось старомосковское звучание лишь в 2% глаголов (4 слова), у лингвистов — в 23 (75 слов), у актеров — в 33% (111 слов).

Итак, ни в одной профессиональной группе нет преобладания старомосковского варианта в произношении этих грамматических форм. Кроме того, не во всех случаях процент звучания традиционного варианта в речи актеров выше, чем в речи дикторов и лингвистов.

В проводившихся ранее исследованиях мы уже рассматривали звучание отдельных фонетических явлений у актеров в зависимости от их возраста. Было показано, что традиционные произносительные нормы прочнее удерживаются в речи актеров старшего поколения. Сопоставим данные сценической речи с результатами

наблюдений над речью дикторов и лингвистов. В процессе работы были намечены следующие возрастные группы: старшее поколение — не моложе 60 лет, к среднему мы отнесли тех, кто родился во второй половине 20-х и в 30-е годы, к младшему — родившихся в 50-е годы.

Представители различных возрастных категорий выбирались произвольно по нескольку человек для каждой группы.

Таблицы процентного распределения орфоэпических вариантов тех же грамматических форм по возрастным группам свидетельствуют о том, что для возвратных частиц *-ся*, *-сь* (табл. 2) старомосковский произносительный вариант с несмягченным согласным *с* наблюдается почти так же часто, как и со смягченным, лишь у дикторов старшего поколения и гораздо реже у актеров и лингвистов. Процент слов, звучащих по традиционным нормам, убывает в направлении от старшего поколения к младшему по всем профессиональным группам.

**Таблица 2**

**Процентное распределение произносительных вариантов возвратных частиц *-ся*, *-сь* по возрастным группам**

| Поколение | Профессиональная группа | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | артисты | | дикторы | | лингвисты | |
| | тв. | мяг. | тв. | мяг. | тв. | мяг. |
| Старшее | 40 | 60 | 53 | 47 | 28 | 72 |
| Среднее | 37 | 63 | 46 | 54 | 17 | 83 |
| Младшее | 29 | 71 | 6 | 94 | 5 | 95 |

Рассмотрим таблицу окончаний прилагательных муж. рода ед. числа на *-кий*, *-гий*, *-хий* (табл. 3). Если сопоставить речь представителей старшего поколения всех профессиональных групп с речью представителей среднего и младшего поколений, то увидим, что процентное соотношение старомосковского варианта у дикторов и лингвистов понижается с уменьшением возраста информанта. В произношении самых молодых актеров старомосковский вариант звучит значительно чаще, чем у актеров среднего поколения. По-видимому,

Таблица 3

**Процентное распределение произносительных вариантов окончаний прилагательных муж. рода ед. числа на *-кий*, *-гий*, *-хий* по возрастным группам**

| Поколение | Профессиональная группа | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | артисты | | дикторы | | лингвисты | |
| | тв. | мяг. | тв. | мяг. | тв. | мяг. |
| Старшее | 81 | 19 | 88 | 12 | 27 | 73 |
| Среднее | 20 | 80 | 5 | 95 | 4 | 96 |
| Младшее | 51 | 49 | 2 | 98 | 2 | 98 |

это следует объяснить тем, что на студентов и на молодых артистов еще оказывают влияние орфоэпические навыки, полученные на занятиях в театральной школе. Как показывают наблюдения, со временем эти навыки стираются, влияние современных языковых процессов оказывается сильнее.

Обратимся теперь к таблице окончаний 3-го лица мн. числа глаголов 2-го спряжения (табл. 4).

Таблица 4

**Процентное распределение произносительных вариантов окончаний 3-го лица мн. числа глаголов 2-го спряжения по возрастным группам**

| Поколение | Профессиональная группа | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | артисты | | дикторы | | лингвисты | |
| | [ут] | [ът] | [ут] | [ът] | [ут] | [ът] |
| Старшее | 55 | 45 | 2 | 98 | 33 | 67 |
| Среднее | 17 | 83 | 2 | 98 | 20 | 80 |
| Младшее | 7 | 93 | — | 100 | — | 100 |

Приведенные данные свидетельствуют о постепенном угасании старомосковских произносительных норм в речи актеров и лингвистов. В речи дикторов старшего и среднего поколений традиционный вариант окончаний глаголов 2-го спряжения [ут] встречается исключи-

тельно редко, у самых молодых дикторов и лингвистов нами не зафиксировано ни одного случая традиционного произношения этих глаголов.

Итак, сопоставив данные приведенных таблиц, можно сделать вывод: в произношении рассмотренных грамматических явлений старомосковский вариант постепенно уступает место современному звучанию, более последовательно удерживаясь в речи представителей старшего поколения.

Обратимся теперь к явлениям фонетическим. Одно из них, претерпевшее изменения с начала нашего столетия, — произношение гласного *а* после твердых шипящих *ж* и *ш* в 1-м предударном слоге (*жарко́е*, *шага́ть*). Традиционные орфоэпические нормы предусматривали в этом положении звучание гласного [ы$^э$] или [э$^ы$] на месте *а* (ж[ы$^э$]рко́е, ж[ы$^э$]ра́, ш[ы$^э$]га́ть, ш[ы$^э$]ли́ть). Однако под влиянием различных лингвистических и экстралингвистических факторов в словах такого рода все реже встречается [ы$^э$], уступая место гласному [ʌ] (ж[ʌ]ра́, ш[ʌ]ги́, ш[ʌ]мпа́нское). Некоторые лингвисты считают, что «на отдельные слова новая норма произношения с [ʌ] не распространяется. По отношению к таким словам орфоэпическим следует считать произношение не с [ʌ], а с [ы$^э$] или с [ы]»[3]. Это слова *жалеть* и производные от него, *жакет*, *жасмин*, *жавель*, формы косвенных падежей слова *лошадь* во мн. числе (*лошадей*, *лошадям* и т. д.).

Нами проведено исследование лингвистических и экстралингвистических факторов, влияющих на произношение гласного *а* после твердых шипящих *ж* и *ш* в 1-м предударном слоге. Анализировалась сценическая речь, речь дикторов, а также лингвистов. Для получения более объективных данных слова *жалеть*, *жакет*, *лошадей* и под. рассматривались отдельно и выделены во II группу слов (произношение артистов — 113 наблюдений, дикторов — 86, лингвистов — 92). Основная масса слов с *а* в 1-м предударном слоге исследовалась в I группе (у артистов на примере 423 произнесений, у дикторов — 302, у лингвистов — 368).

Как видно из табл. 5, процентные соотношения для представителей любой из рассмотренных нами профес-

---

[3] *Аванесов Р. И.* Русское литературное произношение: Учебное пособие для студентов педагогических институтов. 5-е изд., перераб. и доп. М.: Просвещение, 1972, с. 63.

Таблица 5

**Процентное распределение произносительных вариантов гласного *а* после твердых шипящих *ж*, *ш* в 1-м предударном слоге по профессиональным группам**

| Профессиональная группа | В I группе слов | | Во II группе слов | |
|---|---|---|---|---|
| | [ы] | [ʌ] | [ы] | [ʌ] |
| Артисты | 19 | 81 | 74 | 26 |
| Дикторы | 17 | 83 | 75 | 25 |
| Лингвисты | 20 | 80 | 75 | 25 |

сий почти одинаковы при произнесении слов, входящих как в I, так и во II группу: для подавляющего большинства слов с *а* в 1-м предударном слоге после *ж*, *ш* (I группа) устойчивость старомосковского варианта оказалась незначительной (от 17% у дикторов до 20% у лингвистов), для наиболее частотных слов с этим гласным после твердых шипящих (II группа), наоборот, она достаточно высока (74—75%), но в обоих случаях почти одинакова для любой специальности.

Процентное распределение произносительных вариантов в соответствии с возрастными группами см. в табл. 6 (для слов I группы).

Произношение артистов всех возрастных категорий фактически не отличается от произношения соответствующих категорий дикторов и лингвистов. Во всех

Таблица 6

**Процентное распределение произносительных вариантов гласного *а* после твердых шипящих *ж*, *ш* в 1-м предударном слоге (в I группе слов) по возрастным группам**

| Поколение | Профессиональная группа | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | артисты | | дикторы | | лингвисты | |
| | [ы] | [ʌ] | [ы] | [ʌ] | [ы] | [ʌ] |
| Старшее | 37 | 63 | 35 | 65 | 40 | 60 |
| Среднее | 17 | 83 | 17 | 83 | 18 | 82 |
| Младшее | 4 | 96 | 4 | 96 | 8 | 92 |

профессиональных группах наибольший процент старомосковского звучания рассматриваемого явления приходится на старшее поколение, наименьший — на младшее.

Приведем данные (табл. 7) для наиболее частотных и бытовых слов — *жалеть*, *лошадей*, *жакет* и под. (II группа).

**Таблица 7**

**Процентное распределение произносительных вариантов гласного *а* после твердых шипящих *ж*, *ш* в 1-м предударном слоге (во II группе слов) по возрастным группам**

| Поколение | Профессиональная группа | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | артисты | | дикторы | | лингвисты | |
| | [ы] | [ʌ] | [ы] | [ʌ] | [ы] | [ʌ] |
| Старшее | 82 | 18 | 77 | 23 | 79 | 21 |
| Среднее | 71 | 29 | 70 | 30 | 75 | 25 |
| Младшее | 64 | 36 | 69 | 31 | 69 | 31 |

Традиционное произношение указанных слов пока еще довольно прочно удерживается в речи актеров, дикторов, лингвистов, тем не менее степень прочности понижается в соответствии с уменьшением возраста.

До сих пор мы обращались к таким орфоэпическим явлениям, изменения в которых легко осознаются как слушающими, так и говорящими. Думается, что более объективную картину даст исследование тех явлений, которые воспринимаются на слух с большим трудом, и только в том случае, если обращать внимание на их звучание. К таковым относится ассимилятивное смягчение согласных.

Для анализа, который проведен на большом количестве материалов (3—6 тыс. наблюдений для каждой профессиональной группы), были выбраны сочетания, состоящие из двух согласных: зубных перед мягкими зубными, зубных перед мягкими губными, губных перед мягкими губными и губных перед мягкими задненебными. Были составлены таблицы, которые помогают сделать более объективные выводы. В каждой таблице сочетания двух согласных, из которых второй был мяг-

ким, рассматривались в разных позициях в слове: в начале не на стыке морфем, в середине слова не на стыке морфем, на стыке корня и суффикса, на стыке приставки и корня, на стыке предлога и следующего за ним слова[4].

Что же показало исследование ассимилятивного смягчения в речи актеров, дикторов, лингвистов?

Обратимся сначала к зубным согласным перед мягкими зубными. По традиционным нормам начала века первый согласный в этих сочетаниях последовательно смягчался. В наше время под влиянием орфографии в их звуковом оформлении происходят некоторые изменения: в ряде случаев первый согласный не палатализуется.

Как показывают таблицы, у зубных перед мягкими зубными (д+[н'], т+[н'], з+[д'], с+[т'], з+[н'], с+[н'], н+[д'], н+[т'], н+[з'], н+[с']) соотношение количества колебаний между мягким и твердым произнесением первого согласного в речи актеров, дикторов и лингвистов не отличается заметно друг от друга, в большинстве случаев преобладает ассимилятивное смягчение ([д'н']евно́е, [з'д']е́лать, [с'т']елевизио́нной, во[з'н']икнове́ние, пе[н'с']ио́нный и под.). Для примера приведем таблицы сочетания фрикативного *с* с мягким носовым [н'] (*песняры, усни, весне*) в середине слова не на стыке морфем (табл. 8, 9).

**Таблица 8**

**Процентное распределение произносительных вариантов фрикативного *с* перед мягким носовым [н'] в середине слова не на стыке морфем по профессиональным группам**

| Профессиональная группа | Произносительный вариант | |
|---|---|---|
| | мяг. | тв. |
| Артисты | 95 | 5 |
| Дикторы | 97 | 3 |
| Лингвисты | 98 | 2 |

[4] Громоздкость этих таблиц не дает возможности привести их полностью в настоящей статье; мы поместим лишь те, которые считаем необходимыми для иллюстрации исследования.

Таблица 9

**Процентное распределение произносительных вариантов фрикативного *с* перед мягким носовым [н'] в середине слова не на стыке морфем по возрастным группам**

| Поколение | Профессиональная группа | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | артисты | | дикторы | | лингвисты | |
| | мяг. | тв. | мяг. | тв. | мяг. | тв. |
| Старшее | 98 | 2 | 97 | 3 | 99 | 1 |
| Среднее | 97 | 3 | 97 | 3 | 99 | 1 |
| Младшее | 94 | 6 | 96 | 4 | 97 | 3 |

Произношение актерами других сочетаний зубных согласных перед мягкими зубными, кроме согласных перед палатализованным *л*, причем во всех упомянутых позициях, и произношение их дикторами и лингвистами аналогично: отклонение от старомосковских норм в речи артистов хотя и незначительно, но не меньше, чем в речи представителей других профессий, связанных со знанием орфоэпических норм и владением ими.

Особую группу составляют слова с зубными согласными перед мягким боковым [л']. Были рассмотрены сочетания д+[л'], т+[л'], з+[л'], с+[л'], н+[л'] (*длительный*, *петлять*, *везли*, *после*, *сонливый*). Покажем, как ведет себя фрикативный согласный *с* перед мягким [л'] в начале слова не на стыке морфем и в середине слова, также не на стыке морфем (табл. 10).

Как видим из таблицы, в произношении сочетания с+[л'] в начале слова (графа I) во всех трех группах чаще наблюдается твердость первого согласного ([сл']и́ва, [сл']юдяно́е, [сл']еса́рный). В графе II числовые соотношения мягкости и твердости первого согласного несколько иные — во всех трех группах мягкость *с* превалирует над твердостью (ма[с'л']яни́стый, о[с'л']епи́ть, е́[с'л']и, по́[с'л']е). Надо заметить, что это происходит в значительной мере благодаря тому, что слова *после* и *если*, часто звучащие в речи, произносятся преимущественно с палатализованным *с*.

Интересно распределение произносительных вариантов сочетания с+[л'] внутри корня по возрастным группам (табл. 11).

Таблица 10

**Процентное распределение произносительных вариантов фрикативного *с* перед мягким [л'] в начале слова не на стыке морфем и в середине слова по профессиональным группам**

| Позиция в слове | Профессиональная группа | Произносительный вариант | |
|---|---|---|---|
| | | мяг. | тв. |
| I. В начале слова не на стыке морфем | артисты | 21 | 79 |
| | дикторы | 2 | 98 |
| | лингвисты | 12 | 88 |
| II. В середине слова не на стыке морфем | артисты | 62 | 38 |
| | дикторы | 53 | 47 |
| | лингвисты | 69 | 31 |

Таблица 11

**Процентное распределение произносительных вариантов фрикативного *с* перед мягким [л'] внутри корня по возрастным группам**

| Поколение | Профессиональная группа | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | артисты | | дикторы | | лингвисты | |
| | мяг. | тв. | мяг. | тв. | мяг. | тв. |
| Старшее | 65 | 35 | 50 | 50 | 59 | 41 |
| Среднее | 72 | 28 | 30 | 70 | 66 | 44 |
| Младшее | 44 | 56 | 18 | 82 | 25 | 75 |

В речи актеров и лингвистов процент звучания старомосковского варианта несколько выше у представителей среднего поколения, а не у старшего. У молодежи во всех профессиональных группах традиционный вариант наблюдается реже, чем у старшего и среднего поколений. Таким образом, и внутри этого явления идет процесс стирания старомосковских норм в речи интеллигенции.

Если говорить о других сочетаниях с палатализованным боковым *л*, то, как на морфологических стыках, так и в середине морфемы и в начале слова процент твердого произношения первого согласного достаточно велик, а в ряде случаев ассимилятивное

смягчение отсутствует ([дл']йнный, пе[тл']ял, ве[зл']й, со[нл']ивый и т. п.).

Рассмотрим теперь зубные согласные перед мягкими губными: д+[б'], т+[п'], д+[в'], т+[в'], т+[ф'], д+[м'], т+[м'], з+[б'], с+[п'], з+[в'], с+[в'], с+[ф'], з+[м'], с+[м'], н+[в'], н+[ф'] (*отбили*, *двести*, *отверженные*, *Дмитрий*, *сбежать*, *звенеть*, *посвящение* и под.). В их произношении наблюдается очень большая пестрота. В одних случаях у актеров мягкость зубного превалирует над твердостью, в других — палатализация отсутствует, в третьих — процент мягкости и твердости приблизительно одинаков. Причем произношение актеров в процентном выражении может совпадать с произношением дикторов или лингвистов, а может и расходиться с ним. Для сопоставления приведем табл. 12, в которую включим несколько сочетаний.

**Таблица 12**

**Процентное распределение произносительных вариантов зубных согласных перед мягкими губными по профессиональным группам**

| Позиция в слове | Профессиональная группа | Орфоэпическое явление | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | д + [в'] | | с + [п'] | | з + [в'] | |
| | | мяг. | тв. | мяг. | тв. | мяг. | тв. |
| Сочетание в начале слова не на стыке морфем | артисты | 50 | 50 | 13 | 87 | 18 | 82 |
| | дикторы | 48 | 52 | 10 | 90 | 8 | 92 |
| | лингвисты | 36 | 64 | 9 | 91 | 20 | 80 |
| Сочетание в середине слова не на стыке морфем | артисты | 30 | 70 | 44 | 56 | 82 | 18 |
| | дикторы | 33 | 67 | 10 | 90 | 55 | 45 |
| | лингвисты | 33 | 67 | 13 | 87 | 44 | 56 |

Рассмотренный материал показывает, что в этом случае сценическая речь не всегда придерживается старомосковских произносительных норм, в ней обнаруживаются те же колебания, что и у дикторов и лингвистов.

Покажем, как проявляются изменения в звучании зубных согласных перед мягкими губными в речи представителей различных возрастных категорий на примере сочетания з+[в'] на стыке приставки и корня (табл. 13).

Таблица 13

**Процентное распределение произносительных вариантов сочетания з + [в'] на стыке приставки и корня по возрастным группам**

| Поколение | Профессиональная группа | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | артисты | | дикторы | | лингвисты | |
| | мяг. | тв. | мяг. | тв. | мяг. | тв. |
| Старшее | 63 | 37 | 25 | 75 | 40 | 60 |
| Среднее | 13 | 87 | 25 | 75 | 11 | 89 |
| Младшее | 6 | 94 | 7 | 93 | 4 | 96 |

И в этом случае мы видим, что наибольшее количество произнесений по традиционным нормам наблюдалось у старшего поколения представителей всех трех профессий, наименьшее — у младшего.

Подобную же картину дает анализ произношения профессиональных и возрастных групп при исследовании сочетаний губных перед мягкими губными (*любви*, *императрица*, *вместе*, *впереди* и под.) и губных перед мягкими задненебными (*в кинематографе*, *ставке*, *громкие*, *кубки* и под.): старомосковский вариант произношения упомянутых сочетаний у актеров подвержен тем же колебаниям, которые были зафиксированы у лингвистов и дикторов.

Итак, процессы, имеющие место в ассимилятивном смягчении согласных, аналогичны тем, которые происходят в произношении грамматических окончаний. Анализ столь несхожих орфоэпических явлений дает возможность утверждать, что в целом значительных различий в произношении актеров, дикторов и лингвистов не наблюдается. По-видимому, нет необходимости утверждать, что сценическая речь более архаична. Несколько более архаичным остается произношение актеров, дикторов и лингвистов старшего поколения, как, очевидно, и всех остальных носителей литературного русского языка. Не вызывает сомнения и тот факт, что некоторые актеры независимо от возраста продолжают ориентироваться на старомосковские произносительные нормы. Однако те изменения, которые имеют место в орфоэпической системе русского языка, нашли свое отражение и в сценической речи.

# ИНОЯЗЫЧНЫЙ АКЦЕНТ В ХАРАКТЕРНЫХ РОЛЯХ

Л. Н. Кузнецова

В спектаклях советских театров, на экране кино и телевидения, в радиоспектаклях часто встречаются персонажи различных национальностей, произношение которых отличается специфическими чертами. В настоящей работе мы рассмотрим некоторые произносительные особенности, не совпадающие с орфоэпическими нормами русского языка и передающие колорит нерусской речи. Предметом нашего внимания были акцентные особенности англичан и американцев, немцев, французов, поляков и сербов, латышей и эстонцев, грузин, армян, азербайджанцев. Анализировались спектакли московских, ленинградских, горьковского, куйбышевского театров, радиоспектакли и художественные фильмы [1].

Характерологические отступления от произносительных норм, показывающие принадлежность персонажа к какой-либо национальности, можно рассматривать по группам, имеющим какие-либо общие черты, например группа западноевропейская, славянская, кавказская.

Наиболее часто на сцене и экране встречаются персонажи западноевропейских национальностей. К этой группе мы отнесем англичан, американцев, французов, немцев. Рассмотрим произношение англоязычных персонажей, т. е. англичан и американцев.

Одним из любопытных примеров создания речевого образа англичанина в русском окружении является роль иностранного писателя в классическом спектакле МХАТа «Кремлевские куранты» Н. Погодина. Нами записано произношение двух разных исполнителей этой роли — в монтаже спектакля для радио В. Я. Станицына и в фильме-спектакле М. И. Прудкина. Английский писатель появляется в сцене беседы с В. И. Лениным. Набор характерологических средств у каждого из актеров в роли писателя не совпадает полностью.

---

[1] Анализ произношения актеров, игравших в художественных фильмах, мы считаем правомерным, так как во многих кинокартинах заняты артисты театров.

Артист В. Я. Станицын—писатель использует довольно большое количество изобразительных средств. Прежде всего, нерусский характер его речи придает произношение альвеолярных согласных на месте зубных[2], например согласный [д*]: у[д*]ивлён; [н*]: к[н*]и́гу, [н*]е по[н*]има́ю; [л*]: [л*]е́нин, с[л*]ыха́л, а[н*гл*]и́йский; [р*] (без вибрации кончика языка, свойственной русскому языку): в [р*]осси́и, по[р*ја́]дочного, ва[р*ју́]ную, в ско́[р*]ом и др. Всегда твердые шипящие *ж*, *ш* звучат несколько мягче: во[ш·]ли́, [ш·]то́, а на месте мягкого [ш̄'], свойственного русской орфоэпии, он произносит полумягкий [ш·ч·]: не[ш·ч·]а́стий. Некоторые палатализованные согласные в его речи становятся полумягкими: до с[в·]ида́ния — или твердыми: в Ро[с̄*]и́и, [м]ечта́ете, а гласный верхнего подъема переднего ряда *и* после них звучит у него как средний между [и] и [ы], т. е. [и$^{ы}$] — несколько меньший по высоте подъема языка и немного отодвинутый от переднего к среднему ряду: до с[в·и$^{ы}$]да́ния. Такой же гласный на месте *и* наблюдается после альвеолярных согласных: вош[л*и́$^{ы}$], с[л*и$^{ы}$]ха́л, не по[н*и$^{ы}$]ма́ю, к[н*и́$^{ы}$]гу, у[д*и$^{ы}$]влён.

В. Я. Станицын не редуцирует гласные *о* и *е* в безударном положении: в Р[о]сси́и, [н*э]сча́стий, [мэ]чта́ете, пр[от*эст*о]ва́л. В тех словах, где во втором предударном слоге стоит гласный *а*, у английского писателя в отдельных случаях наблюдается открытый [ʌ]: ф[ʌ]нати́зм. Думается, что эта черта в устах англичанина не может считаться оправданной речевой краской, так как в английском и в русском языках в этом положении должен быть редуцированный гласный [ə]/[ъ].

Обращает на себя внимание звучание йотированных гласных после мягких согласных, причем последние в речи актера становятся твердыми: с[вја́]зь, хо́[д*јʌ]т, по[р*ја́]дочного, д[вјэ]на́дцать.

Рассмотрим теперь, чем отличается произношение другого актера МХАТа в этой роли — М. И. Прудкина. Пожалуй, единственной фонетической чертой, использованной для создания образа иностранного писателя, является английская артикуляция согласного *р*: ми́сте[р*], п[р*]а́вы, не п[р*]а́в. Слова иноязычного происхождения у актера звучат так, как они должны

[2] Альвеолярный характер зубных согласных обозначим значком *, чтобы не вводить латинские знаки и не осложнять набора и чтения статьи.

были звучать в речи интеллигенции начала нашего века: к[о]стю́м, ми́с[тэ$^{ш}$]р и др.

Если сопоставить произношение обоих исполнителей роли английского писателя в «Кремлевских курантах» МХАТа — В. Я. Станицына и М. И. Прудкина, то создается впечатление, что писатель В. Я. Станицына говорит с Лениным по-русски, но с заметным акцентом. Оно поддерживается и небольшим грамматическим отступлением от правил русского языка: «Это же фанатизм — верить *в одну идея* — большевистский социализм», — говорит иностранец.

Приведем отрывок из стенограммы репетиций «Кремлевских курантов», проводившихся В. И. Немировичем-Данченко:

«В. Я. С т а н и ц ы н. Не мешает то, что он (английский писатель. — *Л. К.*) вставляет английские слова?

В л а д и м и р  И в а н о в и ч. Нет, мне не мешает. А только я бы их иначе говорил. Ищу русские слова, не нахожу и потому вставляю английские (*показывает*)»[3].

Этот отрывок свидетельствует о том, что по замыслу актера и режиссера беседа Ленина с английским писателем велась на русском языке.

От этой же сцены в фильме-спектакле, где в беседе с Лениным принимает участие писатель — М. Прудкин, впечатление иное: оба собеседника — и англичанин и Ленин — говорят на английском языке, а немногочисленные отступления артиста лишь указывают на национальность его героя.

Характерный речевой образ актрисы-американки, плохо владеющей русским языком, создан Л. П. Орловой в художественном фильме «Цирк». В ее произношении также наблюдаются черты, свойственные английскому языку. У ее американки на месте русских зубных альвеолярные согласные ([н*]евозмо́ж[н*]о, в [н*]ебеса́, [л*]ю́блю), неполное смягчение твердых согласных *ж* и *ш* (в око́[ш˙]ечко, немно́[ж˙]ечко, невозмо́[ж˙]но), вместо мягких губных и *ч* полумягкие согласные ([п˙]етро́ви[ч˙], в не[б˙]еса́, немно́же[ч˙]ко, о́[ч˙]ень). При произнесении согласного *р* актриса прекрасно передает английский характер этого звука (при его артикуляции кончик языка поднимается к задней части альвеол,

---

[3] *Немирович-Данченко В. И.* Репетиции «Кремлевских курантов»: Постановка пьесы Н. Ф. Погодина в МХАТ: (Стенограммы репетиций). М.: Искусство, 1969, с. 269.

но не прикасается к ним и образует узкую щель) в словах *Райка*, *Петрович*, *Мери*, *держать* и др. В некоторых словах она не оглушает звонкий согласный перед глухим: сла́[д]ко. В этой роли Л. П. Орлова гласные *о* и *е* в неударяемых слогах произносит без редукции ([н*эвозмо́ж'н*о], [п'э]тро́вич, в [н*эб'э]са́), а в отдельных случаях делает неверное ударение (*лю́блю*).

Попробуем сопоставить отступления от орфоэпических норм русского языка, выбранные разными актерами для создания образов англоязычных персонажей. Основной общей для них чертой является нерусское звучание *р* — альвеолярное или заальвеолярное. Далее следует произнесение альвеолярных согласных на месте зубных, полумягкость твердых шипящих *ж* и *ш*, твердых губных, отсутствие редукции гласных *о* и *е* в безударном положении. Для наглядности все эти отступления от нормированного русского произношения показаны в табл. 1.

Следующая западноевропейская группа — французы. Произношение в ролях французов наблюдалось нами в следующих спектаклях: «Интервенция» Л. Славина (Московский театр сатиры), «Жизнь Сент-Экзюпери» Л. Малюгина (Ленинградский театр драмы им. А. С. Пушкина), «Олеко Дундич» М. Каца и А. Ржешевского (Московский театр им. Е. Б. Вахтангова), а также в художественном фильме «Беспокойное хозяйство». Какими же фонетическими особенностями пользовались актеры для стилизации речи на французский лад?

Начнем со спектакля Московского театра сатиры «Интервенция». Рассмотрим речевую краску каждого исполнителя отдельно.

Артистка В. Васильева в роли француженки-революционерки Жанны Барбье в качестве основной речевой особенности своей героини использовала грассирующий характер согласного *р* (обозначим его значком [R]), который звучал во многих словах (наст[R]оéние, к[R]éпко, п[R]ова́лимся, неосто[R]óжно), однако иногда этот согласный артикулировался на альвеолах (конт[р̄*]-а зве́дка, п[р*]иду́). Некоторые зубные согласные произносились как альвеолярные (не́[т*]ӯ, с[л*]ы́шишь, г[л*]у́п), твердые шипящие *ж* и *ш* — с полумягкостью (слы́[ш']и[ш'], мо́[ж']е[ш'], зна́е[ш']). Произнося гласные, француженка Жанна и́кала, т. е. четко произносила [и] на месте *и*, *е* и *я* в безударном положении,

например: гò[р'и]чó, хó[ч'и]т, у[в'и]дý, знá[ји]шь и др. Встречалось у нее и отчетливое звучание *о* в неударяемых слогах (слóв[о]м, немéдленн[о]), а слово *неосторожно* было дано не только без редукции *о*, но и с открытым и, кроме того, долгим [ɔ̄] на месте *о* в заударном слоге (не[о]ст[ʌ]рóжн[ɔ̄]).

Характерная черта французского языка — строго фиксированное место ударения на конечном слоге слова. В. Васильева использовала эту особенность, и в некоторых словах ее героини слышится на последнем слоге побочное ударение: *нéтȕ*, *рóдинȁ*, *хóчѐт*, *неосторóжнд*, *слы́шȉшь*. Излишним показалось нам побочное ударение на первом слоге в том случае, когда основной ударный слог последний в слове *горячо*, которое прозвучало как [гʌр*ич'ó]. Но таких несоответствий было мало, и они не явились помехой для создания цельного образа француженки.

Другой французский персонаж этого же спектакля, речевых особенностей которого мы коснемся в настоящей работе, полковник Фредамбе, использует несколько иной набор характерологических средств. В тех немногих эпизодах, где полковник говорит не с соотечественниками, а с русскими, исполнитель этой роли, Г. Менглет, произносил палатализованные губные и *р* с полумягкостью (п[р']еле́стных, не[м'э́]дленно, до с[в'и$^{ы}$]да́ния) или твердо (не[мэ́]дленно, [мэ]ня́). Согласный *ч* у него также звучал как полумягкий (му-[ч'э́]нья). Гласный *е* в безударных слогах не редуцировался ([н'э]ме́дленно, п[р'э]ле́стных, [мэ]ня́).

Если сравнить речь Жанны и речь полковника Фредамбе, то легко заметить, что актеры использовали неодинаковые изобразительные средства. Однако это не портит общего впечатления, а лишь подчеркивает их различное социальное происхождение: Жанна — женщина из народа, русскому языку научилась в результате общения с русскими, отсюда и большее количество французских черт в ее произношении, и несколько назойливое и́канье; полковник же получил хорошее образование, русский изучал с преподавателями, и отступле́ния от литературных орфоэпических норм у него минимальные.

Главный герой спектакля «Жизнь Сент-Экзюпери» по пьесе Л. Малюгина в постановке Ленинградского театра драмы им. А. С. Пушкина показан в основном среди своих соотечественников, и, следовательно, ак-

теру не было необходимости прибегать к отступлениям от орфоэпических норм русского языка. В сценах же его общения с русскими у исполнителя — артиста И. Горбачева — наблюдались следующие характерологические особенности. Прежде всего, он произносил без редукции гласный *о* (в л[о]то́, ка́к эт[о] — упл[о]тни́ли, [о]бщежи́тие), гласный [ʌ] в заударных слогах (бы́вш[ʌjʌ]). Звонкий согласный перед глухим в непонятном французу слове не оглушался: о[б]щежи́тие. Как характерная черта речи нерусского воспринимался в этой роли [ш'ч'] на месте [ш̄']: [обш'ч'э]жи́тие, в об[ш'ч']а́гу, е[ш'ч']ё. Такое же впечатление остается от произношения [ч'н]: бу́ло[ч'н]ая вм. бу́ло[шн]ая.

В спектакле театра им. Е. Б. Вахтангова «Олеко Дундич» один из персонажей, французский генерал Робер, по-видимому, прекрасно владеет русским языком. Показателем его принадлежности к другой национальности, а также и его солидного образования являются очень немногие произносительные черты: в словах иноязычного происхождения он дает отчетливый *о* в безударных слогах (н[о]рма́льное, инф[о]рми́ровать), гласный перед *н* становится носовым, причем в некоторых случаях сонорный *н* не звучит (партиз[ą]ское движение, не п[ǫ]нял, Наполе[ǫ], Наполе[ǫ]на). В слове *адрес* исполнитель прибегает к французскому грассирующему согласному *р* и переносу ударения на последний слог: в мой ад[R]е́с. В остальном же речь генерала Робера соответствует нормам русского литературного языка.

В художественном фильме «Беспокойное хозяйство» показана группа летчиков французов. Роль одного из них, хотя и небольшая, не носила эпизодического характера. Это роль Жана Лярошеля. Какими же чертами отличалось произношение француза, очень плохо владеющего русским языком? Согласный *р* по законам французского языка был грассирующим: д[R]узья́, вст[R]е́ча, го[R]ю́чий, т[R]уба́, [R]омаши́шки (так он называет цветы ромашки). Зубной *л* исполнитель этой роли произносит как западноевропейский альвеолярный: подве[л*]о́, п[л*]о́хо, чуче[л*]о́, а в слове *опоздал* звук *л* у него не только альвеолярный, но и палатализованный: опозда́[л'*]. Гласный *о* в безударных слогах не редуцировался (пло́х[о], п[о]двело́). Слово *бензин* было дано без смягчения губного *б* и с ударением на первом слоге ([бэ́]нзин), что не свойственно фран-

цузскому языку. Более удачным можно считать перенос ударения с начального на конечный слог в слове *чучело* (в произношении Жана Ляpошеля — чуче[л*о́]).

Сравнив все рассмотренные здесь фонетические черты в ролях французов на сцене и экране, можно сделать следующий вывод: в качестве речевой краски для создания французского акцента применяется в основном грассирование или какое-либо иное отступление от русского литературного произношения согласного *р*, нередуцированное звучание гласных *о* и *е* в безударных слогах, отсутствие палатализации губных согласных перед гласными *е*, *и*, *я*, некоторые акцентологические изменения. Произносительные явления для создания колорита французской речи см. в табл. 2.

Следующая группа иностранцев на русской сцене — немцы. Речь персонажей этой национальности мы рассматривали в спектаклях «Вишневый сад» А. П. Чехова, поставленных Московским Художественным театром и Куйбышевским театром юного зрителя (гувернантка Шарлотта Ивановна), и в кинофильме «Старинный водевиль» (Август Фиш).

Начнем с «Вишневого сада». Обратимся сначала к классической постановке столичного театра. Чтобы показать немецкие характерные черты речи гувернантки, артистка С. Халютина использует довольно большой арсенал изобразительных средств, причем основной упор делает на согласные звуки. Так, вместо зубных у нее наблюдаются альвеолярные (поже[л*]а́ете, в [л*]о́коть, [н*]е [н*а́д*ъ], госпо[д*ы́н*], [н*ы]чего́, [мн*э], шака́[л*]ы), вместо мягких согласных — твердые, соответственно гласный *и* звучал как [ы] (госпо[д*ы́]н, же[н*ы́]х, [мн*э], у́[мэ]рли, [н*э] зна́ю, [н*эт], в гу[вэ$^{ы}$]рна́нтки, [т*эпе́р'], [мэ́]сто, [н*эизвэ́сн*ъ]). Мягкий *ч* литературного русского языка в ее произношении имел три варианта — полумягкий и твердый *ч* и шипящий *ш*: о́[ч']ень, у[чы́]ть, ни[чэ]го́, не ве[нч]а́лись, шту́[ш]ки. Твердый шипящий *ж* встречался с полумягкостью ([ж']ела́ю), а мягкий *щ* — без палатализации (настоя́[ш]его). В ряде слов она оглушает звонкие согласные: [къспʌша́] (т. е. *госпожа*), пой[т]у́.

Замечены у артистки С. Халютиной и отдельные случаи, когда в качестве речевой краски употреблялись гласные звуки: нередуцированные *о* и *е* в безударных слогах (па́сп[о]рта, ско́льк[о], д[о]лжны́, о́[ч'э]нь, у́[мэ]рли, [н*э] зна́ю, ни[чэ]го́, [тэ]пе́рь, [н*э]изве́стно),

открытый [ʌ] во втором предударном слоге (г[ʌ]споди́н). Иногда актриса пропускала в словах звуки (по я́рм[ок]-ам, моло́[дн']кая, хо[рш]о́) или не договаривала конечные гласные в окончаниях (*такие глупы* вм. *такие глупые*, что можно рассматривать как отклонение от грамматических норм русского языка).

Немецкий акцент у Шарлотты Куйбышевского ТЮЗа в исполнении актрисы В. Сининой выражен менее ярко. Она произносит гласный *о* в неударяемых слогах без редукции: де́в[о]чка, п[огово]ри́ть, [о]дна́, на́д[о]; на месте твердого согласного *л* она произносит мягкий: г[л'у́]пые, ми́[л'и]й, жа́[л']ко; вместо *ч* у нее звучит [ш']: де́во[ш']ка, за[ш']е́м, я ни[ш']его́ не знаю, о́[ш']ень. Этим, пожалуй, и ограничивается набор ее произносительных средств.

Еще один образ немца — Август Фиш, комический персонаж из кинокомедии «Старинный водевиль», роль очень небольшая. В его речи мы наблюдаем несколько характерологических черт. Прежде всего, мягкий *л* на месте твердого (г[л'у́]пый), твердые губные литературного языка звучали как мягкие или полумягкие, а гласный *ы* произносился как средний между *ы* и *и*, т. е. [и$^{ы}$] ([в'и$^{ы}$], глу́[п'и$^{ы}$]й).

В этой роли есть и грамматические отступления от норм русского языка, например: «Я буду уходить» или «. . .ни один русский слов. . .» Фонетические и грамматические черты речевой краски как бы поддерживают, усиливают выразительность друг друга. Но, думается, что если произносительные отступления без грамматических в речи нерусских персонажей вполне уместны, то грамматические черты речевой краски обязательно должны сопровождаться звуковыми.

Итак, сравнив изобразительные средства различных артистов (табл. 3), можно сказать, что для придачи немецкого акцента произношению на сцене используют в основном нередуцированный *о* в безударных слогах, смягчение согласного *л*, изменение качества мягкой аффрикаты *ч*. Очень яркой краской является оглушение звонких согласных перед гласными, сонорными и *в*, встретившееся нам лишь у артистки С. Халютиной. Это одна из характернейших фонетических черт немецкого языка, и употреблялась она в соответствующих ролях уже давно. Сами драматурги орфографически передавали произносительный вариант с оглушением

звонких согласных в упомянутых позициях, например у Д. И. Фонвизина в репликах Вральмана («Недоросль»).

Сопоставим произносительные явления, использованные актерами в качестве речевой краски в речи представителей разных национальностей Западной Европы. Таблицы помогают создать более объективную картину при определении самых ярких и выразительных черт. Из гласных чаще всего наблюдаются нередуцированные *о*, несколько реже *е* в безударных слогах, довольно часто [ʌ] на месте *о* и *а* во 2-м предударном и в заударных слогах; из согласных — нерусское звучание *р* (заальвеолярное, грассирующее и т. д.), альвеолярные согласные на месте зубных, отсутствие палатализации у палатализованных в литературном русском языке согласных, полумягкость твердых шипящих.

Обратимся теперь к образам славян, созданным русскими артистами. Рассмотрим речевую краску, выбранную актерами в ролях поляков и сербов.

Спектакль «Варшавская мелодия» Л. Зорина записан нами в двух театрах — московском театре им. Е. Б. Вахтангова и Ленинградском театре им. Ленсовета. Таким образом, у нас есть возможность сопоставить характерологические средства для создания образа польки, использованные двумя известными актрисами: московской — Ю. Борисовой и ленинградской — А. Фрейндлих.

Роль Гели — одна из ведущих в этом спектакле; вполне понятно, что и набор речевых особенностей, отличающих ее произношение, достаточно велик.

Как же передает польский колорит речи своей героини Ю. Борисова? В безударных слогах гласный *о* нередко произносится актрисой четко, без редукции (бы́стр[о], в Ра́д[о]м, по́здн[о]) или как открытый гласный [ʌ] (не [ʌ]твеча́ешь, ну́жн[ʌ]). Гласный *а* в заударном слоге звучит как [ʌ] (па́нн[ʌ], у пиани́ст[ʌ], бо́г[ʌ]). В отдельных словах гласный *е* не редуцировался, а в глагольном окончании терял *j* (от[в'эч'а́э]шь). Некоторые гласные были долгими (за́м[о̄]к). Звонкий твердый шипящий *ж* и мягкие губные согласные звучали как полумягкие (ну́[ж']но, от[в']ечаешь). В ряде слов наблюдалось побочное ударение (ма́л[ʌ] то́лку) или перенос ударения, как это свойственно польскому языку, на предпоследний слог (то́ же само́е).

Несколько больший набор отступлений от орфоэпических норм русского языка использовала А. Фрейндлих. Гласный *о* в безударных слогах у нее также звучит без редукции (не м[о]гла́, подру́г[о]й, по́лн[о]чь, эффе́ктн[о]). После мягкого губного в ряде слов она дает йотированный гласный, причем губной у нее может сохранять мягкость, а может и терять ее (за те[б'j]а́, па́[мjъ]ть). В некоторых случаях согласный перед *е* у актрисы твердый ([т]емпера́ментом, по[с]ещать, вст[рэ́]тились). Твердый шипящий *ж* она произносила с полумягкостью (наде́[ж']ды), а мягкий *щ* — в четырех вариантах: как долгий твердый (про[ш:]а́ет, не пу[ш:]у́), как долгий полумягкий (посе[ш:']а́ть, про[ш:']а́ться), как сочетание полумягких [ш'ч'] (бу́ду-[ш'ч']его) и твердых [шч] (уго[шч]а́ю, и[шч]е́з). В двух вариантах представлен и согласный *ч* — в твердом и полумягком ([ч]то, [ч]ас, по́лно[ч], коне́[ч]но, за-[ч]е́м — [ч']тоб, не хо[ч']у́). В слове *не хочу* задненебный *х* прозвучал как западноевропейский фарингальный [h]. Боковой *л* артикулировался как огубленный [ў], что приближает его звучание к соответствующему польскому согласному (не мог[ў]а́, у́го[ў], г[ў]у́по, пы[ў]а́ў]а, [ў]ови́[ў]а). Однако такое произношение хотя и передавало колорит польской речи, но, непривычное нашему слуху, несколько затрудняло восприятие смысла слов, сказанных героиней. В речи Гели — А. Фрейндлих наблюдалось побочное ударение в словах, а также перенос ударения, иногда не соответствующий правилам польской акцентологии: с Я̀двигой, объя̀сни́, в чу́деса. В последнем из приведенных слов конечный гласный был произнесен с долготой. Артисткой был использован и такой прием, как ускоренный темп речи, свойственный полякам. Но, как нам кажется, такой темп несколько усложнял восприятие зрителями смысла сказанного, тем более что речь Гели была насыщена отступлениями от привычного им произношения.

Если сопоставить речевые отступления обеих исполнительниц роли польки, то следует признать, что произношение ленинградской актрисы ближе к польскому, однако перенасыщено характерностью и становится тяжеловесным. Общей у обеих актрис была акцентологическая речевая краска, нередуцированное звучание безударного *о* и полумягкость шипящего *ж*.

Еще одна славянская группа показана в спектакле московского театра им. Е. Б. Вахтангова «Олеко Дундич» (пьеса М. Каца и А. Ржешевского). Герой спектакля со своими сподвижниками по национальности сербы. Исполнители главной роли и ролей Палича, Рашовича и других товарищей Дундича для создания образов южных славян воспользовались многочисленными отступлениями от русских орфоэпических норм.

Основной изобразительной чертой в этих ролях является четкое произношение гласных *о* и *е* как в предударных, так и в заударных слогах: п[осмо]три́, м[о]ю́, Ми́рк[о], с фла́нг[о]в, нав[с'э]гда́, [з'э]мли́, ви́[д'э]л, [р'эво]льве́р, стр[э]ля́ет — мы слышим у Дундича; не до́лж[э]н, [н'э пог'и́п], Оле́к[о], пе[р'э]д ни́м — у его соотечественников. Однако в отдельных словах гласный *о* в первом предударном слоге звучал с сильной редукцией ([гъвъ]ри́шь), а в заударных слогах *о* и *а* были даны с минимальной редукцией (про́б[ʌвʌ]л, вы́пут[ʌцʌ]). Встречались в произношении актеров, исполнявших роли сербов, йотированные гласные после мягких согласных, причем согласный звучал как твердый (не во́вре[мjа̄]). Некоторые гласные в конечном слоге были произнесены как долгие (бу́д[ы̄], с фла́нг[о̄]в, надое́л[о̄], великоле́пн[о̄], слу́ш[а̄]й, не во́вре[мjа̄]).

Если обратимся к анализу согласных, то основной чертой, пожалуй, можно считать полумягкое произношение твердых шипящих *ж* и *ш* (бы́в[ш·]ий, Воро[ш']и́лов, говори́[ш'], в пе́[ш']ем строю, расска́[ж'эш'], не мо́[ж·]ет быть, не ну́[ж']но, не до́л[ж']ен) и также полумягкое произношение мягких согласных *щ* и *ч* (про[ш̄']а́йте, полу[ч']у́, сей[ч']ас, Га́ло[ч']ка). Отдельные мягкие согласные, нешипящие, были даны в двух вариантах — как полумягкие и как твердые (ту[рэ́]цкие, [сэ]рбия, [р'э]вольве́р, в [п'э́]шем строю, ст[рэ]ля́ет, в[м'э́]сте, [п'э]ред ни́м). Согласный *л* артикулировался как западноевропейский альвеолярный (оста[л*]ны́е, Ворош́и[л*]ов, ви́де[л*], вы́по[л*]нено, зем[л*]и́, угада́[л*]и, О[л*]е́ко, с ф[л*]а́нгов).

Своеобразно звучит слово *батарея* у сербских персонажей: они пытаются произносить его без гласного *е* и сделать ударным сонорный *р*. Но так как в литературном русском языке *е* ударный, то он слышится как призвук краткого закрытого *е* (обозначить это, очевидно, было бы можно как: бата[р́'$^{\partial}$jʌ], бата[р́'$^{\partial}$jу] и в произношении актера, игравшего Палича, — ба-

та[р$^{э}$ји] — с твердым *р*). В отдельных словах артисты использовали наряду с основным побочное ударение (бу́дѐт, с с[ʌ]бо́й).

Можно ли сопоставить произносительные черты в ролях западных славян и южных? Есть ли в них что-либо общее? Как «поляки», так и «сербы» на сцене не редуцировали в безударных слогах гласные *о* и *е*, наряду с этим встречается и произношение открытого гласного [ʌ] в безударных слогах на месте *о* и *а*; используют актеры йотированные гласные после мягких губных. Общей чертой является полумягкость как твердых шипящих *ж* и *ш*, так и палатализованных *щ* и *ч*. В речи «поляков» и «сербов» наблюдалось либо ослабление палатализации зубных и губных согласных, либо утрата ее, если согласный стоял перед гласными *и*, *е*. И наконец, в речи славян применялась такая речевая краска, как побочное ударение (табл. 4).

Если мы сравним отступления от орфоэпических норм в славянской группе и в западноевропейской, то увидим, что набор изобразительных средств для той и другой в основных своих чертах аналогичен.

На сцене русских театров нередко идут спектакли из жизни разных народов нашей страны, в пьесах из русской жизни встречаются персонажи различных национальностей Советского Союза.

Рассмотрим характер произносительных средств, используемых при создании образов прибалтийских национальностей. Эта группа у нас представлена эстонцем Яном Двали из спектакля В. Киршона «Чудесный сплав» в постановке Ленинградского театра им. Ленинского комсомола и латышами — Штанге из радиоспектакля «Огненный мост» Б. Ромашова и Крименем из инсценировки рассказа О. Руднева «Рекомендация».

Начнем с характерных произносительных черт эстонца. Наиболее выразительная особенность его речи, подчеркивающая его нерусское происхождение, — произнесение глухих согласных на месте звонких. Он говорит: при́[с]нак, [с]на́ете, при[ш]му́, ты [т]у́маешь, по[п']е[ш]а́ли, [п]рю́ками, [т']ире́ктор. На месте согласного *ч* исполнитель этой роли, артист А. Хлопотов, дает долгий мягкий [ш̄'] — о́[ш̄']ень. Что касается гласных, то в ряде слов под ударением у него закрытые [о́] и [э́] (ко[н'э́]чно, так[о́]е). В предударных слогах гласный *о* не редуцируется (п[о]дде́рживай, т[опо]ро́м),

ă в заударных на месте *о* и *а* звучит открытый [ʌ] (коне́чн[ʌ], подде́ржив[ʌ]й). Кроме того, в некоторых словах он растягивает гласный, как ударный, так и безударный (за[п'й]ску, побеж[а́]ли, подде́ржив[ā]й).

Актер, исполнявший роль латыша Штанге в радиоспектакле «Огненный мост», пользовался небольшим набором произносительных отступлений. Основной характерологической чертой, отличавшей речь его героя от речи окружающих его русских, было отсутствие редукции гласных *о* и *е* в безударных позициях ([о]ко́нчили, д[о]про́с, [о]каза́ть, э̀т[о] в[о]йна́, [о]фице́р, п[о]йдём, вы [о]б э́т[о]м узнали в М[о]скве́; за[д'эп'э̀шэ̀], [вмэ́ст'э], как ж[э]ла́ете, сопротивле́ни[jэ], узна́[jэ]м, п[р'э]да́тельства). Во многих языках отсутствует палатализация согласных перед гласными переднего ряда. Этой чертой воспользовался исполнитель роли Штанге: бума́[ги$^{ы}$], [вмэ́]сте.

В инсценированном рассказе О. Руднева «Рекомендация» основная произносительная черта латыша Круменя — нередуцированный *о* в предударных и заударных слогах.

Произносительный материал, отмеченный нами в ролях прибалтийцев, представлен в табл. 5. Он дает возможность утверждать, что наиболее выразительная речевая краска внутри этой группы — произношение нередуцированного *о* в безударном положении.

А теперь обратимся к характерологическим отступлениям от орфоэпических норм литературного русского языка для изображения представителей некоторых народов Кавказа. Начнем с грузин.

Два спектакля, две комедии на сцене Ленинградского академического Большого драматического театра им. М. Горького на грузинские темы — пьеса А. Цагарели «Ханума», которая переносит нас в XIX в., и пьеса Н. Думбадзе и Г. Лордкипанидзе «Я, бабушка, Илико и Илларион», рассказывающая о событиях нашего столетия. Действие обоих спектаклей происходит в Грузии, все персонажи — грузины. Логически не было необходимости подчеркивать какими-либо отступлениями от орфоэпических норм их национальную принадлежность. Однако обе постановки насыщены грузинским акцентом, что лишний раз подчеркивает их комедийный характер. Без акцента обходится лишь юная красавица Сона, наименее комический персонаж пьесы «Ханума».

Какие же произносительные особенности передают грузинский акцент в спектакле «Я, бабушка, Илико и Илларион»? Основной характерологической чертой является открытый гласный [ʌ] на месте *о* и *а* в неударяемых слогах, ее используют все исполнители: Илл[ʌ]рио́н, [хʌрʌшо́], [гʌвʌри́], спаси́б[ʌ̄] — говорит Зурико с Илл[ʌ]рио́ном, [гʌвʌ]рю́ — бабушка Ольга, пу́х[ʌ]м, соба́к[ʌ]й, зре́л[ʌ]сти — Илларион, сро́чн[ʌ], [ʌ]сли́н[ʌ]jʌ], ла́дн[ʌ], з[ʌпʌ]мина́ет — Илико, з[ʌ]беру́т, пр[ʌвʌ]ли́лся, спаси́б[ʌ] — агитатор. Однако при произнесении фамилии у актера, исполнявшего роль Иллариона, прозвучал четкий гласный *о* в первом предударном слоге: Чиг[о]ги́дзе. Тенденция к аканью в большинстве слов приводит к тому, что в безударных слогах гласный *а* после мягкого согласного вместо литературного [и$^{э}$] в речи некоторых персонажей звучит как [ʌ]: [jʌ]зы́к (Илико), к[л'ʌ]ну́сь (Зурико), па́[м'ʌ]ть, сего́д[н'ʌ] (Илларион). Очень непоследовательно проявляется у отдельных исполнителей утрированное эканье и утрированное и́канье. У актера, игравшего Иллариона, мы наблюдаем: кро̀[м'э] [м'э]ня́, ты́ ж[э] и не зна́[и]шь (гласный в глагольном окончании прозвучал без [j]). То же и у актера в роли Илико: [чэтыр'э], в[п'э]рёд, ни[ч'э]го́, не смо́[жэ]м и уважа́[й]т (также без [j] в окончании глагола).

Характерной чертой грузинского акцента в этом спектакле является долгота гласных как под ударением, так и в безударном положении, отмеченная нами во всех основных ролях. Гл[а́]з, сыно́ч[й]к — говорит бабушка Ольга; Зурике́[лʌ̄], голов[а́], одногла́з[лвʌ̄], не посту́[п'й]шь, уважа́[й]т, пове́[с'й]л, здра́вств[ы̆]й — произносит Илико; Чигоги́дз[э̄], О́льг[ʌ̄], не́ был[ʌ̄], сего́д[н'ʌ̄], вы́пи[л'й̄], во̀зьм[ы́], бо́г[ы̄] — Илларион; спаси́б[ʌ̄], наде́л[ʌ̄]л, вы́пи[л'й̄], здра́вств[ы̄]й — Зурико. Своеобразный колорит грузинской речи передает и побочное ударение, которое еще больше подчеркивает открытый характер некоторых гласных, например: Илл[ʌ]рио́н [4], с Илларио́ном — у бабушки Ольги (побочное ударение актриса делает в одном и том же слове на разных слогах): г[ʌ]вори́ — у Зурико; з[ʌ]беру́т —

[4] При побочном ударении гласный [ʌ] звучит еще более открытым — как [ʌ$^{а}$]. В настоящей работе мы не стали вводить этот значок, чтобы не усложнять изобилующий транскрипцией текст статьи.

у агитатора; р[ʌ]сскажи́ — у Илико; [ʌ]пя́ть — у Иллариона.

Основным отступлением от норм литературного русского языка в системе согласных является полумягкое или, реже, твердое произнесение мягких согласных с соответственным изменением звучания гласных после них, например: пого[д'й$^{ы}$], [т'и$^{ы}$]бе́, ста[р'и$^{ы}$]ка́, ни[ч'э]го́ — пого[ды$^{и}$], схо[ды$^{и}$], по́м[ны$^{и}$], в[пэ]рёд, [чэ]ты́ре — у С. Юрского (Илико); кро̀[м'э] [м'э]ня́, о[п']я́ть, с потроха́[м'и$^{ы}$] и на [мэ́]сте — у Е. Копеляна (Иллариона); [ч'о]рт — у Л. Волынской (бабушки Ольги); спа[сы$^{и}$]бо — у В. Татосова (Зурико); това́[р'и$^{ы}$ш'и$^{ы}$], спа[сы$^{и}$]бо — у исполнителя роли агитатора. Твердый шипящий *ж* у некоторых персонажей звучал с полумягкостью: ты́ [ж'э] — произносил Е. Копелян, ру[ж'jо́], не смо́[ж'э]м — С. Юрский.

Одним из исполнителей, С. Юрским, в роли старика Илико была сделана попытка использовать в качестве речевой краски щелевой [γ] на месте взрывного [г]: дру[γ]бе, по[γ]оди́. Однако такое произношение не было поддержано остальными актерами. Ср.: [г]бо́споди — у артистки Л. Волынской, [г]оворй́ — у артиста В. Татосова, Чи[гог']и́дзе, нико[г]да́ — у артиста Е. Копеляна.

Рассмотрим теперь характерологические средства, передающие колорит грузинской речи, в спектакле «Ханума».

Основная черта — открытый гласный [ʌ] в безударных слогах на месте *а* и *о*. К[ʌрʌ]ле́ву, п[ʌпʌ]дёшь, н[ʌ]блюда́ю, в ша́хм[ʌ]ты, де́л[ʌ]ть, прие́х[ʌ]л — слышим мы у героини спектакля свахи Ханумы; п[ʌ]нима́ть — у ее соперницы, свахи Кабато; спаси́б[ɐ̄] — произносит князь Вано Пантиашвили; не д[ʌ]пущу́, з[ʌ]нима́ться — его племянник Котэ; т[ʌмʌ]ду́ — один из князей, приятелей старого Вано Пантиашвили; спи́с[ɐ̄]к — говорит отец Соны купец Микич Котрянц; за неве́ст[ɐ̄]й, приду́м[ʌлɐ̄] — его приказчик Акоп. Без редукции звучит гласный *е* в неударяемых слогах: [н'э]ве́с[т'э] — у Ханумы; за [н'э]ве́стой, [н'э] хо́ч'э]т — у Акопа; сади́[т'э]сь — у Тимотэ, слуги князя; бу́[д'э]т, [б'э]з гроша́ — у купца Котрянца; [м'э]рза́вку — у Вано Пантиашвили.

Некоторые гласные в заударных слогах произносились как долгие: спи́с[ɐ̄]к — звучало у купца; спа-

си́б[ʌ̄] —у князя; за неве́ст[ʌ̄]й, не хо́ч[ə̄]т, в пе́кл[ʌ̄], приду́мал[ʌ̄] —у приказчика.

В произношении старого князя и его друзей твердый шипящий *ш* звучал с полумягкостью: при[ш']ли́, не спе[ш']и́, под кры́[ш']ей. Артист В. Стржельчик в роли Вано Пантиашвили некоторые мягкие согласные произносит с полумягкостью или вообще без смягчения (сви[рэ́]ль, до с[м'э́]рти, те[п'э́]рь). Такое звучание можно рассматривать не только как черту, используемую для придания речи князя восточного колорита, но и как один из элементов манерного произношения наряду с другими подчеркивающими его княжескую спесь, например: [портрэ́т], [м'эн'у́], Алекс[а́]дра.

Друг старого Вано Пантиашвили в слове *выпить* гласные *ы* и *и* произносит как звук, средний между *ы* и *и* — [ы$^{и}$], а мягкий *п* — твердо, т. е. это слово в его речи неоднократно слышится в таком варианте: [вы$^{и}$-пы$^{и}$т']. У артистки Л. Макаровой—Ханумы в словах *приехал*, *ходит*, *хожу*, *холостым* и др. согласный *х* представлен как глухой гортанный звук, встречающийся в восточных языках. Отдельные исполнители используют в качестве характерологической черты побочное ударение (*сле́пнут*, *не хо́чет* — в речи Акопа).

Нужно заметить, что в спектаклях «Ханума» и «Я, бабушка, Илико и Илларион» огромное значение имеет характерная интонация, имитирующая грузинскую, которая вполне может заменить в качестве речевой краски все фонетические отступления от произносительных норм. Однако целью нашей статьи является лишь орфоэпическая речевая краска.

Рассмотрим произношение грузин в спектаклях других театров — в «Лошади Пржевальского» М. Шатрова (постановка Куйбышевского академического драматического театра им. М. Горького) и в спектакле по пьесе И. Шведова «Третий Новый год» (Горьковский академический театр драмы им. М. Горького).

События, показанные в «Лошади Пржевальского», рисуют сцены из жизни студенческого строительного отряда. В нем среди юношей и девушек различных национальностей есть и грузинка — Алина Силикашвили. Произношение Алины отличается от произношения ее друзей лишь одной черточкой — побочным ударением в отдельных словах на гласном [ʌ] в первом предударном слоге: п[ʌ]ле́з, п[ʌ]стро́им, д[ʌ]ва́й. Эта характерологическая черта совершенно не навязчива и в то же

время передает легкий колорит грузинской речи. По нашему мнению, речевая краска для образа современной девушки-грузинки актрисой З. Александровой выбрана очень удачно.

В спектакле «Третий Новый год» мы слышим речь Ираклия Джохтаберидзе. Для создания колорита грузинской речи исполнителем были использованы следующие характерные черты. Прежде всего, отсутствие редукции гласного *о* в безударном положении (йсключи́тельн[ò]), слабо редуцированный гласный *а* во 2-м предударном слоге (не р[ʌ]збуди́ть, п[ʌ]езжа́й, т[ʌ]мада́), отчетливый [э] в безударных слогах (с [п'э]со́чком, ип[тэ]ре́сно, у́[мэ]р бы, по[jэ]зжа́й). Некоторые слова были произнесены с побочным ударением (т[ʌ]мада́, [сў]рпри́з, р[ʌ]ссказа́ть, не р[ʌ]збуди́ть), а в слове *исключительно* даже с двумя — йсключи́тельн[ò]. Многие мягкие согласные у актера звучали без палатализации или с полумягкостью ([дэ́]лает, лю[дэ́]й, ин[тэ]ре́сно, з[дэ́]сь, [сў]рпри́з, [бэ́]гал, у́[мэ]р бы, [фс'о]), а твердые — с полным или неполным смягчением (ле[ж'и́]те, [ж']е́нщина, ска[ж'и́], слу́[ш']ай, зна́е[ш'], [ж'у́]ликов, це́[л'и]й день, за три верс[т'и́ы], у́мер [б'и], я́б[л'у]ки, т. е. *яблоки*). В речи Ираклия Джохтаберидзе сочетание согласных *дж* звучало как один полумягкий согласный: азербай[д'͡ж']а́нское.

Сопоставим речевую краску, передающую грузинский колорит произношения, отмеченную нами во всех рассмотренных спектаклях (табл. 6). Основной чертой является открытый, почти не редуцированный [ʌ] на месте *о* и *а* в неударяемых слогах. Она наблюдается в подавляющем большинстве ролей грузин. Вторая по значению черта — нередуцированный *е* в безударном положении, а также произнесение долгих гласных как под ударением, так и в безударных слогах. Часто встречается смягчение твердых шипящих *ж* и *ш*, изменение степени палатализованности губных и зубных согласных. Большую роль играет побочное ударение.

Обратимся теперь к другим кавказским персонажам. В кинофильме «Свинарка и пастух» есть несколько представителей двух кавказских народностей: Мусаиб Гатуев и другие пастухи и буфетчик Левон Михайлович. Рассмотрим произношение одного из главных героев, Мусаиба, а затем Левона Михайловича.

Артист В. Зельдин в роли дагестанца Мусаиба пользуется ограниченным набором характерологических

средств. Основной чертой является открытый гласный [ʌ] во 2-м предударном и в заударных слогах: з[ʌ]казны́м, п[ʌ]чему́, с[ʌ]лове́й, краси́в[ʌ]; в ряде слов на гласный [ʌ] во 2-м и в 1-м предударных слогах падает побочное ударение: д[ʌ]лекó, пр[ʌ]йдёт, кр[ʌ]си́во. В некоторых случаях на месте безударного *е* актер произносит отчетливый [и]: да[л'и]кó (звучало неоднократно), по[ч'и]му́. Изредка мягкий согласный *ч* становится твердым: за[чэ]м.

В речи представителя другой кавказской народности — армянина Левона Михайловича — наряду с аналогичными произносительными особенностями (например, открытым [ʌ] во 2-м предударном слоге — х[ʌ]рошó) наблюдаются и несхожие, что делает речевые образы этих персонажей достоверными. Твердые шипящие артист О. Н. Абдулов, исполнитель этой маленькой, но выразительной роли, смягчает ([ж'э́]нское, хоро[ш']бó), сочетание *дж* произносит как один звук и, кроме того, смягчает его (а[д͡ж']а́рский, азербай-[д͡ж']а́нский), мягкие согласные произносит твердо (гру[зы́]нский) или с полумягкостью ([н'э]тру́дно), а гласный *е* в предударном слоге — без редукции (см. последний пример).

Роль Ашхен Ованесовны Оганян, армянки, играла в художественном фильме «Дорогой мой человек» артистка театра им. Е. Б. Вахтангова Ц. Л. Мансурова. Она произносила почти без редукции в неударяемых слогах гласные *е* и *а*, последний — как после твердых, так и после мягких согласных, например: [н'эч'а́jлʼо], де́т[лч'кʌ], в [д'эв'лтна́ɑ̄лтъм], ба́б[ʌ] [jʌ]га́, трахо́м[ʌ], оби́дел[с'ʌ]. В слове *нечаянно* безударный *о* конечного слога звучит отчетливо. В слове *передний* губной согласный перед *е* был полумягкий: на [п'э]ре́дний край. Наблюдалось использование актрисой побочного ударения: к[ʌ]рóткими.

Рассмотрим произносительные особенности представителей еще одной кавказской национальности, азербайджанцев, в спектакле Московского драматического театра им. К. С. Станиславского «Глубокая разведка» по пьесе А. Крона.

Основной характерной чертой произношения азербайджанцев в нем является четкое звучание гласного [ʌ] во 2-м предударном слоге и в заударных слогах на месте *о* и *а*: с[ʌ]стоя́нием, пр[ʌ]диктова́ть, п[ʌ]кажи́,

## Таблица 1

**Произносительные явления, используемые для создания образов англоязычных персонажей**

| Фонетическое явление | Роль | | |
|---|---|---|---|
| | английский писатель | | американская актриса |
| | МХАТ, «Кремлевские куранты» | | «Цирк», к/ф |
| | монтаж спектакля | фильм-спектакль | |
| Нередуцированный [о] в безударном слоге | + | | + |
| [ʌ] в безударном слоге | + | | |
| Нередуцированный [э] в безударном слоге | + | | + |
| [иᵘ] на месте *и* или *ы* | + | | |
| Йотированный гласный после мягкого согласного | + | | |
| Альвеолярный согласный на месте зубного | + | | + |
| Альвеолярный [л*] | + | | + |
| Альвеолярный [р*] | + | + | + |
| Полумягкие [ж'], [ш'] на месте твердых | + | | + |
| [ш'ч'] на месте [ш'] | + | | |
| [ч'] на месте [ч'] | | | + |
| Полумягкий губной на месте мягкого | + | | + |
| Твердый губной на месте мягкого | + | | |
| Перенос ударения | | | + |

## Таблица 2

**Произносительные явления, используемые для создания образов французов**

| Фонетическое явление | Роль | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | Жанна Барбье | Полковник Фредамбе | Сент-Экзюпери | Генерал Робер | Жан Лярошель |
| | Московский театр сатиры, «Интервенция» | | Ленинградский театр им. Пушкина, «Жизнь Сент-Экзюпери» | Театр им. Вахтангова, «Олеко Дундич» | «Беспокойное хозяйство», к/ф |
| Нередуцированный [о] в безударном слоге | + | | + | + | + |

**Таблица 2** (*окончание*)

| Фонетическое явление | Роль | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | Жанна Барбье | Полковник Фредамбе | Сент-Экзюпери | Генерал Робер | Жан Лярошель |
| | Московский театр сатиры, «Интервенция» | | Ленинградский театр им. Пушкина, «Жизнь Сент-Экзюпери» | Театр им. Вахтангова, «Олеко Дундич» | «Беспокойное хозяйство», к/ф |
| [л] в безударном слоге | + | | + | | |
| Нередуцированный [э] в безударном слоге | | + | | | |
| [и] в безударном слоге на месте *е*, *я* | + | | | | |
| Назализация гласных | | | | + | |
| Альвеолярный согласный на месте зубного | + | | | | |
| Альвеолярный [л*] | | | | | + |
| Грассирующий [К] | + | | | + | + |
| Альвеолярный [р*] | + | | | | |
| Полумягкий [р'] на месте [р'] | | + | | | |
| Полумягкие [ж'], [ш'] на месте твердых | + | | | | |
| [ш'ч'] на месте *щ* | | | + | | |
| Полумягкий [ч'] на месте [ч'] | | + | | | |
| Полумягкий губной на месте мягкого | | + | | | |
| Твердый губной на месте мягкого | | + | | | + |
| Звонкий согласный перед глухим | | | + | | |
| [ч'н] вместо [шн] | | | + | | |
| Перенос ударения | | | | + | + |
| Побочное ударение | + | | | | |

## Таблица 3

### Произносительные явления, используемые для создания образов немцев

| Фонетическое явление | Роль | | |
|---|---|---|---|
| | Шарлотта | | Август Финн |
| | «Вишневый сад» | | «Старинный водевиль», к/ф |
| | МХАТ | Куйбышевский ТЮЗ | |
| Нередуцированный [о] в безударном слоге | + | + | |
| [ʌ] в безударном слоге | + | | |
| Нередуцированный [ə] в безударном слоге | + | | |
| [иᵘ] на месте *и* или *ы* | + | | + |
| Альвеолярный согласный на месте зубного | + | | |
| Мягкий [л'] на месте твердого [л] | | + | + |
| Полумягкие [ж'], [ш'] на месте твердых | + | | |
| Полумягкий [ш̄'] на месте *щ* | + | | |
| Полумягкий [ч'] на месте [ч'] | + | | |
| Твердый [ч] на месте [ч'] | + | | |
| [ш] на месте [ч'] | + | | |
| [ш̄'] на месте [ч'] | | + | |
| Полумягкий губной на месте мягкого | + | | |
| Мягкий или полумягкий губной на месте твердого | | | + |
| Оглушение звонких согласных | + | | |
| Пропуск звуков | + | | |

Таблица 4

**Произносительные явления, используемые для создания образов славян**

| Фонетическое явление | Роль | | | |
|---|---|---|---|---|
| | Геля | | Олеко Дундич | сподвижники Дундича |
| | «Варшавская мелодия» | | «Олеко Дундич» | |
| | Театр им. Вахтангова | Театр им. Ленсовета | Театр им. Вахтангова | |
| Нередуцированный [о] в безударном слоге | + | + | + | + |
| [ʌ] в безударном слоге | + | | + | |
| Нередуцированный [э] в безударном слоге | + | | + | + |
| Редуцированный [ъ] на месте *о* или *а* в 1-м предударном слоге | | | + | |
| Йотированный гласный после мягкого согласного | | + | + | + |
| Долгий гласный | + | + | + | + |
| Альвеолярный [л*] | | | + | + |
| [ў] на месте *л* | | + | | |
| Твердый [р] или полумягкий [р˙] на месте мягкого [р'] | | | + | |
| Полумягкие [ж˙], [ш˙] на месте твердых | + | + | + | + |
| [ш̄˙] на месте *щ* | | + | + | + |
| [ш̄] на месте *щ* | | + | | |
| [ш˙ч˙] или [шч] на месте *щ* | | + | | |
| [ч˙] на месте *ч* | | + | + | + |
| [ч] на месте *ч* | | + | | |
| [h] на месте *х* | | + | | |
| Полумягкий губной на месте мягкого | + | | + | + |
| Твердый губной на месте мягкого | | | + | + |

Таблица 4 (окончание)

| Фонетическое явление | Роль | | | |
|---|---|---|---|---|
| | Геля | | Олеко Дундич | сподвиж-ники Дундича |
| | «Варшавская мелодия» | | «Олеко Дундич» | |
| | Театр им. Вахтангова | Театр им. Ленсовета | Театр им. Вахтангова | |
| Полумягкий зубной на месте мягкого | | | + | + |
| Твердый зубной на месте мягкого | | + | + | + |
| Пропуск звуков | | | + | + |
| Глагольное окончание *-ае(шь)* без [j] | + | | | |
| Перенос ударения | + | + | | |
| Побочное ударение | + | + | + | + |

Таблица 5

**Произносительные явления, используемые для создания образов прибалтийцев**

| Фонетическое явление | Роль | | |
|---|---|---|---|
| | Ян Двали | Штанге | Крумень |
| | «Чудесный сплав», Ленинградский ТЮЗ | «Огненный мост», радиоспектакль | «Рекомендация», инсценированный рассказ |
| Нередуцированный [о] в безударном слоге | + | + | |
| [ʌ] в безударном слоге | + | | |
| Нередуцированный [э] в безударном слоге | | + | |
| Закрытый [ô] | + | | |
| Закрытый [ê] | + | | |
| Долгий гласный | + | | |
| [ш'] на месте ч | + | | |
| Твердый губной на месте мягкого | | + | |
| Твердый заднеязычный на месте мягкого | | + | |
| Оглушение звонкого согласного | + | | |

**Таблица 6**

**Произносительные явления, используемые для создания образов грузин**

| Фонетическое явление | Роль | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | Зурико | бабушка Ольга | Илико | Илларион | агитатор | Ханума | |
| | «Я, бабушка, Илико и Илларион» | | | | | | |
| | Ленинградский академический | | | | | | |
| Нередуцированный [о] в безударном слоге | | | + | | | | |
| [ʌ] в безударном слоге после твердого согласного | + | + | + | + | + | + | |
| [ʌ] в безударном слоге после мягкого согласного | + | | + | + | | | |
| Нередуцированный [э] в безударном слоге | | | + | + | | + | |
| [иы] на месте *и* или *ы* | | | | | | | |
| Йканье | | | + | + | | | |
| Долгий гласный | + | + | + | + | | | |
| [л'] на месте [л] | | | | | | | |
| Полумягкие [ж'], [ш'] на месте твердых | | | + | + | | | |
| Мягкие [ж'], [ш'] на месте твердых | | | | | | | |
| [ч'] на месте [ч'] | | + | + | | | | |
| [ч] на месте [ч'] | | | + | | | | |
| Полумягкий [д'͡ж'] или мягкий [д'͡ж'] на месте твердого | | | | | | | |
| Полумягкий губной на месте мягкого | | | | + | | | |
| Твердый губной на месте мягкого | | | + | + | | | |
| Полумягкий зубной на месте мягкого | | | + | | + | | |
| Твердый зубной на месте мягкого | + | | | | + | | |
| Мягкий зубной на месте твердого | | | | | | | |
| Полумягкий или мягкий губной на месте твердого | | | | | | | |
| [γ] на месте [г] | | | + | | | | |
| Гортанный согласный *x* | | | | | | + | |
| Глагольное окончание *-ae(m)* без [j] | | | + | + | | | |
| Побочное ударение | + | + | + | + | + | | |

| Роль | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Кабато | Вано Пантиашвили | Котэ | Микич Котрянц | Акоп | Тимотэ | Князь (друг Вано) | Алина | Ираклий |
| «Ханума» | | | | | | | «Лошадь Пржевальского», Куйбышевский драмтеатр | «Третий Новый год», Горьковский академический театр драмы им. М. Горького |
| Большой драматический театр им. М. Горького | | | | | | | | |
| | | | | | | | | + |
| + | + | + | + | + | | + | | + |
| | + | | + | + | + | | | + |
| | | | | | | + | | |
| | + | | + | + | | | | + |
| | + | | | | | + | | + |
| | | | | | | | | + |
| | | | | | | | | + |
| | + | | | | | | | |
| | | | | | | | + | + |
| | + | | | | | | | + |
| | | | | | | | | + |
| | | | | | | | | + |
| | | | | | | | | + |
| | | | | + | | | + | + |

Таблица 7

**Произносительные явления, используемые для создания образов персонажей некоторых кавказских народностей**

| Фонетическое явление | Роль | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | Мусаиб Гатуев | Левон Михайлович | Ашхен Ованесовна | Мехти Рустам-бейли | Гулам Вазиров | Тимка |
| | «Свинарка и пастух», к/ф | | «Дорогой мой человек», к/ф | «Глубокая разведка», Московский драматический театр им. Станиславского | | |
| Нередуцированный [о] в безударном слоге | | | + | | | |
| [ʌ] в безударном слоге после твердого согласного | + | + | + | + | + | |
| [ʌ] в безударном слоге после мягкого согласного | | | + | + | | |
| Нередуцированный [э] в безударном слоге | | + | + | + | | |
| [и$^{ы}$] на месте *и* или *ы* | | | | + | | |
| Йканье | + | | | | + | |
| Закрытый [э̂] | | | | | + | |
| Долгий гласный | | | | + | | |
| Полумягкие [ж'], [ш'] на месте твердых | | | | + | + | |
| Мягкие [ж'], [ш'] на месте твердых | | + | | | | |
| [ч'] на месте [ч'] | | | | | | + |
| [ч] на месте [ч'] | + | | | | | |
| [ш] на месте [ч'] | | | | | + | |
| Полумягкий [д͡ж'] или мягкий [д͡ж'] на месте твердого | | + | | | | |
| Полумягкий губной на месте мягкого | | | + | | | |
| Полумягкий зубной на месте мягкого | | + | | | + | |
| Твердый зубной на месте мягкого | | + | | | | |
| Полумягкий или мягкий губной на месте твердого | | | | + | | |
| Гортанный *х* | | | | | | + |
| Вставной гласный | | | | | + | |
| Побочное ударение | + | | + | + | + | + |

ск[ʌ]рпио́н], к[ʌмʌ]шдиро́вки, бл[ʌгʌ]дарю́ вас, п[ʌ]ддержа́ть, уга́дыв[ʌ]ешь, Андрю́ш[ʌ], мя́с[ʌ]м, фала́нг[ʌ], че́стн[ʌ] (у Мехти Рустамбейли — артиста С. Ляхницкого), п[ʌ]чему́, к[ʌ]бине́тн[ʌ]ю, к[ʌ]мите́т (у Гулама Вазирова — артиста В. Кутакова). В ряде случаев наблюдается побочное ударение: р[ʌ̀]зве́дка, [ʌ̀]тсю́да, м[ʌ̀]хина́ции, [ʌ̀]тказа́ть, д[ʌ̀]рого́й (Мехти), г[ʌ̀]вари́шь (Гулам), з[ʌ̀]че́м (Тимка). Твердые шипящие в их произношении звучат как полумягкие: Андрю́[ш']а, стра́[ш']но, говори́[ш'], кни́[ш']ку, коне́[ш']но, мо́[ж']но (Гулам), о[ш']и́бку, на [ш']е́ю, уга́дывае[ш'], [ш']то, горо́ди[ш'], сква́[ж']ину, [ж']ени́ться, пока[ж']и́, в [ж']и́зни (Мехти).

Теперь покажем отступления от русских орфоэпических норм для создания колорита азербайджанской речи, найденные индивидуально каждым актером.

В самой большой роли, роли Мехти, мы можем отметить гласный [ʌ] в безударных слогах после мягких согласных: ко́р[м'ʌ]т, к[л'ʌ]ну́сь, ору́ди[jʌ], в оте́[л'ʌ]х. Некоторые заударные гласные артист С. Ляхницкий растягивает: Андрю́ш[ʌ̄], полу́ч[ӣ]м. В его произношении встречается нередуцированный *е* в безударном положении: [ж'э]ни́ться, [н'э] зна́ть, [н'э]нави́дите. Слово *бессмысленно* он произносит с палатализованным *м* и гласным [и] на месте *ы*: бесс[м'и́]сленно.

Актер В. Кутаков — Гулам Вазиров использует в качестве речевой краски закрытый гласный [э̂] в ударном слоге: би[л'э̂]т, надо[jэ̂]л. В слове *будешь* — отчетливое произнесение [и] на месте [и$^{э}$]. Согласный *ч* артист заменяет шипящим *ш* — по[ш]ему́ (*почему*), некоторые мягкие согласные звучат как полумягкие: смот[р'и́$^{ы}$], не сп[л'у́]. Встречается у него и вставной гласный: кабине́[т$^{ы}$н]ая.

Исполнитель роли Тимки согласный *ч* произносит с неполным смягчением (хо[ч']у́, за[ч']е́м), а задненебный *х* у него становится гортанным.

Большое значение, как и в спектаклях из грузинской жизни, имеет в этой постановке восточная интонация.

Что же показывает сопоставление отступлений от орфоэпических норм в ролях представителей кавказских народов? Пожалуй, основными чертами для ролей такого рода можно считать произнесение гласного [ʌ] в безударных слогах, отсутствие редукции гласного *е* и побочное ударение (табл. 7).

Если же сравнить характерологические черты персонажей всех рассмотренных в настоящей работе национальностей, то напрашивается вывод, что основной, почти постоянной, произносительной особенностью является гласный в безударных положениях — [о] для европейцев, включая прибалтийцев и славян, и [ʌ] для кавказцев, т. е. звуки, обладающие большой выразительностью и легко слышимые в безударных слогах. Однако придать речи персонажа национальный колорит помогает именно характерное звучание согласных, а также некоторых гласных. По-видимому, одна произносительная особенность, отступающая от орфоэпических норм, редко бывает речевой краской, служащей для создания инонационального речевого образа. В большинстве случаев лишь подкрепленная другими отступлениями она дает необходимый эффект.

## ЧЕРТЫ РАЗГОВОРНОГО СЛОВОУПОТРЕБЛЕНИЯ В РЕЧИ ПЕРСОНАЖЕЙ ДРАМАТИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

С. И. Виноградов

1. В. В. Виноградов, говоря об изучении сценической речи (сценического произношения), среди различных направлений и задач исследования указал следующее: «. . .1) вопросы сценического произношения как в его отношении к произносительным нормам национального литературного языка, так и к социально-речевым стилям социально-диалектной и отчасти территориально-диалектной речи, связанным с разными сценическими образами. . . 3) область социально-речевой характерологии и психологии, включающую в себя проблемы и задачи воплощения сценических образов» [1]. Вполне очевидно, что решение указанных исследовательских задач (т. е. выяснение особенностей соотношения сценической и драматической речи с нормами литературного языка и анализ средств «социально-

[1] *Виноградов В. В.* Об изучении сценической речи. — В кн.: Вопросник по современному русскому литературному произношению: (для деятелей театра). М., 1964, с. 4.

речевой характерологии») будет весьма полезным и в том случае, когда непосредственным объектом исследования является не сценическое воплощение, а сам текст литературно-драматического произведения, причем изучаться под данным углом зрения может функционирование в нем единиц любого языкового уровня, и в частности, а может быть и прежде всего, лексики.

Множественность подходов к изучению языка художественной литературы (в том числе и языка драматургии) сегодня не может вызвать сомнений [2].

Не будет преувеличением сказать, что одним из важнейших аспектов лингвистического исследования в указанной сфере остается изучение языка художественно-литературных произведений (как отдельных, так и объединяемых по различным признакам, например по их принадлежности к тому или иному «роду и виду» художественной литературы) в его соотнесенности с литературным языком, а также литературным и нелитературным узусом. Известно, что язык художественного произведения может изучаться не только как «средство выражения», но и как «предмет отображения», поскольку «язык представляет собой составную часть внехудожественной действительности, которая предоставляет писателю в той или иной мере творческие элементы, то прямо, то сложным, опосредствованным путем отображаемые в произведении» [3].

Особый интерес при указанном подходе, естественно, вызывает функционирование в сложноорганизованной структуре художественного текста языковых средств, обладающих нормативно-стилистической маркированностью. Специфика драматургии как «рода» художественной литературы позволяет с достаточной уверенностью предполагать, что основной пласт таких языковых средств представлен языковыми единицами, способами их создания и текстовой организации, свойственными литературной и нелитературной разговорной речи.

В настоящей работе излагаются некоторые результаты наблюдений над словоупотреблением в речи персонажей драматических произведений (на материале

---

[2] См. об этом: *Одинцов В. В.* Стилистика текста. М.: Наука, 1980, с. 36—37.

[3] *Кожевникова К.* Спонтанная устная речь в эпической прозе: (на материале современной русской художественной литературы). Praha: Universita Karlova, 1970, с. 8.

русской и советской драматургии XIX—XX вв.), которое рассматривалось в его отношении к реальному словоупотреблению на соответствующих стадиях развития русского языка.

Одной из ведущих тенденций в языке русской реалистической драматургии XIX—XX вв. является тенденция к типизированно-реалистическому воссозданию в речи персонажей особенностей разговорной речи, характерной для той или иной социальной среды [4].

Именно отражение живой речи следует признать основой объективного отражения норм литературного языка на разных стадиях истории драматургии и развития русского языка. Этот тип соотношения драматической речи с литературным языком и другими разновидностями общенационального языка (когда связующим звеном между ними становится живая разговорная речь) вполне складывается уже в первой половине XIX в. Характеризуя комедию Грибоедова «Горе от ума», Г. О. Винокур отмечал: «. . . в этом тексте давно уже с полным правом видят один из важнейших источников для истории живого московского говора, как он складывался в обиходе московского барского круга в начале XIX в. С не меньшими основаниями мы смотрим на «Горе от ума» как на замечательный памятник истории русского литературного языка, наравне с баснями Крылова особенно ярко отразивший

---

[4] Как известно, и ранее, например в языке драматургии XVIII в., широко использовались элементы просторечия и простонародной речи. Однако их введение в тексты чаще всего характеризовалось сугубо жанровой обусловленностью. Просторечные и простонародные слова не только встречались почти исключительно в жанрах комедии и комической оперы, но и в произведениях этих жанров обычно были закреплены за речью отрицательных и комедийных персонажей, т. е. персонажей определенного жанрово-драматургического, а не социально-психологического типа. Вместе с тем, как отмечает исследователь русского просторечия второй половины XVIII в. Г. П. Князькова, в языке лучших комедий того времени, принадлежащих перу Фонвизина, Княжнина, Клушина, Плавильщикова, Крылова, Капниста, наблюдаются реалистические тенденции, находящие выражение в «рациональном выборе просторечных слов. . . поисках более распространенных из них и вместе с тем выразительных, характерных для речи разных социально-профессиональных групп» (*Князькова Г. П.* Русское просторечие второй половины XVIII в. Л.: Наука, 1974, с. 36). Об этом см. также: *Ожегов С. И.* О языке купеческой комедии П. А. Плавильщикова. — В кн.: Ожегов С. И. Лексикология. Лексикография. Культура речи. М., 1974, с. 92—151.

претворение известных фактов русского просторечия в составной элемент общерусской национальной языковой нормы» [5].

Тенденция к усилению «разговорности» текста драматических произведений, нашедшая в середине XIX в. яркое выражение, например, в пьесах Гоголя, Сухово-Кобылина, Островского, далеко не всегда соответствовала эстетическим вкусам современников и подчас вызывала протест у литературной (обычно консервативной) критики. Негативная оценка данного явления пародийно показана Гоголем в его «Театральном разъезде после представления новой комедии», в диалоге «литератора» (в речах которого без труда узнавались суждения Булгарина) и «неизвестно какого человека»: Литератор. Ну что за разговорный язык? Кто говорит эдак в высшем обществе? Ну скажите сами, ну говорим мы с вами эдак? Неизвестно какой человек. Это правда; это вы очень тонко заметили. Именно, я вот сам про это думал: в разговоре благородства нет. Все лица, кажется, как будто не могут скрыть низкой природы своей — это правда.

Протесты против «разговорного языка» драматургии и сетование на отсутствие «в разговоре благородства» уже к середине XIX в. выглядели анахронизмом. Стихия разговорной речи, эстетически преобразуемая в драматических произведениях, стала одним из основных источников языка драматургии. На протяжении XIX в. все новые пласты разговорной лексики (в том числе и внелитературной) вовлекались в сферу драматической речи и доступ ее в тексты произведений русской драматургии становился все более свободным. Вместе с тем формировались принципы целесообразного и эстетически оправданного отбора и употребления языковых средств из этого обширного источника, куда входила лексика литературной разговорной речи и внелитературного просторечия, элементы словаря говоров и социальных диалектов, профессионализмы и окказиональные образования. Использование этой лексики все в большей степени оказывалось зависимым от характера изображаемой среды и в то же время все чаще служило задачам индивидуализации речи персонажей.

[5] *Винокур Г. О.* «Горе от ума» как памятник русской художественной речи. — В кн.: Учен. зап. МГУ / Тр. каф. рус. яз., 1948, вып. 128, кн. 1, с. 35.

Разумеется, не могло быть (как не может быть и сейчас) речи о каком-то снивелированном, усредненном употреблении разговорно-просторечных элементов в языке драматургии, основанном на общепринятых и обязательных правилах и принципах. Многое здесь зависело (и зависит) от художественного мастерства, эстетических воззрений и языковых пристрастий писателя. Однако если рассматривать «язык драматургии» как «родовую» разновидность «языка художественной литературы» (т. е. на более абстрактном по отношению к отдельному тексту или совокупности текстов уровне), то, очевидно, нельзя будет не признать, что широкое освоение различной по своему положению в языке, нормативному статусу и экспрессивным свойствам разговорной лексики было одним из ведущих процессов, характеризующих развитие данной разновидности в русском языке XIX—XX вв.

Естественно, менялась и оценка роли «разговорного языка» в театре. Стало вполне очевидным, что герои должны «говорить», а не «произносить речи», по словам Белинского, и что «правда жизни» на сцене (а следовательно, и в тексте литературно-драматического произведения) не может быть выражена иначе, чем правдой языка (разумеется, художественной правдой, а не натуралистическим воспроизведением особенностей разговорной речи). Не случайно современников приводил в восторг «богатейший язык», по словам В. И. Немировича-Данченко, пьесы Л. Н. Толстого «Власть тьмы», в тексте которой значительное место занимает внелитературная лексика и фразеология. Как говорил сам писатель, чтобы написать это произведение, он «ограбил свои записные книжки», заполненные записями народных слов, пословиц и поговорок.

В лучших произведениях русской драматургии конца XIX в., особенно в пьесах Толстого и Чехова, как и ранее в драматических произведениях Гоголя и Островского, был дан художественно убедительный ответ сторонникам «благородства в разговоре» как непременного атрибута сценической (драматической) речи. Реалистические тенденции, связанные с правдивым отражением разговорной речи, нашли продолжение и развитие в языке русской советской драматургии 20-х—нач. 80-х годов.

2.1. Хотя состав нормативно маркированной или экспрессивно окрашенной разговорной лексики и фра-

зеологии, используемой в драматических произведениях XIX—XX вв., не был одинаковым для разных этапов истории русской драматургии и развития русского языка, в современных пьесах фактически представлены те же лексические пласты разговорной речи, что и в драмах, комедиях и водевилях XIX в. Это вполне естественно, так как уже в XIX в. драматургия осваивала разговорную лексику практически во всем ее объеме, на всем «пространстве» литературной и внелитературной (диалектной, просторечной, жаргонной, профессиональной) разговорной речи.

По отношению к литературной норме разговорную лексику и фразеологию, выполняющую характеризующую функцию, можно разделить на два больших разряда — ненормативную (несвойственную реальному литературному словоупотреблению) и экспрессивную (имеющую доступ в литературную разговорную речь).

В первом из указанных разрядов разговорной лексики, используемой в драматических произведениях, наиболее яркой нормативной маркированностью отличаются факты явного отступления от нормы, представленные ненормативными вариантами слов [6], случаями использования лексических единиц в несвойственном им (не словарном) значении, различного рода сочетаемостными нарушениями. Для драматических произведений XIX—нач. XX в. было весьма характерно употребление формальных модификаций литературных слов как типичной приметы внелитературной речи, свойственной простонародным персонажам — крестьянам, лакеям, купцам, мастеровым, мещанам и т. д. Ср.: *великатный*, *езекухтор*, *елтаж*, *обер-секлетарь*, *хлигерь* (Гоголь, Женитьба — в речи свахи); *лакатированные сапоги*, *небельщик* (Тургенев, Безденежье — в речи слуги); *капидон*, *припорция* (Островский, Свои люди — сочтемся — в речи Липочки); *хворменно*, *камердин*, *двистительно* (Толстой, Плоды просвещения — в речи мужиков); *лесорная коляска*, *ндравится*, *аблакат*, *полю-*

---

[6] Акцентологические, орфоэпические, грамматические варианты слов, репрезентируя норму на соответствующем языковом уровне, в то же время относятся и к области лексической нормы, поскольку каждая отдельная лексическая единица существует в языке и употребляется в речи не просто как представитель того или иного фонетического, акцентологического, грамматического класса или типа, но и как самостоятельное слово в единстве его значения и материальной формы.

*бовник* (Чехов, На большой дороге — в речи крестьянина Кузьмы); *леворверт*, *агромадный* (Горький, На дне — в речи Насти).

Лексические ошибки, особенно те из них, которые были связаны с употреблением слов в несвойственном им значении или неуместном использовании лексики, характеризовали не только речь персонажей как нелитературную и неграмотную, но и самих персонажей — их личность, вкусы и пристрастия. Например, ошибочное употребление иностранных слов представителями мещанско-купеческой среды, как это, по-видимому, было и в реальной жизни, обнаруживало их необразованность и некультурность, сочетающиеся с нелепыми притязаниями на «деликатность» и своего рода «светскость» поведения и речи. Купеческая дочка Липочка в пьесе Островского «Свои люди — сочтемся», хотя и говорит *капидон* и *припорция* и называет предполагаемого штатского жениха «неодушевленным», почитает себя «образованной барышней» и поэтому не к месту щеголяет такими словами, как *натурально* и *форменно*, и не преминет сделать замечание окружающим: «Ах, Устинья Наумовна! Совсем не брюле, а брюнет». Под стать Липочке изъясняется ее супруг Подхалюзин, понимающий слово *мораль* как позор, дурную славу, а *сюжет* — как мнение, представление: «На все купечество мораль этакая»; «Напрасно вы такой сюжет обо мне имеете» [7].

Несуразность употребления иностранных (или вообще «не простых») слов в угоду мещанскому речевому этикету подчеркивалась выразительным художественным контекстом, репликами персонажей, стилистической организацией диалога, ср.: З м е ю к и н а. Возле вас я задыхаюсь. . . Дайте мне атмосферы! Слышите? Дайте мне атмосферы!. . Махайте на меня, махайте. . . Скажите, пожалуйста, отчего мне так душно? Я т ь. Это оттого, что вы вспотели-с. . . З м е ю к и н а. Фуй, как вы вульгарны! Не смейте так выражаться! Я т ь. Виноват! Конечно, вы привыкли, извините за выражение, к аристократическому обществу и. . . З м е ю к и н а. Ах, оставьте меня в покое! Дайте мне поэзии, восторгов! Махайте, махайте (Чехов, Свадьба).

---

[7] Более подробно о различного рода отступлениях от нормы и стилистических смещениях в речи персонажей произведений Островского см. в работе: *Пирогов Г. П.* Язык Островского. — Учен. зап. МГПИ им. В. И. Ленина, 1967, № 256, ч. 2, с. 67—97.

Еще одной функцией ненормативных фактов, принадлежащих к рассматриваемой группе, в драматических произведениях XIX в. является отражение языковой игры, нарочитого (обычно шутливого) коверкания языка, что, как известно, присуще естественной, спонтанной разговорной речи, ср.: Трилецкий. Если твои глаза не умеют отдохнуть на тебе самом, то *не моги* требовать от меня отдыха для твоих глаз (Чехов, Пьеса без названия). Иногда намеренная ошибка сопровождается соответствующим комментарием персонажа, как бы «отстраняющим» его от неправильного словоупотребления, показывающим «игровой» характер ненормативного факта: Астров. А как рассветет, ко мне поедем. *Идеть*. У меня есть фельдшер, который никогда не скажет «идет», а «идеть». Мошенник страшный. Так идеть? (Чехов, Дядя Ваня).

Вторую группу ненормативных языковых средств, включаемых в речь персонажей драматических произведений, составляют лексика и фразеология из словаря говоров и внелитературного просторечия, жаргонизмы и профессиональные слова, не входящие в словарный состав литературного языка. В русской драматургии XIX—нач. XX вв. эта лексика использовалась почти исключительно в целях социально-речевой характеристики при изображении персонажей из определенной социальной среды. В пьесах Островского, Толстого, ранних произведениях Чехова она наряду с ненормативными модификациями слов и экспрессивно-сниженной, часто вульгарной лексикой составляет весьма заметный лексический слой в речи крестьян, купцов, мещан и других представителей «простонародья», ср.: Липочка. Фу... фу... как *упаточилась*, словно воз везла (Островский, Свои люди — сочтемся); Аграфена Кондратьевна. Молчи, молчи, Таранта Егоровна! Уступи верх матери! Эко семя противное! Словечко пикнешь, так язык ниже пяток пришью. Вот послал господь утешение! Девчонка *хабальная*! (там же); Матрена. Жил это малый-то наш до тебя, сам ведашь, на чугунке. И привяжись там к нему девка, так, ведашь, немудрящая, Маринкой звать, — куфаркой у них в артели жила... Ты, Петр Игнатьич, не у меня, у людей спроси про девку, всякий то же скажет. Так — *шалава* бездомная (Толстой, Власть тьмы); Анисья. Вовсе в лутошку ноги сошлись. А на дуру-то, на Аку-

лину, погляди. Ведь растрепа-девка, *нехалявая*, а теперь погляди-ка. Откуда что взялось. Да нарядил он ее. Расфуфырилась, раздулась, как пузырь на воде (там же) [8].

Если диалектная и внелитературная просторечная лексика в драматургии XIX—нач. XX в., выступая по существу лишь как средство социально-речевой характеристики, встречалась только в речи «простонародных» персонажей, то, например, жаргонной и профессиональной лексике не была присуща столь жесткая привязанность к идиолектам героев, стоящих на строго определенных ступенях социальной лестницы. Это естественно, поскольку она характеризовала человека не столько по общественному положению, сколько по занятиям и интересам. Ср., например, насыщенную «морскими» словами и выражениями речь Ревунова-Караулова и использование «охотнико-кинологической» лексики (*опсоветь*, *по ладам*, *по развязи*, *подуздоватый*, *угонка*, *на-завладай*) в пьесах Чехова «Свадьба» и «Предложение». Номинации, принадлежащие к указанным лексическим пластам, использовались и в качестве средства индивидуализации персонажей, помогающего более яркому и полному драматургическому воплощению образа (достаточно вспомнить стереотипные *желтого в середину*, *дуплет в угол*, *круазе в середину* в речи Гаева из комедии Чехова «Вишневый сад»).

2.2. В целом функции ненормативных лексических элементов разговорной речи в произведениях советской драматургии 20-х—нач. 80-х годов остались теми же, что и в драматургии XIX—нач. XX в.: они служат для передачи речевых особенностей внелитературного разговорного узуса.

В советской драматургии 20-х годов значительно более заметное, чем ранее, место занимают персонажи из народа — рабочие, крестьяне, солдаты, матросы. Создание реалистических образов представителей народной среды было связано с необходимостью введения в речь этих персонажей широкого круга ненормати-

---

[8] Ср. толкование и квалификацию отмеченных слов в словаре В. И. Даля: «**упа́точить**. . . *юж.* умаять, упарить дб-поту, употи́ть»; «**хабальный**, наглый, ругательный, пахабный»; «**халя́вый**, *арх.* неопрятный, необиходный. || *Пск.* вялый, хилый, безжизненный»; «**шалава** об. *юж.* шальной, шальная; полудурье, полуу́мок» (т. 4).

ных элементов (преимущественно лексических). Просторечно-диалектная стихия языка, объединяющая в себе факты ненормативного формообразования, лексику и фразеологию внелитературного просторечия, жаргонов и арго, вульгаризмы, в драматических произведениях 20—30-х годов характеризует речь самых разнообразных персонажей, связанных с народной средой: положительных и отрицательных, комических и драматических, главных и эпизодических. Ненормативность в той или иной мере могла быть свойственна речи как безграмотной кухарки, так и руководителя революционного подполья, вышедшего из рабочих. Ср. несколько примеров из пьес советских драматургов 20—30-х годов: Ш в а н д я [матрос]. Вот как я, так мы, красные, на берегу стояли, а как вы — *обратно*, французский крейсер с матросами. Вот выходит один из них прямо на *середку* и *починает крыть* <. . .> А ну, *гребись*. . . Я *упольне* сознательный. Ой, дух сперло, до чего *схож*. . . И *патрет* и фамилия в одно. . . *Маркса* <. . .> *Хронт* восстановлен. Генералы вернулись. Всех *ворочают* <. . .> Я ее сейчас возьму. Не *сумлевайтесь*. У меня не *убегет*; Д у н ь к а [горничная, потом спекулянтка]: Это *до вас не ответствует* <. . .> Мне две комнаты нужно иметь. . . а она мне одну *будуварную* отдала. . . *Пущай зараз гостильную* отдаст! У меня гостей вдесятеро больше бывает. Комиссар Вихорь завтра на *кохвей* придет; К о ш к и н [комиссар]. А ты ее, правду, нашел? . . А я нашел. С мальчиков шел по ее следам, *покель* не выследил: в барских хоромах прячется. И дверь от нас на запор. Я ее *оттеда* выкурю. За хвост да на солнце. Я ей, правде нашей, зубы посчитаю <. . .> *Снеси* ответ Любови, скажи: в час *у ней* явка (К. Тренев, Любовь Яровая); В е р ш и н и н [командир партизанского отряда]. Вот и не знаю: разрядить в него эту штуку? *Упулить* или подождать <. . .> *Мериканец* ни при чем. Пускай учится, как со сволочью поступать надо <. . .> *Пущай* знает: страху много. . . А все равно нам подыхать; О к о р о к [партизан]. Надо, по-моему, братцы, *упропагандировать* эту *курву*. . . А коли не поймет его наша душа, вот тогда можно и *кокнуть* <. . .> А вот тут на бревнах-то лежит связанный *вьюноша* пролетариат. . . А на облаках-то в виде бога, японец, американец, англичанин — вся эта сволочь, *империализма* вся сидит (Вс. Иванов, Бронепоезд 14-69).

Насыщенностью ненормативными элементами отличается речь персонажей — крестьян, приехавших на стройку, в пьесе Н. Погодина «Темп». Ср. широкое использование в ней таких слов и выражений, как *допрежь*, *заарестует*, *засимпатизировать*, *упреждаю* (предупреждаю), *не могете*; *мы те расцеремоним*, *как индейского петуха*; *не привыкши он*; *вставай, стерва*; *гони отседова к чертовой матери*; *и ты утрись тут со своей темпой*; *хрен тебе в галстук*; *ложки кунай за старшими*; *ах ты мать твою в кадушку* и под.

Ненормативные языковые средства, вовлекаемые в текст драматических произведений в 20—30-х годах, в целом были представлены фактами из тех же источников, что и ранее, хотя в некоторых случаях в речи персонажей находили отражение и специфические явления «языка революционной эпохи». Ср., например, ненормативное использование слова *товарищ* в функции обращения в следующих репликах: Ш в а н д я. *Товарищ Дуня Фоминишна*, мое почтение! (Тренев, Любовь Яровая); С у м а т о х и н о в. *Товарищ барышня*, народ не мути, без тебя мутно нам (Н. Погодин, Темп). Подобное словоупотребление не было обусловлено решением каких-либо сугубо «внутридраматургических» задач, оно отражало весьма распространенное явление в разговорной (обычно внелитературной) речи того времени. Разрушение после революции прежней социально маркированной системы обращений и создание новой было связано с существенным сдвигом в лексической норме, который далеко не сразу с полной отчетливостью был осознан говорящими. Отсюда многочисленные сочетаемостные нарушения в употреблении слова *товарищ*, которые были широко отражены в сатирических жанрах публицистики и художественной литературе и получили соответствующую оценку на страницах печати.

Вовлечение ненормативной лексики и фразеологии (преимущественно ненормативных вариантов слов, просторечия, вульгаризмов) в тексты драматических произведений 20—30-х годов было достаточно широким, как широк был и диапазон используемых лексических элементов внелитературной разговорной речи (помимо указанных разрядов сюда входила жаргонно-арготическая лексика). Нужно сказать, что это далеко не всегда ставилось в заслугу авторам пьес и отмечалось

как художественное достоинство произведений. Например, в предисловии к сборнику пьес Н. Погодина (Н. Погодин. Пьесы. М.; Л.: Искусство, 1948) говорилось о «ряде недостатков» языка его первых пьес. Основной из них заключался, по мнению автора предисловия, в «натуралистически точном воспроизведении многих вульгаризмов речи», «увлечении внешним колоритом» языка своих героев. В данной оценке была, по-видимому, определенная доля истины: ранние пьесы Погодина, как и многие другие драматические произведения того времени, выглядели перенасыщенными ненормативной лексикой и вульгаризмами (не случайно в более поздних произведениях, например в пьесе «Человек с ружьем», Погодин избегает излишней вульгаризации речи персонажей и лишь в небольшом объеме использует другие ненормативные элементы). В то же время нельзя не отметить, что использование ненормативных языковых средств с целью социально-речевой характерологии и индивидуализации речи персонажей в драматических произведениях 20—30-х годов вполне соответствовало реальному разговорному узусу того времени и наряду с этим продолжало языковые и стилевые традиции русской реалистической драматургии.

2.3. Современная советская драматургия обращается к ненормативной лексике и фразеологии (особенно это касается различного рода искажений формы слов, лексики внелитературного просторечия и говоров) в целом не столь часто, как драматургия 20—30-х годов. Реалистический театр не может не отражать процессов, протекающих в обществе и языке. За годы, прошедшие после революции, с ростом культуры и образованности населения страны, с расширением сферы массовой информации, в том числе таких ее средств, как радио и телевидение, значительно сузилась социальная база внелитературного просторечия и диалектов, а ориентация на литературный язык характеризует сейчас разговорную речь самых широких слоев общества. Между тем бесспорно существование и в наши дни таких разновидностей разговорной речи, как внелитературное просторечие и диалектная (сегодня скорее полудиалектная) речь. Драматургия же не столь широко, как современная русская проза, осваивает пласты русской лексики, находящиеся за пределами словарного состава русского литературного языка. Поиск характе-

рологических средств за пределами литературного словаря нередко приводит лишь к спорадическому введению в речь персонажей стереотипных неправильностей. Ср. в пьесе И. Соболева «Моя деревня»: К о л х о з н и к. *Дикалон* будет? *Дикалон* будет — будут и печки. А без *дикалона* — какая же работа у печника.

Однако подобные искажения литературной формы слов остаются в тексте пьесы сугубо внешними, неиммантными сигналами ненормативности, стилистически диссонирующими с общим нейтрально-разговорным речестроем текста, ср.: Т е т к а В а р я. Избаловались мы. Не соблюдаем посты. . . То есть не устраиваем разгрузку. Отсюда печень да почки больные, потому как мы все. . . как это. . . белковое все едим. Вот и выходит, что раньше церковь, блюдя посты, больше беспокоилась о здоровье людей, чем *нонешная* медицина.

Более широко, чем местно-диалектные особенности словоупотребления, в пьесах современных драматургов представлено внелитературное просторечие — приметы разговорного узуса лиц невысокого образовательного и культурного уровня. В некоторых пьесах весьма искусно воссоздаются особенности номинации и словоупотребления, характерные для современной городской нелитературной речи. Использование лексических средств внелитературного просторечия индивидуализировано по социально-групповому признаку: соответствующая лексика обычно локализована в речи персонажей, представляющих определенную социальную среду. Например, в пьесе М. Рощина «Старый Новый год» носителями обиходно-просторечной стихии оказываются Петр Себейкин (характер речевого поведения героя в пьесе содержательно мотивируется тем, что он имеет всего пять классов образования) и его окружение — родственники и знакомые. В пьесе «Ремонт» того же автора ненормативность характеризует речь пенсионера Макарыча и управдома Суворкина, также людей невысокого образовательного уровня.

В современных драматических произведениях просторечно-ненормативные элементы представлены в достаточно широком диапазоне. Это, например, ненормативные варианты слов: *институтет*, *магазин*, *навроде*, *оплотим*, *хочим*, *капендинер* (Рощин, Старый Новый год); *текёт*, *портфель*, *закруглияюся*, *средствá*, *анилируется* (Рощин, Ремонт). Нередко в речь персонажей вводятся и слова, не соотнесенные с литературным



ИРЯ
Институт русского языка им. В. В. Виноградова
www.ruslang.ru

«образцом», но также находящиеся за пределами словарного состава русского литературного языка: А н ч у г и н. И чего *лыбишься*. Вишь расплылся на сытый-то желудок (Вампилов, Провинциальные анекдоты); П а ш к а. Денек сегодня будет... *Законный* денек (Вампилов, Прошлым летом в Чулимске). В текстах встречаются и неузуальные номинации просторечного характера, свободно создаваемые по известным моделям в обиходной речи: С е б е й к и н. А ну цыц. Ишь выросла! Я тебе дам «мое»! Ты у меня *намоекаешься* (Рощин, Старый Новый год); С у в о р к и н. Ты *дозубоскальничаешься*... (Рощин, Ремонт).

В лучших драматических произведениях перечисленные ненормативные элементы не выглядят изолированными, внешними по отношению ко всему речестрою текста средствами речевой стилизации. Типичным их лексическим окружением является экспрессивная лексика и фразеология, представленная словами и фразеологическими единицами с разным качеством и разной степенью проявления экспрессивных оттенков (фамильярности, пренебрежения, грубости и т. д.), ср.: С е б е й к и н. Кому наберем-то? Черт, сразу не сообразишь! Слушай, а Кузьме-то? *У Кузьме* есть телефон. Ну, он *подохнет* сейчас (Рощин, Старый Новый год); А н ч у г и н. *Заводной мужик*. У г а р о в. Видно, народ на него не ходит — *деньга не идет*. А н ч у г и н. *Деньга* есть. *Жмется* (Вампилов, Провинциальные анекдоты); П а ш к а. Может, хватит мне *шататься*. *Шофера* здесь, говорят, неплохо *заколачивают*... Может, *закрыть гастроли и приземлиться на лоне родной природы* (Вампилов, Прошлым летом в Чулимске); М а н е ф а. Глупая она еще у нас, Николай Павлович! Сегодня *натрескаемся*, а завтра что *жевать* будем? Одну *картоху* (А. Галиев, Л. Толстой, Рядом с Байконуром). Органично включаются в некоторые произведения различного рода присловья, поговорки, речения, активно взаимодействующие с другими, прежде всего лексическими, элементами текста: С е б е й к и н. *Мы устремились по пути личности*. Нам всякого такого не надо! *Кому кино, а нам ино*! *Нам абы гроши да харчи хороши*... Мы *инженербв*, что ль, не видали? Видали! *В мыле весь бегает, глаза на лбу, башка пухнет*, а только у него сто двадцать, а у меня, захочу, полторы-две в месяц *нарисуется* (Рощин, Старый Новый год).

«Социально-групповой принцип индивидуализации речи персонажей» [9] обеспечивается привлечением лексики профессионального просторечия и жаргонов. Особенности профессионального и жаргонного словоупотребления могут быть переданы прямо (в естественной речи персонажей) или косвенно (путем оценки или истолкования того или иного слова, которые позволяют установить соотнесенность данного слова или значения с профессиональной или жаргонной лексикой). В первом случае номинации непосредственно характеризуют речь персонажей как представителей той или иной профессиональной или социальной группы, ср., например, употребление глагола *задушить* в значении 'перекрыть' в речи буровиков: В е р б а. Лукич, никто, кроме тебя, скважину не *задушит* <. . .> Д е л о в о й. И будет полная тишина, если мы не *задушим* скважину на Вьюжном и не дадим тепло сейчас (В. Космачевский, Тепло земли). Во втором случае на передний план выступает сама номинация как элемент профессионального просторечия или жаргонной лексики: М и т я ш и н. На станции нашей буфет есть. Так там раскладку занижали. . . Вина *женили*. Знаешь, как вина женят? Дорогие дешевыми разбавляют (А. Ваксберг, Выстрел в тумане).

Иногда употребление того или иного жаргонного слова в естественной речи персонажа сопровождается определенным комментарием, где та или иная номинация идентифицируется как элемент соответствующего жаргона и дается оценка ее использования за его пределами. Ср., например, реакцию окружающих на употребление одним из персонажей пьесы Р. Солнцева «Аэропорт „Медведь“» слова *ксива*: П е т я. Так и знал! Знаем мы эти *ксивы*! Едали их с маслом. . . Г е о р г и й И в а н о в и ч. Как брякнул ты про *ксивы*, я окончательно понял, что ты за птица. П е т я. В Сибири любой мальчишка называет удостоверение *ксивой*. Константин подтвердит. К о н с т а н т и н. Конечно это жаргон. На языке воров. Знаете, сейчас даже физики. . . интеллигенты щеголяют такими словами.

Правда, порой в текстах встречаются «псевдожаргонизмы» — слова и составные номинации, вошедшие

---

[9] *Винокур Т. Г.* О языке современной драматургии. — В кн.: Языковые процессы современной русской художественной литературы: Проза. М.: Наука, 1977, с. 145.

в общелитературное употребление, но, несмотря на это, используемые в качестве характерологических языковых средств, ср.: Л ю д м и л а. Руслан? А меня звать Людмила. . . Р у с л а н. Уже классика. И кольца обручального на руке не вижу. Значит, дана «зеленая улица» — извини, я по профессии шофер (Л. Митрофанов, А. Поперечный, Огненная легенда). Попытка «вернуть» в жаргон словосочетание *зеленая улица* представляется тем более неудачной потому, что в литературном языке оно давно приобрело характер газетного штампа.

Во многих современных драматических произведениях особенности нелитературного или полулитературного разговорного узуса передаются дифференцированно, в соответствии с определенными типами ненормативного словоупотребления. Речь персонажей в этом случае, как правило, индивидуализирована, причем речевое своеобразие не только служит более яркому воплощению образа, но и, в свою очередь, мотивируется индивидуально-психологическими особенностями персонажа. Один из таких типов ненормативной речи, художественно представленных в современной драматургии, получил в некоторых лингвистических работах название «полукультурная речь» [10]. Он характеризуется различными отступлениями от литературных норм, источником которых является несоответствие между установкой на литературность (порой даже книжность) словоупотребления и реальным невладением литературной нормой. Примером ненормативности этого рода может служить идиолект одного из персонажей пьесы М. Рощина «Старый Новый год» — Тестя. Здесь элементарные речевые ошибки (*по принци́пу*) смешаны с нарушениями нормы, обусловленными ориентацией на нарочитую непростоту и известную книжность словоупотребления. К ним относятся факты неуместного использования книжных элементов (в частности, штампов официально-деловой и газетно-информационной речи), в результате чего нарушаются нормы лексической и стилистической сочетаемости слов.

Ср. следующие ущербные в смысловом или стилистическом отношении сочетания и фразовые построения:

---

[10] См., например: *Кожевникова Н. А.* Отражение функциональных стилей в советской прозе. — В кн.: Вопросы языка современной русской литературы. М.: Наука, 1971, с. 241.

«Слышимость замечательного качества»; «Эх, пес их забодай, так и знал; Венгрия делает! По линии»; «По репутации авторитета»; «Раньше без машинок чистили. . . В силу причин»; «В связи с заслуженным отдыхом играл бы в шашки на бульваре». По мнению Т. Г. Винокур, рассматриваемый тип ненормативной устной речи сконцентрирован в речи данного персонажа «с некоторым „перебором", уводящим от реальных пропорций к анекдотическим» [11], однако, как известно, даже при рассмотрении языка художественно-литературного произведения с точки зрения его соотношения с литературным языком и разными типами живой разговорной речи следует учитывать, что в художественной литературе «социально-языковые категории трансформируются в категории литературно-стилистические», обоснование которых «не вмещается в рамки бытовой социологии языка» [12]. Отступление от реальных пропорций спонтанной разговорной речи в языке драматических произведений не только подразумевается самим фактом ее художественного преобразования, но и может нести какую-либо дополнительную стилистическую нагрузку, например, как в данном случае, быть одним из средств создания комического эффекта.

Таким образом, факты ненормативного словоупотребления составляют заметный и художественно значимый пласт лексико-стилистических явлений в произведениях русских и советских драматургов XIX—XX вв. Основной функцией ненормативной лексики в текстах пьес была и остается репрезентация речи того или иного персонажа как речи нелитературной, присущей ему как представителю определенной социальной среды. Вместе с тем включение в текст ненормативных элементов служило и служит задачам речевой индивидуализации образа, создания личного идиолекта персонажа.

Сам круг ненормативных лексико-фразеологических средств, вовлекаемых в тексты литературно-драматических произведений, с достаточной отчетливостью определился уже в драматургии XIX в. По существу в русской драматической речи XIX—XX вв. представлены все пласты внелитературной разговорной лексики

---

[11] *Винокур Т. Г.* Указ. соч., с. 153.

[12] *Виноградов В. В.* О художественной прозе. — Избр. труды: О языке художественной прозы. М.: Наука, 1980, с. 85.

русского языка. На протяжении данного периода, разумеется, изменялся материальный состав ненормативных лексико-фразеологических средств, вводимых в обиход драматургии, так же как изменялось соотношение между различными пластами этой лексики. Например, в сравнении с драматургией XIX в. в наши дни наблюдается значительно более ограниченное вовлечение в тексты драматических произведений диалектных слов и внелитературно-просторечной лексики, но в то же время достаточно широко отражаются особенности жаргонного и жаргонизированного словоупотребления. Однако это обстоятельство, безусловно связанное с изменениями, происшедшими в языке и обществе, применительно к языку русской драматургии, думается, позволяет говорить не столько о «все расширяющихся в истории развития реалистической литературы возможностях привлечения в качестве художественного средства разных пластов общенационального языка» [13], сколько о более или менее адекватном отражении в языке драматических произведений новых явлений в русской разговорной лексике и разговорном словоупотреблении.

3. Одним из наиболее стилистически значимых пластов лексико-фразеологических средств, формирующих речевую структуру литературно-драматического произведения, является экспрессивная и экспрессивно-оценочная разговорная лексика и фразеология русского языка. Широкое использование этой лексики и фразеологии в драматургии обусловлено самим «предметом отображения» — словоупотреблением спонтанной разговорной речи, одной из неотъемлемых черт которого является тенденция к экспрессивизации высказывания, что связано с непринужденностью общения как одним из важнейших условий протекания речевого процесса в данной сфере [14] и сознательной установкой говорящих на «разговорность» (часто известную сниженность) языкового выражения.

В современной русской драматургии используются практически те же типы номинаций, что и в драматических произведениях XIX в. (это, скажем, разнообразные экспрессивные эквиваленты нейтральных наименований или такой специализированный разряд лексики,

---

[13] *Винокур Т. Г.* Указ. соч., с. 145.

[14] См.: Русская разговорная речь. М.: Наука, 1973, с. 5—16.

как слова-оценки, служащие для выражения негативного или пренебрежительного отношения к лицу — так называемая бранная лексика). Незначительно изменились за это время условия и приемы введения экспрессивных единиц в тексты. Наибольшим изменениям, разумеется, подвергся сам «инвентарь» лексико-фразеологических средств, используемых в драматических произведениях: язык драматургии, ориентированный на живое разговорное словоупотребление, не мог не отражать новых явлений в данном пласте разговорной лексики.

С точки зрения отражения словарных новшеств показательны некоторые словоупотребления и их оценка в пьесах советских драматургов 20-х годов. Как известно, это был период существенных (преимущественно словарных) изменений. Активизация взаимодействия литературного языка с просторечием, территориальными и социальными диалектами привела к расширению круга употребления некоторых просторечных и жаргонно-арготических по происхождению слов, в ряде случаев достаточно прочно закреплявшихся в словарном составе русского литературного языка. Одним из таких слов стали существительное *буза* и производные от него *бузить*, *бузовый*, *бузотер*, получившие широкое распространение в разговорной (в том числе литературной) речи, причем своеобразные «свидетельства» этого представлены в некоторых пьесах 20-х годов, ср.: М а к с и м к а. Ой *буза*! Ой затирается *буза*! . . Товарищи, на всякую *бузу* у меня нос, как радиоприемник <. . .> Г р у з д е в [инженер]. Цех не застеклен. *Буза* <. . .> Б о л д ы р е в [начальник строительства], *Бузит* народ (Погодин, Темп); З о я Б е р е з к и н а. Товарищ профессор, прошу вас, не делайте этого эксперимента. . . опять пойдет *буза* <. . .> П а р е н ь. Ванька, брось ты эту *бузу* (Маяковский, Клоп). Любопытно, что в пьесе Маяковского существительное *буза* не просто употреблено, но и — в реплике одного из персонажей — истолковано и квалифицировано как типичное слово именно 20-х годов: П р о ф е с с о р. Товарищ Березкина, вы стали жить воспоминаниями и заговорили непонятным языком. Сплошной словарь умерших слов. Что такое «буза»? (Ищет в словаре). Буза. . . Буза. . . Буза. . . Бюрократизм, богоискательство <. . .> Буза — это род деятельности людей, которые мешали всякому роду деятельности. . .

Широкому распространению просторечной и жаргонно-арготической лексики в 20-х годах в немалой степени способствовала сознательная установка определенной части говорящих, особенно представителей молодого поколения, на сниженность языкового выражения. Это явление, как и отрицательная реакция на него со стороны носителей традиционных норм русского литературного языка, также получило драматургическое воплощение, ср.: В а л ь к а. Вы знаете, что сегодня восьмой случай заболевания брюшным тифом по строительству. Г о н ч а р о в. Предположим, знаю. В а л ь к а. Так вот за это «знаю» вас следует *крыть*. Ваши уважаемые спецы, черт бы их взял, до сих пор не сделали хлорирования воды... Г о н ч а р о в. Крыть, ей дозволено крыть меня... «Спецы, черт бы их взял...» Девушка — какой язык (Погодин, Темп).

В современной драматургии (драматургии 60-х — нач. 80-х годов) широко представлены не только традиционные для русской разговорной лексики номинации, но и слова и выражения, вошедшие в речевой обиход в течение последних десятилетий или даже лет, причем некоторые из них, будучи явно связанными с жаргонизированным разговорным узусом, далеки от того, чтобы считаться общеупотребительными, что придает им своего рода дополнительный экспрессивный заряд благодаря их новизне и образности, ср.: И в а н о в. Это не обязательно. Встретимся еще как-нибудь. Как говорится, «*пересечемся*» (Г. Горин, Феномены); О ф и ц и а н т. Короче. Будешь *шизовать* или поедешь на охоту? (А. Вампилов, Утиная охота); И н н а. *Чумовоз* пора вызывать — и в Ганнушкина (М. Рощин, Старый Новый год); Д я д я К о л я. Огляделся по сторонам и вижу: вот на этом самом месте стоит «Запорожец» старый. Ну этот, *горбатый*. *Рюкзак* (А. Хмелик, А все-таки она вертится); Л ю б а. Ну как там? В и т а л и й. *Зеркально* (В. Космачевский, Тепло земли). Следует отметить, однако, что общий экспрессивный фон разговорного словоупотребления создается объединением в тексте элементов с разной хронологической отнесенностью и разной степенью употребительности в разговорной речи.

В отличие от ненормативной лексики разговорная экспрессивная лексика не закреплена за идиолектами персонажей, представляющих строго определенную социальную среду. В русской драматургии XIX в. эта

лексика в равной степени, а нередко при частичном материальном совпадении фактов, могла характеризовать не только словоупотребление «простонародных» персонажей, но и речь действующих лиц всего социального ряда, например речь чиновников, дворян, интеллигенции и т. д.[15] Ср., например, факты употребления экспрессивных (обычно экспрессивно-сниженных) номинаций дворянами и интеллигентами в пьесах Толстого и Чехова: В а с и л и й Л е о н и д ы ч. *Черт знает что такое*. . . Так тысячу рублей. . . можно с десятины *слупить* (Л. Толстой, Плоды просвещения); К о р о т к о в. Кто это к нему? Наверно, Машка. С т а х о в и ч. Какая Машка? К о р о т к о в. Цыганка Маша. *Втюрилась* в него, *как кошка влюблена*. С т а х о в и ч. Какая милая. И поет. . . Ведь экой счастливец этот. . . А р т е м о в. Что его *бабы* любят, бог с ним (Л. Толстой, Живой труп). Насыщена сниженной лексикой и фразеологией речь различных персонажей чеховской «Пьесы без названия»: А н н а П е т р о в н а. Не о *бабах* речь. . . *Баб* всегда на задний план <. . .> *Можете убираться*! Нахальство! *Нагадить*, *напакостить*, *наподличать*, а потом прийти на муки свои жаловаться <. . .> Что *глазеете*: ваш ход <. . .> Все вы *врете*, господа. . . Да узнайте же его наконец, а то он *лопнет от нетерпения*; П л а т о н о в. Умница, ей богу умница! *Молодец девка* <. . .> Я и без вас *шлялся* сюда каждый день <. . .> Жаль только, что ты мало *собачился*, цены семье не знаешь; Т р и л е ц к и й. Как же. . . *уши развесил* <. . .> Да и *разнесли же черти* твоего Михайла <. . .> Пусть себе *пошляется* с горя <. . .> *Напузырились* господа почтенные. Ср. также включение элементов экспрессивного просторечия в текст других пьес А. П. Чехова: Ф е д о р И в а н о в и ч. А каков Жорж-то, а? Взял ни с того ни с сего и *чичикнул* себе в лоб! . . Так вот до какой степени люди

[15] Это объясняется тем, что, хотя многие факты, принадлежащие к данному пласту лексико-фразеологических средств русского языка, например слова и выражения с предельными экспрессивными характеристиками (бранная лексика, вульгаризмы), остаются в языке в положении коммуникативно специализированных языковых средств, используемых литературно говорящими лишь в особых ситуациях речевого общения, отношение разговорной экспрессивной лексики к литературной норме принципиально иное, чем у собственно ненормативной лексики, поскольку первая в отличие от второй имеет доступ в литературную разговорную речь.

*балдеют* иногда (Леший); Ш а б е л ь с к и й. Я такой же *мерзавец* и *свинья в ермолке*, как все. Моветон и *старый башмак* <. . .> Хочется эскулапу *шляться*, вот и выдумал чахотку <. . .> Ты уж и так наговорился. Погляди, как *нос насандалил* <. . .> Того и гляди, что из чувства долга *по рылу хватит* или *подлеца пустит* (Иванов).

Широким потоком экспрессивная разговорная лексика вливается в тексты произведений современной драматургии, становясь в них едва ли не основным сигналом экспрессивности живого разговорного словоупотребления. Будучи лишенной какой-либо локализованности по социальному признаку, она характеризует речь самых разнообразных персонажей, ср.: Ч е ч е т к и н [председатель колхоза]. Не *сорвись* я из Заболотья. . . не вообрази себя великим преобразователем — жил бы в покое и счастье <. . .> Помидоры *плешь проели*! С уборкой *горим ярким пламенем* <. . .> И сидеть бы мне там за болотами, за бывшими топями, тихонечно, *не рыпаться* (И. Соболев, Моя деревня); Д я л я К о л я [слесарь]. Юра! . . *Не боись*! *Все будет путем* <. . .> Ты на Юру посмотри! . . На директора нашего. Совсем *зашелся мужик*. Заговариваться начал (А. Хмелик, А все-таки она вертится); И в а н о в [инженер]. Давай вернемся к брату! . . Только, знаете, кончаем этот сеанс гипноза. И так *башка трещит* <. . .> У меня теория такая: всякая несостоявшаяся *липа* — уже большая польза для страны <. . .> Их в газетах *кроют*, а я считаю — молодцы (Г. Горин, Феномены); Б о г д а н [ученый]. Ну так что ж? Здесь не какая-нибудь *шарага*. . . Вполне научное предприятие <. . .> Это, брат, честолюбивая женщина. Когда-то она *прокололась* с мужем <. . .> Был такой жовиальный малый, приспособленный к среде обитания. И на тебе — *намылился* в ламы (Л. Зорин, Карнавал).

Хотя экспрессивные единицы нередко образуют в художественно-драматической речи своеобразный лексический континуум, они выполняют здесь и функцию социально-групповой характерологии. В языке современной драматургии нетрудно выделить такие речевые типы, опирающиеся на жаргонизированное словоупотребление в реальной разговорной речи, как молодежный (школьный, студенческий) жаргон или разговорный узус интеллигенции молодого поколения. Речь персонажей, представляющих указанные социальные группы, особенно насыщена экспрессивными номина-

циями, часть которых, безусловно, жаргонного происхождения, хотя предпочтение все-таки отдается не специфическим элементам (скажем, англицизмам — типичной примете современного молодежного жаргона), а легко «узнаваемым» словам и фразеологизмам, близким к литературному разговорному употреблению или уже вошедшим в него. Ср., например, состав экспрессивной лексики в речи персонажей-школьников в пьесе Хмелика «А все-таки она вертится»: П е т р о в. Да тут их полно! . . *Офонареть можно* 〈. . .〉 Точно! Вот Ньютона *шарахнуло по кумполу*. Он думал яблоко, а оказалось — закон всемирного тяготения; М а л а х о в а. Вот *тупари*! Неужели вы ни о чем не догадались? Неужели у вас троих *не хватило извилин докумекать*, что собаку я подменила; Ш а ф и р о в. Слушай, Полуэктов. Ты что, не понимаешь, что происходит? . . Тогда *ты полный валенок*; П о л у э к т о в. Ну, Лопотухин! Имей в виду: если ничего не подтвердится, мы тебе так *впаяем*, *до пенсии будешь помнить*; Г о л о с а. Понимает о себе. . . Зазнался. . . *Забурел*. Жаргон в данном случае условно обозначен, а не реально представлен, что, впрочем, вполне естественно еще и потому, что современный молодежный жаргон вряд ли представляет собой устойчивую языковую данность, обладающую достаточно отчетливыми и определенными очертаниями. Стилизуется в пьесах по существу не жаргон, а фамильярно-грубоватая или пренебрежительно-ироничная речь, характерная для молодежной (а часто и не только молодежной) среды, и поэтому в роли «экспрессивных сигналов» текста наряду со словами, сохраняющими «аромат» ограниченно-жаргонного употребления, выступают слова и фразеологизмы из общего фонда экспрессивной разговорной лексики.

Разговорная экспрессивная лексика широко использовалась и используется в русской и советской драматургии не только как средство социально-речевой типизации, но и как средство индивидуализации речи персонажей. Идиолекты действующих лиц в художественных произведениях формируются во взаимодействии различных языковых средств, причем часто это взаимодействие носит индивидуально-неповторимый характер. Вместе с тем в речевой характеристике персонажей нередко с достаточной очевидностью обнаруживается своего рода стилистическая доминанта, речевой стер-

жень образа. Такой доминантой может быть и экспрессивная разговорная лексика в различных ее тематических и социально-стилистических подразделениях.

Индивидуализация не является антитезой типизации, скорее одно проявляется через другое. Поэтому личный идиолект персонажа может приобретать характер типа, при этом не утрачивая своего художественно-стилистического своеобразия. Один из таких речетипов, весьма распространенный в русской и советской драматургии, — это грубая, вульгарная речь с характерной для нее насыщенностью элементами резко сниженной и эмоционально-оценочной лексики. Обычно подобное словоупотребление значительно отличается от других идиолектов, и поэтому его особенности нередко имеют как бы двойную репрезентацию: они непосредственно выражены в речи самого персонажа и отраженно представлены в оценках окружающих, их реакции на его речь. Ср. в «Женитьбе» Гоголя, где своеобразный речевой облик одного из персонажей, Кочкарева, в значительной степени создается введением в его речь бранной лексики: К о ч к а р е в. Ну, скажи, пожалуйста, не свинья ли ты, не подлец ли после этого?.. Дурак, дурак набитый, это тебе всякий скажет... Ну скажи, пожалуйста, ну на что ты похож? Ну, ну, дрянь, колпак... Баба! Хуже бабы. П о д к о л е с и н. Ну что ж ты бранишься? С какой стати? Что я тебе сделал?.. В своем ли ты уме? Тут стоит крепостной человек, а он при нем бранится, да еще эдакими словами.

В театральной «шутке» Чехова «Медведь» «несдержанность в выражениях» вполне соответствует характеру и поведению героя, помещика Смирнова, причем эта особенность личного идиолекта персонажа становится причиной возникновения своеобразной конфликтно-речевой ситуации, которая оказывается завязкой основного конфликта пьесы: С м и р н о в. Я приехал не к приказчику, а к вам! На кой леший, извините за выражение, сдался мне ваш приказчик! П о п о в а. Простите, милостивый государь, я не привыкла к этим странным выражениям, к такому тону. Я вас больше не слушаю.

В современной драматургии приметы грубой или грубоватой речи часто используются и для индивидуально-речевой характеристики персонажей. Иногда подобным образом воссоздается речь, буквально нахо-

дящаяся на грани «печатного» словоупотребления, как, например, в пьесе Р. Солнцева «Аэропорт „Медведь“», где носителем этого типа речи оказывается геолог Георгий Иванович, ср.: Г е о р г и й И в а н о в и ч. Плакатов понавешали! Ишь лыбится. . . А в район не выберешься! Второй день, мать их <. . . > Ну че, че?! Слова сказать нельзя, слова вякнуть, слова хрюкнуть <. . .> И жратвы не взяли <. . .> Черт возьми! Эту авиацию в гроб. . . В бензонасос. . . Сидят, руки под задницу, а зарплата идет <. . .> А девка вот — хоть бы хню! Дрыхнет — и пурга ей не пурга <. . .> А тебе-то вовсе не хрен в городе делать.

Приведенный пример можно рассматривать как крайнее проявление данного речевого типа (стилизация несдержанно-грубой речи обычно осуществляется с меньшей концентрацией вульгарной лексики), однако сам принцип отбора лексико-фразеологических средств и общая стилистическая направленность высказываний достаточно типичны для речевых характеристик с подобной экспрессивной окрашенностью, ср.: П р о х о р о в: Ты давай, Сергей Андреевич, отчаливай <. . .> Я-то раньше зашибал, а как с ней познакомился, все — завязал! . . И без вина как под балдой хожу <. . .> А ну вали отсюда! Профурсетка! Я тебе двину, я тебе так двину, три дня лететь будешь. (Горин, Феномены). Взаимосвязь речевого поведения героя с особенностями его личности подчеркивается реакцией других персонажей на его речь: П р о х о р о в. Вали отсюда! К л я г и н. Грубый ты, Миша! Что за слова такие? «Вали». Приехал с научной целью, значит, и веди себя соответственно.

Речевая грубость в пьесах современных драматургов, как и в драматических произведениях XIX в., не имеет приуроченности к персонажам, представляющим лишь строго определенные социальные группы. Она служит целям индивидуально-речевой характеристики и соотносится не столько с социальным положением героя, сколько с его характером, уровнем культуры и поведением.

Среди лексико-фразеологических средств разговорной речи, индивидуализирующих словоупотребление персонажей, используются и другие языковые факты, например жаргонные и интержаргонные элементы. Причем речевая индивидуальность персонажа в данном случае проявляется тем ярче, чем более ощутима про-

тивопоставленность его речи другим идиолектам. В пьесе А. Вампилова «Старший сын» все молодые герои достаточно широко употребляют экспрессивно-сниженную разговорную лексику и фразеологию, ср. в речи Нины (*наврут с три короба, на самом деле только трепаться умеют, я психанула, на меня тебе наплевать*), Макарской (*совсем мальчик спятил, каждая шпана может тебя оскорбить*), Бусыгина (*в общаге, балбес, я за ней приударю*). Как нетрудно увидеть, используется здесь преимущественно общеразговорная или по крайней мере широко распространенная лексика и фразеология. На этом фоне отчетливо проступают особенности жаргонизированного словоупотребления еще одного персонажа — Сильвы: Смотри, *старичок*. . . *Задымишь* на этом деле. Говорю тебе по-дружески, предупреждаю: *рвем когти*, пока не поздно <. . .> Что бы я тебе посоветовал, старичок, так это махнуть рукой. На время. Ты любишь девушку — *она крутит тебе динамо*. Нормальное явление <. . .> Да, здорово ты его *напаял*. Просто красиво. . . Слушай! *Напаяли мужика* — хватит, идем отсюда.

Жаргонные и жаргонообразные элементы, употребление которых, кстати, строго дозировано, являются в данном случае весьма существенной «речевой краской», позволяющей автору создать достоверный образ фатоватого и пустого молодого человека, ежедневно «принимающего», как он сам о себе говорит, на главной улице города «с восьми до одиннадцати».

Использование в драматических произведениях широкого круга экспрессивной разговорной лексики, занимающей различное положение в словарном составе русского литературного языка, а иногда находящейся за его пределами, прежде всего связано с отображением реальных черт разговорного словоупотребления (нередко в их социальной или идиолектной локализованности). Разумеется, между речью персонажей и спонтанной разговорной речью нет и не может быть тождества. Можно вполне согласиться с выводом, который распространяется и на рассматриваемую группу лексико-фразеологических средств, что в языке художественной литературы, в том числе в диалогических построениях, «наблюдается повышенная к о н ц е н т р а ц и я  с т и л и с т и ч е с к и  р е л е в а н т н ы х  э л е м е н т о в, т. е., иными словами, количество стилистически маркированных средств и вообще средств

„экстранормальных“, каким-либо образом отклоняющихся от среднего речевого стандарта, в них заметно больше, чем в коммуникатах спонтанной устной речи»[16]. Однако реалистическая драматургия не может быть безразлична к речевой достоверности текста и поэтому широко включает в речь персонажей экспрессивную разговорную лексику, без которой невозможно художественное воссоздание таких существенных свойств словоупотребления в спонтанной разговорной речи, как экспрессивность и толлерантность (отсутствие жестких регламентаций в использовании языковых средств).

Подводя итоги работы, следует еще раз подчеркнуть, что основу соотношения языка реалистической драматургии с «внехудожественной» языковой действительностью составляет его ориентация на живую разговорную речь как в отборе языковых средств, так и в способах и приемах их организации в тексте. Закономерно поэтому, что в языке драматических произведений представлена разнообразная разговорная лексика и фразеология и разносторонне отражены черты разговорного словоупотребления.

Круг лексико-фразеологических средств разговорной речи, вовлекаемых в язык драматических произведений, сложился уже в драматургии XIX в.: по существу в ней представлены все пласты литературной и внелитературной разговорной лексики и фразеологии русского языка. Это обстоятельство позволяет распространить в целом справедливый вывод о том, что «сейчас практически не существует причин, накладывающих „вето“ на применение элементов той или иной области языкового употребления в художественной литературе»[17], и на предшествующие этапы развития русской драматургии. После драматических произведений Гоголя, Островского, Толстого, Чехова, пьес 20—30-х годов нашего столетия вопрос о каких-либо ограничениях в использовании драматургией языковых средств общенационального русского языка вряд ли мог вновь приобрести актуальность.

Не претерпели существенных изменений и функции разговорной лексики и фразеологии в языке драматургии: в наши дни, как и ранее, включение в текст драматических произведений нормативно маркированных

---

[16] *Кожевникова К.* Указ. соч., с. 108.
[17] *Винокур Т. Г.* Указ. соч., с. 145.

и экспрессивно окрашенных элементов обусловлено главным образом задачами стилизации, социально-речевой характерологии, индивидуализации речи персонажей, хотя нередко лексико-фразеологические средства разговорной речи несут и дополнительную композиционно-стилистическую нагрузку, например участвуют в организации драматического действия и диалога, используются для создания комического эффекта и т. д.

С течением времени постоянно изменялся, разумеется, материальный состав («инвентарь») единиц, вовлекаемых в тексты драматических произведений, как изменялось и соотношение между фактами, представляющими разные по своему положению в языке и отношению к литературной норме пласты русской разговорной лексики и фразеологии, что было связано в первую очередь с объективными процессами, протекавшими в словарном составе русского языка и различных сферах разговорного узуса. Тот факт, что язык русской драматургии на каждом ее этапе был ориентирован на более или менее адекватное отражение лексики и фразеологии, свойственной на данной стадии развития языка разговорному словоупотреблению, делает вполне возможным привлечение текстов драматических произведений в качестве хотя и не основного, но весьма важного источника при изучении русской разговорной лексики в ее хронологической, социальной и нормативно стилистической дифференциации.

Принципиальная «открытость» языка драматургии для внелитературных элементов не исключает возможности его рассмотрения и оценки в аспекте нормы; при этом, однако, нормативная оценка не может представать иначе, как оценка нормативно-эстетическая, сущность которой заключается не столько в регистрации ненормативных фактов, сколько в выяснении эстетико-стилистической мотивированности, художественной и «лингвистической» точности их использования в текстах драматических произведений.

# ВНЕЛИТЕРАТУРНАЯ ЛЕКСИКА В ДРАМЕ В. РАСПУТИНА «ПОСЛЕДНИЙ СРОК»

Т. С. Коготкова

1. В. Г. Распутин создал сценическую редакцию повести «Последний срок», повести, по всеобщему признанию, необычайно цельной и глубокой. Эта пьеса — драматургический дебют автора [1]. Оценивая свои первые шаги в жанре драматургии, В. Распутин признавался: «Драматургия для меня пока чужая область, я еще не чувствую полной свободы, полной уверенности здесь» [2].

В далекой сибирской деревне умирает, доживая последние дни, старуха Анна. По вызову сына Михаила, с которым она живет, у ее постели собрались четверо ее детей, невестка и внучка. Неожиданное появление детей, радость от их присутствия настолько потрясают Старуху, что она как бы воскресает, и за этот короткий срок происходит то драматическое столкновение Старухи с приехавшими детьми, из которого зритель узнает о героях пьесы, их судьбах и жизни почти все. Старшая дочь Варвара живет поблизости, в районном центре, сын Илья — далеко на севере, дочь Людмила — в областном городе, младшая, любимая Татьяна, — с мужем в Киеве, и лишь последний сын Михаил с женой Надей и дочкой Нинкой навсегда остался с матерью в родной деревне.

Старуха и ее дети Варвара, Илья и Людмила — люди очень разные. И на этом строится драматический конфликт «Последнего срока». Умирающая Анна прожила нелегкую жизнь, но до конца дней своих она была добра и участлива к окружающим, к своим детям; ее жизнь мудра и нравственно поучительна. Дети же ее суетны: их поступки по-человечески неглубоки, жизненная мораль и философия откровенно эгоистичны, а идеалы незначительны.

---

[1] *Распутин В.* Последний срок. Драма в двух действиях. № А12397, 7 июня 1977 г. Пьеса направлена для распространения Управлением театров Министерства культуры СССР. Написанная на основе анализа письменного варианта драмы, настоящая статья прокорректирована наблюдениями за изучаемым явлением и на спектакле (см. об этом далее).

[2] Цит. по: *Кеслер Е.* Сила материнской любви (удачи, дебюты, вводы). — Театральная жизнь, 1978, № 5, с. 18 (далее — ТЖ).

В таком открытом противопоставлении полярных нравственных позиций выражено идейно-художественное кредо писателя В. Распутина. «Когда писателю, — пишет он, — удается задевать „больные“ места в отношениях между людьми и в какой-то мере в отношениях человека с самим собою — это всегда интересно читателю» [3].

В образе Старухи и близкой ей в нравственном отношении Мироних — в их чистой и высокой духовности, в их редком жизнелюбии, в будничной самоотверженности их повседневных дел, преданности и любви к детям, близким, Земле и природе — несомненно отразились нравственные и социальные идеалы автора. Ибо именно через этих героев литература (и театр также) исполняет основное свое назначение — «служить нравственному воспитанию человека» [4].

2. Огромную роль в реализации художественного замысла драмы призвано сыграть использование местной, народно-диалектной лексики и фразеологии. В творчестве этого писателя лексический материал органичен, естествен. Писатель-сибиряк, В. Г. Распутин пишет на том языке, на котором говорят сибиряки. «Мои сибиризмы, — признается он в одном из интервью, — это моя терминология. . .

Когда я учился в университете, я заставлял себя ломать привычный мне язык, стремился подыскать другие слова, но для меня это было все равно, что учить немецкий или французский и, главное, думать на другом, незнакомом для себя языке. Меня частенько одергивали, иногда довольно резко, но, как видите, исправить не удалось. . . Может быть, я иногда излишне пользуюсь сибирскими словечками, диалектами, но, поверьте, это не нарочитость, это мои слова. Я думаю на этом языке и, естественно, пишу на нем» [5].

Использование особенностей сибирской местной речи у В. Распутина — это не эпизодическое, разовое обращение литератора к говорам как постоянному стилистически обновляющему источнику литературного языка, это — ведущий художественный прием создания текста. В этой манере повествования последова-

---

[3] *Распутин В.* Очищение человека. — Неделя, 1977, № 36, с. 14.

[4] Там же.

[5] Там же.

тельно реализуется «принцип широкого использования социально-речевых стилей изображаемой общественной среды в качестве ее собственного речевого самоопределения, связанного с ее бытом, культурой, ее историей, и принцип воспроизведения социальных характеров с помощью их собственных „голосов“ как в форме диалога, так и в формах „чужой“ или непрямой речи в структуре повествования» [6]. Исследователи языка современной прозы подчеркивают эту незатухающую тенденцию к характерологическому повествованию в произведениях на деревенские темы и в наши дни, при которой сельская среда и ее представители изображаются их же языковыми средствами [7].

Вместе с тем подлинный эффект от введения этих иносистемных по отношению к литературному языку средств возникает, как об этом пишет в своих исследованиях В. В. Виноградов, лишь на фоне общелитературного словаря, в сопоставлении с ним. «В поэтической речи всплывают, затушевывая семантическое ядро, те периферические оттенки и эмоционального тембра слова, которые не составляют привычной данности повседневного языка и ввиду этого не осознаются как необходимая принадлежность того или иного знака. И для того чтобы ощутить индивидуальное и творческое в словоупотреблении поэта, надо владеть общими с ним лексемами литературной речи» [8].

В основе анализа в настоящей статье лежит прежде всего лексика, причем лексика внелитературная, т. е. иносистемная по отношению к нормализованному языку. При ее классификации мы разделяем точку зрения тех исследователей, которые, видя в слове сложное диалектическое единство различных проявлений как в плане содержания, так и в плане выражения, считают возможным квалифицировать слово как принадлежащее к иносистемной лексике, если хотя бы по одному из языковых показателей оно дифференци-

---

[6] *Виноградов В. В.* О языке художественной литературы. М.: ГИХЛ, 1959, с. 475—476.

[7] *Кожевникова Н. А.* Речевые разновидности повествования в русской советской прозе. Автореф. канд. дис. М., 1973; *Петрищева Е. Ф.* Внелитературная лексика в современной художественной прозе. — В кн.: Стилистика художественной литературы. М.: Наука, 1982, с. 30.

[8] *Виноградов В. В.* О задачах стилистики: Наблюдения над стилем Жития протопопа Аввакума. — Избр. труды: О языке художественной прозы. М.: Наука, 1980, с. 39.

руется с его аналогом в литературном языке. Такой взгляд на иносистемное слово, и в частности на диалектное, широко распространен в практике русской областной лексикографии, как известно получившей в последние десятилетия в нашей стране заметное развитие. В приложении к языку художественной литературы диалектность лексемы определяется совокупностью дифференциальных признаков, которые достаточно полно сгруппированы И. А. Оссовецким [9].

В драматическом произведении, где основу действия составляет диалог, особенно велика роль литературных и внелитературных способов языкового выражения для характеристики героев. Вместе с тем следует всегда иметь в виду, что именно в драме существенным средством художественной выразительности является не только слово, но и игра актера, мизансцены, декорации, музыка, световые эффекты. Слово живет в особых условиях. Его смысловое наполнение и эмоционально-экспрессивные коннотации раскрываются со всей полнотой лишь совместно со всеми другими средствами сценической выразительности. Это общее правило распространяется и на восприятие зрителем всех речевых средств, в том числе и внелитературной лексики и фразеологии.

Введение внелитературных лексико-фразеологических средств в речь персонажей драматического произведения всегда должно быть мотивированным. Эта мотивировка обусловлена характером персонажа, его социальным статусом и т. д., т. е. всеми теми экстралингвистическими факторами, из которых складываются прочные речевые навыки каждого человека. Внутренняя структура речевой деятельности героя драмы является сплавом разных видов устной речи: диалога, монолога, полилога. При реализации этих речевых структур проявляется главное — стремление художественно впечатляюще создать реалистически правдивый образ.

Подобную нагрузку выполняет внелитературная лексика и в драме «Последний срок». Она сообщает речи героев, особенно старшего поколения — Старухи и Миронихи, не только выразительность, но и неповтори-

---

[9] *Оссовецкий И. А.* Диалектная лексика в произведениях советской художественной литературы 50—60-х гг. — В кн.: Вопросы языка современной русской литературы. М.: Наука, 1971.

мую, характерную лишь для каждой из них индивидуальность; внелитературные речевые средства по существу помогают жизненно верному раскрытию образа героя: его социального места в жизни, психологии, характера и мировоззрения.

Проявления местной сибирской речи в драме «Последний срок» многочисленны и затрагивают все ярусы языка. Это и лексические, и семантические, и фразеологические диалектизмы. Это диалектизмы грамматические, словообразовательные и звуковые. Сам термин «диалектизм» применяется здесь в общепринятом понимании — любая местная особенность речи (как в форме слова, так и в его семантике), дифференцирующаяся с литературным языком.

Местный колорит окрашивает речь всех персонажей драмы «Последний срок». Но количество диалектизмов, их структурно-языковая специфика, их локальная принадлежность и, наконец, объем местных номинативно-знаменательных слов, конструирующих и выражающих само содержание речи, неодинаковы в речи каждого из героев пьесы. Героини пьесы старшего поколения (Старуха, Мирониха) говорят по существу на диалекте. Их речь — это как бы единый народно-диалектный речевой сплав [10]. Напротив, речь Люси, которая живет в городе, почти свободна от диалектизмов. Здесь это символизирует и отрыв ее от родной почвы, неизбежным результатом которого является утрата лучших человеческих качеств. Другие же дети Старухи Анны (Варвара, Илья, Михаил) говорят на полудиалекте: местные слова, словоформы, своеобразная огласовка слов сообщают их речи индивидуализированную окраску. В подобном распределении языковых ресурсов (диалектных и недиалектных) видится еще одна сторона подлинного реализма писателя В. Распутина: его особенное языковое чутье и знание современного русского языка. Говоры, которые и раньше находились в благотворном взаимодействии с литературным языком, теперь, неизбежно нивелируясь, все больше приближаются к нему. Велика роль в этом сближении социального, образовательного и возрастного статуса говорящего. Чем моложе и образованнее

---

[10] Именно для людей такого возраста и такой жизненной судьбы характерен архаический тип диалектной речи, понятия, широко применяемого в современной диалектологической науке.

герои драмы Распутина, тем больше они, желая во всем походить на горожанина, испытывают повседневное влияние городской речи, тем больше их речь отходит от родной языковой стихии. Вместе с тем все персонажи драмы «Последний срок» родились и выросли в деревне, поэтому следы местного, деревенского субстрата в их речи неизбежны.

Другой момент, характеризующий процесс нивелирования диалектной речи, связан с появлением в ней смысловых и номинативных лексических единиц, отмеченных в разных ареалах распространения русского языка. Особенно характерно это для слов эмоционально-экспрессивного содержания. Подобные элементы, фиксируемые наблюдателями в диалектах, смыкаются с аналогичными образованиями периферии литературного языка, вписываясь в ряды лексических и словообразовательных неологизмов русского языка в целом. Этот интердиалектный просторечный фонд существен в общей характеристике языка современной деревни; в соединении с локально закрепленными диалектизмами (у Распутина — с сибиризмами) он образует диалектно-просторечный тип говорения, весьма характерный теперь для тех, кто не овладел нормами литературно-нормативной речи, кого по критериям социальной лингвистики нельзя отнести к так называемым носителям литературного языка. Герои драмы «Последний срок» именно таковы. Объектом анализа в данной работе явилась речь говорящих на диалекте героинь драмы — Старухи Анны и ее подруги Миронихи.

Мастерство драматурга состоит в том, чтобы в зависимости от конкретной частной ситуации (или конситуации) каждого отдельно взятого диалога (или полилога) в разных сценах драмы использовать все разнохарактерные языковые запасы, всякий раз подавая их в такой комбинации, которая самым точным образом вырисовывает характер и поведение героя в соответствии с художественным замыслом произведения в целом и отдельных частей его. «Единственно возможный порядок единственно возможных слов» (по Л. Н. Толстому) — это тот идеал истинной художественности, к которому устремлена и проза В. Распутина.

Специфика драматического произведения в отличие от любого иного литературного жанра состоит в том, что оно адресуется прежде всего зрителю (слушателю).

В драме как жанре почти нет описаний среды, обстановки, места действия, поведения героев. Раскрытие как глубоких и значительных идей автора, так и отдельных наблюдений, характеристик и т. д. осуществляется через героев драмы.

Автор драматического произведения, отбирая внелитературную лексику, не может быть не озабочен «эффектом коммуникативности», какой может создавать эта лексика в зрительном зале, особенно при частом ее употреблении.

Природный сибиряк, В. Г. Распутин, создавая драму о современной сибирской деревне, отбирает лексико-фразеологические и семантические единицы, а также грамматические и звуковые образования с большим знанием самого речевого строя сибирских диалектов. Однако это знание местного речевого материала не исключает авторской работы при отборе диалектизмов, мастерства введения их в текст на фоне общелитературного словаря, комбинации разных видов диалектизмов в речи героев.

3. Лексико-фразеологические диалектизмы в драме [11] «Последний срок» и ареалы их распространения: *бегучая* 'бегающая, способная к бегу'. *Мироniха бегучая* [12]. Даль (без указ. места), СНГ; *болезный* 'болезненный, нездоровый'. *Люся болезная росла.* Свердл., СРНГ; 'жалкий, вызывающий сострадание'. Ср. Обск.; *бродить* 'бродить (о животных)'. *Броди она* [корова], *сколева ей надо.* Даль (без указ. места), СНГ; *большенький* 'ласкат. к большой'. *Илька тоже большенький был.* Казан., влад., костром., моск., олон., урал., том., СРНГ; 'подросший, ставший больше, взрослее'. Ср. Обск.; *возвернуться* 'возвратиться'. *Я возвернусь опять к тебе.* Терск., дон., орл., курск., тул., СРНГ, Ср. Обск.; *воздырять* 'экспрес. Пить спиртное'. *И бабы-то воздыряют почем зря*; 'торопливо и жадно есть что-либо жидкое, хлебать'. Яросл., костром., твер., вят., перм., влад. и др. знач., СРНГ; *в перекрест* 'крест-накрест'. *Я все елани в перекрест обежала*; *встренуть* 'встретить'. *Медведь телку встренул.* Курск., ворон., орл., тул.,

[11] Весь внелитературный и лексико-фразеологический и семантический материал драмы проверен нами по всем имеющимся в нашем распоряжении областным словарям, список которых приводится в конце статьи (см. Принятые сокращения).

[12] С целью экономии места иллюстративные контексты в этом параграфе приводятся сокращенно, в виде кратких речений.

брян., тамб., пенз., рост., кубан., куйбыш., калуж., моск., пск., нижегор., арх., том., СРНГ; *вязаться* ‘привязываться, приставать с чем-л.’ *Она сколь раз ко мне вязалась.* Ср. Обск.; *на глаза увидеть* ‘видеть в глаза’. *Мне бы хошь саму корову на глаза увидеть; горло мыть* ‘пьянствовать’. *Горло они там моют; гудьмя гудеть. Ноги гудьмя гудят; дак* ‘многознач. слово, выступающее и в функциях союза, частицы, наречия. *Дак от Степки-то разве че путное добьешься?* Перм., волог., арх., олон., яросл., костром., орл., свердл., том., сев.-двин., курган., семипалат., дон., онеж., оренб., калуж., влад., смол., ворон., тул., заурал., иркут., челяб., ленингр., алт., СРНГ, Ср. Обск., ИОС, СНГ; *дак че. Дак че говорят. . . Посмотреть на меня приехали; девка* ‘обращение к лицам женского пола независимо от возраста’, ‘обращение женщин и девушек друг к другу’. *Ты за хребет, девка, не бегай.* Курск., твер., киров., ср.-урал., прибайкал., ворон., калуж., влад., костром., олон., свердл., перм., приангар., СРНГ, Ср. Обск., Кузб.; *на десять рядов спросить* ‘спросить взыскательно’. *Они сами с себя на десять рядов спросют; дивля* ‘невидаль, диковина’. *А какая тут дивля!* ИОС, СНГ+др. знач.; *домовина* ‘гроб’. *Вместе в одну домовину лягчи.* Курск., ворон., орл., брян., тамб., тул., калуж., смол., дон., самар., казан., сарат., симб., пенз., ряз., твер., нижегор., пск., новг., петерб., волог., костром., влад., сев.-двин., вят., перм., сиб., свердл., челяб., акм., тобол., том., алт., енис., забайк., краснояр., иркут., амур., СРНГ; *доспеться* ‘сделаться, случиться’. *Не доспелось ли с ней че?* Камчат., сиб., амур., якут., юж.-сиб., енис., новосиб., омск., тобол., том., заурал., свердл., курган., перм., вят., волог., костром., твер., калуж., пск., олон., арх., новг., СРНГ, Красноярск., Кузб., Элиасов; *досмотреть* ‘посмотреть’. *Я сбегаю досмотрю; до души достать* ‘о глазах’. *Во все глаза на меня смотрит. До самой души те глаза мне достали; елань* ‘место, удобное для пастбищ’, ‘поляна в лесу, поле, пашня’. *Мы скорей побежали на елань. . .* Иркут., якут., краснояр., кемер., том., новосиб., вост.-сиб., свердл., костром., твер., ряз., тамб., центр. области, горьк., тюмен., алт., пенз., ряз., тамб., моск., камч., тобол., юж.-сиб., заурал., урал., челяб., оренб., пенз., влад., твер., волог., дон., амур., енис., СРНГ, Элиасов, Кузб.; *жалобиться* ‘жаловаться’. *Че мне на их жало-*

*биться*? Вост., Даль, Ср. Обск., СНГ; *жвачка* ‘еда, пища’. *Любая кочка жвачку подаст*; др. знач., СРНГ, СНГ; *завалиться* ‘падать от бескормицы’. *Игренька завалился*. СНГ; *затопотать* ‘затопать’. *Затопочу на медведя*. Вост.-сиб., СРНГ; *загородка* ‘жердь в изгороди’. *Я загородку открою и выпущу корову*. СРНГ+ др. знач.; *заложка* ‘запор’. *Сени на заложке*. Волог., ленингр., олон., арх., новг., тамб., куйбыш., рост., свердл., том., краснояр., иркут., бурят., СРНГ; *заскребыш* ‘младший ребенок в семье’. *Последняя дочь — заскребыш*. Перм., свердл., заурал., Волго-Камье, киров., арх., СРНГ, ИОС, Ср. Обск.; *здря* ‘зря’. *Здря ты, Люся, здря при сй говореть стала*. Арх., онеж., олон., новг., волог., яросл., нижегор., курск., орл., дон., краснодар., урал., перм., кокчет., алт., сиб., том., СРНГ; *зорить* ‘разорять’. *Пошто Голубева зоришь?*; *займаться*. *Вы займайтесь своим делом*. ИОС, Ср. Обск., СНГ; *иде* ‘где’. *Дак она у тебя иде?* Тамб., ворон., курск., смол., моск., калуж., тул., ряз., пск., самар., куйбыш., сарат., астрах., дон., новорос., краснодар., терск., влад., перм., урал., алт., юж.-урал., том., калым., якут., СРНГ, Ср. Обск., Элиасов; *избыться* ‘окончиться, подойти к концу’. *Пока неизбылся, делай, че положено*. Даль (др. знач.); *извиноватить* ‘обвинять’. *Я извиноватила себя после того*. Даль без указ. места; *изговеться* ‘причаститься’. *Старуха уже изговелась*; *изреветься* ‘сильно плакать, исходить в слезах’. *Я уже изревелась вся о корове*; *исповадить* ‘избаловать’ *Исповадили девчонку*. Даль без указ. места; *исть* ‘есть’. *Все они исть просют, плачут*. . . Новг., костр., волог., свердл., том., краснояр., сиб., колым., онеж., мурман., арх., олон., сев.-двин., печор., вят., ленингр., пск., яросл., нижегор., тул., ряз., калуж., смол., орл., ворон., сталингр., дон., кубан., прикам., перм., оренб., акм., урал., тобол., алт., челяб., кемер., енис., забайк., иркут., якут., амур., вят., верхнелен., краснояр., удм. АССР, СРНГ; *ишо* ‘еще’. *Я покамест ишо побегаю*; *когда* ‘если’. *Откуль знаешь, когда не помнишь?* Симб., СРНГ, Ср. Обск.; *койни-как*. *Я койни-как сюды-то выползла*; *кричать* ‘реветь’. *И корова у ей седни не кричала*. Кубан., урал., том., Мар. АССР, урал., смол., твер., СРНГ, Ср. Обск.; *курево* ‘дымный костер от комаров и мошки’. *Курево корове от мошки разведу*. Юж.-сиб., том., омск., кемер., краснояр., свердл., горьк., ряз., курск.,

ульян., черепов., иркут., тобол., СРНГ; *ладно* ‘сказ. хорошо’, ‘все в порядке’. *С ей все ладно было.* Перм., СРНГ, Ср. Обск., СНГ; *ли, нет ли. Ты когда дома-то живешь ли, нет ли?*; *ли чё ли* ‘или как’. *Надюша! Убралась ли чё ли?* Ср. Обск., СНГ, Кузб.; *лягчи* ‘лечь’; *медведиха* ‘медведица’. *Никакая медведиха не испугает*; *моить* ‘можеть быть’. *Моить, за хребет седни со мной побежишь?*; *неладно* ‘не так, как следует’. *Трава примята вроде неладно*; *нервы пережечь. Она мне все нервы пережгла*; *ну* ‘утверд. частица да’. *Уж я изревелась вся. Ну.* Ср. Обск., Элиасов; *ну дак. Ну дак беги, когда нады*; *обвыть* ‘оплакать покойника’. *Они меня обвыть не смогут*; *обробеть* ‘оробеть’. *Степка не обробеет.* Ср. Обск.; *однако* ‘кажется’, ‘ведь’, ‘вероятно’. *Ты однако в колхозе работала.* Ср. Обск., ИОС, Кузб.; *от* ‘вот’. *От помени мое слово.* СНГ; *подимте* — ввод. сл. ‘вероятно, надо полагать’. *Потом-то, подимте, разобрал, что они ко мне едут.* Обск. простореч.; *попервости* ‘вначале’. *У тебя попервости голос другой был.* ИОС, Ср. Обск.; *попуститься* ‘решаться на что-л. своей волей’. *Как я своей коровой попущусь, когда я ее всю жизнь держала?* Даль, Ср. Обск., Элиасов; *потеряться* ‘пропасть’. *Потерялась у меня корова.* Ср. Обск.; *пошто* ‘почему, зачем’. *Ты пошто ко мне долго не шла-то?* Даль (без указ. места), Ср. Обск., СНГ, Кузб., Элиасов; *провернуться* ‘сделав дело, быстро вернуться назад’. *Я быстро провернусь*; *простуша* ‘простодушный, глуповатый человек’. *Ох, Варвара ты, Варвара! В кого ты у нас такая простуша?*; *радый* ‘в знач. сказ. полн. форма’. *Я и баночке молока радая*; *ранешний* ‘прежний’. *В ранешнее время рази так было?* Даль (сиб.), Ср. Обск., ИОС, СНГ, Кузб.; *раскидывать* ‘предполагать что-л. сделать’. *Голубев раскидывал телку себе оставить*; *реветь* ‘громко плакать’. *Да не реви, ты! Ты слушай покуль, учись.* Ср. Обск., СНГ, Кузб., Даль (сиб.); *седни* ‘сегодня’. *Помру я седни.* Ср. Обск., СНГ, Кузб., Даль (сев.-вост.); *снарядить* ‘послать, отправить с каким-л. поручением’. *Я Варвару утром снарядила.* СНГ, Ср. Обск.+др. знач.; *сподобить* ‘готовить, сопричастить, пожаловать чем’. *Так и быть, помоги им сподобить меня.* Нвг., вят., влгд., Даль; *сподобляться* ‘готовиться, внутренне настраиваться на что-л.’ *Не жди меня, сподобляйся.* Нвг., вят., влгд., Даль; *стайка* ‘помещение в хлеву, хлев’. *Только бы корова в стайке мычала.* ИОС, Ср. Обск., СНГ; *стыд не отмыть.*

*Стыд, его не отмоешь*; *тамака* ‘там’. *Да они тамака не одни.* ИОС, Ср. Обск., СНГ, Кузб., Элиасов; *то ли. . . то ли* — разд. союз. *Мы с Миронихой то ли живые, то ли мертвые*; *тулово* ‘туловище’. *Под мое тулово молодые бы ноги. . .* Даль (без указ. места), Обск. простореч.; *тутока* ‘тут’. *Садись тутока.* ИОС, Ср. Обск., СНГ, Кузб., Элиасов; *удавка* ‘петля’. *Кому охота на удавке болтаться?* Даль (без указ. места), Ср. Обск.; *уркнуть* ‘ворчать, бурчать’. *Михаил изредка уркнет когда.* Даль (без указ. места), Ср. Обск. (‘о звуках белки’); *чё* ‘что’. *Не знаю, чё и сказать.* ИОС, Ср. Обск.; *дак чё ж. Спят? Ну дак чё ж. . . На то и ночь, чтобы спать*; *чисто* ‘совсем как’. *А Надя зачнет читать — ну, чисто Таньчора.* Ср. Обск.

Подробная демонстрация локального распространения областной лексики в драме «Последний срок» показывает широкий ареал ее бытования, что расширяет коммуникативные возможности этих слов на сцене. Большинство слов в приведенном списке относится к номинативному пласту лексики и является лексическими компонентами всех речевых структур драмы — полилогов, диалогов, монологов и реплик. Интердиалектная прикрепленность их — это то свойство местной лексики, используемой в художественном произведении, которое помогает воспринимать ее содержание. Употребление даже тех лексем (и фразеологизмов), которые отмечаются лишь сибирскими областными словарями (*вязаться*, *дивля*, *до души достать* — о глазах, *доспеться*, *изговеться*, *однако*, *потеряться* и под.), не противоречит основной коммуникативной задаче драмы — общепонятности. В пределах сибирских говоров они закрепляются за разными территориями, а не лишь за ангаро-иркутскими говорами, как можно было бы ожидать у В. Распутина, выходца из этих мест [13]. Их общепонятность обусловлена общеязыковым контекстом драмы и ситуативным контекстом высказывания. Кроме того, если сопоставить перечисленные сибиризмы с соответствующими словами литературного языка, то нетрудно заметить, что различие в большинстве из них сводится к частичному

[13] Каков ареал распространения сибирских слов в пределах данного региона — это проблема, к решению которой сибирские диалектологи еще не приступали, направляя основные свои усилия на более первостепенные задачи — работу по созданию областных словарей Сибири.

расхождению в фонемном составе корневых и аффиксальных морфем при близости (или даже тождестве) семантики. Условия устной речи, как известно, всегда сопровождаемой целым комплексом паралингвистических средств — мимикой, жестом, особой артикуляцией, а в драме к ним еще добавляется игра актера, способствуют правильному восприятию смысла всего произносимого героями со сцены.

4. Не менее значительный пласт внелитературной лексики и фразеологии в драме «Последний срок» составляет просторечие. Просторечные слова, словоформы и выражения — это весьма существенный фонд в народно-разговорной, некодифицированной речи. Именно эти просторечные языковые средства придают устной речи живость, выразительность, наполняют ее яркой экспрессией и эмоциональностью. По своей функциональной роли просторечие как бы цементирует сам речестрой народно-разговорной речи, пронизывая собой все уровни и звенья ее. Богатое самыми разными выразительными оттенками, устойчивое во времени [14], бытующее как в деревне, так и в городе и поэтому отвечающее всем коммуникативным требованиям, оно неизменно используется писателями в художественной литературе.

Многочисленная и разнообразная просторечная лексика в драме «Последний срок» тесно примыкает к лексике собственно диалектной; их подчас сложно разграничить, как и в любом подлинно живом народно-диалектном говорении [15]. Эта же подлинность, верность духу его сказывается и в том, что просторечная лексика наблюдается в речи не только старшего поколения (Старуха, Мирониха), но и среднего (Варвара, Илья, Степан, Михаил). Именно так распределяются эти два пласта лексики — номинативно-диалектная и просторечно-экспрессивная — в каждом живом народном говоре. Архаический тип речи конструируют слова диалектные и просторечные, тип речи более младших возрастных групп — по преимуществу разговорно-просторечные.

---

[14] Ср. списки лексических просторечий, не изменивших своей просторечно-стилевой прикрепленности с XVIII в. до наших дней, в кн.: *Князькова Г. П.* Русское просторечие второй половины XVIII в. Л.: Наука, 1974.

[15] *Балахонова Л. И.* К вопросу о статусе просторечной и диалектной лексики. — ВЯ, 1982, № 3.

Просторечная лексика в речи Старухи: *баба*, *бережливый*, *беспамятливый*, *боле* ‘более’, *бытта* ‘будто’, *ветродуиха*, *вечорошний удой*, *видать*, *виноватый* (сказ.), *вредительша*, *вскорости*, *газетка*, *голос поднять*, *горло мыть*, *гробить*, *далась кому*, *деска*, *в девках ходить*, *дизентир*, *доведись до меня*, *досадить*, *друг к дружке*, *дружка дружке*, *на дух*, *ежели—ежли*, *жалко*+инф., *жисть*, *завтрева — завтри*, *задрать*, *займаться*, *застолье*, *зачнет*, *здря*, *знак дать*, *испидиция*, *истое наказание*, *ить*, *кажин день*, *кажин месяц*, *кажись*, *какой-нить*, *куды*, *куды-нить*, *куды-то*, *малый ребенок*, *маненький*, *маненько*, *матушка*, *молчком*, *мужик*, *надсадиться*, *нады*, *напужать*, *напужаться*, *неохота*, *неужели*, *ниче*, *ноне*, *обчий*, *окромя*, *опосля*, *осердиться*, *отродясь*, *оттуль*, *охламонка*, *поди*, *пожалиться*, *позавчерась*, *почуять*, *приставляться*, *промеж собой*, *путать*, *путем*, *на работу назначить*, *рази*, *ране*, (ума) *решиться*, *сам* ‘муж’, *свидеться*, *сердце* (на кого) *держать*, *сичас*, *сколь раз*, *сколько да нить*, *смешки* (над кем.-л.) *строить*, *спокой*, *сроду*, *столь*, *стребовать*, *стронуться*, *стрястись* (с кем-л.), *счас*, *сюды*, *так и эдак*, *тепери*, *теперича*, *теперичи*, *теперя*, *туды*, *из ума выжить*, *ухлестать*, *христом-богом*, *чутельку*, *чуять*.

В речи Миронихи: *али*, *возвернуться*, *вперекрест взять*, *вредительша*, *встренуть*, *вчерась*, *глаза намозолить*, *изголяться*, *испужаться*, *ить*, *куды*, *мужик*, *намозолить глаза*, *напужать*, *нервы пережгла*, *ниче*, *откель*, *поди-ка*, *позавчерась*, *покамест*, *прилететь* ‘о быстром движении’, *пропади пропадом*, *пущай*, *сказывать*, *сколева*, *страмина*, *стрекануть*, *тепери*, *теперечи*, *туды*, *укостылять*, *ходуном ходит*, *хочут*, *хошь*, *чё*, *чё ли*.

В речи Варвары: *баба*, *вымахать* ‘вырасти’, *девка*, *докатиться*, *ить*, *куды*, *маленько*, *матушка*, *мужик*, *наладиться*, *нервы пережгла*, *ой-ой ешеньки*, *пофорсить*, *сызнова*, *управа*, *хоть*, *чё*, *чё-нибудь*, *чё-то*.

В речи Ильи: *баба*, *залиться до самой пробки*, *контачить*, *отбить телеграмму*, *с луны свалиться*, *сказка про белого бычка*, *фактура*, *хворать*.

В речи Михаила: *баба*, *белены объесться*, *бутылочница*, *закладывать*, *лекции читать* (в знач. ‘читать нотации’), *неохота*, *отбить телеграмму*, *полегчать*‘ *тратиться*, *сгодиться*, *собирать ерунду*, *уважать* ‘любить’, *чудечко на блюдечке*.

В речи Степана: *баба*, *брякнуть*, *ветром сдуть*, *во всяком разе*, *вредительство творить*, *глаз целить*, *голова раскалывается*, *двигать*, *идтить*, *завсегда*, *маломальски*, *мене*, *мужик*, *очухаться*, *почитай*, *промахнуться* 'ошибиться', *для смака*, *хулиганство творить*, *шмякнуть*.

Кроме лексико-фразеологических внелитературных средств (диалектных и просторечных) в драме «Последний срок» используются лексико-фонетические, морфологические и синтаксические диалектизмы. Репертуар этих явлений неширок, однако выбор их точно передает как звуковую палитру народной речи, так и морфологию ее.

В фонетике[16]: *яво*, *у яво*, *ня надыть*, *лягчи*; *мужуками*; *омманывать*; *запужал*, *напужал*, *напужать*, *не пужай*, *попужнули*; *говорел*, *говореть*, *наговорелись*, *не наговорелись*; *поменуть*; *здря*; *дизентир*, *испидиция*, *ишо*, *пушай*, *нады*. В морфологии: *значить*; *берегчи*, *лягчи*; *мине*, *тебе* (род. п.); *в ей*, *в ём*, *для ее*, *на его*, *на ее*, *с ей*, *у ей*, *на ем*, *об ей*, *при ей*, *с им*, *с имя*, *с их*; *большу*, *кака*, *кака-така*, *каку-нить*, *никака*, *тако*; *ребяты*; *досадю*, *не сердюсь*, *поглядю*, *ходю*; *ездют*, *прочют*, *ходют*; *дожидаючись*, *дадена*; *хлебушко*; *говаривать*, *забаиваться*, *обсказывать*, *полеживать*, *посверкивать*, *присобировать*; *займаться*, *зачесть* 'зачитать', *указует*; *извиноватить*, *изговеться*, *изголяться*, *изреветься*, *испужаться*; *обглянуться*, *обезножить*, *обробеть*, *обстирать*[17]. В синтаксисе: *Ты, Люся, помирись с Михаилом, помирись, это я виноватая*; *Господи, отпусти меня, я пойду. Пошли ко мне смерть мою, я готовая*; *Баночку она* [корова Зорька] *мне после вечорошнего удоя спустит, я и баночке радая* (полная форма прилагательного в прииенном сказуемом); *Ты, старуня, никак живая? Да пейте, когда уж вам так охота* (*когда* 'если'); *Это че, девка, деется на белом свете! Они пошто так пьют-то? Какая им доспелась нужда? Они ить себя только гробят, боле*

---

[16] Далее при речевой характеристике персонажей мы более подробно остановимся на соотношении диалектных и литературных форм выражения.

[17] См. приставочные образования *обдержание*, *обдержательство*, *обночевать*, *обночеваться* (*дошедшие до перекопа и обночевавшиеся ту*) в текстах сибирских летописей XVII в. в кн.: *Прохорова О. Г.* Лексика сибирских летописей XVII в. Л.: Наука, 1969, с. 175.

*ниче*; *А какая тут дивля! Степка где же обробеет?* (частичная инверсия в строении фразы).

5. В письменном тексте драмы регулярные фонетико-морфологические и синтаксические диалектные особенности используются автором корректно: они не заполняют собой в с е возможные для данного явления позиции во в с е х словах в речи говорящего на диалекте героя. Такой отбор не делает звучащую речь драмы сугубо диалектной и не отвлекает внимания зрителя на звуковую сторону речи героинь, что в свою очередь не мешает восприятию содержания. Характерная звуковая черта говоров — яканье — показывается автором всего на трех-четырех примерах: мена ударного *и* на *е* лишь в словах одной корневой морфемы (*говорел*, *говореть*, *наговореться*) — и так со всеми регулярно-строевыми проявлениями местной сибирской речи. Достоверность ее в репликах и монологах героинь старшего поколения создается лишь совокупностью этих особенностей.

Мастерство драматурга, использующего местную речь для характеристики персонажа, проявляется не в натуралистическом копировании какого-либо конкретного диалекта, а в отборе и соединении таких особенностей, которые, сочетаясь в одном контексте (реплике, монологе, диалоге, полилоге), не только не отвлекают внимания зрителя от содержания, а, напротив, способствуют более глубокому раскрытию характера и психологии героев и вместе с тем всего происходящего на сцене. На сцене это условие желательно [18]. Мастерство автора проявляется в комбинации разнородных свойств диалектной речи, относящихся к разным языковым уровням. Приведем несколько примеров: [Старуха Миронихе:] Ох, девка ты, девка. Далась тебе эта корова? Какую пользу, окромя хлопот, ты от ее видишь? Господи, да захотела ты этого молока, приди ты к нашей Наде, она тебе кажин день банку нальет, а боле ты и не выпьешь. А охламонку эту свою продала и полеживай, как барыня. Господи, доведись до меня, я бы ее даром отдала, только бы не

[18] Опыт постановки этой драмы в МХАТе имел в этом плане несколько иной результат. Народная артистка РСФСР Н. Гуляева, играющая Старуху с трепетной искренностью и правдивостью, прибегает к яканью чаще, чем это показано в письменном тексте драмы, и тем не менее якающая огласовка в ее исполнении не затемняет содержательной и эмоциональной стороны ее речи.

мучиться с ей (с. 40). Местный колорит здесь — в форме обращения, широко известной в народной речи (*девка*), в разговорно-просторечных лексемах (*далась*, *окромя*, *боле*, *кажин день*, *охламонку*), в простонародном сравнении (*как барыня*), и лишь утрата протетического *н* в местоимении с предлогом (*от ее*, *с ей*), пожалуй, наиболее частая морфологическая диалектная особенность в речи Старухи и Мирониха по всей драме. [Старуха к детям:] Омманываете, омманываете — не вижу я, чё ли? Скрываете от меня. Завтри, завтри. . . А боле не будет завтри, седни последний срок. Вы думаете, я совсем из ума выжила, ниче не понимаю? Да Таньчора первая на крылах сюды ко мне прилетела бы, когда бы с ей все ладно было. А я-то как маленькая, жду, жду. . . (с. 57).

Фонетический диалектизм (*омманываете*), лексико фонетический (*завтри*, *седни*, *сюды*), модификация общенародного фразеологизма (*на крылах прилетела бы*), семантический диалектизм (*ладно*), грамматический (*с ей*) — набор внешне разнородных явлений в одном высказывании, которые образуют единый эстетический пласт.

Находясь в оппозиции к словарному составу литературного языка, знаменательные диалектные и просторечные слова, а также местные словоформы и огласовки слов и создают тот конкретный фонд речевых средств, с помощью которых реализуются характерологические и художественно значимые функции драмы.

6. Развернутая демонстрация внелитературных средств в драме «Последний срок» предпринята нами для того, чтобы показать, какими средствами достигаются естественность и непринужденность речи героев, каковы те языковые слагаемые, которые определяют речевые портреты персонажей пьесы.

Словесная ткань всякого драматического произведения имеет двойную функциональную направленность: через нее идет развитие действия и одновременно осуществляется речевая характеристика героев. Как уже говорилось ранее, создание речевого портрета у В. Распутина теснейшим образом связано с собственным языковым опытом автора, и здесь диалектизмам отводится первостепенная роль. Выполняя номинативные, а также эмоционально-экспрессивные задачи, диалектизмы в общем словесном составе драмы являются основ-

ными речевыми средствами реализации художественных задач произведения.

Драма «Последний срок» исключительно насыщена социально-нравственными размышлениями и раздумьями: они — в поучительных и беспредельно искренних воспоминаниях Старухи, в обращениях к детям, произнесенных с болью и тревогой в сердце. Устами своих положительных героинь автор хочет сказать зрителю многое: о добре и о любви к людям, о верности человека своему долгу, о любви и чувстве благоговения перед жизнью, об очищающем души людей слиянии с природой, о целительной силе повседневного труда, о преданности своим родным местам и даже об общественном зле сегодняшнего дня — пьянстве.

Раскрытие любых мыслей в драме, где весь текст произносится от первого лица, где нет обширных авторских пояснений и описаний, предполагает гармоническое соединение речевых структур со сценическим действием и сценическими аксессуарами. Если посмотреть на соотношение действия как такового и речевых структур в пьесе «Последний срок», то нетрудно увидеть преобладание последних. Это особенно хорошо чувствуют деятели театра. Постановщик спектакля в МХАТе В. Богомолов, размышляя о своей работе над «Последним сроком», отмечает органическую близость пьесы Распутина к повествовательным жанрам. Он пишет: «Такой автор, как Валентин Распутин, требует принципиально иного подхода к нему со стороны театра. Здесь невозможна традиционная, привычная инсценировка и даже пьеса «по мотивам». Мне кажется, что на афишах распутинских спектаклей должен быть подзаголовок „вариант повести для сцены“» [19].

Проводником идей автора в пьесе выступает Старуха Анна. Конкретность ее образа сочетается с огромной силой обобщения. Именно в этом она противостоит остальным героям драмы: «Анна поднята до художественного символа», почти лишенная физического, она предстоит как «поэтическая, одухотворенная душа», — писала газета «Челябинский рабочий», анализируя постановку пьесы (1978, 25 июня).

Каковы же те лексико-фразеологические внелитературные средства и как они вводятся в речь Анны,

[19] Цит. по: *Кеслер Е.* Указ. соч., с. 18.

чтобы раскрыть как высокие, идеальные стороны ее личности, так и обычные, житейско-бытовые проявления ее? В приведенном выше перечне диалектно-просторечных слов, выражений и словоформ, употребляемых в речи Анны, содержится не более 250 единиц. Если же проследить за частотностью использования каждой из единиц этого списка в тексте, то нетрудно увидеть, что преобладающим показателем является их одноразовое (или двухразовое) употребление. Это и слова номинативно-знаменательные (*баба* 'женщина', *берегчи*, *вскорости*, *дивля* 'удивительно', *елань*, *заскребыш* 'последний ребенок в семье' и мн. др.), и экспрессивно-эмоциональные (*ветродуиха* 'легкомысленный человек', *воздырять* 'делать что-л. интенсивно', здесь — 'пьянствовать', *горло мыть* 'пьянствовать', *достал до самой души* 'о пристальном, глубоком взгляде' и под.). Исключение составляют полузнаменательные или незнаменательные, служебные и модальные, слова (см. об этом далее).

Использование знаменательных слов обусловливается и содержанием каждого конкретного отдельно взятого речевого отрезка, и аффективно-эмоциональным состоянием героини. Особо важную роль здесь играет контекст, в котором раскрывается содержание рассматриваемой лексики. Ср. примеры: [Старуха Варваре:] Сходи, Варвара, сходи [посылает ее к Миронихе]. Она у меня из ума нейдет. Не *доспелось* ли с ней че? (с. 31) — 'случилось'; Здря ты, Люся, здря при ей говореть стала. Она тут не виноватая. Она сколь раз ко мне *вязалась*. А мне неохота было шевелиться. И неохота, и боюсь (с. 21) — 'приставать, настойчиво говорить что-л.'; Я *койни-как* сюды-то выползла. Где на карачках, где как (с. 70).

Этой же цели — раскрытию содержания внелитературных лексем — служит и привычное (т. е. общенародное) оформление синтагм, более кратких фрагментов текста, в которые вводятся эти слова: А я пробудилась и *ниче понять* не могу, то ли я это, то ли уж не я? Лежу и думаю: это не иначе как человеку уже после, как он помрет, последняя *радость дадена*: ишо раз разглядеть, че он от себя оставил, *чем его сердце болело* (с. 17); Ты сходи к Миронихе, *не с ей ли че доспелось*. Одна ить как перст. Помрет и будет лежать, *глазами посверкивать* (с. 27); [Старуха:] Ты рази, девка не знаешь, что я тебя дожидаюся? Мине одной тоскливо

будит лежать-то, я тебе дожидаюся. Чтоб вместе *в одну домовину лягчи* (с. 38); Ох, Варвара ты, Варвара! *В кого ты у нас такая простуша.* Я тебе сказала — к Мирониxе-то сходи, ты сходила, нет? (с. 30). Литературное словоокружение диалектизма, общая для него с литературным языком синтагматика смягчают его восприятие зрителем и не противоречат условиям коммуникации.

С этими сочетаемостными позициями применения диалектных слов в драме согласована и словообразовательная структура их. Прозрачное этимологическое строение, ясная семантика корневых и аффиксальных морфем — все это благоприятствует адекватному восприятию внелитературной лексики зрителем, слушателем.

Объем внелитературной лексики в речи Старухи, ее состав, комбинации ее с общенародными литературными языковыми средствами неразрывно связаны с тематикой отдельных сцен пьесы, определены их содержательной направленностью, в частности тех сцен, в которых раскрываются человеческие качества Старухи. Доброта, душевная теплота и неизменная верность окрашивают давние отношения со «старинной» подругой Мирониxой, сцементированные едиными интересами, заботами и привычками. Их глубокую взаимную дружбу и привязанность раскрывают как краткие контексты, умещающиеся в рамки одной фразы, так и продолжительные полилоги, например: [Старуха детям:] *Покуль* я тут без памяти была, Мирониxа не приходила поглядеть на меня? (с. 21). Внелитературная лексика играет существенную роль не столько в создании текста диалогов Старухи с Мирониxой, сколько в подтексте их. Последний же важен для характеристики глубины их многолетней дружбы. Шутливо-иронический и фамильярный тон этих диалогов, наполненных нарочито грубовато-экспрессивными словечками, отвлекает участниц разговора от серьезности жизненного момента — ведь беседа идет буквально на грани жизни и смерти, о чем каждая из них хорошо знает; он как бы снимает ту неловкость, которая так естественна в этот торжественный и печальный момент. Ведь чувствам истинным и глубоким присуща застенчивость в их проявлении («Истинное чувство стыдливо», — замечал Л. Н. Толстой). [Мирониxа:] Тебя поито смерть-то не берет? Я к ней на поминки иду, думаю, она уже

*укостыляла*, а она все ту-така. Как была ты *вредительша*, так и осталась. Ты мне все *глаза намозолила*. [Старуха:] Ты рази, девка, не знаешь, что я тебе дожидаюсь. Мине одной-то тоскливо будит лежать-то, я тебе дожидаюся, чтобы вместе в одну домовину лягчи. [Мирониха:] О-о! Ты меня не жди, сподобляйся. Я покамест ишо побегаю, чем с тобой лежать, я лучше какого-нибудь старичка с собой возьму. Мы с им ишо ребеночка родим. [Старуха:] Не присобировай. Ты мине уж надоела со своими выдумками-то!. . Ты пошто ко мне долго не шла-то? Я уж и Варвару утром снарядила, чтоб она поглядела, где ты. А тебя, *ветродуиха*, все где-то *носит*. Ты когда дома-то живешь ли, нет ли? Скорей бы обезножила, че ли (с. 38).

Негативные по смыслу фразы последней реплики Старухи, нарочито недоброе пожелание, в шутку и любя, нейтрализуются всего одним вопросом: «Ты пошто ко мне долго не шла-то?» В целом же реплика смягчена, прямой смысл грубых слов и выражений снимается полностью. Чуть позже, заглядывая глубоко в себя, Старуха скажет Миронихе, кто она есть в ее жизни. И здесь, в признании честном и прямом, сказанном со всей серьезностью, уже нет места словам нарочито грубым, шутливо-легковесным, способным нанести невольную обиду: Ты думаешь, я осердилась, че ли, на тебя? Мы с тобой не такое друг дружке говаривали за свою жизнь, и то ниче. Ишо не хватало, чтобы я на тебя, девка, сердилась. Че бы я без тебя делала? Я ить тебе со вчерашнего дня жду. Ты завтра-то тоже ишо приди ко мне, посидим ишо. Кажись и жили долго, а и то не все дружка дружке сказали, не наговорелись. Мне и там без тебя будет тоскливо (с. 41).

Искренность и полная доверительность в отношении Старухи к Миронихе подчеркиваются постоянным обращением к ней словом *девка* [20]. Синтаксическая позиция обращения зачастую выражает субъективное отношение говорящего к адресату, при этом само обра-

---

[20] Ср. словарную статью на слово *девка* в Деул. (с. 18), а также сведения о функции этого слова в языке художественной литературы в указанной выше работе И. А. Оссовецкого (с. 346 и след.). Похожую форму обращения отмечают исследователи и в сибирских говорах. В качестве слова-обращения здесь возможны *девица* и другие однокоренные (*Шомакион Н. А.* Историческая хрестоматия по сибирской диалектологии. Красноярск, 1960, с. 17 и след.).

щение эмоционально и экспрессивно. *Девка* к Миронихе у Старухи наполнено самыми разными смысловыми и эмоциональными нюансами. Прежде всего это — непосредственное обращение, сопровождающее призыв к какому-либо действию: Ты за хребет, девка, не бегай; Ты там останешься, я че без тебя делать буду? (с. 40). В пространном монологе-воспоминании многократное обращение *девка* подчеркивает сказовую манеру этого повествования, оттеняя в то же время неподдельную глубину многолетней дружбы Старухи и Миронихи. Ср. рассказ Старухи о корове Зорьке: . . .помнишь, подимте, нашу Зорьку? Такая хорошая была корова. Когда на обчий двор отводили, сам-то и отдал ее. Уж я изревелась вся. Ну. А Зорька так и эдак наш двор помнит, все к нам лезла. Мне жаль ее станет, я загородку открою и впущу. Курево ей от мошки разведу, вымя подмою, она не любила, когда грязное вымя. И вот раз ей я вымя подмыла и думаю: дай-ка посмотрю, есть в ем молока или нет. Чиркнула — есть. И стала я, *девка*, Зорьку поддаивать. . . Баночку она мне после вечорошнего удоя ишо спустит, я и баночке радая, разолью ее ребятам по капельке, и то слава богу. Лучше слава богу, чем дай бог. И вот, *девка*, сижу я раз под нашей Зорькой. . . и слышу дверка стукнула. . . Голову поворачиваю — Люся. Стоит и во все глаза на меня смотрит. Я ить, *девка*, извиноватила себя после того, я в глаза-то Люсе до-олго не могла глядеть (с. 45—46).

Ведущий художественно-изобразительный прием органического соединения внелитературной лексики и общенародных слов характеризует все речевые структуры драмы, особенно героинь старшего поколения. О чем бы ни говорила Старуха, к кому бы ни были обращены ее воспоминания, этот лексико-фразеологический сплав всегда выполняет свою художественную и реалистическую функцию. Примечательна точность смыслового наполнения и стилевой тональности отбираемых слов в зависимости от темы речевого отрезка и от предмета каждого конкретного разговора. В начале только что приведенной сцены, в рассказе Старухи Миронихе о том, как тяжело ей приходилось поднимать детей, она дает беглую характеристику каждому из них. Внелитературные слова здесь сообщают этому отрезку ее рассказа особую мягость и душевное тепло в показе отношения Старухи к своим детям. Это худо-

жественно яркое, запоминающееся повествование. Каждый из живых тогда ее детей обрисован не просто объективно точно, но и субъективно-эмоционально. [Старуха задумалась:] Напомнила ты мне про стыд. Это ишо в ту голодовку было. Варвара у меня тогда уж в девках ходила, помогала, и Илька тоже *большенький* был, там схватит да здесь урвет, и ниче, живой. Вот Люся, та не дай бог болезная росла: ручки-ножки тоненькие, как прутики, личико бледное, на ее и так-то жалко было глядеть, а тут и вовсе будто свечка тает. Ее поддержать бы, подкормить, да чем? Минька в ту пору на своих ногах бегал, а Таньчора, однако, ишо ползала. Или пошла, уж теперя и не скажу. Все они исть просют, плачут, а их накормить рази маненько надо было? У меня сердце на части разрывалось. Че тебе говорить, ты, подимте, сама знаешь, тоже подымала своих. Твои-то не сулятся ноне приехать? (с. 45).

Всматриваясь в сплав языковых средств и речевых красок, сообщающих всему повествованию задушевную мягкость и материнскую нежность, мы обнаруживаем, сколь эти средства, характеризующие каждого из героев этих воспоминаний, разнообразны, индивидуально нацелены и не повторяют друг друга. Здесь нейтрально-диалектное *в девках ходила* (о возрасте старшей дочери Варвары) и диалектное *болезная* пояснены уменьшительно-ласкательными образованиями общенародного распространения *ручки*, *ножки*, *личико*, *тоненькие* (о болезненной в детстве Люсе) и сравнением *будто свечка тает*, в то же время теплое словцо-сказуемое *большенький* (об Ильке) распространено в шутливо-добродушном обороте народного присловья — *там схватит*, *здесь урвет*. Всю же картину нелегкого прошлого, когда росли ее дети, заключает диалектно-просторечный вопрос: . . .*рази маненько надо было*? — частичная инверсия которого еще раз подчеркивает весь истинно народный речестрой монолога.

Вместе с тем именно в сценах с детьми с особой полнотой раскрываются благородство и высокая духовность Старухи. Сама жизненная роль Матери многопланова и глубока. Она обязывает ей любить своих детей любовью преданной, верной, нежной до конца дней своих. Старуха Анна гордится своими детьми, в них она надеется увидеть продолжение своей жизни и всего лучшего, что есть в ней самой. Она готова объяснить, понять и простить дурные поступки их даже

тогда, когда от них страдает она сама. Вместе с тем именно материнская любовь позволяет ей давать своим детям уроки нравственности. В том, как она урезонивает их или наставительно и взволнованно упрекает, видится большее — стремление открыть детям непреходящие истины добра, нравственного здоровья и душевной красоты.

Подобный внеязыковой план содержания определяет отбор лексико-фразеологических средств и синтаксических структур: [Старуха:] А я пробудилась и ниче понять не могу, то ли я это, то ли уж не я? Лежу и думаю: это не иначе как человеку уже после того, как он помрет, последняя радость дадена: ишо раз поглядеть, че он от себя оставил, чем его сердце болело (с. 17); [Старуха:] Глаза открою — вы тут, возле. Сичас, кажись, взлетела и полетела бы куда-нить, как птица какая, и всем рассказала бы. . .; (с. 19); Вы сами-то покуль не уезжайте от меня, побудьте со мной маненько. [Люся:] Никто пока и не собирается уезжать. [Старуха:] Побудьте. Я не стану вам надоедать, я тихонько. Лежу и лежу. Это я счас разговорилась, долго не видала вас. Потом я молчком буду. Вы займайтесь своим делом, каким охота, а я за день хошь раз на вас взгляну, и мне хватит (там же); [Старуха:] Михаил трезвый-то человек, рази уркнет когда, а как пьяный напьется — ой, никакого житья нету. И ко мне вяжется и к ей. Хошь на край света убегай от его, от пьяного. [Люся:] Не знала я, не знала, что Михаил у нас до этого докатился. [Варвара:] Докатился, докатился. Матушка наша врать не будет. [Люся:] А вот теперь матушка почему-то терпит. «Проспится — опять ниче». Вот и жди теперь, когда проспится. Я с ним поговорю. Не обрадуется! Это что же в самом деле такое! [Старуха:] Вы от сердитесь. А пожили бы со мной. Это ить чистое наказание — рази я не понимаю. Не надо ему ниче говореть. И промеж собой не надо из-за меня ругаться, я помру, а вам ишо жить да жить. И видеться будете, в гости друг к дружке приезжать. Не чужие подите, от одного отца-матери. Только почаще в гости-то ездите, не забывайте брат — сестру, сестра — брата. И сюда тоже наведывайтесь, здесь весь ваш род. И я тут буду, никуда отсюда не стронусь. Посидите со мной, а я вам какой-нить знак дам, что чую вас, каку-нить птичку пошлю сказать. . . (с. 23). И когда ее дети, увидев, что матери стало лучше,

собрались вдруг уезжать, как взволнованно умоляет она их остаться хотя бы еще на один день: Помру я, помру. От увидите. Седни же. Погодите чутельку, погодите. Мне ниче боле не надо. Люся! И ты, Илья! Погодите. Я говорю вам, что помру, и помру (с. 76). Заметим, как изменяется синтаксическая структура фраз по мере развертывания действия пьесы: спокойная повествовательность первых фраз сменяется прерывистым, рубленым синтаксисом последней, когда волнение Старухи, узнавшей, что дети собрались уезжать, достигает кульминации.

Драма «Последний срок» — произведение, проникнутое социально-нравственной гражданственностью. Нравственное здоровье человека, по В. Распутину, заложено в органической и непрерывающейся связи его с родной землей, родным домом, родными людьми. Кто утратил эту связь, пренебрегает ею или стыдится этой кровной связи, тот потерял нравственное здоровье, он нравственно болен, неполноценен. Личностные свойства таких героев, их характер и поведение не искупают их основной человеческой вины. Таков строгий суд самого автора. Этой оценке подчинено в драме все: композиция, психологический портрет каждого из героев пьесы, деление персонажей на положительные и отрицательные и все речевые средства драмы. К положительным героям относятся те, кто связан с землей, родным домом, кто глубоко и искренне привязан к своим родным или друзьям. К положительным героям относятся не только Старуха, Мирониха, Михаил, Надя с их дочкой Нинкой, но даже эпизодический персонаж Степан, друг детства старшего сына Старухи Ильи. В центре этой группы, как бы на вершине ее, — Старуха, а с ней и ее подруга Мирониха. Их антиподы — те дети Старухи, что бросили дом, порвали кровные узы с родными местами, — Варвара, Илья, Люся и так и не появившаяся героиня, младшая дочь, любимая матерью Таньчора.

В образе Старухи эти идеальные устремления автора выдержаны с неукоснительной последовательностью, ее взгляды на жизнь полностью разделяются автором. Взгляды Старухи и взгляды детей, приехавших на ее похороны, несовместимы. Обсуждение каких-либо событий из их когда-то совместной жизни невольно приводит к столкновению взглядов и характеров. Отсюда и эмоциональная направленность монологов

Старухи, их взволнованная проникновенность и обнаженная искренность, их назидательно-поучительная тональность.

Желанием выразить до конца разными средствами нравственную идею произведения обусловлен и отбор языковых средств в речи Старухи, их стилевая организация. В диалоги вводятся обширные и разнообразные воспоминания. Апофеозом такого воспоминания является рассказ о коне Игреньке [21]. В этой воображаемой сцене материнское назидание звучит как допрос детей, заканчивающийся философско-нравственным наставлением. Композиционно сцена продолжает диалог Старухи и Автора [22]. Старуха обращается в своем воображении к детям с рассказом-воспоминанием.

Конструктивно этот кусок драмы строится на чередовании монологических отрезков речи Старухи и коротких, преимущественно негативных, реплик кого-либо из ее детей. [Старуха:] Че я вспомнила. . . Про тебя, Люся. . . И ты Илья. . . и ты, Варвара. Из вас кто Игреньку помнит? [Михаил:] Какого Игреньку? [Старуха:] Конь был Игренька. Ты-то, Михаил, еще маненький был, а вы неужели забыли? [Илья:] Что-то не припомню. [Старуха:] А ты, Люся? Помнишь, как ты боронила на ем? Как он у тебя завалился? Тогда в голодовку? [Люся:] Не помню. [Старуха:] . . .Ну как же. . . Должна помнить. Тебе уж годов шестнадцать было. Ты, однако, уж года два в колхозе вместе с народом работала. А по веснам боронила, пахала. . . Было что и пахала. . . А я как счас помню. Прибежала ко мне вся в слезах: Игренька завалился. Господи! Да Игреньку ли было на работу назначать?! Он и без упряжки-то в ту весну едва ноги таскал. . . Ну. Мы скорей туды, на елань. . . А он уж — всё. Совсем помирать собрался. «Вот дурной, дак дурной. Осталось дотерпеть неделю. Любая кочка жвачку подаст. Теперь уж на характере можно продержаться, я давно на

---

[21] Сцена с умирающим от голода ранней весной конем Игренькой настолько сильна и впечатляюща, что не случайно ее ввели в фильм «Василий и Василиса» (авторы сценария — В. Соловьев и И. Поплавская, режиссер-постановщик — И. Поплавская).

[22] Мы не касаемся разноплановой роли Автора в драме «Последний срок». Заметим лишь попутно, что и его речь не свободна от внелитературных лексических элементов.

характере держусь». Я повод тебе подала, подхватила снизу, помогаю. . . Он задние ноги вытянул, потом выпрямил их да и встал во весь рост. Ну вот. Ну вот! А то пропадать собрался — ну не грех ли? Скажу кому, дак обсмеют, подумают — дизентир! А какой он дизентир? Хлопни на ем комара, он и повалится. Вот и весь дизентир! Неужели не помнишь? [Люся:] И правда: боронила, пахала. . . Как это я забыла? (с. 66).

Неожиданная для матери забывчивость Люси заставляет Старуху проверить память и других детей: — А ты-то, Илья, че-нибудь помнишь?. . Помнишь, как на войну тебя брали? [Илья:] Я не воевал, мать. [Старуха:] Я знаю, что не воевал. Но брали-то тебя на войну. Слава те, господи, она кончилась, покуль тебя там чему-то учили. Дак всякое могло быть. Помнишь, ты уезжал — я тебя перекрестила? А ты принял благословение, согласился? [Илья:] Как уезжал — немножко помню, ага. [Старуха:] Согласился, согласился — по тебе было видать. А потом тоже забыл, показалось, что не надо. . . Че же вы такие беспамятливые-то, не бережливые? Пошто вы думаете, что вам это ни к чему? Память о родном месте, где вы родились, да ить это душа ваша, а душу беречи надо. [Варвара:] Как ее сберечи-то, матушка? [Старуха:] Эх, Варвара, Варвара. . . Ты бы подумала, что вот ты живешь, а кто-то другой, раз ты живешь, не живет. А ить он, поди, мог бы получше нас с тобой прожить, пополезней (с. 66).

Сочная народная речь передает в устах Старухи Анны не только высокую гражданственность героини, как мы видели в только что цитированном материале, но и обобщенные, едва ли не философские раздумья о жизни в целом. Характерно, что народно-диалектный речестрой ее обращений и пространных воспоминаний позволяет выразить с естественной простотой и внешней непритязательностью глубокие социально-нравственные раздумья о жизни, о ее смысле и о назначении человека в ней: [Варвара:] Тяжело, матушка, тяжело. [Старуха:] А кто вам сказал, что легко должно быть? Нет, Варвара, люди для пользы сюды приходят, не для веселья. А радость. . . Че ж радость. . . в том и радость, что ты — живешь. (с. 65—67). Как покаяние и раскаяние повторяют рефреном дети свои реплики в конце этой воображаемой сцены: [Люся:] Забыла. . . как же это я забыла. . . [Илья:] Как уезжал —

немножко помню. . . [Михаил:] Легкий человек стал. . . [Люся:] Забыла!. . Забыла!. . (там же).

Рассматриваемые словоупотребления в речи Старухи помимо эстетической играют в то же самое время и роль характерологическую. Они обусловлены социальной принадлежностью ее — прирожденной крестьянки, всю жизнь безвыездно прожившей в глухой сибирской деревне. Отбирая наиболее типичные для речи пожилой крестьянки современной сибирской деревни слова и обороты, автор не мог пройти мимо так называемых ложных диалектизмов, т. е. искажений литературных слов, весьма характерных для современного народного говора [23]. Именно неясность и неточность таких слов в плане выражения по сравнению с этим же планом их в литературном языке как нельзя точно обрисовывают образ героини, ее социальную принадлежность. Это широко распространенные слова *дизентир*, *испидиция* и фразеологизм *приказ вышел* и, видимо, индивидуально-авторский оборот *на личность письма*, т. е. 'на собственное имя'. Так, она не без гордости говорит о письмах Таньчоры, которые та посылает в деревню матери: Она прямо так на меня и пишет, что мине, так на личность письма, где печати, и указует (с. 35).

Количество собственно экспрессивных слов в речи Старухи невелико. Характерно, что используются они с целью осуждения пьянства. Ср. два диалога Старухи и Мирониха на эту тему: [Мирониха:] Дак у них кака нужда днем-то мыться? [Старуха:] Мыться? Ты, девка, как маленькая, ей богу. *Горло они там моют*, а то оно, горло-то, заросло, хлебушко уж не лезет. [Мирониха:] Теперечи мало кто сухой живет. [Старуха:] Мало, мало. Я как ни поглядю, все по улице ходют, *бодаются*. Это че, девка, деется на белом свете! Они пошто так пьют-то? Какая им поспелася нужда? Они ить себя только *гробят*, боле ничё. И бабы, и бабы-то за мужиками тоже тянутся, *воздыряют* почем зря. В ранешнее время рази так было? (с. 43—44). Экспрессивно-просторечные слова *воздырять*, *бодаться*, *гробить*, *сухой* 'непьющий' имеют широкий ареал рас-

---

[23] Для сибирского региона см. систематизацию этих слов в работе: *Палагина В. В.* Словарь некоторых иноязычных слов в говорах средней части бассейна р. Оби. — В кн.: Вопросы языкознания и сибирской диалектологии. Томск, 1966, вып. 1.

пространения, фразеологизм же *горло мыть* не отмечен ни в одном известном нам источнике [24].

Особенно важную роль в речевой характеристике Старухи играют местные служебные, полузнаменательные и модальные слова, наиболее частотные вкрапления в речи героини: *боле* (8 раз), *дак* (18), *ить* (22), *ишо* (19), *ли*, *моить* / *моит* (6), *ниче* (16), *ну* (6), *однако* (7), *подимте* (6), *ведь* 'наверное', 'надо полагать', *покуль* (6), *пошто* (18), *хошь* (3), *чё*, *чё ли* (4 раза). Именно в этой группе лексики самые высокие количественные показатели. Подобный прием отбора малознаменательных слов в их соотношении со словами полноценными, номинативными отвечает основным идейно-художественным установкам пьесы. Не затемняя основного смысла речевых структур героини, они сообщают ее речи особые смысловые и эмоционально-экспрессивные полутона, сохраняя при этом подлинный народный колорит ее. Из этого вытекает их особая характерологическая функция, раскрывающаяся разными языковыми средствами. Так, частица *дак* конструирует диалог, придавая речи истинно народное звучание, с ее помощью осуществляется сцепление реплик, в целом же оттеняется и подчеркивается предмет разговора: [Мирониха:] . . .отворот в гору помнишь? [Старуха:] *Дак* я его пошто не помню? Ну. Я, подимте, ума ишо не решилась (с. 39); [Мирониха:] . . .че говорят? [Старуха:] *Дак* че говорят. . . Посмотреть на меня приехали (с. 41).

С той же целью придания речи стилевой окраски используется трудно семантизируемое слово *однако* [25]. Обилие смысловых и модальных оттенков в нем способствует подтверждению того, о чем сообщается в высказывании: [Старуха:] А землю во сне видать. Это, *однако*, и не к худу совсем (с. 32); [Старуха Люсе:] Ты, *однако*,

---

[24] Сюжет «пьянство» и «пьющий» — одна из самых распространенных внеязыковых тем для фразеологизации. В семантической классификации русских диалектных фразеологизмов, предложенной Л. А. Ивашко, ФЕ *горло мыть* не зафиксирована (*Ивашко Л. А.* Очерки русской диалектной фразеологии. Л., 1981).

[25] Слово *однако* в художественной литературе о Сибири используется часто. Оно, пожалуй, в ней — одно из самых распространенных слов сибирской речи. Ср.: [Ермолай Сотников:] Ты почему коней-то не жалеешь, а? Срамота какая! О, да у вас авария, *однако*? (*Золотухин В.* На Исток — речушку, к детству своему. М., 1978, с. 21).

уже года два в колхозе вместе с народом работала (с. 65—66); [Мирониха:] Будто его голос был? [Старуха:] А какая тут дивля! Степка где же обробеет? Он, *однако*, сухой не живет (с. 43).

Употребление лексики этого рода сопровождается сохранением народно-диалектных синтаксических структур. Ср., к примеру, частичную инверсию в причинно-вопросительных фразах или препозицию местоимения перед союзом: [Старуха:] Молчать, че ли, буду? В кои-то веки ребят своих вижу и молчком? Дождалася, приехали. . . (с. 17); [Старуха:] С чего помирают? С радости ли, че ли? (с. 27); [Старуха:] Ты пошто у меня-то не спросишь? (с. 20); [Старуха:] Ты пошто ко мне долго не шла-то? (с. 38); [Старуха:] Ты пошто такой-то? (с. 25).

7. С наибольшей силой и выразительностью раскрывается художественный реализм пьесы в сценах встреч Старухи Анны и ее старинной подруги Мирониxи. Их волнующий дуэт, скупой на слова и признания, исполнен чувства дружбы искренней и глубокой. Согласие двух подруг основано на светлом отношении к жизни и любви к ней, на вечной приверженности к земле, на верности материнскому долгу, на мудром понимании неизбежности конца и надежды на то, что их жизнь продлится в их детях. Вместе с тем они различны по характеру, по эмоциональной реакции на все происходящее вокруг них. Мирониха — человек более живой, более открытый. Весело, с юмором, не жалуясь и не сетуя, переносит она тяготы нелегкой жизни в одинокой старости, ибо от природы склонна к шутке и даже озорству. Эти свойства натуры Мирониxи естественно сказываются в ее речи, полной слов броских, нарочито выразительных. В экспрессивно-маркированных лексемах проявляется оценка всего, с чем она сталкивается по ходу действия.

Так же как и речь Старухи Анны, речь Мирониxи насыщена диалектизмами. Все основные проявления Мирониxи как личности, ее мысли, заботы, дела и чувства, в момент происходящего на сцене действия обрисованы с обязательным привлечением внелитературных лексико-фразеологических средств. По количеству в речи Мирониxи их меньше, чем у Старухи Анны, но это связано с меньшим числом сцен, в которых она принимает участие в драме. В то же время диалектные особенности в речевом портрете Мирониxи по своим

структурно-семантическим свойствам, а также по соотношению знаменательных и служебных слов, локально ограниченных и просторечно-интердиалектных, и способам введения их в текст образуют точную симметрию с аналогичным пластом слов в речевой характеристике Старухи Анны. Ср. знаменательные диалектные слова: *на глаза увидеть, гудьмя гудеть, елань, жить* 'находиться', *зорить* 'разорять', *изговеться* (?), *первы пережечь, попуститься* 'добровольно отказаться', *потеряться* 'пропасть', *прилететь* 'быстро прийти', *ранешнее время, раскидывать* 'планировать', *рожу (не) износить, сподобляться* 'причащаться' (?), *стайка, старуня*; знаменательные слова, отличающиеся от литературных аналогов фономорфологически: *возвернуться, в перекрест, досмотреть, забаиваться, затопотать, медведиха, оглянуться, обезножеть, посидю, стребовать, тулово, хочут*; диалектно-просторечные слова: *баба, вредительша, встренуть, вчерась, вылезти* (на свет), *изголяться, испужаться, мужик, намозолить* (глаза), *напужать, отыграться на ком-л., седни, стра мина, стрекануть*; незнаменательные и полузнаменательные слова: *али, дак, иде, ить, ишо, моить, ниче, однако, поди, поди-ка, покамест, пошто, пущай, сколева, (че) тако, теперечи, тепери, туды, тутака, хошь, че, че ли*. Внелитературные слова в речи Мирониxи — это слова по преимуществу одноразового употребления, кроме обращения *старуня* (19 раз) и слов служебных и малознаменательных. Здесь числовые показатели употребления отдельных лексем могут составлять 2, 3, 4 раза, 6 и самый высокий — 8 раз (*че ли*).

Прием использования речевого контекста для раскрытия смыслового наполнения диалектного слова, рассмотренный нами ранее, можно наблюдать и в речи Мирониxи. [Старуха Мирониxе:] Дак она у тебя иде? [Мирониxа:] Когда бы я сама знала иде, я бы тебе, *старуня*, сказала, а то и сама не знаю. Все елани *в перекрест* взяла. Оно так-то пропади оно пропадом, бегать сломя голову за ей — первый раз она, че ли, блудит, а тут сердце не на месте. Поди-ка слыхала, у Голубева медведь телку задрал (с. 38—39); [Мирониxа:] Я уж и так, старуня, обезножила. Счас вот сижу около тебя, а ноги у меня гудьмя гудят. Я ить их *надсадила* — какой день бегаю, корову свою ищу. Потерялась у меня корова, домой не идет (с. 38).

Специфику же речи Мироихи, ее индивидуальное своеобразие составляют слова и речевые обороты экспрессивно-наполненные, что соответствует легкому и веселому складу ее натуры. Именно ее неунывающий характер объясняет постоянные шутки в ее репликах, бесхитростно-насмешливые присказки и историйки. Любимое словцо Мироихи — восклицание *оти-мотри* (или *оти-моти*). В нем мгновенная реакция удивления или несогласия с тем, о чем ей только что сказала Старуха. [Мироиха:] *Оти-моти*! Ты, старуня, никак живая? (с. 38); *Оти-моти*! Я ей про корову толкую, а она все никак с себя не слезет!. . (с. 40).

Мироиха и Старуха — давние и верные подруги. Их дружба скреплена самой жизнью, общей судьбой, общими делами и заботами, общими взглядами. Нежностью и теплом наполнено то единственное слово-обращение Мироихи к Старухе, которое у нее всегда на устах: *старуня*. [Мироиха:] Ты, *старуня*, никак живая? (с. 39); Да ты, *старуня*, моить, за хребет седни со мной побежишь, вдвоем нам с тобой все веселей будет в гору подниматься (с. 70); Хорошо с тобой, *старуня*, да надо бежать (с. 72). Вместе с тем именно любовь и старая дружба позволяют Мироихе говорить Старухе нарочитые грубости, дерзости. Грубоватые словечки, которые столь естественны в речи Мироихи (*укостыляла*, *ухлестала*, *вредительша*, *глаза намозолила*), помогают ей скрыть истинное чувство привязанности и ни на минуту не покидающее ее опасение, не умерла ли ее подруга (см. примеры выше).

Насмешливо-грубоватые, иронические слова в речи Мироихи не только веселят и подбадривают ее собеседницу, но прежде всего подбадривают ее самоё. Ибо жизнь ее отнюдь не легка. В каком-то отношении она труднее жизни Старухи Анны. Одинокая в своей старости, брошенная детьми, она стойко и без ропота несет тяготы жизни, не питая излишних иллюзий на улучшение своей доли в будущем. Резкие слова передают ее усталость и раздраженность. Мироиху в начале пьесы мы застаем в поисках пропавшей коровы. С досады она говорит Анне: Вот приди она, *страмина*, я ей все *ноги пообломаю*. [Старуха:] Ты уж, девка, не пужай ее. Она, моить, оттого и не идет, что тебя боится. [Мироиха:] Я ей, *страмине*, побоюсь! Медведя в лесу она не боится, а меня испужалась. . . Вот пущай бы он ее ишо в этот раз не съел, я бы ей отыгралась. Она ить

мне все нервы пережгла, я из-за нее не человек (с. 47).

Эмоционально-экспрессивная лексика в устах Миронихи не только помогает полнее раскрыть ее образ, не только делает эти сцены исключительно живыми и яркими, но она играет свою функционально-конструктивную роль. Последовательные реплики героинь, составляющие их диалог, создаются с помощью слов разной эмоционально-экспрессивной тональности — повышенной у Миронихи, нейтрально-спокойной у Старухи Анны. Экспрессивные лексемы («сильные словечки») задают экспрессивный тон в ответном высказывании. Этот прием сцепления реплик той и другой героини, реплик с разнохарактерным экспрессивным наполнением слов, в конечном счете подводит к раскрытию мыслей автора исключительной глубины, имеющих социально-нравственную направленность, далеких от той заземленно-бытовой тематики, с чего эти разговоры начинались. В Миронихе — до сего шутнице и балагурке — обнаруживается редкая нравственная стойкость. Как гневно отвергает она совет Анны избавиться от коровы, чтобы не мучиться дальше с ней: О-о-о! Поглядите вы на ее! Корову бы она отдала и деньги бы не взяла! Забавная ты все же, старуня. Как я своей коровой попущусь, когда я ее всю жизнь держала? Для меня это живая смерть. Мне от нее и молока не надо, только бы корова в стайке мычала. Кака-така немочь на меня навалилась, что я себе корову не продержу? (с. 40). Приверженность к извечному крестьянскому труду, к земле не только заполняет ее время, не только служит ей материальной базой, но является неиссякаемым источником нравственного здоровья, который питает ее душу и сердце, вселяя силы и бодрость. И в этом В. Распутин сближает своих положительных героинь, сливает их голоса в единый рупор своих социально-нравственных воззрений. Со сцены, когда текст сопровождается игрой актеров, когда декорации и сценические аксессуары оттеняют и подчеркивают происходящее, эти мысли получают выразительность и убеждающую силу.

8. Внелитературная лексика в драме В. Распутина «Последний срок» полифункциональна по своему художественному назначению. Иносистемное по отношению к литературному языку положение делает ее не только исключительно яркой и красочной, но и способ-

ной выразить идейные и художественные замыслы автора драмы. Наш конкретный анализ подтверждает ту центральную роль лексики, которую она играет в художественном произведении. Именно поэтому она и является объектом нашего исследования. «Центры тяжести при описании разговорного и поэтического языка различны. Центральная часть описания разговорного языка — грамматика — отступает при описании поэтического языка на второй план по сравнению с расширенной лексической частью...» [26]

9. Любое исследование лексико-фразеологического материала, как известно, возможно лишь при условии письменной фиксации слова. Поэтому и наше изучение внелитературной лексики основано на письменном варианте драмы. Вместе с тем представляет интерес (лингвистический и культурно-речевой), как воспринимает зритель эту внелитературную лексику в ее устном воспроизведении, т. е. в спектакле.

Зрительская аудитория в театре — случайное сообщество людей, специально не подготовленное к восприятию местных и просторечных слов прямо со сцены. Какая-то часть ее хорошо понимает эти иносистемные включения и правильно воспринимает их. Для других же элементы диалектной речи — нечто малопонятное, слабо различимое и обязательно нелитературное.

Для ответа на поставленный выше вопрос нами было проведено небольшое интервью со зрителями во время посещения спектакля в МХАТе. В этом эксперименте нам помогала доцент Красноярского педагогического института Л. Г. Самотик. В интервью было четыре вопроса: 1. Заметили ли вы, что в этом спектакле много местных слов? 2. Мешает ли вам обилие этих слов воспринимать содержание пьесы? 3. Предлагается несколько конкретных слов для перевода. 4. Не раздражает ли вас якающая огласовка в речи Старухи?

Агроном из Белоруссии (лет 50): 1. Да. 2. Не мешает. Вообще я диалектные слова в художественной литературе не люблю, но у Валентина Распутина они мне не мешают. Я этого писателя очень люблю. 3. *Домовина* — гроб, *заложка* — это запор, длинная палка, *изговеться* — ну, это истощать, *исповадить* (о девочке) —

---

[26] *Курилович Е.* Поэтический язык с лингвистической точки зрения. — В кн.: *Курилович Е.* Очерки по лингвистике: Сб. статей. М.: ИЛ, 1962, с. 424.

избаловать, *сподобляться* — это вроде бы как причащаться, готовиться к смерти.

Инженер из Минска (лет 50): 1. Да, заметил. 2. Местные слова не мешают восприятию. Вещь знакомая, я ее читал. Понимаю все дословно, потому что много в своей жизни встречался с деревенскими людьми. 3. *Домовина* — гроб, *заложка* — запор, *изговелась* — исстрадалась, *исповадили девочку* — избаловали.

Инженер, москвичка (лет 23—25): 1. Да. Замечаю. Моя бабушка — с Урала, многие слова мне знакомы. 2. Не мешает. Кроме того, я этот спектакль очень люблю, видела его по телевидению. 3. *Домовина* — это они вместе собираются умереть, *на заложке* — на засове, на крючке, *изговеться* — но ведь у нас тоже есть слово *говеть*, точного смысла не знаю, *сподобляться* — пора умирать. 4. Якающее произношение не раздражает.

Молодой человек и девушка из Люберец, студенты технического вуза: 1. Да, заметили. 2. Мы все понимаем. Таких оборотов, которые мы не понимали бы, здесь нет. 3. *Домовина* — могила. [Поправляю: гроб] Ну, все равно, они хотели вместе лечь в одну могилу, *исповадить* — избаловать, *заложка* — запор, задвижка. 4. Разговор на «я» мы и не заметили.

К этим сведениям следует добавить и о своих впечатлениях от зрительного зала в целом. Зал полон самого глубокого внимания. Эта атмосфера абсолютного взаимопонимания и сочувствия зрительного зала и сцены поначалу даже лишила нас желания брать интервью, ибо и без опроса было ясно, что существенного языкового барьера из-за насыщенности текста диалектизмами для аудитории театра не существует. Проверка окончательно подтвердила это. Быстрая реакция зала на все происходящее на сцене абсолютно адекватна. Смех и аплодисменты мгновенны и уместны. Шквалом рукоплесканий встречаем, к примеру, гневные слова Михаила, обращенные против своих сестер и братьев: [Михаил:] А что — может, кто из вас заберет ее, а? (с. 61). И когда никто из приехавших на это предложение не отозвался, он бросает им с гневом и возмущением: Значит, никто не желает? Никто. И корова никому не нужна. Тогда, может, без коровы? Тоже нет. Ясно. Тогда идите вы все от меня знаете куда! . . И не говорите мне, что я такой да разэтакий, не лайте меня. А ты, мать, ложись и спи. Ложись где лежала.

Они так тебя больше любят, когда ты здесь лежишь. Понимать надо (с. 62).

Содержательный и эмоциональный эффект драматического произведения, впечатление о правдивости и глубине раскрытия образов героев и спектакля в целом создается благодаря гармоническому соединению речевых структур со сценическим действием и сценическими аксессуарами. Спектакль «Последний срок» является тому наглядным подтверждением. Заложенные автором в его текст глубокие мысли обнажены со всей полнотой и определенностью. Можно уверенно сказать, что правило, которому подчиняется драма как жанр и на которое в свое время обратил внимание непревзойденный мастер русской драмы А. Н. Островский, здесь реализовано целиком и до конца: «Только при сценическом исполнении драматический вымысел получает вполне законченную форму. . .» [27]

## ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

| | |
|---|---|
| Даль | — *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. 2-е изд. СПб.; М., 1880—1882, т. 1—4. |
| Деул. | — Словарь современного русского народного говора: (д. Деулино Ряз. р-на Ряз. обл.) / Под ред. И. А. Оссовецкого. М.: Наука, 1969. |
| ИОС | — Иркутский областной словарь. Иркутск, 1973—1979, вып. 1—3. |
| Красноярск. | — Словарь русских говоров южных районов Красноярского края. Красноярск, 1968. |
| Кузб. | — Словарь русских говоров Кузбасса. Новосибирск, 1976. |
| СНГ | — Словарь русских говоров Новосибирской области / Под ред. А. И. Федорова. Новосибирск, 1979. |
| СРНГ | — Словарь русских народных говоров. М.; Л., 1965—1980, вып. 1—20. |

[27] *Островский А. Н.* Полн. собр. соч. М., 1932, т. 12, с. 45.

Ср. Обск. — Словарь русских старожильческих говоров средней части бассейна р. Оби. Томск, 1964—1967, т. 1—3; Дополнение к Словарю русских старожильческих говоров средней части р. Оби. Томск, 1975, ч. 1—2; Словарь просторечий русских говоров Среднего Приобья. Томск, 1977.

Элиасов — *Элиасов Л. Е.* Словарь русских говоров Забайкалья / Под ред. Ф. П. Филина. М., 1980.

# СЛОВО НА ЭКРАНЕ

## (О языке и стиле синхронных диалогов в дублированных кинофильмах)

Л. К. Граудина, Л. И. Скворцов

В отличие от литературы кино имеет свой язык, основу которого составляет драматургическое действие, запечатленное движение. У кино своя поэтика, своя собственная система эстетических средств, в которой отражается понимание задач этого искусства. Специалисты говорят об особой «стилистике кино», об «экспрессии» образов и эпизодов, но эта стилистика не имеет прямого отношения к литературному языку. В искусстве кино языку в целом отводится подчиненная роль. Распространено убеждение, что суть кинематографического искусства наиболее рельефно выражалась только во времена «Великого немого». Пришедшая на экран речь во многом способствовала утрате своеобычия киноискусства. «Говорящие фильмы? — писал Чарли Чаплин. — Я их ненавижу. Они разрушают великую красоту молчания». На заре звукового кинематографа В. Б. Шкловский уверенно заявлял: «Говорящее кино почти так же мало нужно, как поющая книга». Это, конечно, крайняя точка зрения [1]. По мнению других (и их теперь большинство), живая звучащая речь обогатила кинематограф и в то же время сохранила в нем максимум своеобразия [2].

[1] См.: *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977, с. 320 и след.

[2] См. статью: *Кривенко Б. В.* Экранная речь. — В кн.: Язык и стиль средств массовой информации и пропаганды: (печать, радио, телевидение, документальное кино). М.: Изд-во МГУ, 1980, с. 237 и след.; там же приведена новейшая литература по данному вопросу.

В кинофильмах функциональная нагрузка слова несколько иная по сравнению с языком художественной литературы. В языке кинодиалогов слово становится, по выражению искусствоведов, как бы более «плотным, густым и емким». Там, где прозаик сочиняет несколько страниц описания пейзажа или портрета героя и черт его характера, сценарист должен обойтись одной строкой, ремаркой или авторской репликой. Все представления о внешности героев, обстановке, в которой происходит действие, особенностях драматургических коллизий перекладываются на другие изобразительные средства: портретное описание заменяется образом живого актера, характеры обнаруживаются в поступках и столкновении героев, в диалогической речи персонажей.

В текстах киносценариев слово находится под воздействием самого жанра, причем в стилистике языка синхронных диалогов прямым образом отражается ряд особенностей, обусловленных спецификой синхронных переводов (диалогов). Основная трудность создания переводных текстов на русском языке заключается в том, что русский текст в момент говорения должен укладываться во временные рамки произнесенного в картине оригинального текста. Пока двигаются губы героя, произносящего реплику или монолог, русский текст должен быть приноровлен к его речи. При этом в своих самых ярких звуковых проявлениях текст в оригинале и переводе должен совпадать, например широкое произнесение гласных звуков, смычных и губно-губных согласных и т. п., а также междометия, характерологические качества речи и др.

Язык синхронных диалогов в тех фильмах, о которых ниже пойдет речь, рассматривается в настоящей статье под углом зрения основных свойств, присущих избранному жанру как стилистической системе, организованной определенным образом и обусловленной специфическими функциональными задачами переводного текста. О текстах многих сценариев можно сказать, что они отвечают высоким требованиям взыскательного вкуса и соответствуют литературной норме современного языка. Однако в целом ряде переводных сценариев на темы современной жизни обращает на себя внимание один общий недостаток, который, возможно, связан с нелегкими техническими условиями жанра синхронных диалогов, о которых шла речь. Этот не-

достаток заключается в тенденции к примитивизации речи или опрощению. «Опрощение, — как писал поэт Н. Асеев, — не есть понятие, тождественное простоте. Простота может быть результатом великого и сложного процесса творчества. Опрощение — сознательный отказ от трудностей и риска быть непонятым ради общедоступности и привычности» [3].

В текстах сценариев есть «проходные» страницы, которые становятся общим местом, привычным, почти бытовым диалогом, который не задерживает ничьего внимания и, как говорят, «пропускается мимо ушей», не оставив глубокого впечатления. В таких случаях заметна крайняя бедность средств выразительности, что связано с общим упрощенным пониманием задач художественного слова. К языку текстов киносценария авторы иногда относятся как к явлению повседневному и обычному, не заботясь о том, как можно усилить и обогатить речь героев, украсить ее содержание. Еще М. В. Ломоносов в своем «Кратком руководстве к красноречию» писал, что «украшение есть изобретенных идей пристойными и избранными речениями изображение. Состоит в чистоте штиля, в течении слова, в великолепии и силе оного» [4]. Нельзя не вспомнить к месту, что, будучи уже великим ученым и достигшим славы поэтом, М. В. Ломоносов неустанно работал со словом, создавая теорию украшения стиля и широко пользуясь тропами и «фигурами речений и предложений».

Невнимание современных авторов к слову приводит к тому, что в сценариях они обходятся скудным словарным запасом, забывая о сокровищах народного языка, который содержит многие десятки тысяч слов и речений. Этот упрек может быть обращен не столько к переводчикам, сколько к авторам текста. Переводчик, даже самый лучший, в условиях «временно́го цейтнота» не может выйти за рамки данного ему текста и содержательно видоизменять его. Тем не менее говорить о недостатках переводной киноречи все же необходимо. В качестве примера можно привести сценарий фильма «Филипп Добрый». Диалоги этого фильма сти-

---

[3] *Асеев Н.* О структурной почве в поэзии. — В кн.: День поэзии. М., 1956, с. 155.

[4] *Ломоносов М. В.* Краткое руководство к красноречию, книга первая. . . — В кн.: Сочинения Ломоносова. Изд. А. Смирдина. СПб., 1847, т. 3, с. 594.

листически серые, безликие. Не создается представления об оригинальной речи героев. И мать, и дети, и мужчины, и женщины — все в этом фильме говорят одинаково. Автор даже не задумался о том, что есть некоторые различия в манере говорить у мужчин и женщин. В фильме есть кадр, когда героиня обругивает героя: *Скотина*! В жизни может встретиться такая ситуация, но это — не типичное женское ругательство. Кстати, в американском фильме «Джен Эйр» приводятся весьма характерные образцы «дамской» речи. Героини этого фильма о ребенке говорят взахлест, одновременно:

— Прелестное дитя!

— Простите, что вы сказали?

— Она очень мила!

— Прелестная крошка!

Обилие эмоциональных реплик гиперболизирующего «положительного заряда» — одно из самых типичных свойств «женской» речи. Ср., в частности, реплику Лючаны в фильме «Мы так любили друг друга»: «— Пьеса просто восхитительна! Все актеры гениальны!»

Нельзя не обратить внимания и на другую стилистическую манеру повествования героев. Стремясь отойти от стилистики серой и бесцветной речи, авторы допускают «перехлесты» в другом, прямо противоположном направлении. Нередко герои «стыдятся говорить просто». Об этом на страницах «Литературной газеты» в свое время хорошо писала критик-киновед Татьяна Хлопянкина: «В пьесе Хмелика „Мужчины, носите мужские шляпы!“ есть эпизод, ядовито высмеивающий штампы так называемых производственных сюжетов.

На сцене идет совещание. И вот между несколькими его участниками происходит такой, к примеру, диалог:

О г а р к о в. У нас полный порядок. . . (передает бумаги). Это по РТЛ, а это по ЦХЛ.

Ф е д о т о в а. Так. . . Хорошо. . . А это у вас что?

О г а р к о в. Лямбда ку.

Ф е д о т о в а. Откуда?

О г а р к о в. Экстраполируем.

Ф е д о т о в а. Вижу.

О г а р к о в. Они же конгруэнтны.

Ф е д о т о в а. Ну и что?

О г а р к о в. Лямбда ку, гамма пи двенадцать, семь дельта эр — и порядок. Так сказать, с приветом.

И так далее. . .

При том, что мы совершенно не представляем, о каких РТЛ и ЦХЛ идет речь, а таинственная „лямбда ку" есть, наверное, не более чем лукавая авторская выдумка, в драматургии спора мы, как ни странно, тем не менее отлично ориентируемся. Герои могли бы проговорить в таком духе еще долго, и в конце концов мы настолько прониклись бы их проблемами, что начали бы кому-то сочувствовать, кого-то осуждать и мысленно желать „лямбде" всяческих успехов. В конце концов ведь и „каэтан" из фильма „Твой современник" был не более чем выдумкой Е. Габриловича и Ю. Райзмана, а сколько из-за него было копий поломано!» [5].

В научных сочинениях, конечно, не должны фигурировать обороты застольных спичей. Но и приятельская беседа, а тем более объяснение в любви не может вестись в штампах терминологической, деловой речи. Показательным в этом отношении может быть образец объяснения в любви из переводного сценария фильма «Камень чистой воды»:

Н а т о. Если уже при второй встрече вы сделали мне предложение, то что же вам помешало сделать его при первой?

О т а р. Я должен был убедиться, что действительно люблю вас.

Н а т о. И убедились?

О т а р. Не только люблю, я не могу без вас жить. . .

Н а т о. О. . . хм! Что же, благодарю за приятную информацию. . .

Слово «информация» в этой ситуации «притянуто» некстати. Оно засушивает речь. Неоправданна и вся официально-деловая тональность диалога.

Второй пример из фильма «Соната над озером» по роману Р. Эзера «Колодец» (Рижская киностудия, дубляж «Мосфильма», 1976 г.):

Ж е н щ и н а - в р а ч. В данный момент я здесь отвечаю за все, и в мои функции входит. . .

Р у д о л ь ф. Боюсь, вы хотите взять на себя функции самого господа бога. . .

Третий пример из фильма «Филипп Добрый»:

Н е п т и к а. Просто не могу тебе передать! Море,

---

[5] *Хлопянкина Т.* Кто боится «лямбды ку»? Кинообозрение. — Лит. газета, 1979, 28 февр.

солнце! Целых пять дней в горах и на море. С ума сойти! Мне устроили по линии «Интуриста». . .

Сразу же вспоминается «канцелярит», о котором писал К. И. Чуковский: «Молодой человек, проходя мимо сада, увидел у калитки пятилетнюю девочку, которая стояла и плакала. Он ласково наклонился к ней и, к моему изумлению, сказал:

— Ты по какому вопросу плачешь?

Чувства у него были самые нежные, но для выражения нежности не нашлось человеческих слов» [6].

Недостоверным кажется диалог между молодым человеком и девушкой в фильме «Камень чистой воды»:

— Я спешу, очень спешу.

— Не смею тебя задерживать. . .

Стиль делового разговора, выдержанный в духе этикетного чинопочитания XIX в., здесь явно неуместен. В этом же фильме бесчисленны междометия, которыми насыщен текст сценария. Для образца можно привести постраничные перечисления хотя бы трех междометий: *ага* — с. 1, 39, 44, 52, 54; *угу* — 11; *хм* — 17, 22, 28 (2 раза), 35, 36 (2 раза), 41, 44 (2 раза), 47 (2 раза), 49 (2 раза), 52, 60, 65, 68, 70, 71, 72 (2 раза), 75 — словом, не менее 30 употреблений. Как видим, герои «хмыкают» почти на каждой странице. В отдельных случаях речевой диалог между молодыми людьми состоит только из междометий:

Т о м а з. Ага!

О т а р. Ого, хм!

М е д е я. Хм. . . Ты очень любезен.

Даже академику в фильме нечего сказать, и по воле автора он злоупотребляет тем же междометием «хм»!

Естественно, что язык этого сценария воспринимается как бесцветный и однообразный. Тем более, что в нем встречаются и неточные словоупотребления. Так, на странице 62 герой, угощая своих гостей, говорит им: «Всех обнесу!» (имея при этом в виду, что каждому из гостей угощение будет подано). Но точный смысл слова — обратный. У глагола *обносить* есть значение ‘обходя с угощением, пропускать кого-либо’. Ср. у Пушкина: Слуги так усердно меня обносили, что я встал из-за стола голодный (Путешествие в Арзрум); у Л. Н. Толстого: Гувернер — немец. . . весьма оби-

---

[6] *Чуковский К.* Живой как жизнь. М., 1963, с. 124—125.

жался тем, что дворецкий, с завернутою в салфетку бутылкой, обносил его (Война и мир) [7].

В этом же фильме этикет прощания во многих случаях между самыми разными героями передается единственным студенческим и просторечным *Пока*!

Действенность искусства — в его запоминаемости. Создатели фильма не смогут претендовать на внимание и благодарные отзывы зрителей, если авторы и режиссеры будут далеки от жизненной правды. От самого сюжета фильма, развития его событий и драматического столкновения характеров мы ждем достоверного и правдивого отображения жизни; в то же время и в языке его героев должны присутствовать непринужденные разговорные интонации, свойственные живым диалогам.

В фильме «Странствующие рыцари» (киностудия «Грузия-фильм», дубляж «Мосфильма», 1976 г.) типовыми оказываются такого рода диалоги:

Инспектор. Словом. . . э-э. . .

Сотрудник. Ведь можно организовать кружок. . . и. . . м-м. . . научиться. . .

Или:

Редактор О-о! Хм. . .

Лектор. . . .Тут. . . э-э. . . главное, не терять времени.

Сходная картина и в диалогах чехословацко-грузинского кинофильма «Рача, любовь моя» (дубляж «Мосфильма», 1977):

Заур. Ээ. . .

Дарина. Мм. . . Хм! и т. д.

Или:

Вано. Ха, ха! А???

Мария. Ха, ха, ха! Оо! и т. д.

Если вспомним аналогичные «междометные» диалоги и в других фильмах, замечание о стандартности живых разговорных черт речи не покажется придиркой.

Трудно согласиться и с теми молодежными оценочными словечками, которые хотя и встречаются в речи студентов или школьников, но не стоят того, чтобы способствовать их закреплению в литературной речи. В фильме «Весенняя путевка» друзья изъясняются таким образом:

Антон. Внимание, ребята! Внимание! Детям до шестнадцати лет смотреть не рекомендуется!

---

[7] См. статью «Обносить» в ССРЛЯ (М.; Л., 1959, т. 8, стб. 284).

П а у л ь. О! О! Потрясно! Потрясно! (*Смеется*). Вполне! Да ты у нас прямо нимфа.

*Железно*, *потрясно*, *клёво*, *кайфово*, *хипово* — все эти жаргонно-просторечные изобретения мы действительно слышим в повседневной речи. Однако их стилистическая окраска слишком уж характерологична. Поэтому и употреблять их можно лишь в редких случаях, с особым стилистическим заданием.

Очень редко обращаются авторы дублированных текстов к локальным или экзотическим словам и выражениям, создающим яркий национальный колорит речи. Ср., например, удачное использование фразеологизма *шить халат по своему росту* (в значении соразмерять свои требования и вкусы с возможностями) в кинофильме «Возвращайся с солнцем» (киностудия Узбекфильм», дубляж киностудии им. М. Горького, 1972 г.):

Ш е р - а к а. Пойми, Шарофат, после смерти жены как мне трудно было, и все же я отправил ее учиться в город. Она. . . артисткой будет. А твой сын стал на ее пути. Нельзя впрячь в одну повозку коня и лань. Да и вообще человек должен шить себе халат по своему росту.

Зато очень модной и притягательной оказывается разного рода грубо-просторечная лексика, а то и простая брань; например, в диалоге из фильма «Ключи от города» (Рижская киностудия, дубляж киностудии «Мосфильм», 1974 г.):

Д о л г о в я з ы й. Смотри-ка, какая ты принципиальная.

Д а й н а. Крыса ты задрипанная (с. 15).

На однотипном использовании ругательств построены многие диалоги и реплики в кинофильме «Люди в солдатских шинелях» (киностудия «Таллинфильм», дубляж киностудии им. М. Горького, 1968 г.), например:

— Вот скоты! Я им сейчас врежу!. .

— Уйдут, гады! Диск!

— Вот сволочи!

— Ха! Ребята! Всыпьте этому гаду!

— Что, заткнулся, подонок!

Неоправданным представляется обращение переводчиков к ненормативным элементам живой речи — вне заданий характерологии, стилизации, нарочитого обыгрывания и т. п., например: *ихний* и *по-ихнему* («Смерть зовется Энгельхен», киностудия «Баррандов», ЧССР,

дубляж киностудии им. М. Горького, 1963 г.; «Рача, любовь моя», 1977 г.); *езжайте* («Соната над озером», 1976 г.); *одень шапку* («Верный друг Санчо», 1974 г.); *вручать подарок* («Лето», киностудия «Таллинфильм», дубляж киностудии «Ленфильм», 1977 г.) и т. п.

Грамматически ущербна реплика-приказ сержанта в кинофильме «Люди в солдатских шинелях»:

Симуль. Лоог! Кальм! Размотать обмотки. Три раза перемотать и каждый раз показать мне.

И уж совсем не по-русски звучит фраза, вложенная в уста стюардессы:

Мы пролетаем границу Советского Союза. . . От имени экипажа поздравляю вас в нашей стране («Верный друг Санчо», Рижская киностудия, 1974 г.).

Как уже сказано, для преодоления штампованности и упрощенности стиля речи киногероев необходимо дальнейшее расширение словаря за счет богатств народной речи. В сценариях многих переводных фильмов переводчики обращаются к неиссякаемым источникам народной и фольклорной речи. В этом отношении с большим тактом, «чувством соразмеренности и сообразности» сделан синхронный перевод латышского фильма «Вей, ветерок!». Созданный по мотивам пьесы поэта Я. Райниса, стихотворный текст синхронного перевода сохранил сам дух народной речи, ее поэтическую символику. Вот диалог двух любящих и трагически разобщенных героев фильма — Улдиса и Байбы:

*Байба в лодке. Подходит Улдис.*

Улдис. Что за белое сиянье,
там, в челне моем?. .
Байба: Не пробуй увидать,
что сумрак прячет.
Улдис. То, что прячет мать заката,
ветер утра обнажает.
Байба. Погоди, не приближайся. . .
Не спеши развеять. . . то,
что счастье робкое соткало
на своем станке заката.
Улдис. Ты моя. . . в моей ты лодке. . .

Высокий стиль кинолегенды требовал возвышенной лексики, поэтических народных метафор, величавого, размеренного течения речи.. На этом фоне понятными и стилистически мотивированными выглядят даже такие старославянизмы, которые, казалось бы, давно ушли из стихотворной речи:

О р т а. Образумься... Как же можно...
ласку грубостью добыть,
а добро *пресилить* злобой?

В то же время диалектно-просторечные словечки кажутся в этом тексте противоестественными и неуместными:

Ц и е п а. Нет, она сказала тем лишь,
кто не выдает секретов.
О р т а. Или той, кому лазейка
*завсегда* душа чужая.

В этом же сценарии встретилось одно досадное искажение слова: в тексте используется вместо литературного *светопреставление* осовремененный ошибочный вариант *светопредставление*.

Б а й б а. Ель моя! Ее сломало!..
Боже мой! Под самый корень.
Прямо *светопредставленье*...

Однако здесь речь не идет о «светомузыке». Прямое значение этого слова связывается с христианским вероучением о конце, гибели мира. Здесь же слово используется с переносным оттенком в значении 'суматоха, неразбериха, необычайное и тяжелое событие'.

Иногда переведенные фразы звучат двусмысленно. В переведенном с итальянского языка фильме «Мы так любили друг друга» встречается такая реплика: «Черт с ней с провинцией или с культурной жизнью». Зрителю остается неясно, кого «чертыхают». Здесь возможно двойственное понимание: то ли культурная жизнь герою не нравится, то ли провинция не подходит. Да и вообще уместность этой реплики остается под вопросом, хотя, конечно, требование синхронного перевода приходится соблюдать. Если автор выругался, переводчик вынужден сделать то же самое. В этом же фильме встречаем набор новых «импортных» междометий типа «Ха-да-да!» и просто «Х!».

Вообще приверженность сценаристов к междометиям весьма примечательна. С эстетической точки зрения слог сценария обилием междометий нисколько не обогащается, хотя создается впечатление некоего подобия непринужденной и живой разговорной речи. Однако меньше всего внешнее украшение и утонченность стиля создаются за счет скудного репертуара этой незначимой части речи.

В развитии современного литературного языка происходят существенные сдвиги, перемены. Сценаристы должны заметить этот новый язык, не упустить новые слова, рождающиеся для обозначения живых понятий, отбросить все лишнее, помочь закрепиться находкам. Помимо работы над словарем сценаристы должны усовершенствовать синтаксис, более отвечающий потребностям жанра, более приспособленный к особенностям диалогической речи. Предстоит найти новые изобразительные средства — создать новые сравнения, новые метафоры, новые тропы и фигуры речи.

Стилистически оправданные нововведения удержатся и будут подхвачены преемниками: удачно найденное слово не забывается, прочно входит в общий словарный фонд народной речи. От выбора слова зависит сила выражения, изобразительность диалогов.

Язык кино — серьезное общекультурное дело. Произнесенные киногероями на миллионах экранов и подхваченные завтра же зрителями остроумная реплика, шутка, острое словцо быстро становятся расхожими в обиходной разговорной речи. Вместе с метким, образным словом тот же путь проходят и пошлый анекдот, и неосторожное сравнение, и пустопорожний афоризм. . .

Великое дело — кино. И слово его — великое. Наряду с театром, радио и телевидением кино стало законодателем современных литературных норм — орфоэпических, грамматических, лексических.

В языке массовой коммуникации наших дней язык кино занимает одно из первых мест. И тем ответственнее роль его творцов и созидателей.

# МНОГОСЕРИЙНЫЙ ФИЛЬМ — СЕРИАЛ
## (К появлению нового слова)

Т. С. Коготкова, Г. И. Миськевич

Поводом для написания статьи послужила переписка сотрудников сектора культуры речи Института русского языка АН СССР с многочисленными добровольными корреспондентами. Внимательные к языку, ревнители его чистоты, поднимая тот или иной конкретный вопрос, стремятся обосновать свои суждения, доказать правомерность своих взглядов, часто совпадающих с мнением специалистов-русистов. Но независимо от того, насколько справедливы суждения неспециалистов, они всегда привлекают внимание языковедов, помогая в нормализаторской и культурно-речевой работе. Эти же письма могут явиться стимулом для более глубоких исследований, в особенности если они касаются явлений новых, еще не отстоявшихся в жизни.

Не так давно учитель истории из Белоруссии Н. М. Куликовский обратился в Институт русского языка АН СССР с письмом по поводу «грубейшей», «крупномасштабной» ошибки, связанной с употреблением слова *серия* в значении 'часть чего-то целого'. Речь шла об использовании этого слова для наименования части кино- или телепроизведения. В этом случае правильно, по мнению тов. Куликовского, говорить *часть*, *раздел*, *глава*, а не *серия*. «Чего доброго, скоро и романы будут делить на серии (оперы уже делят). Многосерийный фильм! — шумит реклама, — иронизирует далее автор письма, — и никто из ее авторов не хочет признать, что „серия“ — это ряд однородных предметов, а не часть чего-то целого».

В ответе тов. Куликовскому были приведены данные современных толковых словарей и в их числе то сравнительно новое значение — 'одна из относительно самостоятельных частей большого кинофильма', которое в «Толковом словаре русского языка» под редакцией проф. Д. Н. Ушакова в 1940 г. еще не было зафиксировано. Обозначая относительно самостоятельную часть кинопроизведения, оно отражает классификацию фильмов и по метражу кинопленки, и по идейно-художественному и сюжетному содержанию его частей. В языке самих деятелей кино оно применяется в обычной номи-

нативно-нейтральной функции: Первая серия фильма была заснята, началась съемка второй серии (Н. Черкасов, Записки советского актера).

Слово *часть* в кинематографии имеет четко определяемое терминологическое содержание: это композиционный отрезок, обязательный в каждом фильме. Привычны и понятны такие выражения, как *картина в пяти частях* или *этот фильм длинный, в двенадцати частях*. Часть кинокартины — это тот ведущий различительный признак, по которому вся кинопродукция делится на полнометражные и короткометражные фильмы, ср.: полнометражный фильм, кинопроизведение размером от 5 до 12 частей (1200—3000 м кинопленки) (Сов. энциклопедический словарь. М., 1979, с. 1044). Кинопленка любого фильма хранится в металлических коробках по частям.

Все это говорит о том, что в кинематографии и слово *часть* и слово *серия* имеют специфическое содержание. В широком же употреблении они могут иногда заменять друг друга: Все сказанное до сих пор навеяно впечатлениями от первой части дилогии, завершающейся смертью Романа Бастрыкова [Рец. на фильм «Отец и сын»] (Лит. газ., 1980, 9 апр.). Слово *часть* здесь равно по смыслу слову *серия*. Активность рассматриваемого значения у слова *серия* подтверждают производные от него слова *двух-*, *трех-*, *пятисерийный* и под.

В последнее время появилось новое слово *сериал*, обозначающее многосерийный фильм. Появление этого слова в языке обусловлено бурным развитием телевидения в наши дни. «Телевизионный бум» вызвал к жизни целый поток новых слов и выражений [1], что в свою очередь ведет к смысловому уточнению уже имеющихся в языке слов, близких по содержанию. Слово *сериал* — совсем новое в языке; его новизна ощущается говорящими.

В материалах картотеки «Словаря новых слов и значений» (в словарном секторе Института языкознания АН СССР, Ленинград) слово это фиксируется в письменных текстах сферы массовой коммуникации при-

---

[1] Подробно вхождение в русский литературный язык разных групп слов с препозитивным элементом *теле-* в разное время, начиная с конца XVIII в., описано в книге А. А. Брагиной «Неологизмы в русском языке» (М.: Просвещение, 1973, с. 194 и след.).

мерно с конца 1973 г.[2], например: «Семнадцать мгновений» . . . сделаны группой известных мастеров кино на студии имени М. Горького. Поэтому можно было уверенно полагать, что и первый опыт студии в большом «сериале» будет интересен, в чем-то отличаться от устанавливающейся на голубом экране «нормы» (в целом, кстати заметим, не низкой) (Экран, 1973, № 74, с. 52).

*Сериал* — заимствование из английского языка (ср. serial 1. *a* 1) серийный; 2) последовательный; ~number порядковый номер; 3) выходящий выпусками; 2. *n* — роман в нескольких частях; фильм в нескольких сериях [3]). Первые употребления слова *сериал* в текстах показывают, что им называются телевизионные фильмы, состоящие из нескольких (многих) серий, каждую из которых характеризует незавершенность, отсутствие целостности, самостоятельности. В современном английском языке слово serial называет многосерийный телевизионный фильм, характеризующийся общей, единой сюжетной линией, ср.: «serial I 3. 2) *тлв.* многосерийный телефильм (*с единой фабулой*); сериáл» [4].

Существование в русском языке, с одной стороны, семантически близкого соотносимого слова *серия*, с другой стороны, наличие в русской словообразовательной системе суф. *-ал*, выделяющегося в небольших группах слов, составляющих непродуктивные словообразовательные ряды, делают заимствованное слово *сериал* морфологически членимым.

Наличие прилагательного *сериальный*, образованного от имени существительного *серия* [5], обусловливает

---

[2] Пользуясь случаем, выражаем признательность руководителю «Словаря новых слов и значений» доктору филологических наук Н. З. Котеловой, любезно предоставившей нам все имеющиеся в распоряжении группы материалы для написания настоящей статьи.

[3] Англо-русский словарь / Сост. проф. В. К. Мюллер. 10-е изд. М., 1963, с. 898.

[4] Дополнение к Большому англо-русскому словарю / Под общ. рук. докт. филол. наук, проф. И. Р. Гальперина. М.: Рус. яз., 1980.

[5] Прилагательное *сериальный*, имеющее значение 'относящийся к серии', как термин используется в тексте ГОСТа «Система информационно-библиографической документации. Библиографическое описание произведений печати» (ГОСТ 7.1-76. Изд-во стандартов, 1979), ср.: «Объектом библиографического описания являются произведения печати: книга (в том числе многотомное издание), сериальное издание (периодическое, продолжающееся, серийное. . .)» (с. 2).

возможное восприятие существительного *сериал* как единицы словообразовательного ряда имен существительных с нулевым суффиксом, мотивированных прилагательными и называющих предметы — носители признака, выраженного в производящей основе [6].

Сразу же после появления слово *сериал* подверглось активному обсуждению. Начал его известный кинорежиссер М. Хуциев: «Во-первых. Начну, может быть, не с самого главного. Но тем не менее. Что-то внутренне протестует против укоренения слова „сериал". Не хотелось бы, чтобы оно получило права гражданства. Это звучит слишком терминологически научно и одновременно многозначительно-торжественно: *кафедрал*, *мемориал*, *империал*. Впрочем, может быть, это чисто индивидуальное, изъян слуха» (М. Хуциев, До встречи завтра. — Лит. газ., 1974, № 6).

Отвечая М. Хуциеву, Л. Петрова берет под защиту слово *сериал*, уточняя при этом содержательное наполнение самого внеязыкового денотата, показывая его связь с языком-источником (английским), откуда это слово пришло к нам: «Всякий или не всякий многосерийный фильм можно назвать сериалом? Не всякий. В английском языке, из которого заимствовано это слово, есть два названия для многосерийных фильмов. „Терминологически" они разграничены: сериал (serial)— это многосерийный фильм, представляющий собой последовательный рассказ о событиях, фильм с „продолжением", а серия (series) — это фильм, в котором каждая часть представляет законченный эпизод. Другими словами, „Семнадцать мгновений весны" — это сериал, а „Следствие ведут знатоки" — нет. Придирка. Не думаю!» (Лит. газ., 1974, 13 мар.).

Последний аргумент — обязательное наличие в самой семантике слова *сериал* признака последовательности развития сюжета — отразился на том словарном определении, которое получило это слово в очередном выпуске «Словаря новых слов и значений по материалам прессы и литературы 70-х годов». Будет ли выдерживаться в реальном употреблении слова *сериал* это лексикографическое предписание, покажет время. Словарная же статья на слово *сериал* содержит не только

---

[6] О данном способе словообразования см.: Грамматика современного русского литературного языка. М.: Наука, 1970. § 145.

определение и текстовые иллюстрации к слову, но и всю лексическую (преимущественно атрибутивную) сочетаемость, заметим, кстати, не очень богатую [7]. Приведем эту статью полностью:

СЕРИАЛ, а, *м.* Ряд теле- или киносерий, развертывающих драматическое многоступенчатое действие; многосерийный фильм. *«Сериал» допускает развитие самостоятельных линий разных персонажей, посвящает целые серии тем, кто в предыдущих казался лицом эпизодическим.* [*Лит. газета, 1975, 44*]. *Телевидение готовило одну из десяти получасовых лент сериала, посвященного XXV съезду партии.* [*Сов. культура, 1975, 81*].

— ЛГ, 1973, 36 (*американские с., большой с.*), 47 (*длинный с., с. литературный*); Э., 1974, 64; ЛГ, 1974, 6.11; СЭ, 1974, 11 (*детективные с.*), 12 (*телевизионный с.*); Кр. 1975, 17; Пр. 27.11.75; К. пр. 14.12.76. — Англ. serial[8].

Как же формируется, определяется лексическое содержание слова *сериал* в широком речевом употреблении сегодняшнего дня?

Наблюдения над современной речью показывают, что преимущественной сферой распространения и использования слова *сериал* оказывается язык прессы, массовой информации. В репортажах, очерках и статьях журналистов слово *сериал* используется как для называния многосерийного кинофильма (ср.: Вчера в столичном кинотеатре «Октябрь» состоялась премьера полнометражного документального фильма «Комсомол». . . Вахтанг Микеладзе раскрылся в «Комсомоле» как оригинальный мастер. И не в огромном *сериале* — в небольшом документальном фильме (Комс. правда, 1980, 29 окт.); На Центральной студии документальных фильмов завершается работа над восьмисерийной кинопрограммой цветных полнометражных фильмов. Она носит название «Всего дороже» и рассказывает о первом послевоенном пятилетии. Над киноэпопеей, логически и исторически продолжающей «Великую Отечественную», работают режиссеры — создатели первого *се-*

[7] Разнообразие синтаксических моделей, образующих многочисленные словосочетания, и неодинаковость лексемных компонентов, заполняющих каждую из таких моделей, — свидетельство обжитости слова в языке, его устойчивости и необходимости.

[8] Новые слова и значения: Словарь-справочник по материалам прессы и литературы 70-х годов / Под ред. Н. З. Котеловой. М.: Рус. яз., 1984.

*риала*, удостоенные Ленинской премии: Н. Гутман, Т. Семенов, С. Пумпянская, Н. Григорьев, сценаристы Г. Боровик, А. Александров, К. Славин и В. Игнатенко (Веч. Москва, 1980, 29 окт.), так и для называния многосерийного телевизионного фильма (ср.: Как бы испугавшись остроты проблемы, он [режиссер] нет-нет, да и заставляет зрителя умилиться и всплакнуть над кротостью и терпимостью бывшей жены Еремеича — главного бухгалтера Анны Ивановны, которая хоть и главный бухгалтер, а все успевала: и дом держать, и мужа любить, и даже многочисленные *сериалы* по телевизору смотреть (Лит. газ., 1981, 18 мар.).

Утверждение всякой новой номинативной единицы в языке идет тем быстрее и успешнее, чем определеннее и точнее внеязыковой денотат, ею называемый. Новое «космическое» слово *луноход*, употребленное уже в первом официальном сообщении ТАСС (Правда, 1970, 18 нояб.), вошло в жизнь сразу же не только из-за особой актуальности реалии, но также из-за полной симметрии означающего и означаемого (т. е. точной и линейной связи между ними) [9].

Значение слова *сериал* окончательно не определено. Попытка разграничить слова *телесериал* (сокр. от *телевизионный сериал*) и *телесерия* (сокр. от *телевизионная серия*), подобно тому как это имеет место в отношении английских слов serial 'многосерийный телефильм с единой фабулой' и series 'многосерийный фильм, в котором каждая часть составляет законченный эпизод', была сделана в первом выпуске «Новое в русской лексике» [10], оба слова называют многосерийные телевизионные фильмы, но разной композиционно-содержательной структуры, ср.:

ТЕЛЕСЕРИАЛ. . . Многосерийный фильм для показа по телевидению. *Думаю, это одно из следствий телевизионного бума: сегодня, после т е л е с е р и а л а* (разрядка наша. — *Т. К., Г. М.*), *идут в театр на*

---

[9] *Скворцов Л. И.* Луноход. — Рус. речь, 1971, № 3, с. 71 и след.

[10] Лексикографические выпуски «Новое в русской лексике» это — книжки-тетради, содержащие «отсутствующие в лексикографических изданиях новые слова, новые значения слов и выражения, зарегистрированные по текстам массовых периодических изданий в определенный период времени. Интервал между выпусками будет один-два года» (Новое в русской лексике: Словарные материалы-77. М.: Рус. яз., 1980, с. 4).

*«Татьяну Доронину» и «Федора Чеханкова», на «Знатоков», которые умело ведут следствие, и на весь «Кабачок 13 стульев». На сцене хотят посмотреть тех, кого ежедневно привыкли видеть у себя дома.* [*Лит. газета, 25*].

— Телесерия (*см.*)+-ал.

ТЕЛЕСЕРИЯ. . . Ряд телевизионных передач, объединенных общим названием, замыслом. *Именно свидетельства рядовых людей в значительной степени стали основой популярной т е л е с е р и и «Наша биография».* [*Лит. газета, 22*].

— Теле . . . (телевизионный)+се́рия [11].

Вместе с тем нельзя не констатировать, что «демаркационную линию» между многосерийным телевизионным фильмом и рядом телевизионных передач с общим замыслом и названием часто провести затруднительно: нередко один вид многосерийного телевизионного фильма смыкается в каких-то деталях и звеньях с другим. Даже специалисты кино и телевидения не всегда их последовательно разграничивают в своей повседневной речевой практике. Р. Соболев в статье «Двадцать встреч» пишет: Американские сериалы типа «Неприкасаемых» или «Я — шпион», рассказывающие о деятельности агентов ФБР, построены по принципу «цепи», когда каждая передача, подобно звену в цепи, неразрывно спаяна с предыдущей и последующей, но является и самостоятельным целым (Лит. газета, 1973, 5 сент.). Ни в одно из приведенных словарных определений это высказывание полностью не укладывается.

Аналогично и в других случаях: «Сага о Форсайтах» имела беспрецедентный успех у английской аудитории. Ни одна телесерия в прошлом не знала подобной популярности. «Анна Каренина», на мой взгляд, серьезная, честная и талантливая попытка телевизионного «прочтения» великого русского писателя. Постановщикам удалось сохранить стиль, бытовые реалии и атмосферу России XIX века (Б. Ноткин, Герои Джеймса Олдриджа. — Лит. газета, 1977, 14 дек.); Зачем искусствоведам и философам спорить о критериях в оценке художественных произведений? Все по-деловому, по-бухгалтерски точно и бесспорно: один из недавних фильмов телесерии «Баретта», набравший 1119 очков

[11] Там же, с. 145.

(29 действий, так или иначе связанных с убийством), представляет безусловное достижение искусства, а чеховские «Три сестры» еле-еле тянут на 5 очков (упоминание об убийстве Тузенбаха) и поэтому достижением искусства считаться не могут (Лит. газета, 1977, 22).

Экранизированная для телевидения «Сага о Форсайтах», как и вообще любое произведение художественной литературы, обладающее единством сюжетно-повествовательной основы, — это, согласно приведенным словарным определениям, скорее телесериал, чем телесерия, как называет ее автор приведенного высказывания. В целом же любое литературно-художественное произведение (особенно писателей-классиков) можно средствами телевидения (или кино) рассказать и показать последовательными сериями; не случайно в театральной (или кино-) публицистике можно встретить подходящее для этого случая наименование — *литературный сериал*, т. е. такой многосерийный телевизионный фильм, исходным материалом для которого является классика: В частности, сериал литературный был «открыт» до того, как был открыт кинескоп. . . (Лит. газета, 1973, 47); Наверное, всем интересно знать, с чего начинается многосерийный фильм. Ведь не родился же он по одной лишь прихоти работников телевидения? Оказывается, все начиналось. . . с литературы. В свое время Бальзак печатал свои романы в газете, и каждый отрывок заканчивался на самом интересном месте. Чем не сериал? (Комс. правда, 1976, 14 дек.).

Приведенный материал показывает, что в конкретной речевой практике употребление анализируемых слов колеблется из-за неотстоявшегося для их обозначения денотата.

Наиболее определенным, выявленным самой жизнью является тот сегмент внеязыкового денотата, который представляет собой многосерийный телевизионный фильм, а его отдельная часть — одна серия многосерийного телевизионного фильма. Критики подчеркивают особую социальную значимость самого этого явления, его необходимость для духовной и интеллектуальной жизни общества: Аудитория сериала менее избирательна, она повсеместнее, разнороднее, она вбирает отцов и детей, сельских жителей и городских, любителей поразмышлять и поспорить и мастеров убить вечерок (Лит. газета, 1973, 47); Я поняла, помимо

всяких теорий, что так называемый сериал — явление не только эстетическое, но и социальное (там же); Загадочная сила телевизионного сериала. Та сила, что заставляет откладывать важные дела, отменять назначенные встречи и вечер за вечером проводить в кресле перед телевизором. А буквально на следующий день после показа заключительной серии телефильма библиотеки осаждают толпы жаждущих проникнуть к первоисточнику (Комс. правда, 1977, 29 мая).

Предметом особого наблюдения должно стать интересующее нас словоупотребление в еженедельниках «Московская кинонеделя» и «Говорит и показывает Москва», поскольку именно они содержат нейтральную официальную информацию по кино и телевидению, в которой раскрывается профессиональное, терминологическое содержание интересующего нас слова.

Информативно-телевизионная газета «Говорит и показывает Москва» и в официальных заголовках, и в текстах сообщений для называния телефильмов в нескольких сериях пользуется только соответствующими словосочетаниями. Ср.: Зима и весна сорок пятого. *Четырехсерийный телевизионный* документальный *фильм*. . . Прошло около десяти лет с тех пор, когда советские телезрители впервые увидели на голубых экранах документальный *четырехсерийный фильм* «Зима и весна сорок пятого» (1981, 4—10 мая); Пятнадцать тысяч посетителей проходят ежедневно через залы Эрмитажа в Ленинграде. И все же, увидев в *двадцатичетырехсерийном телефильме* шедевры изобразительного искусства, люди наверняка захотят еще и еще раз встретиться с ними (1981, 23—29 мар.); «Рафферти». Телевизионный художественный *многосерийный фильм*. . . История главного героя этого *трехсерийного фильма*, созданного по одноименному роману американского писателя Л. Уайта, типична для человека, взращенного и воспитанного буржуазным обществом (1981, 15—21 июня); *Четырехсерийный телевизионный* художественный *фильм* «Подпольный обком действует». . . По мотивам книги А. Ф. Федорова режиссер А. Буковский снял *четырехсерийный телевизионный художественный фильм*, получивший высокую оценку зрителей и критики (1981, 23—29 мар.); Премьера *телевизионного* художественного *семисерийного фильма* «Мужество». . . На этой неделе завершается показ *семисерийного телевизионного* художественного *фильма* «Муже-

ство», снятого по роману писательницы В. Кетлинской режиссером Б. Савченко (1981, 27 апр.—3 мая); Премьера *телевизионного* художественного *трехсерийного фильма* «Школа». . . — Была она [«Школа» А. Гайдара] и моей любимой книгой, — говорит Михаил Ильенко, режиссер-постановщик *трехсерийного телевизионного фильма* «Школа», поставленного на Одесской киностудии художественных фильмов по заказу Гостелерадио СССР (там же).

Единственный случай употребления слова *сериал*, зафиксированный в указанной газете, встретился в развернутом аннотированном тексте и свидетельствует скорее всего о нарочитой замене одного названия другим с целью избежать повторения, ср.: Премьера телевизионного художественного многосерийного фильма. Фильм 2-й — «Мирное лето 21-го года». Рассказывают авторы сценария А. Нагорный и Г. Рябов. Во втором фильме *сериала* — «Мирное лето 21-го года» мы опять встретимся с Гамаюном и Дановичем на западной границе в трудное для страны время (1981, 25—31 мая).

Следует подчеркнуть, что и в языке прессы использование слова *сериал* для называния многосерийных фильмов (кино- и теле-) — явление достаточно редкое. Чаще всего многосерийный телевизионный, а также кинофильм, не вдаваясь в его структурно-содержательную специфику, называют описательно, с помощью различных, преимущественно атрибутивных, словосочетаний: многосерийный телевизионный фильм, многосерийные постановки на телевидении (Лит. газета, 1981, 21 янв.), многосерийная телевизионная лента «Черный треугольник» (Веч. Москва, 1981, 9 апр.); в качестве атрибутивного компонента в словосочетании употребляется нередко числительное: девятисерийный телевизионный фильм «Сервантес» (Лит. газета, 1981, 10 июня); цикл передач из 24-х серий «Эрмитаж» (там же, 4 февр.).

В этот же ряд выстраиваются и многосерийные кинофильмы, для которых также нет однословных наименований. Фильм «Всего дороже» Р. Поспелов называет: фильм из 8 серий, не употребляя в статье ни разу слова *сериал* (Лит. газета, 1980, 18 февр.); документально-публицистическая двадцатисерийная киноэпопея «Великая Отечественная» (Сов. экран, 1981, № 2). Реже в одном тексте параллельные наименования:

На Центральной студии документальных фильмов завершается работа над *восьмисерийной кинопрограммой* цветных полнометражных фильмов. Она носит название «Всего дороже» и рассказывает о первом послевоенном пятилетии.

Над киноэпопеей, логически и исторически продолжающей «Великую Отечественную», работают режиссеры — создатели первого *сериала*, удостоенные Ленинской премии. . . (Веч. Москва, 1980, 22 дек.).

Итак, в прессе с 70-х годов начинает употребляться новое заимствованное слово *сериал*. Наблюдения над его использованием показывают, что этим словом называют многосерийные (обязательно более двух серий) фильмы (кино- и теле-), имеющие единую сюжетную линию. Наиболее часто *сериалом* называют многосерийные именно телевизионные фильмы — прежде всего по той причине, что такие фильмы обычны именно на телевидении; многосерийные кинофильмы, в которых более двух серий, очень редки. Следует признать, что номинативным названием фильма в нескольких сериях, в том числе и с единой фабулой, в современном языке более привычным, устоявшимся, принятым в соответствующей профессиональной языковой сфере оказывается словосочетание *многосерийный фильм* (или его варианты с более точными количественными определяющими *трех-*, *четырех-*, *пяти-*. . . *серийный фильм*).

Областью распространения слова *сериал* оказывается сфера массовой коммуникации. В профессиональной среде *сериал* как терминологическая номинативная единица заметно активизируется в последнее время.

Употребляясь в письменных текстах и устных сообщениях журналистов примерно около десяти лет, слово остается неосвоенным. Об этом говорят особые приметы, сопровождающие употребление самого слова. Ср., например: Природа телевидения сама диктует «Правила игры» в развлекательных программах. ТВ предполагает непосредственное общение — и на голубом экране появляется Ведущий ТВ по характеру своего функционирования периодично, — и все более популярными становятся так называемые «сериалы» (Правда, 1975, 27 нояб.), где само слово *сериал* заключено в кавычки и сопровождается квалификацией «так называемый».

О малой известности и непопулярности слова *сериал* красноречиво говорят результаты специально предпри-

нятого для настоящей статьи эксперимента-опроса. Сорока четырем специалистам-русистам, т. е. лицам того слоя общества, который характеризуют особо высокая активность чтения, в том числе и прессы, и профессиональное отношение к словоупотреблению в целом, было предложено три вопроса: 1. Известно ли ему (ей) слово *сериал*? 2. Употребляет ли он (она) это слово в своей речи? 3. Каково отношение к слову *сериал* в целом?

Слово *сериал* знают меньше половины опрошенных — 17 человек. Из них двое связывают семантику его не с теле- или киносферой, а с изданием книг или журналов. 19 человек не знают (или даже не слышали его), 8 человек мельком слышали слово, но отчетливо не представляют ни сферы его применения, ни его семантики. Вопрос о применении слова в собственной речи получает единый отрицательный ответ. Лишь двое (из 44 опрошенных) допускают для себя ироническое употребление его в определенных ситуациях [12].

Знакомство со словом обнаруживают либо те информанты, которые увлекаются кино- или телеискусством, что влечет высокую начитанность в этих вопросах, либо те, которые профессионально связаны сейчас (или ранее) с европейскими языками (славянскими также).

Самым разноречивым и поэтому сложным для обобщения явился вопрос об отношении к слову *сериал*. Профессионалы-русисты, наши информанты, невольно включились в оценку изучаемого слова даже при условии, что оно не является единицей их собственного лексикона. Лишь пятеро проявили ожидаемую последовательность: «не знаю слова и поэтому не имею никакого к нему отношения». Отсутствие отрицательного отношения к слову (11 ответов) аргументируется коммуникативной целесообразностью его, необходимостью наименования утверждающегося в жизни референта — многосерийного фильма. Однословное наименование в этом случае имеет преимущества перед описательными номинациями разной протяженности

---

[12] Примеры использования *сериала* в ироническом контексте можно встретить и на газетной или журнальной полосе, ср.: — Еду на каникулы к маркизе, к бабке Антонине то есть, — сообщил он. — В деревню Кабанюху, едем со мной, а? Но я отказался. Больно надо тащиться в эту Кабанюху, когда в Москве каждый день футбол. И по телику сериалы — один за другим, как блины (Крокодил, 1975, № 17, с. 5).

и разного лексемного состава (см. их перечень выше)[13]. Отрицательных суждений о слове *сериал* больше (15 ответов), и они затрагивают разные лингвистические аспекты, связанные со словом как единицей языка. Во-первых, оспаривается семантика слова *сериал* как возможного производного от слова *серия*. Серия, по мнению этой группы информантов, уже объединяет в себе ряд однородных явлений (или предметов), поэтому появление нового слова *сериал*, повторяющего в своем смысловом объеме слово *серия*, есть неоправданная лексическая избыточность. Во-вторых, многим представляется неблагозвучным звуковой состав слова. В-третьих, неясна и незакономерна словообразовательная структура слова *сериал*. В-четвертых, подвергается сомнению стилистика слова. По мнению одних, оно используется как новомодное заимствование из европейских языков для особого журналистского «шика» (сравнивают с такими, как *обскуриал*, *экзистенционал*), поэтому оно лишь «слово-однодневка»; по мнению же других, на нем лежит печать профессионального жаргона, и в этом случае оно манерно, непривычно и напоминает «искусственное создание»[14].

Как нам представляется, неприятие слова вызывается его чисто лингвистическими характеристиками. Как уже говорилось, слово *сериал* заимствовано из английского языка, однако в новой языковой среде оно обрело морфологическую членимость и потому воспринимается носителями языка в ряду однотипных словесных единиц, принадлежащих определенному словообразовательному ряду. И именно морфологическая структура нового слова характеризует его как образование, нарушающее существующие словообразовательные закономерности.

Имена с суф. *-ал*, соотносимые с существительными с общим словообразовательным значением ‘носитель предметного признака’, не образуют продуктивного ряда, соотношение суффикса с предметной основой остается как бы непроявившимся, нераскрывшимся.

---

[13] В процессе эксперимента было предложено еще одно однословное наименование для многосерийного телевизионного фильма, соответствующее словообразовательным тенденциям современного языка, — *многосерийка*.

[14] Все оценочные характеристики и сравнения — точное воспроизведение квалификаций информантов.

Восприятие существительного *сериал* в словообразовательном ряду имен существительных с нулевым суффиксом, мотивируемых прилагательными, называющих предметы — носители признака, также предполагает известные нарушения существующих закономерностей, поскольку структурно обусловленным прилагательным от существительного *серия* является лишь прилагательное *серийный* (но не *сериальный*).

Может ли сказаться на дальнейшей судьбе слова *сериал* его морфологическая «ущербность», не явится ли это причиной, которая приведет к отторжению нормой нового названия?

Наши наблюдения над новыми номинативными единицами, утверждающимися в широком употреблении, показали, что номинативные единицы, принимаемые нормой, «не замыкаются лишь структурной принадлежностью открытым словообразовательным рядам. Номинативные единицы, появившиеся как отступления от сформировавшихся словообразовательных отношений, оказываются также ее (нормы) составляющей и тем самым потенциальной схемой порождения себе подобных» [15]. Решающим фактором является общественная потребность в данной номинации, постоянство социального заказа на обозначение самого явления. Степень актуальности номинативной функции, устойчивость социальной потребности в обозначении самого явления в конечном итоге и определяют судьбу новой единицы в языке.

«Сложность» языковой ситуации, в которой оказалось слово *сериал*, определяется прежде всего тем, что само обозначаемое понятие (кино- или телефильм в нескольких — более двух — сериях, имеющий единую сюжетную линию), которое называется словом *сериал*, имеет в языке свое выражение — словосочетание *многосерийный фильм*, частотность употребления которого совершенно очевидно превышает в настоящее время частотность употребления слова *сериал*. Как долго продлится это конкурентное сосуществование, возобладает ли употребление слова *сериал* как более экономное, удобное однословное наименование, предвидеть не представляется возможным. Нельзя не отметить при этом, что в современных условиях постоянных и

---

[15] *Мисюкевич Г. И.* К вопросу о норме в словообразовании. — В кн.: Грамматика и норма. М.: Наука, 1977, с. 57.

тесных языковых и внеязыковых контактов между народами несомненную поддержку в утверждении в речевой сфере слова *сериал* оказывает его широкое употребление в иных языках.

Развернутый анализ оценки специалистами нового слова *сериал*, о котором в культурной среде можно услышать мнения полярного свойства («нужное, нейтральное слово» — «мусорное словцо», «слово-урод»), тесно связан с проблемой лингвистического прогнозирования. Будущее любой новой единицы языка (слова, словоформы, грамматической и синтаксической конструкций, словообразовательной модели и др.) связано со многими объективными и субъективными факторами лингвосоциальной и лингвопсихологической направленности. В нашей статье мы попытались выявить и сгруппировать те предпосылки, от которых может зависеть сама судьба слова *сериал* в русском языке. В дальнейшем, когда этот вопрос прояснится вполне, т. е. станет очевидным, утвердилось ли оно в литературной речи, или исчезло за ненадобностью, или его удел — существование в течение продолжительного времени на периферии языка, можно будет квалифицировать «силу» и «слабость» этих факторов, взятых в определенной совокупности, на основе анализа сходных лингвистических явлений.

Впрочем, мы отдаем себе полный отчет в индивидуальности судьбы каждого отдельно взятого слова языка.

## ТИПЫ И ТЕРМИНОЛОГИЯ РЕМАРОК [1]

А. Б. Пеньковский, Б. С. Шварцкопф

Сущность ремарки обусловлена ее местом в структуре текста драматического произведения. Эта структура в функциональном плане может быть представлена в наиболее общем виде как оппозиция «реплики—нереплики», в которой прямая речь персонажа противо-

[1] В статье подвергаются анализу тексты только прозаических драматических произведений. Изучение стихотворных текстов такого рода представляет особую проблему — в связи с ритмической структурой текста и его строкоделением.

поставлена всем другим элементам письменного текста драматического произведения, не реализуемым — в отличие от реплик — устно при осуществлении пьесы на сцене как спектакля (такой функциональный взгляд на структуру письменного текста пьесы в отличие от текста прозы был впервые четко сформулирован А. А. Реформатским в работе «Техническая редакция книги»). Тем самым «основному тексту», или «основному массиву текста», пьесы (т. е. репликам) противостоит остальной, вспомогательный, в том числе (и главным образом) ремарки.

На основе современных справочных изданий (Театральная энциклопедия, Краткая литературная энциклопедия и др.) можно сформулировать наиболее общее понимание ремарки как примечания автора в письменном тексте драматического произведения, содержащего пояснения для читателя, постановщика, актера (оставляем в стороне чисто техническое значение ремарок как режиссерских пометок на рабочем экземпляре пьесы). Пояснительный характер ремарок объединяет в одно целое самые различные по содержанию их разновидности (см. далее типы ремарок по содержанию в таблице). Одновременно в связи с этим возникает вопрос о содержательном статусе других элементов письменного текста пьесы. На «полюсах» функционального среза структуры письменного текста пьесы расположены реплики и ремарки; в том же ряду А. А. Реформатский указывал и другие: именования действующих лиц и рубрики [2].

Относительно именования действующих лиц А. А. Реформатский отмечал их переходный характер — и в содержательном плане (необходимость указания на то, какому персонажу принадлежит реплика), и в графическом. Поэтому он объединил реплику и именование действующего лица в одну группу, противопоставленную ремарке как «примечанию» к двум первым [3].

---

[2] Анализ А. А. Реформатского учитывает также закономерности соотношения шрифтов в оформлении драматического текста. См. соответствующие правила в справочниках: *Каменецкий Л.* Руководство по корректуре. М.: Искусство, 1957, с. 292—295; *Былинский К. И., Розенталь Д. Э.* Трудные случаи пунктуации. М.: Искусство, 1961, с. 204—207; Корректура / Под ред. Б. Г. Тяпкина. М.: Книга, 1979, с. 272—274.

[3] *Реформатский А. А.* Техническая редакция книги. М.: Гизлегпром, 1933, с. 106—107.

**Типология ремарок в тексте драматического произведения**

| Буквенный индекс | Типы ремарок по содержанию | | Позиция относительно рубрикационного членения текста | | | | Позиция относительно реплики | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | начальная (вводная) часть пьесы | начало звена | конец | | в составе реплики | | | между репликами |
| | | | | | звена | пьесы | перед репликой | внутри текста реплики | после текста реплики | |
| | Цифровой индекс | | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
| А | Обстоятельственная | места | ± | + | — | — | — | — | — | — |
| Б | | времени | ± | + | + | — | — | — | — | — |
| В | | внешних событий | — | + | ± | + | — | + | — | + |
| Г | Характеристика действующих лиц | | ± | + | — | — | — | — | — | — |
| Д | Характеристика действия | физического | — | + | + | + | + | + | + | + |
| Е | | речевого: собственно речевого действия | — | — | — | — | + | + | — | — |
| Ж | | речевого: адресата | — | — | — | — | + | + | — | — |
| З | | речевого: адресанта | — | — | — | — | + | — | — | — |
| И | | речевого: отсутствия речевого действия (пауза) | — | + | + | + | + | + | + | + |
| К | Указание действующих лиц | пьесы (репрезентативное) | + | — | — | — | — | — | — | — |
| Л | | присутствующих на сцене (презентативное) | — | + | — | — | — | — | — | — |
| М | Указание начала звена рубрикационного членения текста | | — | + | — | — | — | — | — | — |
| Н | Указание конца действия (акта) или пьесы в целом | | — | — | + | + | — | — | — | — |

Не оспаривая закономерности следования элементов в выстроенном таким образом ряду «реплика — именование действующего лица — ремарка», мы хотели бы обратить внимание на необходимость и в данном случае последовательного применения функционального подхода, сформулированного А. А. Реформатским. Между тем критерий устного воплощения на сцене дает возможность сделать вывод о том, что граница противопоставления в указанном ряду должна проходить между репликой и «вспомогательной» группой, объединяющей именование действующего лица и ремарку.

Это позволяет нам квалифицировать именование действующего лица как особый тип пояснения, что становится вполне понятным, если мы разграничим две различные формы именования действующих лиц в письменном тексте пьесы (оставляем в стороне упоминание действующего лица внутри текста ремарки; здесь анализируются в плане содержания именование действующего лица и ремарка в их сопоставлении, т. е. в целом). Так, текст пьесы открывается списком действующих лиц (и, как правило, примыкающими к нему ремарками-характеристиками). Очевидно, что этот список не связан с репликами указанием на принадлежность последних (в отличие от противопоставления «реплика и именование действующего лица — ремарка» в книге А. А. Реформатского). Именования в таком списке выполняют репрезентативную функцию и в этом качестве служат представлению (т. е. пояснению) персонажей читателю (зрителю) и постановщику, наподобие «Парада-алле» в цирке.

В случае именования присутствующих на сцене действующих лиц в начале какого-либо звена рубрикационно-композиционного членения текста пьесы именование персонажей также носит вспомогательный характер, хотя функция здесь уже иная — не репрезентация, а указание присутствия на сцене; знаменательно, что в этой функции нередко используются неполные именования действующих лиц, отличающиеся от репрезентативных (впрочем, возможны и противоположные случаи, см. примеры на Г1 и Г2 из комедии М. Зощенко «Парусиновый портфель»), причем они часто не отграничиваются в тексте от обстановочной ремарки и/или ремарки действия.

Что касается именования действующего лица непосредственно при принадлежащей ему реплике, то и

этот случай представляется нам особой разновидностью ремарки. Заметим, что указание на говорящего носит по отношению к тексту реплики указательный (или распределительный) характер, и его функция по существу функция ремарки адресанта речи. Это становится достаточно очевидным, если сопоставить такого рода особую ремарку с ремаркой адресата речи, ср.: Т у з е н б а х (*Соленому*). Такой вы вздор говорите, надоело вас слушать (Чехов, Три сестры, д. 1); здесь именование действующего лица и ремарка адресата речи выстроены в одном содержательном плане (кто — кому говорит).

Служебный и тем самым вспомогательный, членящий характер рубрики в письменном тексте пьесы достаточно очевиден; особенно это заметно при традиционном выделении в тексте пьесы явлений, основанном на выходах и уходах действующих лиц на сцену и со сцены (ср. в этой связи устаревший термин «выход» в соответствии современному термину «явление»). Но есть еще одна линия пересечения рубрики и собственно ремарки: если в начале какого-либо звена рубрикационного членения текста пьесы заголовок бывает поддержан обстановочной ремаркой, списком присутствующих персонажей и/или ремаркой действия, то обозначение конца такого звена текста пьесы — или абсолютного конца пьесы — обычно дается с помощью специальной ремарки типа *Занавес.* (Ремарку эту в ее функции можно сопоставлять в прозе с устаревшим *Конец* — или Fin и т. п., — с типографской концевой линейкой.) Тем самым обозначения а) начала и б) конца пьесы (или рубрицированного звена ее текста) оказываются распределенными между а) вспомогательным элементом композиционного членения и б) специальной ремаркой, что позволяет рассматривать оба этих средства как выстроенные в одном содержательном плане и тем самым как ремарку начала—конца.

Следовательно, функциональный анализ элементов структуры письменного текста драматического произведения по признаку «наличие—отсутствие устной реализации при сценическом воплощении пьесы» позволяет включить в разряд пояснения (или ремарки в широком смысле слова) и такие элементы письменного текста, как именования действующих лиц и рубрики (действие, акт, картина, сцена, явление).

В основу характеристики ремарок могут быть положены следующие признаки:

1) содержание ремарки: обстановка действия (место, время), характеристика действующих лиц (биографические данные, особенности характера, внешность, манера поведения), обозначение их действий и т. д.;

2) позиция ремарки относительно рубрикационного членения текста пьесы: в начальной, вводной, части пьесы (до рубрики «Действие первое», «Акт первый», «Сцена 1») — внутри текста пьесы; в начале какого-либо звена рубрикационного членения текста (действия, акта, картины и т. д.), после рубрики — в конце звена рубрикационного членения текста или в абсолютном конце пьесы;

3) позиция ремарки относительно реплики: в составе реплики (перед текстом реплики, после именования действующего лица, — внутри текста реплики — в конце реплики, после ее текста) — вне состава реплики, между репликами разных действующих лиц.

Соответственно указанным признакам типология ремарок в письменном тексте драматического произведения может быть представлена в виде таблицы.

Таким образом, на основе признака содержания могут быть выделены следующие типы ремарок, следующим образом распределенные по позициям а) относительно рубрикационного членения текста пьесы и б) относительно реплики.

*1. Обстоятельственная ремарка места.* Она не связана непосредственно с репликами; как правило, дается либо в самой начальной части пьесы, после списка действующих лиц (А1) [4], и содержит указание на место действия, общее для действия всей пьесы, либо в начале какого-либо звена рубрикационного членения текста пьесы, после рубрики (А2), и может содержать как а) указание на место действия, так и б) описание места действия, например:

(А1) Действие происходит в одном из уездов средней полосы России (Чехов, Иванов); Действие происходит в имении Балагалаева (Тургенев, Завтрак у предводителя);

---

[4] Индекс в скобках обозначает отраженную в таблице позицию употребления конкретного типа ремарок по содержанию: буквенный индекс обозначает место на вертикальной графе (содержание), цифровой — на горизонтальной (позиция).

(А2) а) Действие происходит в усадьбе Чубукова. Гостиная в доме Чубукова (Чехов, Предложение); Действие четвертое. Декорация первого акта (Чехов, Вишневый сад);

(А2) б) Действие четвертое. Комната Ивана Петровича; тут его спальня, тут же и контора имения. У окна большой стол с приходо-расходными книгами и бумагами всякого рода, конторка, шкапы, весы. Стол поменьше для Астрова; на этом столе принадлежности для рисования, краски; возле папка. Клетка со скворцом. На стене карта Африки, видимо, никому здесь не нужная. Громадный диван, обитый клеенкой. Налево — дверь, ведущая в покои; направо — дверь в сени; подле правой двери положен половик, чтобы не нагрязнили мужики (Чехов, Дядя Ваня).

2. *Обстоятельственная ремарка времени.* Она также не связана непосредственно с репликами; как правило, дается либо в самой начальной части пьесы, после списка действующих лиц (Б1), и содержит указание как на а) время действия, общее для действия всей пьесы, так и на б) интервал между временем действия в разных звеньях рубрикационного членения текста пьесы, либо в начале звена, после рубрики (Б2), с теми же двумя типами указания времени; реже интервал между временем действия в разных звеньях рубрикационного членения текста пьесы может указываться в конце такого звена, после ремарки конца *Занавес* (Б3), иногда даже дублируя ремарку такого же содержания в начальной части пьесы, например:

(Б1) а) Действие происходит в дни войны (Леонов, Лёнушка);

(Б1) б) Между третьим и четвертым действием проходят два года (Чехов, Чайка);

(Б2) а) Действие третье. <. . .> День (Чехов, Дядя Ваня); Действие первое. <. . .> Третий час дня (Чехов, Леший);

(Б2) б) Эпилог. 10 лет спустя (Тургенев, Неосторожность).

(Б3) Действие третье. <. . .> Занавес. Между третьим и четвертым действием проходит два года. Действие четвертое (Чехов, Чайка).

Смежность плана содержания и функциональная близость обстоятельственных ремарок места и времени способствуют тому, что в большинстве случаев эти

ремарки даются вместе, неразграниченно, как один текст, например:

(А1)+(Б1). Действие происходит в маленьком русском городе в дни Отечественной войны (Леонов, Нашествие);

(А2)+(Б2). Действие первое. Сад. Видна часть сада с террасой. На аллее под старым тополем стол, сервированный для чая. Скамьи, стулья; на одной из скамей лежит гитара. Недалеко от стола качели. Третий час дня (Чехов, Дядя Ваня).

И еще один пример, где не только вместе даны обстоятельственные ремарки места и времени, но и одновременно представлены обе разновидности последней (обозначение времени действия и временно́го интервала между действиями):

(А1)+(Б1а)+(Б1б). Действие происходит в имении Ислаева, в начале сороковых годов. Между 1 и 2, 2 и 3, 4 и 5 действиями проходит по дню (Тургенев, Месяц в деревне).

3. *Обстоятельственная ремарка внешних событий.* Она указывает на действия, происходящие за сценой, поэтому, как правило, обозначает явления звукового ряда, например:

(В2) Сад в имении Иванова. Слева фасад дома с террасой. <. . .> При поднятии занавеса слышно, как в доме разучивают дуэт на рояле и виолончели (Чехов, Иванов, д. 1);

(В3) Голос Вари: «Аня! Аня!» Занавес (Чехов, Вишневый сад, д. 2);

(В4) Слышится отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный. Наступает тишина, и только слышно, как далеко в саду топором стучат по дереву. Занавес (Чехов, Вишневый сад, д. 4);

(В6) Треплев (*из Гамлета*). «И для чего ж ты поддалась пороку, любви искала в бездне преступленья?»

За эстрадой играют в рожок.

Господа, начало! Прошу внимания! (Чехов, Чайка, д. 1);

(В8) Ирина (*не понимая*). Куда?

Слышно, к дому подъезжает тройка с бубенчиками.

Наташа. Ты с Олей будешь в одной комнате, пока что, а твою комнату Бобику (Чехов, Три сестры, д. 2).

В сравнительно редких случаях ремарки внешних событий могут быть связаны не только со звуковым, но и со световым рядом, например:

(В8) В открытую дверь видно окно, красное от зарева; слышно, как мимо дома проезжает пожарная команда (Чехов, Три сестры, д. 3).

Иногда ремарка внешних событий может дублироваться текстом реплики, ср., например: (В8) За сценой музыка играет марш; все слушают. — М а ш а. О, как играет музыка!; О л ь г а. <. . .> Музыка играет так весело, так радостно, и, кажется, еще немного, и мы узнаем, зачем мы живем, зачем страдаем. . . (Чехов, Три сестры, д. 4).

4. *Ремарка характеристики действующих лиц.* Она может включать в себя, как уже было сказано, разнородные сведения о действующих лицах: биографические данные о них (социальное положение, профессия, должность; возраст или возрастная характеристика, родственные связи с другими персонажами), внешность и одежда, особенности характера и манеры поведения — с различной степенью полноты у разных писателей в разных произведениях. Основная позиция употребления этой ремарки — в начальной части пьесы (Г1); впрочем, могут иметь место случаи, когда список действующих лиц в указанной позиции не содержит таких сведений; это может компенсироваться приведением соответствующих данных в позиции начала какого-либо звена рубрикационного членения текста пьесы, после рубрики (Г2), например:

(Г1) Действующие лица:

П а в е л  Н и к о л а е в и ч  Е л е ц к и й, колледжский советник, 32 лет. Петербургский чиновник; холоден, сух, неглуп, аккуратен; одет просто, со вкусом. Человек дюжинный, не злой, но без сердца.

О л ь г а  П е т р о в н а  Е л е ц к а я, урожденная Корина, его жена, 21 года. Доброе, мягкое существо; мечтает о свете и боится света; любит мужа, ведет себя весьма прилично. Хорошо одевается.

В а с и л и й  С е м е н ы ч  К у з о в к и н, дворянин, проживающий на хлебах у Елецких, 50 лет. Носит сюртук с стоячим воротником и медными пуговицами (Тургенев, Нахлебник);

(Г1) Действующие лица:

Баркасов.
Зоя, его жена.
Боря, их сын.
Ядов, сосед.
Бабушка.
Тятин, сослуживец

(Зощенко, Парусиновый портфель);

(Г2) Действие первое

Картина первая

Дома

Комната нового дома. Широкие окна. Современная мебель. Радиола. Звучит негромкая музыка.
Алексей Гаврилович Баркасов проходит через комнату с полотенцем в руках. Баркасову лет 37. Лицо у него простое, приятное, несколько утомленное.
Жена Баркасова Зоя Павловна стоит у окна. Она красива, изящна. Несмотря на раннее утро, она тщательно одета и причесана. Молча, с некоторой грустью она смотрит на мужа (там же).

Далее следует выделить ремарки действия, которые по своему характеру подразделяются на ремарки физического действия и ремарки речевого действия.

5. *Ремарка физического действия.* Ее употребление характеризуется максимальным числом позиций, кроме позиции самого начала пьесы, которая содержит общие характеристики и никоим образом не связана с непосредственными действиями персонажей.

(Д2) Действие второе. Декорация первого акта. <. . .> Входит Наталья Ивановна в капоте, со свечой; она идет и останавливается у двери, которая ведет в комнату Андрея (Чехов, Три сестры);

(Д3) Поцелуй. Два офицера выходят и, увидев целующуюся пару, останавливаются в изумлении. Занавес (Чехов, Три сестры, д. 1);

(Д4) (Все уходят. Занавес падает.) (Тургенев, Где тонко, там и рвется);

(Д5) Баркасов (*целуя жену*). Зоюшка. . . (Зощенко, Парусиновый портфель, д. 2, карт. 1, 3);

(Д6) Ступендьев. Как это странно. . . как это странно! (*Расхаживает по комнате.*) Гм! (Тургенев, Провинциалка, явл. 18);

(Д7) А н а т о л и й. Хана!! (*На бегу развязывая пояс халата, он спускается вниз.*) (Леонов, Половчанские сады, д. 2, 14);

(Д8) И р и н а. И вот ту рамочку, что над пианино, он тоже сделал.

Андрей машет рукой и отходит.

О л ь г а. Он у нас и ученый, и на скрипке играет, и выпиливает разные штучки — одним словом, мастер на все руки (Чехов, Три сестры, д. 1).

Следует отметить, что ремарки физического действия, как правило, сопровождают обстоятельственные ремарки в позиции начала какого-либо звена рубрикационного членения текста пьесы — отграниченно или как единый текст ремарки в этой позиции, например:

$(А_2)+(Б_2)+(Д_2)$. Действие второе.

Столовая в доме Серебрякова. Ночь. Слышно, как в саду стучит сторож.

С е р е б р я к о в (сидит в кресле перед открытым окном и дремлет) и Е л е н а А н д р е е в н а (сидит подле него и тоже дремлет) (Чехов, Дядя Ваня);

Действие третье.

Столовая в доме Сорина. Направо и налево двери. Буфет, шкаф с лекарствами. Посреди комнаты стол. Чемодан и картонки, заметны приготовления к отъезду. Тригорин завтракает, Маша стоит у стола (Чехов, Чайка).

Специального упоминания требует употребление ремарок физического действия в позиции внутри текста реплики (Д6). Обычно, как в приведенном выше примере, ремарка физического действия внутри реплики действующего лица имеет в качестве объекта описания действия самого этого персонажа; однако ремарка физического действия в этой позиции может иметь в качестве объекта описания и физическое действие другого персонажа. В таком случае мы имеем право выделить особого рода ремарку:

6. *Ремарка включенного в реплику чужого физического действия*, например:

Л е б е д е в. Съездил бы к Мильбаху, попросил, ведь он тебе шестнадцать тысяч должен.

Иванов безнадежно машет рукой.

Вот что, Николаша. . . (Чехов, Иванов, д. 3, V).

Противопоставление своего и чужого физических действий во включенных в реплику ремарках можно отчетливо видеть в следующем примере:

Федор Иванович. Сегодня в семь с половиною часов вечера вы должны быть за садом около мостика и ждать меня... Ну-с? Больше я ничего не имею вам сказать... Итак, мой ангел, до семи с половиной часов. (*Хочет взять ее за руку*).

Елена Андреевна дает ему пощечину.

Сильно сказано... (Чехов, Леший, д. 3, VII).

От описанной (последней) ремарки следует отличать случай, когда внутрь текста реплики действующего лица включается ремарка, описывающая совместное физическое действие — самого этого персонажа и еще какого-либо действующего лица. Особое значение «совместности» физического действия в указанном случае позволяет нам выделить еще один тип включенной (в реплику) ремарки:

7. *Ремарка включенного в реплику совместного физического действия.* Сфера действия указанной ремарки (так же как и предыдущей) ограничивается позицией внутри текста реплики (Д6). Заметим, что такая ремарка может быть оформлена двояким образом, ср.:

[I] Наталья Степановна. Извините, я в фартуке и неглиже... Мы горошек чистим для сушки. Отчего вы у нас так долго не были? Садитесь...

Садятся.

Хотите завтракать? (Чехов, Предложение, III)

[II] Жигалов (*Дымбе*). <...> А ежели насчет выпить, то почему не выпить? Выпить можно... За ваше здоровье! (*Пьют.*) А тигры у вас в Греции есть? (Чехов, Свадьба).

Ремарки речевого действия представлены несколькими их разновидностями — в соответствии с аспектами их непосредственной связи с репликами действующих лиц.

8. *Ремарка характеристики речевого действия.* Она употребляется, как правило, только в двух позициях — предшествования тексту реплики (после именования действующего лица) или внутри текста последней, например:

(Е5) Треплев (*вспылив, громко*). Пьеса кончена! Довольно! Занавес! (Чехов, Чайка, д. 1); Сорин

(*тоном, каким ласкают детей*). Да? У нас радость? (там же, д. 2);

(Е6) Желтухин. <. . .> Пошли к нам верхового. Напиши, что если им нельзя сейчас приехать, то чтоб хоть к обеду. (*Тише.*) Да не будь дурой, не срами меня, пиши пограмотней. . . Ехать пишется через ять. . . (*Громко и ласково.*) Пожалуйста, мой друг (Чехов, Леший, д. 1, III).

9. *Ремарка адресата речи.* Ее предназначение — указание на действующее лицо, к которому обращен текст реплики, — в позиции перед текстом реплики, после именования действующего лица (т. е. говорящего) (Ж5), или на действующее лицо, на общение с которым переориентируется говорящий в процессе речи, — в позиции внутри текста реплики (Ж6), например:

(Ж5) Саша (*Иванову*). Что вы сегодня такой скучный? . . (Чехов, Иванов, д. 2, V); Чубуков (*ему вслед*). И чтоб ноги вашей больше не было у меня в доме! (Чехов, Предложение, IV);

(Ж6) Наталья Степановна. Будет, будет об этом. . . (*В сторону.*) Не знаю, с чего начать. . . (*Ему.*) Скоро собираетесь на охоту? (там же, VI); Вера Артемьевна. Завтра утром повесим. (*Параше.*) Скажите, на сегодня кончили. Пускай идут (Леонов, Обыкновенный человек, д. 2).

Обратим внимание на то, что ремарка *В сторону* (ит. a parte; «Ремарка в драматическом произведении, показывающая реплику „в сторону“») закономерно должна быть интерпретирована как особый тип ремарки адресата речи («Слова на сцене, обращенные к собеседнику, но не прямо, а про себя» [5]).

Надо отметить особый случай употребления ремарки адресата речи в позиции внутри реплики (Ж6): он связан с ремаркой включенного в реплику чужого физического действия, когда — после того как реплика действующего лица прерывается физическим действием другого лица — сигналом продолжающейся реплики может выступать (наряду с ремарками типа *Продолжает*, *Продолжая*) предшествующая ее тексту дополнительная ремарка адресата речи, например:

---

[5] *Бабкин А. М., Шендецов В. В.* Словарь иноязычных выражений и слов. А—Я. 2-е изд., перераб. и доп. Л.: Наука, 1981, с. 91.

Салтыков (*бешеным голосом*). Ты все свое, старый черт, пошел вон!.. Вон!..

Петр Сергеевич с прежним насмешливым выражением в лице уходит.

(*Гладкову*) Тебе в карете надо во дворец ехать, нельзя же в белых штиблетах пешком идти, загрязнишься! (Писемский, Поручик Гладков, д. 1, явл. IV).

10. *Ремарка адресанта речи.* Выше уже говорилось о том, что именование действующего лица непосредственно перед принадлежащей ему репликой можно рассматривать как особый тип пояснения (по отношению к реплике и ее тексту) и соответственно как особый тип ремарок. Думаем, что приводить примеры на последний случай излишне. Отметим только, что этот тип ремарок связан своим употреблением с одной только позицией — перед текстом реплики или перед ремаркой, если таковая предшествует тексту реплики (35).

11. *Ремарка паузы.* Под ремаркой паузы мы понимаем специальное указание в письменном тексте пьесы на значимое отсутствие речевого действия (адресанта и/или других участников диалога — в том или ином соотношении с их физическими действиями) [6]. Такое указание может реализоваться с помощью термина «пауза» или нетерминологически, словами, связанными с глаголом *молчать*. Употребление этой ремарки (подобно условиям употребления ремарки физического действия) характеризуется максимальным числом позиций, кроме позиции самого начала пьесы, например:

(И2) Явление пятнадцатое

Дарья Ивановна и граф. Небольшое молчание. Граф с легкой улыбкой посматривает сбоку на Дарью Ивановну и покачивает ногой (Тургенев, Провинциалка); Пауза. Потом Елена с глиняным кувшином (Леонов, Волк, д. 2);

(И3) Кондратьев. «Трус»... «Деляга-крохобор»... (Долгая пауза.) Занавес (Ан. Суров, Зеленая улица, д. 3);

---

[6] Заметим, что здесь речь будет идти о ремарке как об указании на паузу, а не о самих паузах, которые могут быть весьма различными по своей природе и по своему функциональному характеру. См. об этом: *Юрский С.* Кто держит паузу? Л., 1977, с. 98 и след.

(И4) Произнесенные слова поражают, как громом, всех. Звук изумления единодушно излетает из дамских уст; вся группа, вдруг переменивши положение, остается в окаменении.

Немая сцена.

Городничий посередине в виде столба с распростертыми руками и закинутою назад головою. По правую сторону его жена и дочь. . . Почти полторы минуты окаменевшая группа сохраняет такое положение. Занавес опускается (Гоголь, Ревизор);

(И5) Нина (*подходит к рампе*; *после некоторого раздумья*). Сон! (Чехов, Чайка, д. 2);

Анна Петровна (*после паузы*). Зачем она сейчас сюда приезжала? (Чехов, Иванов, д. 3, IX);

(И6) Мухин <. . .>. Мой приятель Горский мне уже сказывал. (*Помолчав немного.*) Какой у вас прекрасный дом! (Тургенев, Где тонко, там и рвется);

Аркадина (*после паузы*). Ну, живи тут, не скучай, не простуживайся. Наблюдай за сыном. Береги его. Наставляй.

Пауза.

Вот уеду, так и не буду знать, отчего стрелялся Константин (Чехов, Чайка, д. 3).

Уже отмеченное выше позиционное единство ремарок физического действия и ремарки паузы позволяет и здесь особо выделить свойственный позиции внутри текста реплики случай ее разрыва чужим действием, речевым (а) или физическим (б), например:

а) Вера. Да. . . Но отчего платье на нем всегда так дурно сидит? словно новое, только что от портного? (*Горский не отвечает и молча глядит на нее.*) О чем вы думаете? (Тургенев, Где тонко, там и рвется. — Так дана эта ремарка в последнем, академическом Полном собрании сочинений и писем в 30-ти томах; в некоторых предыдущих изданиях эта ремарка — более верно — выделена в отдельную строку);

б) Аркадина. Как хочешь. Вместе, так вместе. . .

Пауза.

Тригорин записывает в книжку.

Что ты? (Чехов, Чайка, д. 3);

(И7) Горский (*с досадой*). Вы сегодня недоступны и недоверчивы, как семидесятилетний ростов-

щик! (*Он отворачивается; оба молчат некоторое время.*) (Тургенев, Где тонко, там и рвется);

(И8) С о н я. Дядя Ваня, ты взял морфий?

Пауза.

А с т р о в. Он взял. Я в этом уверен (Чехов, Дядя Ваня, д. 4).

Далее мы выделяем ремарку, предназначением которой является указание (списком или перечнем) действующих лиц, участвующих в пьесе в целом или только в отдельном звене рубрикационного членения текста пьесы. Соответственно различию этих двух разновидностей указания действующих лиц мы выделяем еще два типа ремарок:

12. *Репрезентативная ремарка указания (списка) действующих лиц.* Позиция (единственная) употребления этой ремарки — самая начальная часть текста пьесы (К1); функция этой ремарки (списка) — репрезентация, представление персонажей читателю и постановщику, сопровождаемое характеристиками персонажей [7], например:

(К1) Действующие лица:

Е л е н а И в а н о в н а П о п о в а, вдовушка с ямочками на щеках, помещица.

Г р и г о р и й С т е п а н о в и ч С м и р н о в, нестарый помещик.

Л у к а, лакей Поповой, старик (Чехов, Медведь).

13. *Презентативная ремарка указания (перечня) присутствующих на сцене действующих лиц* [8]. Позиция (единственная) употребления этой ремарки — внутри текста пьесы, в начале отдельного звена рубрикационного членения текста пьесы: после рубрики (Л2); функция этой ремарки (перечня) — указание действующих лиц, которые присутствуют на сцене в начале действия (акта и т. д.). Эта функция может быть выражена четко, и тогда перечень присутствующих действующих лиц отграничен от обычно следующих за ним

---

[7] О специальной функции списка действующих лиц как «карты» антропонимического пространства художественного мира пьесы см.: *Пеньковский А. Б.* Антропонимические заметки: (о двух именах героини «Маскарада»). — В кн.: Вопросы литературы: (К 160-летию со дня рождения М. Ю. Лермонтова). Владимир, 1975, вып. 10.

[8] От англ. presence 'присутствие'.

ремарок физического действия; но может быть и так, что перечень действующих лиц, присутствующих на сцене в начале действия, и ремарки физического действия, следующие за ними, четко не разграничиваются (если не смешиваются), ср.:

[1] Зинаида Савишна, Косых, Авдотья Назаровна, Егорушка, Гаврила, горничная, старухи-гостьи, барышни и Бабакина.

Зинаида Савишна сидит на диване. По обе стороны ее на креслах старухи-гостьи, на стульях молодежь. В глубине, около выхода в сад, играют в карты; <. . .> Гаврила стоит у правой двери; горничная разносит на подносе лакомства. <. . .> Бабакина выходит из правой двери и направляется к Зинаиде Савишне (Чехов, Иванов, д. 2).

[2] Только что зашло солнце. На эстраде за опущенным занавесом Яков и другие работники; слышится кашель и стук. Маша и Медведенко идут слева, возвращаясь с прогулки (Чехов, Чайка, д. 1).

Еще одна разновидность ремарки связана с рубрикационно-композиционным членением текста пьесы. Это ремарки, которые являются знаками начала любого звена такого членения пьесы и конца действия или пьесы. Здесь имеет место функциональное единство двух внешне разнородных видов знака: рубрика — ремарка *Занавес* (ср. определение термина «занавес» в Толковом словаре русского языка под ред. Д. Н. Ушакова: «Ремарка в тексте драматического произведения, обозначающая конец действия»).

14. *Ремарка начала любого звена рубрикационного членения текста пьесы.* Эти ремарки представляют собой систему иерархически и последовательно расположенных композиционных заголовков, сегментирующих весь текст пьесы. Их заголовочная функция тем самым трансформируется в тексте пьесы в функцию начала какой-либо ее части — действия (или акта), картины, сцены, явления (а в последнее время — части [9]); особое место в этом ряду занимают такие обозначения частей пьесы, как Пролог и Эпилог: в отличие от других частей

---

[9] См.: Языковые процессы современной русской художественной литературы: Проза. М.: Наука, 1977, с. 176.

пьесы они уникальны и связаны с фабульной композицией пьесы.

В принципе возможен и встречается также отказ автора от вербальных ремарок этой группы — с заменой их на последовательное цифровое обозначение частей пьесы; тем самым рубрикация сводится к нумерации.

15. *Ремарка конца действия (акта) или пьесы в целом.* В отличие от ремарки начала ремарка конца обычна, но не является строго обязательной и не всегда проводится достаточно последовательно даже там, где она есть (так, в комедии Чехова «Леший» конечная ремарка *Занавес* есть в первых трех действиях и отсутствует в заключительном, четвертом). Кроме того, в отличие от ремарки начала ремарка конца не получает в тексте пьесы порядкового номера и не варьируется, хотя в отношении последнего автор имеет возможность вносить в формулу ремарки эмоционально-экспрессивные оттенки; ср., например: Занавес медленно опускается (Чехов, Дядя Ваня, д. 4).

Следует отметить также возможность синтагматического объединения ремарки конца с наиболее распространенной ремаркой — ремаркой физического действия, например:

(Н3) (Оба тихо идут в гостиную. Трембинский и Карпачов с изумлением глядят друг на друга. Занавес падает.) (Тургенев, Нахлебник, д. 1);

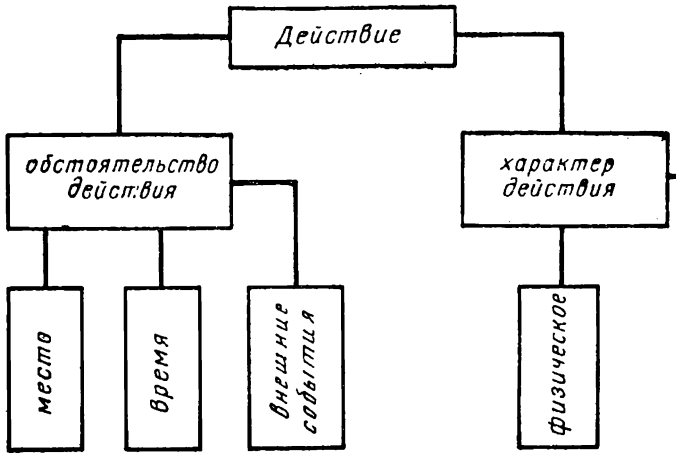
(Н4) Все уходят. Занавес падает (Тургенев, Где тонко, там и рвется).

Настоящая статья ориентирована на письменный (печатный) текст драматического (прозаического) произведения. Анализ его функциональной структуры позволил выявить основные параметры его элементов — и тем самым типов ремарок; последовательное рассмотрение последних дало возможность и терминологически обозначить каждый из них.

Само выделение указанных типов не случайно, оно обусловлено в конечном счете природой драматического рода литературы, где внутренние переживания человека находят свое выражение в словесно-физических действиях [10]. И если словесный аспект пьесы цели-

---

[10] Краткая литературная энциклопедия. М.: Сов. энциклопедия, 1964, т. 2, стб. 777.



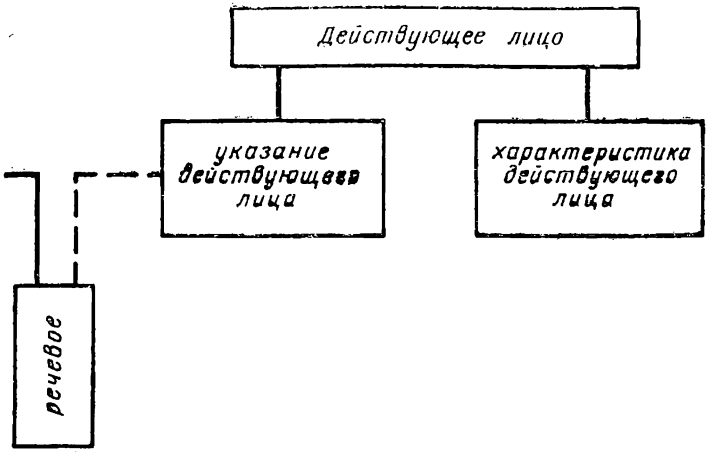

ком связан с таким элементом структуры текста, как реплика, то указание действий персонажей входит в сферу ремарок, или авторских пояснений. Поэтому все выделенные типы ремарок в содержательном плане могут быть сведены к антиномии «действие—действующее лицо» и представлены в виде схемы.

Указанная схема по существу представляет собой срез понятийной системы, которая охватывает круг предметов и отношений, связанных с ремарками (не находит в ней отражения лишь особая функция ремарок, связанная с членением текста пьесы, см. 14-й и 15-й типы ремарок). На основе этой системы понятий только и возможно построение достаточно полного и последовательного терминологического ряда, отражающего и саму эту систему понятий [11].

Выстроенный терминологический ряд основан на базе типологической классификации ремарок, которая — через закономерности распределения позиций употребления ремарок — в свою очередь выявляет функциональные возможности элементов структуры письменного текста пьесы, взаимосвязь и взаимодействие параметров этих элементов.

Одним из таких показателей, в частности, является число возможных позиций; наличие или отсутствие у ремарки той или иной позиции обусловлено особен-

[11] Иное — эстетическое — основание характеристики ремарок см. в работе: *Кузнецов С. Н.* О функциях ремарки в чеховской драме. — Рус. литература, 1985, № 1.




ностями содержательного плана ремарки. Так, максимум позиций (семь из восьми) свойствен ремарке столь общего характера, как ремарка физического действия; это объяснимо с точки зрения указанной выше специфики драматической литературы (как объяснимо и отсутствие в данном случае позиции вводной части пьесы); такое же число позиций — у ремарки паузы, что также объяснимо ее содержанием (как указания на значимое отсутствие речевого действия) при наличии оппозиции «ремарка физического действия—ремарка речевого действия». Приближается к этим двум ремаркам по числу позиций ремарка внешних событий (пять позиций). Для большинства же ремарок характерен минимум позиций (одна или две); нетрудно убедиться, что в этих случаях налицо взаимосвязь определенных функций ремарок с определенными позициями употребления.

К числу функциональных характеристик типов ремарок можно отнести и возможность (или невозможность) их синтагматического объединения в тексте пьесы. В отдельных случаях мы отмечали некоторые факты подобного рода, но приведенные примеры, естественно, отнюдь не исчерпывают всех таких возможностей; их полное исчисление — самостоятельная задача.

Следует добавить, что возможно и целесообразно установление коррелятивного терминологического ряда для соответствующих элементов сценического воплоще-

ния текста пьесы (спектакля). Это тем более необходимо, что отдельные стихийно сложившиеся термины этих двух рядов могут взаимодействовать друг с другом, как это обнаруживается, например, в случае с ремаркой конца действия или пьесы в целом. В конце XVIII—первой трети XIX в. обычно использовалась ремарка *Конец*, ср.: «Конец. . . действия» и «Конец комедии» у Фонвизина, «Конец. . . действия» и «Конец» (пьесы) у Лермонтова. Позднее этот книжный термин вытесняется ремаркой из другого, сценического терминологического ряда; ср., например, «Занавес опускается» у Гоголя или «Занавес падает» у Тургенева, откуда затем устанавливающаяся в качестве нормы современная (эллиптированная) ремарка: *Занавес.*

## ИЗ ТВОРЧЕСКОЙ ЛАБОРАТОРИИ В. Н. ЯХОНТОВА

### (Заметки методиста)

Е. А. Филиппова

Русская литература! Какое это глубокое, обширное и вдохновляющее понятие! Читать и читать русскую литературу, знать ее, понимать интонации авторов и тончайшие оттенки их многоголосой и разнообразной речи. . .

*В. Яхонтов*

Самым маленьким театром называли это уникальное явление искусства. Он возник в середине 20-х годов, ознаменовав рождение нового жанра — театра одного актера.

Многими особенностями отличался этот театр от иных театральных коллективов: оригинальной драматургией, способом поведения и существования актера, сценическими средствами. Но главное его отличие было в том, что труппу театра составлял всего один актер — Владимир Николаевич Яхонтов. Попытки увеличить ее были, но ни к чему не привели, так как это противоречило природе данного актера и его искусству.

На афише значилось: «Театр „Современник“». Это было официальное название, данное театру его созда-

телями — Яхонтовым и режиссерами Е. Е. Поповой и С. В. Владимирским. Появление совершенно новой формы искусства приветствовал А. В. Луначарский. Название театра подчеркивало его родство с журналом, когда-то издававшимся А. С. Пушкиным. Театр одного актера стремился «слушать свое время. . . заглядывать в будущий день, исходя из неотложных задач настоящего» [1]. Но не только название связывало с Пушкиным театр Яхонтова. «Современник» служил литературе. И уже этим решительно отличался от всех существовавших когда-либо театров. И задачи решал он такие, которые «никакой другой театр решить не мог» [2]. Слова Андроникова раскрывают истоки, корни, природу поэтического театра одного актера. Именно отношением Яхонтова к литературе можно многое объяснить в существе и специфике жанра.

Стихия поэзии, о которой В. Г. Белинский говорил как о высшем роде искусства, заключающем «в себе все элементы других искусств» [3], дала новому театру материал, из которого можно было творить некое подобие «пьес». Литература подсказала источник новой поэтичности в иных социально-исторических условиях: «Рухнуло привычное, обжитое, претерпевшееся, знакомое с детства и вошло новое — новое как в большом, так и в малом, а главное в гигантских социальных сдвигах» [4]. Через литературу, тесно связанную с жизнью, можно было многое в этих изменениях объяснить и многое предсказать. Литература развила и усовершенствовала поэтическое мышление. Она научила ощущать соотношение «высокого» с «низким», помогла почувствовать особый драматизм ситуации, ее конфликтности и т. д. Анализируя самые разные способы движения и развития мысли автора в литературных произведениях, а также черты и свойства коллизии, характерные именно для драмы, Яхонтов через них выводил понятия сюжета и действия в собственной драматургии. Литература познакомила его с проблемами, изучающими особенности и различия поэтических стилей.

[1] *Яхонтов В. Н.* Театр одного актера. М.: Искусство, 1958, с. 109.

[2] *Андроников И. Л.* Владимир Яхонтов. — В кн.: *Яхонтов В. Н.* Указ. соч., с. 17.

[3] *Белинский В. Г.* Избранные сочинения: В 3-х т. М.: Гослитиздат, 1948, т. 3, с. 6.

[4] *Яхонтов В. Н.* Указ. соч., с. 96.

Благодаря русской литературе Яхонтов научился использовать метафору, многообразие ритмов поэтической речи, музыкальную потенцию слова. Она же открыла ему силу ассоциации — основного художественного приема поэзии и прозы XX в. Литература «проявленной мысли» увлекла возможностями своего структурного многообразия, тем самым обусловив художественную форму драматургии театра одного актера — литературную композицию. Поэзия (в самом широком смысле) обнаружила приемы и средства взаимосвязи человека и вещи, показала возможность использовать предмет не как театральную бутафорию, а как знак душевного опыта человека.

Искусство Яхонтова развивалось от литературы к театру, а не от театра к литературе. На этой мысли следует остановиться, чтобы понять, в чем конкретные особенности союза литературы и сцены в искусстве Яхонтова.

В обычном театре литературное слово используется на всех этапах возникновения и реализации замысла. От чтения пьесы (всех ее вариантов, комментариев, критических разборов и всего, что имеет касательство к автору и его пьесе) через репетиционный период к моменту, когда звучащее слово уже в спектакле выразит задачи его создателей, — вот сложный путь литературного слова к сценическим подмосткам. На всех этапах этого пути у слова своя роль, свои контакты со сценой. Литература — подсобный материал, толчок к видению будущего образа спектакля, постановочным средствам и т. п. Но словесная ткань произведения на первых порах может быть и препятствием. Слово, как писал К. С. Станиславский, может быть «насильственно втиснуто в механическую память языка» [5]. Это значит, что, не оправданное всем душевным опытом исполнителя, его собственной мыслью, слово произносится не с живыми человеческими, а с некими условными актерскими интонациями.

Поиску опосредованных путей к освоению авторской речи и служит начальный этап работы актера над текстом. Репетиционные методы, в том числе и действенный анализ пьесы и роли, направлен к тому, чтобы сделать слово результатом действенно-логиче-

---

[5] *Станиславский К. С.* Полн. собр. соч.: В 8-ми т. М.: Искусство, 1958, т. 4, с. 272.

ского поступка. Первый этап такого способа работы именуют «разведкой умом». Это — этюды с собственным текстом актера на заданную драматургом ситуацию.

У Яхонтова отношение с художественным словом, выход поэтического текста на сцену был несколько иным. Артист с самого начала работы жил в самом слове, погружаясь в ритмы, звукопись, пластику, происхождение и даже «возраст» слова. Эмоциональное освоение литературы рождало средства монтажа, способы игры и театральный комментарий (пластика, игра с вещью, мизансцена и т. д.). Постановочные средства определялись отношением Яхонтова-исполнителя к звучащему слову, его индивидуальным представлением о содержании и форме поэтической речи автора. Слово направляло и корректировало средства сценической выразительности спектакля в театре одного актера.

Яхонтов действительно знал литературу — от классиков до современников. Он не просто искал фрагменты для репертуара, а осваивал, изучал искусство слова как филолог и литературовед, иногда совершая подлинные открытия. Это подтверждено многими отзывами таких поэтов, писателей и критиков, как Маяковский, Мандельштам, Третьяков, Зощенко, Кассиль, Гвоздев, Марков и др. В частности, один из исследователей литературы, Д. И. Мирский, анализируя поэтическую природу искусства Яхонтова, писал: «Чтение Яхонтова есть всегда в то же время творческое раскрытие смысла стихов, творческий комментарий к ним. Его чтение имеет большое познавательное литературоведческое значение. Яхонтов-чтец есть в то же время Яхонтов-критик и литературовед, делающий гораздо больше для критического освоения нашего литературного наследства. . . чем некоторые профессионалы-литературоведы» [6]. Конкретные знания о самых разных аспектах проблемы звучащего слова, научные сведения о принципах исследования литературы и творческом процессе писателя необходимы были для того, чтобы литературному слову найти некую театральную, сценическую, образную аналогию.

---

[6] *Мирский Д. И.* Владимир Яхонтов. — Лит. газета, 1936, 5 янв.

Среди многого, что под этим подразумевалось, едва ли не самым важным был процесс перевода письменной речи автора в «авторский голос» и поиск соответственной интонации исполнителя. Яхонтов и Попова писали об этом в статье «Артистический стих», из которой в дальнейшем выросла глава «Евгений Онегин» в книге «Театр одного актера». В ней подробно излагались этапы превращения литературного слова в «артистическое» (термин Белинского).

Яхонтов называл это «работой вглубь». «Перевести слово в звук, — писал он, — и просто и трудно, если иметь в виду, что слово — основной костяк речи, то символ, в котором заложены мысль и чувство» [7]. Слово для Яхонтова — материал его драматургии, ключ к образам и источник сценической выразительности. Необходимо вывести слово из ряда подсобных элементов, существующих для актера в работе над ролью наравне с костюмом, гримом, пластикой и т. д. Необходимо показать, «чем дышат слова, что они означают, как поют ноту за нотой, в каком ритме» [8]. С точки зрения Яхонтова, эта сфера в театре не освоена. «В драматическом театре слово действительно является одним из множества слагаемых. Но в нашем театре слово занимает первое положение», — писал он, анализируя специфику поэтического театра одного актера [9]. Яхонтов ищет приемы и средства, позволяющие слово не уронить, а возвысить. Ищет наиболее верный и художественно ценный «способ произнести слова вслух» [10].

Сегодня искусство Яхонтова справедливо считается классикой, эталоном мастерства художественного слова. Его открытия обнаружили свою ценность спустя десятилетия. Свидетельства этому — самые разные: практика театра, специальные работы [11] и живые споры вокруг жанра. Сегодня одни считают, что театров одного актера множество, другие — что жанр,

---

[7] *Яхонтов В. Н.* Указ. соч., с. 445.

[8] Там же, с. 449.

[9] Там же, с. 305.

[10] *Яхонтов В. Н.* Артистический стих. — Смена, 1937, № 1, с. 19.

[11] Книга Н. Крымовой «Владимир Яхонтов» — наиболее полное исследование творческого пути и личности артиста (М.: Искусство, 1978). Она получила высокую оценку читателей и специалистов театра. См., например: *Покровский Б. М.* Легенда об актере. — Правда, 1978, 15 авг.; *Либединская Л. Б.* Театр одного актера. — Лит. газета, 1978, 27 сент.

созданный Яхонтовым, на нем и кончился. Разногласия возникают по самым разным причинам, одной из которых мы считаем отсутствие исследования в области методики работы Яхонтова над звучащим словом. Такой анализ даст базу для позитивно-научного обсуждения, не позволяющего подменить его чем-либо иным. Еще в 1938 г. в статье «Актуальные проблемы слова» Яхонтов писал о необходимости «поставить в порядок дня методологию работы» [12] над словом в жанре театра одного актера. Многое для этого теоретиками театра, искусства художественного слова и исследователями литературы уже сделано. Сегодня настало время для анализа природы и специфики словесного действия в театре одного актера.

Мы указываем лишь на главные моменты начального этапа работы Яхонтова над текстом. Вообще технология подхода к актерскому слову была самой разной. Замысел композиции диктовал методику творческой подготовки литературного материала. Но одну из схем этого процесса вычленил сам Яхонтов. Он определил этапы и подробно объяснил задачи каждого цикла. Работа над «Евгением Онегиным» дала артисту право самый начальный из них назвать этапом «врастания в стихи». Именно здесь осуществлялся процесс «погружения» в стихию поэтического слова. Это был момент раскрепощения воображения, бессознательного, радостного «купания» в стихах. Важно непосредственно ощутить поэтическое дыхание автора, красоту его речи, услышать мелодику, музыку, «поэтический гул» (термин Маяковского) стихотворного слова. Лишь после этого подключалась логика разума. Изучались ритмико-мелодические средства текста, открывалась роль звука, ударений, пауз, пунктуации и т. д. Изобразительные средства помогали услышать живую интонацию авторского голоса через поэтическую структуру слова, фразы, строки. «Мы не боялись вначале ощутить только стихию стиха. . . В чтении автора я находил дополнительные ценности, открывал маленькие секреты, а иногда даже и большие», — писал Яхонтов [13].

---

[12] См., например, следующие статьи В. И. Яхонтова: Искусство монтажа. — Жизнь искусства, 1926, № 26; Театр «Современник». — Лит. газета, 1935, 10 апр.; Актуальные проблемы художественного слова. — Театр, 1938, № 3; «Пиковая дама» на эстраде. — Сов. искусство, 1940, 27 окт.

[13] *Яхонтов В. Н.* Театр одного актера, с. 341—342.

Оговорим сразу, что этот принцип работы над стихотворным текстом распространялся и на прозаический и на публицистический материал.

Начальный этап — «врастание в стихи» — обычно у актеров вообще всегда отсутствует. И это естественно. Когда рядом партнеры, слово прежде всего способ общения человека с другим. Необходимо вначале разобраться в логике поведения, найти действенную линию роли. Текст автора — материал для этого.

Яхонтов считал, что в поэтическом театре одного актера необходимо начинать не с рациональной логики и смысла, ибо тогда «теряется ритм, интонация поэта. . . в корне уничтожаются все особенности этого вида искусства» [14]. Для Яхонтова слово не было частью психологической речи, хотя иногда могло быть и таким. Оно интересовало артиста не в своем бытовом звучании. Слово — первоэлемент поэтической речи; смысл слова воспринимался в нерасторжимом единстве с формой и функцией его в строке.

Чтобы подчеркнуть действенную, предельно активную роль слова, Яхонтов предложил формулу: «играть слово». Этот термин означал совсем не то, что чаще всего в театре подразумевается под «игрой словами», когда одни актеры словами жонглируют, другие увлекаются словесными повторами, третьи акцентируют слова, обозначающие сильные чувства, — *люблю*, *ненавижу*, *я в отчаянии* и т. д. Для себя Яхонтов нашел совершенно другое содержание в определении «играть слово». В театре одного актера под этим термином понималось преображение, преобразование слова, открытие в языке его игрового начала. Вот один из примеров такого подхода к авторскому слову. В спектакле «Петербург», смонтированном из поэмы Пушкина «Медный всадник», повестей Гоголя «Шинель» и Достоевского «Белые ночи», в сцене, когда Акакий Акакиевич является в департамент в новой шинели и «все, приступив к нему, стали говорить, что надо в-с-п-р-ы-с-н-у-т-ь новую шинель» [15], Яхонтов, произнося слово *вспрыснуть*, сопровождал его резким движением зонта. Закрывался им, как щитом. Возникал образ чем-то насмерть перепуганного человека, как бы обороняю-

---

[14] Там же.

[15] *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч.: В 6-ти т. М.: Гослитиздат, 1952, т. 3, с. 145.

щего свое сокровище, новую шинель. Ради чего было сделано такое движение? Что могло стоять за словом *вспрыснуть*? Казалось бы, оно должно навести на мысль лишь о веселой пирушке. Но заглянем в «Толковый словарь живого великорусского языка» В. И. Даля: «*вспрыснуть* ... спрыскивать, сбрызгивать, обдавать брызгами; || посечь розгами» (!) [16].

Оказывается, что у слова есть и иной смысл, иная образность, чем шуточное «пировать за здоровье». Яхонтов точно использовал первое значение слова. Шинель хотят смочить, испортить. За этим словом — очередная жестокая и опасная каверза. Оно может представлять для Башмачкина угрозу — может быть, «посечь розгами». Отсюда и возникло движение защититься, уберечься, прикрыться. Если угодно, можно было подчеркнуть слово *вспрыснуть* разными способами: ударением, иллюстрирующим жестом, мизансценой и т. д. Можно найти разные возможности выделить это в принципе «веселое» слово — *в-с-п-р-ы-с-н-у-т-ь*. Яхонтов, преобразуя слово, открыл почти слово-образ. Создалась иная сценическая картина. До предела запуганный человек защищается от очередной жестокости, которую задумали сослуживцы-чиновники. Мучительно молит пощадить его, уверяя «довольно простодушно, что это совсем не новая шинель, что это так, что это старая шинель» [17]. Все это дало Яхонтову слово. Этот пример еще раз подтверждает особую ценность подхода к слову как к слову-образу, к слову как метафоре. Это, по сути дела, и было то, что называлось в театре одного актера «играть слово».

Чтобы найти в контексте и прочувствовать структуру, самые разные оттенки, детали, общее движение поэтической мысли автора и индивидуальную мелодию каждого действующего лица, а затем сементировать все это многоголосие в единое целое, подчиненное основной идее спектакля, Яхонтову необходимо было сознательно освоить фонетическую природу текста. Проверить «на голос» все слагаемые поэтической интонации автора — от звука до ритма.

О роли звука в книге «Театр одного актера» написано подробно. Яхонтов научился ценить возможность звука

---

[16] *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1978, т. 1, с. 269.

[17] *Гоголь Н. В.* Указ. соч., с. 145.

превращать «слышимое» слово в «зримое» у Маяковского, учеником которого артист себя считал. Он практически воплотил мысль поэта, высказанную им в статье «Как делать стихи», о «звуковом искусстве поэтической речи» [18], усвоил законы особой экономии этого изобразительного средства. Так же как Маяковский, Яхонтов считал, что «живописать надо звуком. . . Звук — это плацдарм нашего искусства. Звуком рисуешь видимое слово, звуком чувствуешь, страдаешь, восхищаешься и звуком же рассказываешь о месте действия, о мире, природе, небе, морях и реках. И, конечно же, о людях» [19]. Действительно, звуки авторской речи позволяли Яхонтову добираться до самой сути характера героя. Например, такой была яхонтовская трактовка помещицы Лариной, о которой в романе Пушкина сказано совсем не много. Пять-шесть строф, насыщенных изящным юмором. Традиционно о Лариной мы судим как о характере проходном и малодейственном. Этакая чудаковатая, патриархально-идиллическая помещица, «хранящая в жизни мирной привычки милой старины». Такому восприятию способствует и музыка великого Чайковского. Яхонтов пошел наперекор всем этим традициям, тем самым точно определив место Лариной в романе. Он увидел ее другой.

Перебирая звуки, вслушиваясь в чередования и звуковые отрезки речи (слова, такты, фразы), артист обнаружил сложный и противоречивый характер:

Она езЖАла по работам,
Солила на зиму гриБЫ,
Вела расходы, брила ЛБЫ,
Ходила в БАню по субботам,
Служанок БИла осердясь —
Все это мужа не спросясь.

Все эти *жа*, *бы*, *би*, *лбы* в сочетании с динамичными глаголами представили Яхонтову Ларину хозяйкой с организационным размахом. Она — и виновница многих бед, и вершительница многих судеб: жизни крепостных, рано умершего Дмитрия Ларина, «всегда послушной» Ольги, а также Татьяны. Образ стал выпуклым и значительным.

---

[18] *Маяковский В. В.* Полн. собр. соч.: В 8-ми т. М.: Правда, 1968, т. 5, с. 487.

[19] *Яхонтов В. Н.* Театр одного актера, с. 279.

«Можно, например, подавать „литературно", то есть читать выразительно характеристику героя, рассказать о его поступках, мыслях и чувствах. Мы же стремились воплотить образ, сделать его зримым, явственным, присутствующим, действующим», — писал Яхонтов [20]. Примеров такой отработки и использования артистом звукоряда в стихотворной строке много. Сохранились четыре фрагмента из «Евгения Онегина»: письмо Татьяны, монолог Онегина в саду, письмо Онегина, последняя исповедь Татьяны. Вслушавшись в чтение Яхонтова, можно уловить самые разные способы создания звукового облика гласных и согласных, услышать перекличку звукосочетаний, звуковых повторов и совпадений. Можно сверить собственное ощущение с описанием творческой лаборатории артиста, воспроизведенной Поповой в книге «Театр одного актера».

Когда-то кто-то упрекал Яхонтова за такой подход к звуковым единицам языкам, обвинял в бессодержательности, идеализме и формализме. Сегодня открытые еще Ломоносовым законы восприятия звука в «российском языке», который «способствовать может к изображению. . . великого пространства, глубины и вышины, нежности, ласкательства, плачевных или малых вещей. . .» [21], разрабатываются представителями разных наук (лингвистами, психологами, физиологами, и даже философами).

Вслушиваясь в звучание слов, в их сочетания, Яхонтов пытался уловить поэтический строй речи автора, оттенки состояния души поэта. Автор выражает его либо странно укороченными строками, либо, наоборот, удлиняя их. Важно ощутить эти «нарушения», понять, что за ними. Модификации могут быть самые разные. Так, вчитавшись в пейзаж, окружавший Ленского, Яхонтов обнаружил резкий переход, сделанный Пушкиным в инструментовке стиха. Как был использован этот поэтический прием, рассказывается на страницах книги «Театр одного актера»:

«Простите, игры золотые!
Он рощи полюбил густые,
Уединенье, тишину

---

[20] Там же, с. 346.

[21] *Ломоносов М. В.* Полн. собр. соч.: В 10-ти т. М.: Изд-во АН СССР, 1952, т. 7, с. 241.

И ночь, и звезды, и луну,
Луну, небесную лампаду,
Которой посвящали мы
Прогулки средь вечерней тьмы,
И слезы, тайных мук отраду...

Описание природы серьезно и лирично; подходим к двум последним строчкам:

Но нынче видим только в ней
Замену тусклых фонарей.

Что это? Маска сорвана. Пушкин смеется. Видимо, романтическая восторженность Ленского не очень одобряется им. И пейзаж, если всмотреться, какой-то не русский»[22]. Яхонтов сознательно сделал ударение не на слово *звезды*, а на *луну*, затем еще раз выделил это слово, всякий раз чуть удлиняя союз *и*, затем многократно повторил многочисленные *у* — и родилась иронически-меланхолическая нота, нечто от русского выражения *завел волынку*. Она-то и стала звуковым решением образа Ленского.

Яхонтов знал силу всех видов пауз, связь паузы с настроением поэта, выразительные возможности ударений. Ударений не «силовых», а тех, которые позволяют подчеркнуть произношение фразы или части ее, чуть растягивая слова, отчего они становятся особенно выразительными.

Явись, возлюбленная тень,
Как ты была перед раз-л-у-у-кой,
Бледна [*пауза*[, хладна, как зимний день,
Искажена посл-е-е-дней м-у-у-кой.
Приди, как дальная звезда,
Как легкий звук иль дуновенье,
Иль как ужасное виденье,
Мне все равно-о: сюда-а-а-а, сю-д-а-а!..

*Пушкин, Заклинание*

Такого рода актерские приемы «игры словом» многообразны. Все они служат созданию спектакля. Отчасти они же выявляют ритм поэтического и прозаического текста. Ритм должен дать основную действенную силу стиху, позволить «двигаться в слове, как в пространстве» (термин Мандельштама). Ритм призван

[22] *Яхонтов В. Н.* Театр одного актера, с. 353.

объединить всю многоголосую партитуру будущего спектакля.

На первой ступени важно обратить внимание на серьезный и спокойный учет метрической основы стиха. У Яхонтова со стихотворными размерами другие взаимоотношения, чем выявление простого чередования слогов в стихотворной строке. В первые минуты его исполнение производит впечатление монотонности. Но в этом и заключался высокий смысл этой уникальной исполнительской манеры. Артист объединил «поэтическую» и «актерскую» системы исполнительства [23]. Этим объясняются источники особой яхонтовской интонации, принцип использования соизмеримых единиц стиха. При таком подходе к тексту всякая пауза, любое сознательное изменение в ритмической ткани поэзии становится художественным фактом, тем более значимым, что слушатель уже привыкает к строжайшей, ничем не нарушаемой ритмико-мелодической основе исполнения.

Ритм и тональность создавали прочную звуковую конструкцию произведения, внутри которой и в зависимости от которой использовались все прочие изобразительные средства.

Прослушав любую запись отрывка из спектакля с многоголосым ансамблем, можно ясно представить себе, что имеется в виду под понятием «авторская тональность».

Трагедия Пушкина «Борис Годунов». Сцена «Площадь перед Собором в Москве». Множество действующих лиц: Народ — Один, Другой, Третий, Четвертый, Старуха, Мальчишки, а также Юродивый Николка, Бояре, Царь Борис. Возможности исполнить сцену «на голоса» огромные. Но Яхонтов играл ее почти

---

[23] *Эйхенбаум Б. М.* О камерной декламации. — В кн.: О поэзии. Л., 1969. Автор определил существенные различия этих двух систем чтения. Они базируются на разном отношении к слову у поэта и у актера. Актер стремился преодолеть те свойства, которые мешают проявлению его эмоций и «настроений». Ритм прежде всего, т. е. именно то, что делает стихотворение стихотворением. Разрушая ритмическое движение речи, актеры уничтожают и ритмическую интонацию (мелодику стиха), заменяя ее интонацией смысловой, психологической. В чтении поэтов, по опыту знающих силу ритма и не смешивающих его, как это делают наивные декламаторы, с размером или метром, выдвинулась и заняла господствующее положение именно эта ритмико-мелодическая основа.

монотонно, казалось, что почти бескрасочно. Вместе с тем на этом фоне явственно различимо все: «бас» Бориса, «тенор» Николки, высокие голоса мальчишек и тусклый от усталости голос старухи. В звучании, через интонацию определены характеры, взаимоотношения, конфликты и темпераменты.

Эстетический эффект звучания был достигнут целым комплексом выразительных средств: ритмизацией, изменением тональности, скорости воспроизведения речи, фразовыми и логическими ударениями и т. д. Например, диалог Бориса с Юродивым. Всего несколько реплик. Царю принадлежат только две: «Подать ему милостыню. О чем он плачет?»; «Оставьте его. Молись за меня, бедный Николка». Яхонтов сыграл в них и страшные муки совести Бориса за содеянный грех, и ощущение ужаса перед наказанием, и бессмысленность сделанного, и многое другое. Все сыграл словом. Паузы, отделяющие реплики друг от друга, делали их слова тяжелыми, как бы произнесенными через силу. От этого сама просьба Бориса «отмолить его грех» становилась неподъемной, не могла дойти до того, к кому направлялась. Растягивались гласные *е*, *я*, *и*, и слышался стон, плач погибающей души: *мол-и-и-сь*. . .; *б-е-е-е-дный* . . . и т. д. Но при этом тонально-ритмический, тембральный рисунок роли неизменно оставался в русле заданной автором тональности. Поиску и выявлению ее из партитуры всего текста и служит важнейший этап работы над словом — анализ структуры стиха (прозы, публицистики) со стороны ее звучания.

В нашей статье о лаборатории работы Яхонтова над словом мы многого не коснулись. Можно подкрепить каждое положение множеством примеров. Исследование этапа работы над фонетическими средствами языка автора безусловно требует и иной системы их записи, чем та, которую мы предложили, опираясь на систему, данную авторами в книге «Театр одного актера». Надеемся, что научный фонетический анализ имеющихся текстов Яхонтова еще впереди. Это обогатило бы и теоретиков-лингвистов и практиков.

Внимание к звучащему слову. Оно необходимо не только профессионалам-актерам, мастерам художественного слова, учителям литературы, дикторам или ученым. Это вопрос нашей культуры. Язык — достояние народа, в котором высказано его отношение к жизни.

Вкус и чуткость в обращении со словом — необходимое слагаемое человеческой духовности, защита от пустоты, пошлости, безнравственности, мертвечины. Слово осуществляет связь прошлого с настоящим и будущим.

Именно из любви к поэтической речи, из ощущения красоты и безграничных возможностей слова родилось искусство Яхонтова. В основе всех выразительных средств его уникального исполнительства — сознание силы классического слова русской литературы. Найденное Яхонтовым полвека назад — наше достояние и богатство. И серьезная школа, которая ждет своих исследователей.

## ЛИТЕРАТУРА *

*Аванесов Р. И.* Беседы о русском произношении. — Рус. речь, 1974, № 4—6; 1975, № 1—5.

*Аванесов Р. И.* Еще раз об искусстве устной речи. — Рус. речь, 1976, № 3.

*Аванесов Р. И.* Нормы русского литературного произношения в их историческом развитии. — Рус. речь, 1981, № 3, 4.

*Аванесов Р. И.* О русском сценическом произношении. — Рус. речь, 1981, № 5, 6.

*Аванесов Р. И.* Русское литературное произношение. 6-е изд. М.: Просвещение, 1984.

*Агеенко Ф. Л., Зарва М. В.* Словарь ударений для работников радио и телевидения. 5-е изд. М.: Рус. яз., 1984.

*Алексеев А.* Речевые характеристики в радиопьесе. — В кн.: Радиоискусство. М., 1983, вып. 2.

*Бернштейн С. И.* Язык радио. М.: Наука, 1977.

*Борунова С. Н.* Статистическое исследование регрессивного ассимилятивного смягчения согласных: (На материале сценической речи). — В кн.: Проблемы теоретической и прикладной фонетики и обучение произношению. М., 1973.

*Борунова С. Н.* К вопросу об эволюции регрессивного ассимилятивного смягчения согласных: (На материале сценической речи). — В кн.: Теоретическая фонетика и обучение произношению. М., 1975.

*Борунова С. Н.* О развитии норм произношения: (Ассимилятивная мягкость согласных в сценической речи). — В кн.: Языковая норма и статистика. М.: Наука, 1977.

*Будагов Р. А.* О сценической речи. — НДВШ, Филол. науки, 1974, № 6.

*Вербовая Н. П., Головина О. М., Урнова В. В.* Искусство речи. М.: Искусство, 1977.

Выразительное чтение: (Пособие для студентов педагогических ин-тов). М.: Просвещение, 1972.

---

* Настоящий список литературы включает статьи и книги, опубликованные за последние 15 лет (с 1970 г.). В него вошли наиболее значительные работы лингвистов, посвященные культуре сценической речи, труды известных ученых, имеющие большое значение для исследования речи актеров, а также для преподавания в театральных вузах (например, книга Р. И. Аванесова «Русское литературное произношение»). Некоторые классические произведения, увидевшие свет в начале века (*Чернышев В. И.* Законы и правила русского произношения. Пг., 1915) и переизданные в последнее время, также представлены в этом списке. Кроме того, в нем помещены учебные пособия по сценической речи, написанные преподавателями театральных вузов и отражающие некоторые ее лингвистические аспекты.

*Высоцкая О. С., Всеволодов В. В.* Основы дикторского мастерства: (Магнитофильм). М., 1978 (Ротапринт).
*Гольдин В. Е.* Из наблюдений над вариантностью сценического произношения. — В кн.: Язык и общество. Саратов, 1970, вып. 2.
*Гонсовская М. В., Митрохин В. С.* Сценическая речь. М., 1970.
*Горбачевич К. С.* Изменение норм русского литературного языка. Л.: Просвещение, 1971.
*Горбачевич К. С.* Нормы современного русского литературного языка. М.: Просвещение, 1981.
*Добродомов И. Г.* Правильно ли мы читаем стихи? — Рус. речь, 1970, № 2.
*Запорожец Т. И.* Логика сценической речи. М., 1974.
*Зарва М. В.* Слово в эфире. О языке и стиле радиопередач. М.: Искусство, 1971.
*Зарва М. В.* Первооснова телеинтервью — слово. — В кн.: ТВ-репортер. М., 1976.
*Зарва М. В.* Произношение в радио- и телевизионной речи. М.: Искусство, 1976.
*Киреев Б. А.* Техника словесного действия. Л., 1974.
*Кнебель М. О.* Слово в творчестве актера. 3-е изд. М., 1970.
*Ковлянинова И. П.* Произношение на сцене: Фонопособие. М.: Мелодия, 1972.
*Комякова Г. В.* Искусственное и естественное в театре. — Рус. речь, 1971, № 1.
*Комякова Г. В.* Речь в жизни и на сцене. — В кн.: Театр и драматургия. Л., 1971.
*Комякова Г. В.* Слово в драматическом театре. М., 1974.
*Крючкова Т. Б.* Функциональное и внутриструктурное развитие языка в сфере кино. — В кн.: Язык в развитом социалистическом обществе. М., 1983.
*Кузнецова Л. Н.* Так говорят в Малом театре: (На примере одного спектакля). — Рус. речь, 1970, № 6.
*Кузнецова Л. Н.* Литературное русское произношение и сцена. — Театр, 1971, № 11.
*Кузнецова Л. Н.* Островский у вахтанговцев. — Рус. речь, 1973, № 2.
*Кузнецова Л. Н.* Культура речи в передачах для детей. — Рус. речь, 1975, № 6.
*Кузнецова Л. Н.* Характерологические средства сценического произношения. Автореф. канд. дис. М., 1976.
*Кузнецова Л. Н.* Просторечие на сцене. — В кн.: Литературная норма и просторечие. М.: Наука, 1977.
*Кузнецова Л. Н.* Варианты диалектного произношения в сценической речи. — В кн.: Литературная норма и вариантность. М.: Наука, 1981.
*Кузнецова Л. Н.* Глагольные окончания *-ат, -ят* в произношении актеров. — В кн.: Русское сценическое произношение. М.: Наука, 1986.
Культура сценической речи: Сб. статей. М.: Изд-во ВТО, 1979.
*Масалова В. Г.* Сценическая речь и местное произношение: Статья вторая: Гласные. — Учен. зап. Перм. гос. ун-та, 1972, № 268. Живое слово в русской речи Прикамья, вып. 3.
*Масалова В. Г.* Специфика преподавания сценической речи в окружении региональных говоров: (На материале пермских говоров). Автореф. канд. дис. М., 1979.

*Найденов Б. С., Завадская Т. Ф., Соловьева И. М., Шевелев И. Н.* Выразительное чтение: Учебное пособие для пединститутов. М.: Просвещение, 1972

*Недугов Е. И.* Стилистика киносценария: (Речь персонажей и ее взаимосвязь с языком ремарки): Учебное пособие по специальности «Кинодраматургия». М.: Изд-во ВГИК, 1982.

Орфоэпический словарь русского языка: Произношение, ударение, грамматические формы / Под ред. Р. И. Аванесова. М.: Рус. яз., 1983.

*Панов М. В.* О русской орфоэпии. — РЯНШ, 1971, № 3.

*Петрова А. Н.* Сценическая речь в русском театре XVIII—XIX вв.: Лекция для студентов театральных ин-тов и ин-тов культуры. М., 1977.

*Петрова А. Н.* Сценическая речь. М.: Искусство, 1981.

*Промптова И. Ю.* Выразительные речевые средства драматурга и актера. Автореф. канд. дис. М., 1972.

*Промптова И. Ю.* Диалектное и акцентное произношение как выразительное средство драматического актера. М.: Изд-во ВТО, 1972.

*Промптова И. Ю.* Первое условие художественности. — Рус. речь, 1972, № 3.

*Промптова И. Ю.* Театр — хранитель образцовой речи. — Рус. речь, 1976, № 2.

*Ревзина О. Г., Ревзин И.И.* Семиотический эксперимент на сцене: (Нарушение постулата нормального общения как драматургический прием). — Учен. зап. Тарт. гос. ун-та, 1971, вып. 284.

Русское сценическое произношение: Сб. статей. М.: Наука, 1986.

*Савкова З. В.* Выразительные средства речевого взаимодействия в массовом представлении: Учеб. пособие / Ленингр. гос. ин-т культуры им. Н. К. Крупской. Л., 1981.

*Сайтанова Н. И.* Некоторые ритмические соотношения нотной записи вокальной речи и ее исполнение: (По данным экспериментального исследования оперы М. П. Мусоргского «Женитьба»). — В кн.: Исследования по структурной и прикладной лингвистике. М., 1975.

*Сафронова Е. Г.* Интонационное своеобразие стиха: (На основе экспериментальных данных). — Рус. яз. за рубежом, 1982, № 4.

*Светана С. В.* Монолог или диалог?: (О некоторых особенностях телевизионной речи). — Вестн. МГУ, сер. Журналистика, 1970, № 3.

*Светана С. В.* Телевизионная речь: (К определению понятия). — Вестн. МГУ, сер. Журналистика, 1970, № 5.

*Светана С. В.* Телевизионная речь. Функции и структура. Автореф. канд. дис. М., 1972.

*Светана С. В.* Телевизионная речь: Функции и структура / Под ред. проф. Я. Н. Засурского. М.: Изд-во МГУ, 1976.

*Семенова З. Е.* Выразительные средства звучащей речи. Чебоксары, 1971.

*Скворцов Л. И.* Родное слово в жизни Шаляпина. — Рус. речь, 1973, № 3.

Сценическая речь: Учебное пособие для средних театральных учебных заведений и институтов культуры / Под ред. И. П. Козлянинновой. М.: Просвещение, 1976.

*Танская Е. П.* О произношении дикторов Красноярского радио. — В кн.: Материалы и исследования по стилистике русского языка и культуре речи. Красноярск, 1970.
*Танская Е. П., Олесюк Л. А.* Заметки о сценическом произношении. — В кн.: Вопросы грамматики и методики русского языка. Красноярск, 1971.
*Труфанова В. Я.* К вопросу об индивидуальном в интонации сценической речи. — Вестн. МГУ, сер. 9. Филология, 1983, № 6.
*Улуханов И. С.* Русская речь на голубом экране. — Рус. речь, 1974, № 2.
*Ушаков Д. Н.* Орфоэпия. — Рус. речь, 1972, № 4.
*Федосюк М. Ю.* Известное персонажам, новое для зрителя. — Рус. речь, 1983, № 3.
*Фрид О. Ю.* О некоторых особенностях преподавания стихотворной речи. — В кн.: О воспитании актера. М., 1982.
*Чернышев В. И.* Законы и правила русского произношения: Звуки. Формы. Ударение: Опыт руководства для учителей, чтецов и артистов. — В кн.: Чернышев В. И. Избранные труды: В 2-х т. М.: Просвещение, 1970, т. 1
*Чичерин А. В.* Устная речь как искусство. — Рус. речь, 1975, № 4.
*Щеглова Г. Н.* Речевые характеристики в пьесе Л. М. Леонова «Унтиловск». — Рус. речь, 1974, № 3.
*Этерлей Е. Н.* Главное — любить слово. — Рус. речь, 1973, № 3.

БИБЛИОТЕКА

ИРЯ
институт русского языка
им. в. в. виноградова

## СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ . . . . . 3

*Р. И. АВАНЕСОВ*

ВОПРОСЫ РУССКОГО СЦЕНИЧЕСКОГО ПРОИЗНОШЕНИЯ 5

*Л. П. КУЗНЕЦОВА*

СУДЬБА СТАРОМОСКОВСКИХ ПРОИЗНОСИТЕЛЬНЫХ НОРМ В СЦЕНИЧЕСКОЙ РЕЧИ . . . . . 22

*Л. Н. КУЗНЕЦОВА*

ИНОЯЗЫЧНЫЙ АКЦЕНТ В ХАРАКТЕРНЫХ РОЛЯХ . . . . 35

*С. И. ВИНОГРАДОВ*

ЧЕРТЫ РАЗГОВОРНОГО СЛОВОУПОТРЕБЛЕНИЯ В РЕЧИ ПЕРСОНАЖЕЙ ДРАМАТИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ . . . . 62

*Т. С. КОГОТКОВА*

ВНЕЛИТЕРАТУРНАЯ ЛЕКСИКА В ДРАМЕ В. РАСПУТИНА «ПОСЛЕДНИЙ СРОК» . . . . . 90

*Л. К. ГРАУДИНА, Л. И. СКВОРЦОВ*

СЛОВО НА ЭКРАНЕ (О ЯЗЫКЕ И СТИЛЕ СИНХРОННЫХ ДИАЛОГОВ В ДУБЛИРОВАННЫХ КИНОФИЛЬМАХ) . . . . . 125

*Т. С. КОГОТКОВА, Г. И. МИСЬКЕВИЧ*

МНОГОСЕРИЙНЫЙ ФИЛЬМ — СЕРИАЛ (К ПОЯВЛЕНИЮ НОВОГО СЛОВА) . . . . . 136

*А. Б. ПЕНЬКОВСКИЙ, Б. С. ШВАРЦКОПФ*

ТИПЫ И ТЕРМИНОЛОГИЯ РЕМАРОК . . . . . 150

*Е. А. ФИЛИППОВА*

ИЗ ТВОРЧЕСКОЙ ЛАБОРАТОРИИ В. Н. ЯХОНТОВА (ЗАМЕТКИ МЕТОДИСТА) . . . . . 170

ЛИТЕРАТУРА . . . . . 184

www.ruslang.ru

КУЛЬТУРА РЕЧИ
НА СЦЕНЕ
И НА ЭКРАНЕ

Утверждено к печати
Институтом русского языка АН СССР

Редактор издательства В. С. Матюхина
Художественный редактор Г. П. Валлас
Технический редактор Т. В. Калинина
Корректор Л. С. Агапова

ИБ № 29355

Сдано в набор 22.11.85.
Подписано к печати 26.05.86
Формат 84×108¹/₃₂
Бумага типографская № 2
Гарнитура обыкновенная
Печать высокая
Усл. печ. л. 10,08. Усл. кр.отт. 10,29. Уч.-изд. л. 10,5
Тираж 11200 экз. Тип. зак. 1043
Цена 70 коп.

Ордена Трудового Красного Знамени
издательство «Наука»
117864 ГСП-7, Москва, В-485
Профсоюзная ул., 90

Ордена Трудового Красного Знамени
Первая типография издательства «Наука»
199034, Ленинград, В-34, 9 линия, 12

## В ИЗДАТЕЛЬСТВЕ «НАУКА» ГОТОВЯТСЯ К ПЕЧАТИ:

**Л. П. Якубинский**

ИЗБРАННЫЕ РАБОТЫ.
ЯЗЫК И ЕГО ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ

17 л. 1 р. 70 к.

В книге собраны как ранее публиковавшиеся, так и оставшиеся в рукописи важнейшие труды известного советского лингвиста Л. П. Якубинского (1892—1945), посвященные общим вопросам языкознания, истории русского литературного языка, особенностям стихотворной речи и другим вопросам.
Для специалистов по общему языкознанию.

**В. П. Калыгин**

ЯЗЫК ДРЕВНЕЙШЕЙ ИРЛАНДСКОЙ ПОЭЗИИ

10 л. 1 р.

Монография посвящена лингвистическому описанию и истолкованию древнейших ирландских поэтических текстов VI—VIII вв. и трактатов по поэтике. В ней рассматривается роль поэтов-филидов в обществе. Для сравнения привлекаются материалы других индоевропейских поэтических традиций.
Для лингвистов, литературоведов, историков.

СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ
РУССКОЙ ТЕРМИНОЛОГИИ
15 л. 1 р. 50 к.

Сборник статей посвящен вопросу изучения русской терминологии в трех аспектах: лингвистическом, современного терминоведения и прикладном. Впервые публикуются материалы по терминоведению известного советского лингвиста А. А. Реформатского.
Для специалистов-терминологов, лингвистов.

Для получения книг почтой заказы просим направлять по одному из адресов: 117192 Москва, Мичуринский проспект, 12, магазин «Книга — почтой» Центральной конторы «Академкнига»; 197345 Ленинград, Петрозаводская ул., 7, магазин «Книга — почтой» Северо-Западной конторы «Академкнига» или в ближайший магазин «Академкнига», имеющий отдел «Книга — почтой».

480091 Алма-Ата, 91, ул. Фурманова, 91/97;
370005 Баку, 5, Коммунистическая ул., 51;
690088 Владивосток, Океанский проспект, 140;
320093 Днепропетровск, проспект Ю. Гагарина, 24;
734001 Душанбе, проспект Ленина, 95;
664033 Иркутск, ул. Лермонтова, 289;
252030 Киев, ул. Пирогова, 4;
277012 Кишинев, проспект Ленина, 148;
343900 Краматорск, Донецкой области, ул. Марата, 1;
443002 Куйбышев, проспект Ленина, 2;
220012 Минск, Ленинский проспект, 72;
630090 Новосибирск, Академгородок, Морской проспект, 22;
620151 Свердловск, ул. Мамина-Сибиряка, 137;
700185 Ташкент, ул. Дружбы народов, 6;
450059 Уфа, 59, ул. Р. Зорге, 10;
720000 Фрунзе, бульвар Дзержинского, 42;
310078 Харьков, ул. Чернышевского, 87.

70 коп.