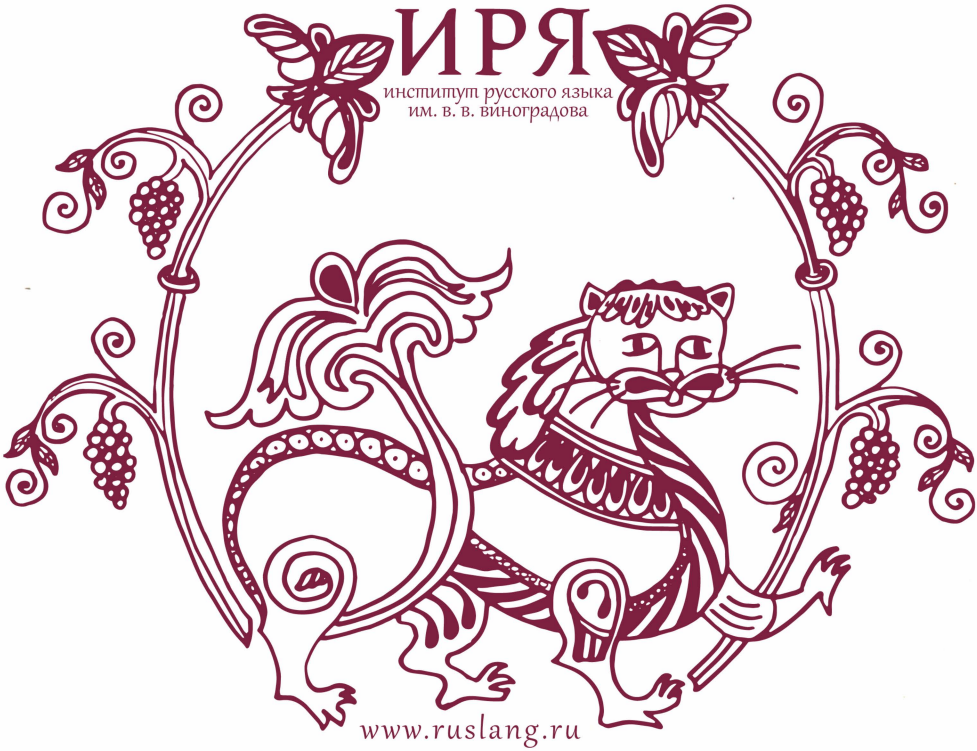
4
Р-89

Русское сценическое произношение

В книге освещаются различные теоретические проблемы и частные вопросы современного русского сценического произношения; дается лингвистическое описание сценической интонации; представлен тонкий сопоставительный анализ речевых красок актеров; сопоставляется речь письменная и звучащая на уникальном материале рассказов И.Л. Андроникова; затрагиваются вопросы использования диалектной речи при создании художественного образа; рассматривается старомосковская произносительная норма на сцене Художественного театра времен Москвина.

«НАУКА»

ИРЯ
институт русского языка
им. в. в. виноградова



www.ruslang.ru

80572

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ РУССКОГО ЯЗЫКА

Русское сценическое произношение

Ответственный редактор
кандидат филологических наук
С.М. КУЗЬМИНА



МОСКВА
"НАУКА"
1986

4
Р-89

БИБЛИОТЕКА
ИНСТИТУТА РУССКОГО ЯЗЫКА
АН СССР

80572

В сборнике исследуется широкий круг вопросов, связанных со сценической речью: современная сценическая орфоэпия и орфоэпия театров прошлого, выразительные средства сценической речи, ее интонация, произношение стиха на сцене. Многие вопросы ставятся в сборнике впервые.

Редколлегия:

член-корреспондент АН СССР *Д.Н. Шмелев*,
кандидаты филологических наук *С.М. Кузьмина и Н.Е. Ильина*

Рецензенты:

Т.Г. Строганова, О.С. Широков

Р – 4602000000–143 / 042 (02) –86 334 – I – 86

© "Наука", 1986 г

ОТ РЕДАКЦИИ

Замечательный исследователь русского театра Б.В. Алперс объяснял магическую власть театра над аудиторией его двойственной природой: это одновременно осязаемая "явь" и ускользающий "сон". Двойственность, противоречивость, переплетение искусства и жизни, искусственного и естественного лежит и в основе сценической речи.

Вот некоторые из противоречий. Это речь публичная, однако она должна производить впечатление речи обычной, обиходной; это речь репродуцированная (актеры воспроизводят чужой текст), однако должна производить впечатление речи импровизированной; это речь с особой, искусственной техникой (отточенной дикцией, форсированным голосом, поставленным дыханием) – однако она должна восприниматься зрителем как естественная, обычная речь (К.С. Станиславский предостерегал актеров против "чеканной дикции со словами, нанизанными, как бисер").

В основе сценической орфоэпии также лежит противоречие: как образец, эталон русской литературной речи орфоэпия на сцене должна быть строго нормированной и устойчивой, ориентированной на сохранение традиционных норм произношения – и в то же время она не должна отрываться от живой, повседневной речи.

Этими противоречиями в большой степени объясняется то, что сценическая речь является сложным объектом и для исследования, и для выработки рекомендаций, и для усвоения.

До недавнего времени лингвистический аспект изучения сценической речи был сужен рамками фонетического слова, орфоэпией; все, что касается произношения связного текста, интонации: членение текста паузами, темп, тембр, динамические характеристики, – все это изучалось и описывалось лишь в руководствах по художественному слову.

Нам казалось нецелесообразным ограничивать лингвистическое изучение сценической речи орфоэпией, произношением в узком смысле этого слова. Поэтому наряду со статьями по орфоэпии в настоящий сборник включены статьи, отражающие другие стороны сценической речи – прежде всего интонацию, являющуюся одним из основных средств речевой выразительности на сцене.

Сборник ставит своей задачей осветить разные аспекты изучения сценической речи и отразить разную методику ее анализа. Наряду со статьями лингвистов в него включены две статьи театроведов – преподавателей сценической речи. Одна из этих статей (З.В. Савковой) посвящена общим недостаткам сценической речи, другая (И.Ю. Промтовой) – произношению

стиха на сцене. Сотрудничество со специалистами по преподаванию сценической речи представляется весьма плодотворным.

Сборник состоит из семи разделов. В первом разделе помещены статьи общего характера. Статья С.М. Кузьминой посвящена проблематике изучения сценической речи. М.В. Панов в своей статье рассматривает совершенно не изученный вопрос о соотношении сценической речи и театральных систем.

Второй раздел посвящен описанию сценической орфоэпии современных театров (статьи Р.И. Лихтман, Л.Н. Кузнецовой) и одного из театров прошлого (статья Н.Е. Ильиной).

В статьях третьего раздела исследуются выразительные средства сценической речи: сопоставляются речевые приемы характерности, используемые разными актерами для создания одного образа, рассматривается актуальный и даже "больной" вопрос о допустимости разговорной речи на сцене (статьи Н.Н. Розановой); описываются выразительные средства в речи И.М. Москвина и И.Л. Андроникова (статьи С.Н. Боруновой и Г.Н. Ивановой-Лукьяновой).

Четвертый раздел посвящен лингвистическому описанию интонации сценической речи и произношению стиха на сцене.

Две статьи пятого раздела представляют собой опыт сопоставления лингвистических и театроведческих оценок фонетических явлений сценической речи.

В шестом разделе опубликована работа А.А. Реформатского о культуре речи в пении. Седьмой раздел состоит из заметок, касающихся разных сторон сценической речи: сценической орфоэпии в диалектом окружении, киноречи и т.п.

I

С.М. КУЗЬМИНА

О СОСТОЯНИИ И ЗАДАЧАХ ИЗУЧЕНИЯ СЦЕНИЧЕСКОЙ РЕЧИ

Сценическая речь изучается лингвистами и театроведами. Лингвистическое ее изучение началось совсем недавно – в середине XX века (Винокур 1948, Ильинская, Сидоров 1955), тогда как театроведческое описание сценической речи имеет большую традицию (см. обзор литературы Цеплитис 1974). Лингвисты исследуют преимущественно орфоэпию, т.е. произношение в пределах фонетического слова, театральные же деятели, в том числе преподаватели сценической речи, особое внимание уделяют технике речи, а также описанию выразительных средств актерского голоса и интонации.

В настоящей статье мы будем говорить в основном о лингвистических исследованиях, привлекая искусствоведческие работы лишь в той степени, в какой они соприкасаются с лингвистическим аспектом изучения сценической речи.

СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЧЬ КАК ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ СИСТЕМА

Сценическая речь как особая функциональная система (Панов 1979, с. 204) обладает рядом специфических черт, которые определяются условиями и задачами ее функционирования, а также особым ее положением в обществе, в национальной культуре.

Функции сценической речи

Сценическая речь как речь художественная характеризуется особым распределением языковых функций. Р. Якобсон подчеркивал, что в словесном искусстве центральной, определяющей, хотя и не единственной, является поэтическая функция, понимая под поэтической функцией "направленность на *сообщение* (курсив автора. – *С.К.*) как на таковое, сосредоточение внимания на сообщении ради него самого" (Якобсон 1975, с. 202). На особом значении эстетической стороны сценической речи настаивают и театральные деятели: К.С. Станиславский говорил о грации, красоте, благозвучности речи на сцене, В.И. Немирович-Данченко требовал от нее яркой театральности, Н.П. Хмелев писал, что речь на сцене должна быть "приподнятой, праздничной, напевной и ритмичной".

Соответственно и другие функции сценической речи распределены по-особому. Усилена в ней и экпрессивная (эмотивная) функция, имеющая своей целью выражение отношения говорящего к тому, о чем он говорит (Якобсон 1975, с. 199). Сценическая речь характеризуется повы-

шенной эмоциональностью (ср. замечание К.С. Станиславского о том, что речь на сцене должна не только слышаться, но и чувствоваться).

Апеллятивная функция – ориентация на адресата, на слушающего – реализуется в сценической речи своеобразно, поскольку сам адресат этой речи – особенный по сравнению со всеми другими разновидностями речи. Речь на сцене имеет "двойную соотнесенность": она ориентирована и на партнера и на слушателя" (Петрова 1979, с. 48), при этом, конечно, гораздо в большей степени на слушателя, на зрителя, чем на партнера.

Из сказанного видно, что в условиях сцены реализуется особая языковая ситуация: как и в других разновидностях публичной речи, говорящий и слушатель разделены по своим ролям: подлинный слушатель (зритель) только слушает, и в отличие от других жанров публичной речи (научный доклад, выступление на собрании) он не может даже задать вопрос, т.е. он полностью безмолвствует. И тем не менее это не означает отсутствие контакта актеров со зрителями. Как раз наоборот – актеры всегда подчеркивают, как они ощущают этот контакт, как необходимо им взаимодействие с залом.

Роль говорящего в сценической речи также уникальна по сравнению с любыми другими разновидностями речи: говорящий воспроизводит чужой текст, выдавая его за свой, речь актера репродуцированная, однако должна производить впечатление речи импровизированной, экспромтной. А между тем доказано, что "произнесение своей собственной речи и произнесение чужой речи... – это очень различные психические процессы" (Жинкин 1966, с. 23).

Итак, коммуникация актеров на сцене – это в сущности псевдокоммуникация, хотя и должна производить впечатление подлинной коммуникации.

Нарушение равновесия функций приводит к разрушению сценической речи. Так, недооценка эстетической функции, ориентированность лишь на коммуникативную функцию – на передачу логики текста – является причиной одного из главных недостатков современной сценической речи, отмечаемых театральными деятелями, – ее серости и будничности. Особенно болезненно эта недооценка ощущается при исполнении стихотворного текста (см. статью И.Ю. Промптовой в этом сборнике).

При изучении сценической речи важно исходить из особого распределения ее функций, важно учитывать, что это речь художественная, эстетически значимая, речь экспрессивная. Ограничение лингвистического изучения сценической речи лишь коммуникативной функцией обедняет объект исследования.

Роль в национальной культуре

Сценическая речь занимает особое положение среди других функциональных разновидностей русской речи и по своей роли в обществе, в культуре народа. Именно в ней, как подчеркивают исследователи, должен воплощаться идеал, образец, эталон русской литературной речи. Она должна быть непререкаемым авторитетом, учителем и хранителем норм правильной русской речи. Значит, сценическая орфоэпия должна быть строго нормированной и стабильной – эталон не может быть неустойчивым.

Особая техника сценической речи

По своим условиям сценическая речь – это речь публичная, рассчитанная на большую аудиторию. Очень выразительно о сцене как об особой среде, в которой должны жить и действовать актеры, сказал Е.Б. Вахтангов: «Как нельзя в воде чувствовать и вести себя так же, как на земле, так точно нельзя себя чувствовать на сцене, как в реальной жизни. Человек в воде... должен приспособляться к новой для него среде ... Так же точно и актер, попадая на сцену, должен уметь "плавать" в сценической среде. Без этой способности он "утонет", ибо малейшее движение на сцене совсем не есть то же самое, чем является такое же движение в действительной жизни; малейшее движение на сцене не остается без последствий: его видит зритель» (в кн.: Захава 1969, с. 263).

Очевидно, что и говорить на сцене нельзя так, как в жизни. Особая среда обусловливает особую технику речи, которой нужно специально учиться: особое фонационное дыхание, особый, "форсированный" голос, особую, "поставленную" дикцию.

Фонационное дыхание. Дыхание называют энергетической базой голоса. Действительно, от того, как актер дышит, зависит качество, красота, сила и выносливость его голоса. В обычной, несценической речи дыхание непроизвольно, автоматизировано и определяется, в частности, эмоциями говорящего. Однако "актер должен научиться управлять системой произвольно неуправляемой" (Жинкин 1978, с. 77). Механике дыхания, воспитанию его посвящено много работ преподавателей сценической речи.

Голос, звучащий со сцены, также сильно отличается от голоса человека в иных, несценических условиях. Это "поставленный гибкий послушный голос", характеризующийся "богатством тембров, красок, темпов, сил и высот" (Всеволодский-Гернгросс 1922, с. 15–16). Управляя своим дыханием, актер сознательно заставляет звучать разнообразные резонаторные полости[1], тогда как в несценической речи они входят в категорию непроизвольного управления (Жинкин 1978). В руководствах по сценической речи разработана система развития голоса, в том числе использования головного и грудного резонаторов, усиливающих голос, придающих ему полетность и изменяющих его тембр.

Сценической речи соответствует и особая дикция, особая артикуляция звуков, отличающаяся от их артикуляции в обычной речи. В этом легко убедиться, сравнивая фотоснимки артикуляций, приводимых, с одной стороны, в пособиях для студентов театральных учебных заведений (см., например, Козлянинова 1977), и, с другой, для студентов филфаков (см., например, Матусевич и Любимова 1963). "Актерские" артикуляции характеризуются бóльшим раствором рта, большей активностью верхней губы, которая обнажает кончики верхних передних зубов в большей степени, чем при несценической речи.

---

[1] "Резонаторами являются: грудная клетка, трахея, бронхи, твердое небо, глотка, полость носа с придаточными полостями, зубы" (Сценическая речь 1976, с. 278).

Особая, до известной степени искусственная техника является непременным условием сценической речи: речь с неразработанной дикцией (невнятная, неразборчивая, неслышная), с неразвитым дыханием, с "бедным" голосом не может считаться сценической и квалифицируется мастерами сценической речи как дилетантская, непрофессиональная, нетеатральная.

ОРФОЭПИЯ СЦЕНИЧЕСКОЙ РЕЧИ

В сценическом произношении принято различать две стихии: произносительный фон и выразительные средства, "игра произношением" (Винокур 1948, с. 24), т.е. нейтральное и стилистически окрашенное, хотя, как нам кажется, важно подчеркнуть, что и нейтральный фон тоже "стилизован", он тоже – "игра" по отношению к несценической речи, и таким образом говорить о нейтральном и стилистически окрашенном можно только внутри системы "сценическое произношение".

Вопрос о том, как соотносится сценическое произношение с различными произносительными стилями, является неизученным, и это в большой степени объясняется неразработанностью вопроса о стилях произношения (Аванесов 1972, с. 17). Сценическая речь находится в особом отношении ко всем языковым стилям: "... в зависимости от стиля пьесы, времени и места действия, характера действующих лиц сценической речи приходится обращаться ко всем реально существующим в общественной практике языковым стилям" (Аванесов 1972, с. 20).

Какой произносительный стиль используется в театре в качестве нейтрального фона? Впервые этот вопрос был поставлен в статье И.С. Ильинской и В.Н. Сидорова. Они обратили внимание на глубокое противоречие, которое лежит в основе сценической речи, на противоречие, с одной стороны, между стремлением "театра с его реалистическими традициями ... передать живую разговорную речь, какую мы слышим в действительной жизни", и, с другой стороны, между "условиями сцены, заставляющими актера доносить каждое слово до зрителя большого театрального зала от первых рядов партера до задних рядов верхнего яруса" и не позволяющими ему пользоваться живой разговорной речью.

"Это противоречие преодолевается мастерством актера, который ведет свою речь в стиле, близком к полному, и тем не менее создает впечатление обычной речи разговорного стиля. Последнее, как нам представляется, достигается не тем или иным произношением безударных гласных звуков, а прежде всего при помощи интонации, свойственной разговорной речи. Именно интонацией, окрашивающей всю речь актера в целом, он создает впечатление, что говорит языком разговорного стиля" (Ильинская, Сидоров 1955, с. 154).

Как видим, И.С. Ильинская и В.Н. Сидоров исходят из противопоставления: разговорный стиль – полный стиль. Однако что такое полный стиль? Исследователи признают, что это понятие, введенное Л.В. Щербой, не имеет отношения к стилистическому расслоению литературного языка, а соответствует способу произношения – отчетливому, чеканному (Панов 1963, с. 37; Аванесов 1972, с. 20).

Именно такое понимание полного стиля близко преподавателям сценической речи: "Под полным стилем в условиях сцены мы понимаем полное,

яркое произнесение гласных и согласных звуков или, иначе говоря, отличную дикцию исполнителей" (Комякова 1974, с. 23).

На сцене в качестве произносительного фона используется "строгая, полностью нормированная разновидность нейтрального стиля произношения" (Аванесов 1972, с. 21; см. также Аванесов 1981; Панов 1963).

Как лингвисты, так и деятели театра решительно выступают против использования на сцене в качестве произносительного фона разговорной речи. Еще К.С. Станиславский писал о недопустимости перенесения бытовой разговорной речи на сцену: сцена "укрупняет", подчеркивает, делает значимыми все "вольности" разговорной речи. Преподавателям сценической речи приходится вести постоянную борьбу против "размытой, невнятной речи", которая я к о б ы воспроизводит естественную разговорную речь, против "дилетантского представления о естественности слова на сцене" (Комякова 1971, с. 374; см. Культура сценической речи 1979, статью Н.Н. Розановой в этом сборнике).

Особое внимание уделяют исследователи необходимости произносительного единства на сцене. "Сценическая речь тем лучше будет отвечать своей цели, чем более незаметным, нейтральным будет произношение актера", а это возможно при условии произносительного единства: "достижение произносительного единства ... составляет идеал сценической речи" (Винокур 1948, с. 24, 25). Единый произносительный фон необходим в театре и потому, что "на отклонениях от него в необходимых случаях актер строит индивидуальный образ, придавая речи персонажа окраску..." (Ильинская, Сидоров, с. 143; см. также Аванесов 1972, с. 21; Танская и Олесюк 1971, с. 6).

Итак, идеальной для театра исследователи считают строго нормированную речь, такую, в которой отсутствуют произносительные колебания, варианты.

Однако орфоэпические нормы сценической речи не могут оставаться незменными. «Сценическое произношение не может оторваться от живой, разговорной, "быстротекущей" речи; отсюда – сложные, зачастую мучительно трудные пути обновления произносительных традиций на сцене» (Панов 1962, с. 87). Это одно из острейших противоречий, на которых основывается сценическая речь: произношение не должно меняться – и в то же время не может не меняться. Признавая неизбежность проникновения произносительных колебаний на сцену, исследователи считают, что сценическая речь должна с т р е м и т ь с я к сохранению старых орфоэпических норм (Аванесов 1972, с. 21; Аванесов 1981).

Но какие же орфоэпические новшества допустимы в сценической речи и в каких чертах театр должен строго следовать традиционной норме? На что следует ориентировать сценическую норму? Эти сложные и важные не только с теоретической, но и с практической точки зрения вопросы рассматриваются в работах М.В. Панова. Отвергнув мысль о том, что театр должен иметь две произносительные нормы – одну для классических пьес, другую – для современных, М.В. Панов приходит к выводу, что "театральная речь должна ориентироваться на наиболее традиционные варианты, существующие в живом произношении. Они наиболее традиционны, поэтому они близкий путь к классике, но они живые, не кажутся

анахронизмом, не режут ухо". Сохранение традиционной орфоэпической нормы, даже если она не является наиболее распространенной, идет "на пользу непрерывности культурной традиции" (Панов 1971, с. 11, 13).

До сих пор мы говорили о сценической орфоэпии с точки зрения "идеальных требований", которые предъявляются к ней. Теперь рассмотрим ее с точки зрения "состояния произносительной культуры в современном советском театре" (об этих двух подходах к изучению сценического произношения см. Аванесов 1981, с. 34).

Орфоэпия в современных театрах

Начало изучению состояния орфоэпии в современных театрах было положено статьей И.С. Ильинской и В.Н. Сидорова. Они отметили стремление театра к сохранению традиционных норм и поставили задачей выяснение факторов, определяющих эволюцию орфоэпических норм на сцене. Эта задача остается актуальной и в настоящее время.

Обследовав произношение в московских театрах (сезона 1951/52 гг.), И.С. Ильинская и В.Н. Сидоров выявили наиболее устойчивые орфоэпические черты (к ним относится, например, произношение [ж̄'] и [ш̄'], а также черты, наиболее подверженные влиянию несценической орфоэпии. Это прежде всего так называемое ассимилятивное смягчение согласных: "Новое произношение с твердыми согласными перед мягкими широко распространено в современной звуковой системе литературного языка. Сценическая речь по этой черте гораздо ближе к новым тенденциям произношения, чем к старой норме" (с. 151). Авторы делают любопытное наблюдение: "В этом отношении существенных различий между театрами не наблюдается. На общем фоне выделяются не столько те или иные сценические коллективы, сколько отдельные лица. В этом отношении можно выделить прежде всего В.Н. Рыжову, которая выдерживает старую норму очень строго. Приближается к ней, хотя и с единичными отклонениями от старых норм, Е.Д. Турчанинова" (с. 151, 152).

После этой статьи стали появляться работы, которые продолжали обследование современного состояния сценической орфоэпии (об этих работах см. Кузьмина 1978). Большое значение для изучения сценической орфоэпии имел выход в свет "Вопросника по современному русскому литературному произношению (для деятелей театра)", подготовленного в 1964 г. в Институте русского языка АН СССР под руководством М.В. Панова. Вопросник определил отбор фонетических вариантов для последующего изучения сценической речи, а также методику ее исследования.

Позднейшие описания позволяют проследить "микродиахронию" произношения на сцене. Исследователи, как правило, отмечают дальнейшее расшатывание традиционных сценических норм.

Так, если И.С. Ильинская и В.Н. Сидоров отмечали, что "в театре держится относительно устойчиво старое произношение с твердыми, несмягченными задненебными" (т.е. *ти* [хъы̯], *вспы* [хъ] *вать*), то 25 лет спустя наблюдается лишь незначительное преобладание старомосковского варианта (Кузнецова 1977а). Отмечая стремление к стабильности сценической речи, исследователи вместе с тем констатируют отсутствие на сцене произ-

носительного единообразия: орфоэпические варианты встречаются в одном театре, в одном спектакле и даже в речи одного актера. Это отмечается и у московских, и не у московских авторов (см., например, Кузнецова 1970).

Большой интерес представляет сопоставление произношения в московских и немосковских театрах. "Необходимо сделать наблюдения над произносительной практикой сегодняшнего театра и притом не только в Москве и Ленинграде, но и во многих других центрах, например, таких, как Саратов, Горький, Ярославль, Орел, Воронеж и т.д., а также в русских театрах национальных республик" (Аванесов 1981, с. 34). К сожалению, специальных исследований на эту тему нет, есть лишь отдельные наблюдения. Так, Л.Н. Кузнецова отмечает, что традиционный, твердый вариант заднеязычного согласного (*стро*[гъ̂и], *вска*[къ]*вать*) более последовательно сохраняется в Москве, а из московских театров – в Малом, причем для Малого театра приводятся такие цифры распределения вариантов: твердый – 90%, мягкий – 10% (Кузнецова 1977а, с. 198).

Этот отрадный факт говорит о том, что Малый театр по-прежнему остается хранителем орфоэпических традиций хотя бы в отношении некоторых произносительных явлений.

Важная тема исследований также – сравнение сценического и несценического произношения актеров. Однако и на эту тему имеются лишь отдельные наблюдения. Л.Н. Кузнецова пишет: "Даже у артистов, использующих на сцене только традиционный вариант, в нестилизованной (т.е. не в сценической. – *С.К.*) речи встречается современный ... вариант с мягкими заднеязычными" (Кузнецова 1977а, с. 203–204).

Подводя итоги изучению орфоэпии современных театров, можно сказать, что хотя под влиянием несценического произношения традиционные варианты постепенно уступают место новым, однако особая сценическая орфоэпия все же существует. В сценическом произношении есть варианты, но их распределение – особое, перевес – за живыми традиционными чертами, и именно распределение вариантов подтверждает то, что на современной сцене реализуется особая произносительная система, что современная сценическая речь и по своей орфоэпии образует особую функциональную систему.

Сценическая орфоэпия в диалектном окружении

Известно, что несценическое литературное произношение в условиях диалектного окружения испытывает на себе влияние окружающих говоров: говорят даже о территориальных разновидностях литературного произношения. Сценическая речь в таких условиях также испытывает на себе влияние этого произношения. Об этом свидетельствуют наблюдения исследователей. Так, В.Е. Гольдин отмечает в произношении многих саратовских актеров [ъ] в 1-м предударном слоге: [пъдо́лгу], [бръд]*я́га* и т.п. (Гольдин 1970, с. 191). Е.П. Танская пишет о следах оканья в виде лабиализованных безударных гласных, сохраняющихся в речи радиодикторов Красноярска, как и вообще в речи красноярской интеллигенции (Танская 1970, с. 70). "Акцентологическим остатком окающей речи – основы литературного произношения в Сибири" Е.П. Танская считает и "относительную

равномерность слогов по длительности и силе". Это очень устойчивая черта в произношении не только красноярской интеллигенции. Е.П. Танская и Л.А. Олесюк приводят любопытный пример, когда растягивание заударного гласного, носящее, по их оценке, явно нелитературный характер, придает речи актера просторечный, диалектный оттенок и вступает в противоречие с образом дипломата, человека высокой культуры, которого играет актер (Танская и Олесюк 1971, с. 4).

Очень важно, что сценическая речь в этих условиях в большей степени сопротивляется воздействию окружающих говоров, чем несценическая речь носителей литературного языка, живущих в том же городе. Большой интерес представляет выяснение того, какие фонетические черты сценической речи в большей степени сопротивляются воздействию местных черт. Е.П. Танская отмечает, что произношение мягкого долгого [ж'] (например, в *визжать, езжу*), почти несвойственное местной интеллигенции, особенно молодежи, последовательно сохраняется в речи красноярских радиодикторов. Точно так же сохраняется в их речи твердое произношение заднеязычного согласного (*ти*[хъ]*й, креп*[къ]*й*), тогда как "в речи местной интеллигенции ... эта норма не соблюдается" (Танская 1970, с. 45). Это наблюдение особенно важно, потому что оно свидетельствует о роли радио как стабилизатора орфоэпических норм.

Таким образом, вопрос о произносительном единстве актеров и зрителей особенно остро стоит в условиях диалектного окружения. Необходимость единства орфоэпии актеров и зрителей как идеал сценической речи и невозможность достижения такого единства в этих условиях – вот одно из противоречий, которые лежат в основе сценической речи и которые приходится решать режиссерам и актерам. Одно из практических решений, с которым никак нельзя согласиться – это "подлаживание" сценической речи под локальную разновидность литературного произношения. "Иначе зритель нас не поймет", – так оправдывает свое нежелание работать над произношением актеров один из кемеровских режиссеров.

Г.О. Винокур приводит как абсурдный пример (вымышленный) чокающего Чацкого. Между тем абсолютно реальными являются такие сильные диалектные черты в речи актеров на сцене, как оканье в Вологде, произношение звонких в конце слова, мягкого [ж'] (*нава*[ж']*дение, су*[ж']*дение*) в Днепропетровске (по данным преподавателя ГИТИСа И.Ю. Промптовой).

СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЧЬ КАК СРЕДСТВО АКТЕРСКОЙ ИГРЫ

Исследователи считают, что с помощью речевых средств на сцене передается стиль автора, эпоха, в которую происходит действие, национальный и территориальный колорит, социальная среда, к которой принадлежит персонаж, его профессия, черты его характера. Какие же речевые средства способны передать такую богатую совокупность характеристик? Выделяются три вида речевой характерности: дикционная, голосовая (интонационная) и орфоэпическая (Фрид 1979, с. 270).

Описание дикционных и интонационных красок можно найти в театроведческой литературе. Лингвисты исследуют чаще всего орфоэпические выразительные средства создания образа.

Выяснение многообразия функций речевых красок, включая интонационные, описание самой "палитры" красок, используемых на сцене, выявление соотнесенности фонетических красок с красками лексическими, морфологическими, синтаксическими – вот важные задачи исследования сценической речи.

Орфоэпические краски

Под орфоэпическими (или фонетическими) красками принято считать отступления от общепринятого литературного произношения (Ильинская, Сидоров 1955), "деформацию литературной нормы" (Панов 1963, с. 35). "Выполняя художественную функцию, сценическое произношение в отдельных случаях может значительно отклоняться от произносительных стандартов" (там же).

Чаще всего используется на сцене диалектное произношение и нерусский акцент. Естественно, что эти краски в большей степени описаны в литературе. Исследователи указывают на ошибки в использовании этих черт: 1) смешение "диалектных произносительных черточек, в действительной жизни в таком сочетании нигде не встречающихся" (Винокур 1948, с. 22); 2) "употребление диалектных черт, не свойственных указанному в пьесе месту действия" (Промптова 1972б, с. 15); 3) воспроизведение лишь фонетических черт и игнорирование интонационного своеобразия диалекта или акцента (там же); 4) фонетические ошибки вроде применения яканья в словах, где его не может быть (типа *г* [н'а]*лой*) (Ильинская, Сидоров, с. 160).

Наблюдения над использованием характерологических средств сценического произношения содержатся в работах Л.Н. Кузнецовой. В статье 1973 года на примере одного спектакля автор выявляет такие речевые краски: 1) употребление нередуцированных [о], [э] в словах иноязычного происхождения; 2) неполное смягчение губного согласного [м'] (*непре* [м']*енно,* [м']*есто*) для передачи манерности произношения; 3) утрированное иканье; 4) открытое произношение заударных гласных для придания языку персонажей разговорно-просторечного характера; 5) употребление архаических произносительных черт (например, *по* [ца]*луй*) – для речевой характеристики образов старых людей.

Одна из статей Л.Н. Кузнецовой полностью посвящена использованию на сцене просторечных фонетических черт (Кузнецова 1977в). В статье "делается попытка рассмотреть произношение актеров, воспринимаемое как просторечное, в пьесах классического репертуара и в современных" (с. 168). Привлечение большого материала позволило автору значительно пополнить те наблюдения над просторечием на сцене, которые были сделаны в свое время И.С. Ильинской и В.Н. Сидоровым.

Одна и та же фонетическая краска может нести разные нагрузки. Так, И.С. Ильинская и В.Н. Сидоров отмечают четыре цели, в которых применяются диалектизмы на сцене: а) подчеркнуть деревенское происхождение персонажа и тем самым противопоставить его чуждой ему среде; б) указать "на происхождение персонажа из определенной местности или на его принадлежность к определенной социальной среде"; в) подчеркнуть "народность" действующих лиц ("Во всех этих случаях, – пишут авторы, –

применение диалектизмов не снижает образа и не служит для него отрицательной характеристикой"); г) "подчеркнуть недостаточную степень культурности изображаемого лица, его отсталость, ограниченность", при этом создается комический эффект, снижающий образ (Ильинская, Сидоров 1955, с. 158).

Принято считать, что национальный акцент применяется лишь там, где нужно подчеркнуть нерусское происхождение одного или нескольких персонажей (см. Винокур 1948; Фрид 1979, с. 273–275). Так, немецкий акцент в переводных пьесах Шиллера или французский – при постановке Мольера на русской сцене были бы явно неуместными. Однако имеются интересные, совершенно не изученные случаи использования национального акцента в переводных пьесах для характеристики всех персонажей. Так, в переведенной с грузинского пьесе "Ханума"[2], где все действующие лица – грузины, русские артисты говорят с грузинским акцентом, и это, наряду с костюмами, декорациями и музыкой, – вполне оправданный способ передачи национального колорита.

Вообще случаи, когда какое-либо отклонение от орфоэпических норм русского языка используется для создания образа в переводной пьесе, исследованы слабо и заслуживают особого изучения. Л.Н. Кузнецова приводит пример удачного использования фрикативного [γ] в речи нар. артиста Н.В. Литвинова (роль старика негра в радиопостановке "Сказки дядюшки Римуса"). Такое звучание, придавая образу "просторечный оттенок (старик негр не мог говорить литературным языком), отличает речь дядюшки Римуса от речи его слушателя – белого мальчика" (Кузнецова 1977, с. 177). Л.Н. Кузнецова приводит и другой пример тонкого и умелого использования русских просторечных черт для передачи образа Элизы Дулитл (артистка Роек) в "Пигмалионе" Б. Шоу (см. также статью Н.Н. Розановой в этом сборнике).

Возможность применения одной произносительной краски в разных целях, а также использование их в переводных пьесах, для создания образов нерусских людей подтверждает очень важные положения об условности применения красок, выдвинутые основоположниками изучения русского сценического произношения Г.О. Винокуром, И.С. Ильинской, В.Н. Сидоровым. "Выход из рамок общепринятого произношения и театральная игра произношением подсказывается драматургу и актеру не стремлением к натуралистическому правдоподобию", использование характерологических черт "не требует документальной правдивости"; "сама по себе принадлежность персонажа к инонациональной или инодиалектной среде вовсе не требует документального воспроизведения особенностей данного инонационального или инодиалектного произношения. Для этого нужны еще какие-то дополнительные условия, при отсутствии которых отступление от общепринятого произношения становится не только ненужным, но и недопустимым" (Винокур 1948, с. 22).

И.С. Ильинская и В.Н. Сидоров, поставив вопрос: "Должен ли язык изображаемого персонажа совпадать с реальной, существующей разновидностью общенародного языка, например с диалектом, или здесь допустима известная условность?" – с уверенностью отвечают на него: "Сцена

[2] Спектакль Ленинградского БДТ им. М. Горького.

не копирует действительности, из всей массы произносительных отклонений от литературной нормы она отбирает лишь некоторые, наиболее выразительные... произносительная сторона речи персонажей... отражается на сцене в значительной мере условно" (Ильинская, Сидоров 1955, с. 170).

Исследователи подчеркивают необходимость чувства меры, такта в использовании характерологических речевых средств: "Художественный намек действует сильнее, чем ненужное натуралистическое подражание действительности" (Винокур 1948, с. 22). Против перегрузки спектакля характерологическими красками предостерегают актеров и преподаватели сценической речи.

Выше было сказано, что орфоэпическими (или фонетическими) красками обычно считают отступления от общепринятого литературного произношения. Однако поскольку общепринятое литературное произношение допускает варианты, интересно выяснить, могут ли использоваться на сцене в качестве краски старшие или, наоборот, младшие орфоэпические черты. Этот вопрос совсем не изучен. Для ответа на вопрос: употребляется ли на сцене традиционный произносительный вариант [къы̯, гъы̯, хъы̯] в окончаниях прилагательных в качестве средства стилизации Л.Н. Кузнецова сравнивает соотношение вариантов в классических пьесах и пьесах из современной жизни и приходит к выводу, что только в некоторых театрах и только некоторыми актерами старомосковское произношение последовательно используется в русских классических спектаклях. Так, Л.И. Касаткина в "Барабанщице" и в "Укротительнице тигров" пользуется новым вариантом [к'иы̯], а в спектакле по пьесе Шекспира – традиционным [къы̯] (Кузнецова 1977а).

С.Н. Борунова в своей статье (в этом сборнике) приводит многочисленные примеры эканья в спектакле "Царь Федор Иоаннович" и трактует эту черту как "архаическую" произносительную особенность, которая "кажется уместной в спектакле из далекого прошлого". Нам кажется, что именно эканье является фоном в этом спектакле и на этом фоне иканье И.М. Москвина воспринимается как краска для изображения "нецарственного", простого царя, говорящего разговорно (ср. хотя бы проскользнувшие в примерах с иканьем такие приметы разговорной речи, как: *вздумало* [сы]му (не: *вздумало* [с-ји^{э}му]), [с'и]*час* (не: [с'и^{э}ы̯]*час* !). Об иканье–эканье в связи с вопросом об орфоэпических красках см. статью Р.И. Лихтман в этом сборнике.

Дикционные краски

Об использовании отклонений от правильной дикции как выразительном речевом средстве пишут искусствоведы, кроме того, замечания об этом можно найти в мемуарной и театроведческой литературе.

Предподаватели сценической речи предостерегают актеров от увлечения дикционной характерностью, считая использование актером недостатков речи: сюсюканья, шепелявленья, картавости, заикания – "дешевым приемом" (Козлянинова 1977, с. 11). Поэтому с этой краской они советуют обращаться осторожно и прибегать к ней тогда, когда она прямо подсказана автором, как, например, Ф.М. Достоевским для роли князя в "Дядюшкином сне" или Бальзаком в "Евгении Гранде" для роли господина Гранде (Фрид 1979, с. 284, 288).

"Четкая, ясная дикция – выразительное речевое средство, дополнительно характеризующее персонаж. Литературный язык таких, например, героев, как Арбенин, Чацкий, Протасов, Комиссар, требует от исполнителей этих ролей чистой, ясной дикции, которая дополнительно подчеркнет интеллект, богатый духовный мир этих людей" (Промптова 1972а, с. 7).

Любопытны замечания об использовании четкой дикции как отрицательной краски. Так, Э.П. Гарин пишет о чтении Н. Эрдманом своей пьесы "Мандат": "У персонажей его комедии в авторской читке четкая преувеличенно-аккуратная дикция – она заставляет сомневаться в интеллигентности действующих лиц" (Гарин 1974, с. 104).

Выразительные средства голоса и интонации

Бесспорно, в создании речевой характерности образа важнейшая роль принадлежит интонации. Большая заслуга в изучении механизма интонации и ее выразительных возможностей принадлежит театральным деятелям – специалистам по сценической речи. В своей работе "Анализ речевой интонации" Л.К. Цеплитис обобщил опыт изучения интонации начиная с XVIII в, подробно анализируя работы по теории публичной речи, в том числе руководства по художественному чтению (см. Цеплитис 1974).

В театроведческой и мемуарной литературе можно найти много тонких наблюдений над выразительностью актерского голоса и интонации. Однако с точки зрения лингвистов эти описания часто носят неточный, образный характер. Такие оценки, как: "крепкая, острая артикуляция", "облегченное звучание", "округлое, полновесное произношение", "плакатное чтение", "жирное произношение гласных", "объемность речи", "острая речь", "лающая речь", "выпуклые интонации", "яркий, блестящий, сверкающий звук", "булыжная интонация" и т. п. – выразительно передают впечатление от актерского голоса и интонации; мы чаще всего догадываемся, о чем идет речь, какие характеристики имеются в виду и даже можем "услышать" соответствующую интонацию.

Важной задачей изучения выразительных средств интонации на сцене является освоение богатого фактического материала по описанию сценической интонации, накопленного в театроведческой литературе, изучение того, какие объективные характеристики стоят за образными оценками. Это позволило бы обогатить язык лингвистического описания сценической речи. Поэтому очень важен опыт сопоставления театроведческих и лингвистических оценок, который делается в данном сборнике (см. статьи Г.Н. Лукьяновой, Р.Ф. Пауфошимы, В.Я. Труфановой).

РАЗНОВИДНОСТИ СЦЕНИЧЕСКОЙ РЕЧИ

Внутри сценической речи выделяются свои подсистемы, такие, как радиоречь, вернее, речь радиодикторов, речь с эстрады (речь актеров-чтецов), киноречь. Специфика эстрады, о которой пишут преподаватели сценической речи и сами чтецы (актер не изображает, а рассказывает, не выдает текст за импровизированный, на эстраде нет двойной соотнесенности текста, он адресуется непосредственно зрителю, а не партнеру и т.п.), несомненно, должна накладывать отпечаток на выбор речевых красок:

чтец располагает, видимо, более ограниченной, более сдержанной палитрой. Д.Н. Журавлев пишет: "...мне всегда приходилось бороться в себе с излишеством актерских красок..." (Журавлев 1977). Перед исследователями стоит задача описания речевых средств чтеца в сопоставлении с актерскими.

Необходимы также исследования, посвященные сопоставлению театральной речи и речи в кино. В театроведческой литературе можно найти немало замечаний о том, что "в кинематографии ... должен быть другой, нежели в театре, критерий правды актерской игры, другое, более приближенное к жизни поведение актера" (Райзман 1959); важно выяснить, как влияет на выбор речевых средств близость микрофона, изучить специфику киноречи (см. статью Л.А. Капанадзе в настоящем сборнике).

* * *

институт русского языка им. в. в. виноградова

Как было сказано, сценическая речь изучается в двух планах – в плане желательной и реальной "модальности". Однако и при описании состояния сценической речи, как нам кажется, недопустима беспристрастная фиксация ее орфоэпии. Необходимо отстаивать особую сценическую орфоэпию. Мы не разделяем пессимизма тех режиссеров и преподавателей сценической речи, которые считают, что бороться с орфоэпическим разнобоем на сцене бесполезно. Сценическая орфоэпия должна стать такой, чтобы одним из критериев оценки вариантов, бытующих в несценической речи, было: так говорят в театре!

80572

Распределение "сфер влияния" в изучении сценической речи между лингвистами и театральными деятелями, быть может оправдываемое практическими задачами исследователей (у лингвистов – необходимостью дать орфоэпические рекомендации, у театральных деятелей – необходимостью научить актеров профессиональной технике речи и приемам красивой, выразительной речи), тем не менее, на наш взгляд, должно преодолеваться. И оно уже преодолевается по мере того, как фонетисты вовлекают в круг своих исследований, помимо коммуникативной, и другие функции языка, существенные для художественной речи, – эстетическую (поэтическую) и экспрессивную. С этим связано и то, что фонетисты перестают ограничиваться изучением фонетики слова и обращаются к "синтаксической фонетике", к интонации сценической речи.

Преподаватели сценической речи в своих исследованиях также все чаще обращаются к лингвистической теории (см. Культура сценической речи 1979). Это движение лингвистов и театроведов, специалистов по сценической речи, навстречу друг другу следует продолжать, так как такое сотрудничество должно оказаться очень плодотворным.

Мы заканчиваем статью словами В.В. Виноградова, который в своем предисловии к "Вопроснику по современному русскому литературному произношению (для деятелей театра)", говоря о сложности и многообразии объекта и задач науки о сценической речи, так определил эти задачи: "Изучение сценической речи включает в себя: 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 раз-

www.ruslang.ru

БИБЛИОТЕКА ИН-ТА РУССКОГО ЯЗЫКА ИН-ТА ЯЗЫКОЗНАНИЯ АН СССР 17

ными сценическими образами; 2) сферу интонационных и экспрессивно-мелодических вариаций живой речи, включая сюда и ритмические и темповые своеобразия индивидуальной речи; 3) область социально-речевой характерологии и психологии, включающую в себя проблемы и задачи воплощения сценических образов.

Сценическая речь находится в разных видах соотношения с драматической, или драматургической. Драматическая речь также ориентируется на формы разговорной, звучащей речи. Звучащая речь по своей природе синкретична. Она погружена в системы иных знаковых выражений, сочетается с "языком" жестов, мимики, движений. Приемы графического закрепления форм звучащей речи в драме – иные, чем традиционных форм письменно-книжного языка. Семантика звучания, в особенности его эмоционное наполнение (не говоря уже о "мелодических" формах речи, о голосе персонажа, его "тембре") – завуалированы: они как бы прощупываются смутно в ткани литературного текста. Экспрессия "диалога" в его литературном употреблении абстрактна. В семантику речи входит "подразумевание" представляемых, обобщенных интонаций. Но вопросы сценической интерпретации драматической речи очень сложны и многообразны. Они также частично входят в теорию и историю сценической речи".

ЛИТЕРАТУРА

Аванесов 1972 – *Аванесов Р.И.* Русское литературное произношение. М., 1972.

Аванесов 1981 – *Аванесов Р.И.* О русском сценическом произношении. – Русская речь, 1981, № 6.

Винокур 1948 – *Винокур Г.О.* Русское сценическое произношение. М., 1948.

Всеволодский-Гернгросс 1922 – *Всеволодский-Генгросс В.Н.* Теория интонации. Пг., 1922.

Гарин 1974 – *Гарин Э.П.* С Мейерхольдом. М., 1974.

Гольдин 1970 – *Гольдин В.Е.* Из наблюдений над вариантностью сценического прозношения. – В кн.: Язык и общество. Саратов, 1970. Вып. 2.

Жинкин 1966 – *Жинкин Н.И.* Психологические основы развития речи. – В кн.: В защиту живого слова. М., 1966.

Жинкин 1978 – *Жинкин Н.И.* О произвольном и непроизвольном управлении звуковыми механизмами пения и речи. – Вопросы психологии, 1978, № 4.

Журавлев 1977 – *Журавлев Д.Н.* Беседы об искусстве чтеца. М., 1977.

Захава 1969 – *Захава Б.* Современники. М., 1969.

Ильинская, Сидоров 1955 – *Ильинская И.С., Сидоров В.Н.*. О сценическом произношении в московских театрах (по материалам сезона 1951/52 гг.) – В сб.: Вопросы культуры речи. М., 1955. Вып. I.

Козлянинова 1977 – *Козлянинова И.П.* Произношение и дикция. М., 1977.

Комякова 1971 – *Комякова Г.В.* Речь в жизни и на сцене. – В кн.: Театр и драматургия. Л., 1971.

Комякова 1974 – *Комякова Г.* Слово в драматическом театре. М., 1974.

Кузнецова 1970 – *Кузнецова Л.Н.* Так говорят в Малом театре (на примере одного спектакля). – Русская речь, 1970, № 6.

Кузнецова 1975 – *Кузнецова Л.Н.* Островский у вахтанговцев. – Русская речь, 1973, № 2.

Кузнецова 1976 – *Кузнецова Л.Н.* Характерологические средства сценического произношения. АКД. М., 1976.

Кузнецова 1977а – *Кузнецова Л.Н.* О произношении прилагательных на *-кий, -гий, -хий* в сценической речи. – В кн.: Грамматика и норма. М., 1977.

Кузнецова 1977б – *Кузнецова Л.Н.* О норме произношения актеров на сцене и в жизни (орфоэлические варианты возвратных частиц). – В кн.: Языковая норма и статистика. М., 1977.

Кузнецова 1977в – *Кузнецова Л.Н.* Просторечие на сцене. – В кн.: Литературная норма и просторечие. М., 1977.

Кузьмина 1978 – *Кузьмина С.М.* Сценическое произношение. – В кн.: Обзор работ по современному русскому литературному языку за 1970–1973 гг. Фонетика. Фонология. Письмо. М., 1978.

Культура сценической речи 1979 – Культура сценической речи. Сб. статей. М., 1979.

Матусевич и Любимова 1963 – *Матусевич М.И., Любимова Н.А.* Альбом артикуляций звуков русского языка. М., 1963.

Панов 1963 – *Панов М.В.* О стилях произношения (в связи с общими проблемами стилистики). – В кн.: Развитие современного русского языка. М., 1963.

Панов 1967 – *Панов М.В.* Русская фонетика. М., 1967.

Панов 1971 – *Панов М.В.* О русской орфоэпии. – Русск. яз. в нац. шк., 1971, № 3.

Панов 1979 – *Панов М.В.* Современный русский язык. Фонетика. М., 1979.

Петрова 1979 – *Петрова А.Н.* Сценическая речь в современном театре и задачи педагога-консультанта по слову. – В кн.: Культура сценической речи. Сб. статей. М., 1979.

Петрова 1981 – *Петрова А.Н.* Сценическая речь М., 1981.

Промптова 1972а – *Промптова И.Ю.* Выразительные речевые средства драматурга и актера. АКД. М., 1972.

Промптова 1972б – *Промптова И.Ю.* Диалектное и акцентное произношение как выразительное средство драматического актера. М., 1972.

Райзман 1959 – *Райзман Ю.Я.* Выбор актера на роль. – В кн.: Мосфильм. М., 1959. Вып. 1.

Савкова 1975 – *Савкова З.* Как сделать голос сценическим. М., 1975.

Сценическая речь 1976 – Сценическая речь/Под ред. И.П. Козляниновой. М., 1976.

Танская 1967 – *Танская Е.П.* О сценическом произношении в Красноярском драматическом театре им. А.С. Пушкина. – В кн.: Материалы и исследования по современному русскому языку и его истории. Красноярск, 1967.

Танская 1968 – *Танская Е.П.* Заметки о сценическом произношении актеров Красноярского драматического театра им. А.С. Пушкина (безударный вокализм).– В кн.: Материалы и исследования по фонетике и грамматике русского языка. Красноярск, 1968.

Танская 1970 – *Танская Е.П.* О произношении дикторов красноярского радио. – В кн.: Материалы и исследования по стилистике русского языка и культуре речи. Красноярск, 1970.

Танская, Олесюк 1971 – *Танская Е.П., Олесюк Л.А.* Заметки о сценическом произношении. – В кн.: Вопросы грамматики и методики русского языка. Красноярск, 1971.

Фрид 1979 – *Фрид О.Ю.* Работа актера над речевой характерностью. – В кн.: Культура сценической речи. Сб. статей. М., 1979.

Цеплитис 1974 – *Цеплитис Л.К.* Анализ речевой интонации. Рига, 1974.

Якобсон 1975 – *Якобсон Р.О.* Лингвистика и поэтика. – В кн.: Структурализм: "за" и "против". М., 1975.

М.В. ПАНОВ

СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЧЬ И ТЕАТРАЛЬНЫЕ СИСТЕМЫ

В сценической речи скрещиваются законы языка (мы сейчас берем только фонетические законы, речь идет именно о них) и законы искусства.

Разные театры воплощают разные тенденции, направления в развитии искусства. Поэтому языковые возможности ими используются по-разному. Наиболее существенной оказывается то одна, то другая языковая функция.

Исследователи говорят о таких функциях языка: 1) характерологическая – речь человека, хочет он того или нет, является его характеристикой, она говорит о самом говорящем; 2) волевая – речь человека воздействует на его слушателя или слушателей; говорят всегда с определенной целью, чтобы был какой-то отзыв у воспринимающих речь; 3) информационная – всякая речь есть речь о чем-то, о предмете высказывания (Трубецкой 1960, с. 22).

Эти три функции, как хорошо сказал Р.О. Якобсон, выдвигают: либо первое лицо, т. е. лицо говорящее (характерологическая функция), либо второе лицо (волевая функция), либо третье лицо, то, о ком – о чем говорят (информационная функция) (Якобсон 1975, с. 198).

Кроме этих трех функций, надо принять во внимание: 4) функцию установки на текст; 5) функцию установки на код.

Текстовая функция заключается в том, что данное сообщение (текст) направлено "само на себя". Например, ямбическая строчка сообщает, что она – ямб. Такая функция характерна для всех сообщений, имеющих эстетический характер. Она не исключает других функций (это хорошо показал Р.О. Якобсон), но специфична именно в тех случаях, когда налицо произведение искусства.

Поскольку в нашем поле зрения сценическая речь, постольку эта функция налицо, независимо от того, касается ли анализ Малого театра, МХАТа, театра Вахтангова или Мейерхольда. Не эта функция позволит провести между ними разделяющие качественные границы.

Наконец, кодовая функция: она направлена на установление, формирование, определение языковых единиц, она позволяет договориться о том, что значат единицы, как выражены значения в языке. Можно эту функцию называть метаязыковой.

Четыре функции (исключена, как сказано, текстовая) по-разному играют в разных театрах.

Пожалуй, чтобы во всем разобраться, надо первую функцию, характерологическую, разделить на две. Речь может характеризовать самого говорящего и притом: либо подчеркивает его социально-групповые черты (следы диалектной южной речи; особое произношение выпускников Петербургской правовой школы), либо обнаруживает черты индивидуального характера (сангвинического, холерического, резкого, обходительного и т.д.). Поэтому можно говорить о социально-характерологической функции или об индивидуально-характерологической. Можно именно потому, что та и другая функции выражены разными языковыми средствами

Малый театр имеет давние традиции, но он и сейчас – живой театр. Он был и остается в первую очередь речевым театром. Известно, что А.Н. Островский любил слушать игру артистов Малого театра из-за кулис: достаточно было речи, чтобы оценить игру и насладиться ею. Многие роли О.О. Садовская играла сидя. Движение, жест отодвигались на задний план (это, конечно, не значит, что они были невыразительны или безразличны). Ведущим художественным средством общения со зрителем была у нее речь.

Сценическое действие артистами Малого театра понимается преимущественно как речевое действие. Показательны слова Е.Д. Турчаниновой: "Сваху [в пьесах А.Н. Островского] может играть жизненно и правдиво лишь тот, кто будет исходить из речевого богатства роли. Сваха – это не то, как она действует, а как она говорит. Ее образ – это ее язык; ее действия – это ее речи" (Турчанинова 1959, с. 49–50)[1].

Естественно, что театр, с таким вниманием относящийся к речи, стал для всего народа учителем литературной орфоэпии. Слушая речь артистов Малого театра, "со всеми ее особенностями и ее ритмом, до конца понимаешь всю красоту, ширь и величие русского языка... Известно, что московский говор из века в век считался самым верным для русского языка, был признаваем образцом на сцене, а Малый театр, как хранитель этой традиции, всегда являлся школой правильного русского языка" (Турчанинова 1959, с. 53–54).

Однако для того, чтобы стать эталоном русского литературного произношения, вероятно, мало простого внимания (хотя бы и творческого, хотя бы и проникновенного) к речи; в самой театральной системе Малого театра было что-то, что давало ему возможность стать школой орфоэпических норм.

Малый театр – театр представления. Впервые разграничение: театр представления – театр переживания дано в произведениях К.С. Станиславского. Он говорит, что обе эти театральные системы принадлежат искусству (и противоположны ремеслу), но вся его любовь, все его пристрастие – на стороне театра переживания. Конечно: ведь создать такой театр и было делом его жизни. Однако история театра свидетельствует о том, что театр представления оказался не менее жизнеспособным, чем театр переживания; он – не театр "низшего ранга". Поэтому сейчас можно сказать, что Малый театр – классическое воплощение театра представления, и это нимало не умаляет его достоинства.

О том, что величайшие артисты нашего времени – В.Н. Рыжова, Е.Д. Турчанинова, А.А. Яблочкина, А.А. Остужев – были воспитаны в традициях театра представления и остались ему верны, говорят они сами.

"Я в молодости играла классический репертуар, – вспоминает А.А. Яблочкина, – изучала костюм по книгам, рисункам и статуям. Если мне нравилась какая-нибудь поза, я изучала ее перед зеркалом, стараясь запомнить, и, когда нужно было, воспроизводила на сцене" (Яблочкина 1960, с. 16). Это характерно для театра представления: отработать роль перед зеркалом, запомнить позу, мимику, речь – перенести на сцену.

---

[1] Ср. еще: Пьесы А.Н. Островского "могут идти без костюмов и без грима, если правильно построены на богатстве его речи" (Турчанинова 1959, с. 54).

А.А. Яблочкина вспоминает, как она готовила роль Беатриче (в "Много шума из ничего" Шекспира). Ей помогал А.П. Ленский:

– Не могу я с двух-трех репетиций сделать такую ответственную роль, – говорю я Александру Павловичу. – Да и как буду играть после Гликерии Николаевны [Федотовой], когда ни разу не видела ее в этом спектакле!

Ленский постарался меня успокоить и уговорил не отказываться от роли.

– Откажетесь, а потом уж никогда не дадут, – сказал он, – работайте, а я вам помогу.

И действительно помог. Помог всячески: и морально поддержал и роль сделал прекрасно.

Никогда мне не забыть этих репетиций. [...] Они были вдохновенны благодаря Ленскому.

И что самое примечательное: Ленский, считавший исполнение Федотовой глубоко верным, добился того, что я овладела трактовкой Гликерии Николаевны и правильно передала ее, хотя я, как уже говорила, ни разу не видала Федотову в роли Беатриче.

Помню, я очень обижалась на Черневского [режиссера], который после спектакля упорно твердил: "Пусть Санечка не рассказывает, что не видела Гликерии Николаевны в "Много шума", не верю: нельзя, не видев, так сыграть".

Любопытно, что и в рецензиях отмечалось сходство моей игры с игрой Федотовой, указывалось на преемственность традиции учительницы ученицей, даже сочинили каламбур: яблочко недалеко упало от яблони... Но если бы они знали, какой замечательный учитель и художник помог мне так быстро овладеть ролью!" (Яблочкина 1960, с. 141).

Высоким образцом трагического актера был для А.А. Яблочкиной Сальвини – артист театра представления. А.А. Яблочкина играла вместе с ним в трагедии "Отелло". "На спектакле, когда Сальвини кинулся ко мне, я ужаснулась: я всем своим существом ощутила, что наступил для меня конец, так потрясающе страшен был Сальвини. Если я, до смерти испуганная, не вышла из образа и не нарушила установленной сцены, то только благодаря тщательной ее срепетированности. Тут Сальвини поразил меня другим. "Задушив" Дездемону, он закрыл занавес алькова, а сам, оставшись на мгновение невидимым публике, внимательно оглядел меня, уложил покрывало, придав ему живописный и правдивый (!) вид, быстрым движением поправил мою прическу и складки платья, перебросился со мной какими-то замечаниями. Все это было им проделано с полным спокойствием, которое, казалось бы, не соответствовало только что проявленному им грандиозному темпераменту. Еще раз оглядев меня, он тут же изменился в лице; теперь оно было полно беспредельного ужаса, и когда он вышел из алькова, зрительный зал замер" (Яблочкина 1960, с. 106).

А.А. Яблочкина замечает: на спектакле "... Сальвини ... не изменил ни на иоту то, что делал на репетиции. Точность его действий говорила о полном самообладании актера. Это замечательно!". Здесь для нас важнее всего восхищение А.А. Яблочкиной.

Стремление к передаче устойчивого, рельефно-выразительного, найденного раз навсегда, обусловило особое отношение к традиции. Особой эстетической задачей являлось искусство подхватить, продолжить исполнение

роли, найденное великими предшественниками. Е.Д. Турчанинова пишет: О.О. Садовская, А.Н. Никулина "получали свои роли непосредственно от Александра Николаевича, творили их, пользуясь указаниями самого автора. От них ко мне перешло в наследство много ролей. Вначале мне было очень трудно отделаться от интонаций этих удивительных артисток. Я так много слушала их, и, кроме того, их интонации были так совершенны, что постоянно звенели у меня в ушах. Но, много работая над собой и ролями, я стала на самостоятельную дорогу (Турчанинова 1959, с. 60).

В.Н. Рыжова вспоминает, как она, маленькой девочкой, сидя под столом, слушала А.Н. Островского, читавшего свои пьесы. В этом чтении – истоки ее интерпретации ролей в пьесах Островского.

А.А. Яблочкина слушала чтение И.А. Гончарова, А.Н. Островского. "Позже, читая со сцены произведения этих художников, я вспоминала их манеру чтения, искала и в ней ключ к замыслу автора..." (Яблочкина 1960, с. 106).

Е.Д. Турчанинова говорит: "Малый театр тем и был особенно силен, что в его стенах долгие годы выращивалось, оберегалось, наливалось новой силой все то здоровое и лучшее, что рождалось на его сцене. Недаром в годы моей юности таким всеобщим уважением пользовалась Н.М. Медведева – непосредственная ученица М.С. Щепкина. Она была как бы носительницей его заветов. Поэтому ее мнением особенно дорожили, с ее замечаниями особенно считались. И скромная ее похвала: "Вы умеете разговаривать на сцене" – запомнилась мне на всю жизнь" (Турчанинова 1959).

Такое внимание к традиции характерно именно для театра представления. Это он создает рисунок роли, рисунок речевого действия не в данных (сегодняшних) сценических условиях, а отчеканивает, выгранивает их как незыблемую ценность. И добивается успеха, если он – Сальвини, Рыжова, Турчанинова, Остужев...

Такое отношение к звучащему слову благоприятствует тому, чтобы театр стал хранителем литературной нормы, достоинство которой – в ее постоянстве.

Действительно, Малый театр хранит все живые нормы русской орфоэпии, своим влиянием распространяет и упрочивает их (теперь – не только непосредственно со сцены, но и при помощи радио и пластинок). В речи, например, В.Н. Рыжовой последовательно выдержаны эканье в первом предударном слоге, традиционные типы ассимилятивного смягчения согласных (Ильинская, Сидоров 1955).

Но это – внеэстетическая функция (очень важная!) речи Малого театра. Эстетически важно, что одной из ведущих функций, характеризующих речь артистов Малого театра, является социально-характерологическая. Пренебрежения индивидуально-характерным нет; но художественно используются только те индивидуальные черты, которые "идут на пользу" социальной характеристике, делают ее полнее и убедительнее.

Пример – сценическая речь В.Н. Рыжовой. Как уже сказано, орфоэпическая норма у нее выдержана строго; и на фоне этого строгого единства отдельные варианты произношения выразительны и художественно значимы. Роль таких выразительных элементов, имеющих социально-характерологическую функцию, играют гласные. Они пластичны; они меняются под влиянием: логического ударения; положения в определенном месте опре-

деленной интонационной конструкции; положения на границе фраз, экспрессивного растяжения, удлинения; эмоционального выделения. С помощью такого варьирования создается общественно значимая орфоэпическая характеристика персонажа. При этом важна эмоциональная сторона речи: социальное ярче проявляется в местах особо сильной эмоциональной окрашенности речи.

Вот примеры.

Речь Фелицаты ("Правда – хорошо, а счастье лучше" А.Н. Островского):

– Ты думаешь, своим[ть] умом до этого скоро дойдешь? Нет матушк[а]: на все это своя премудрость есть. Вот позвонил кто-[та^{ъ}]. Ты поди к себе, посиди пока, да погоди сокрушаться-[та]! Бог не без милости, казак не без счасть[иъ].

– Не к одной я к ней жалостлив [ă], и к тебе, когда ты была помоложе, тоже была жалостлив [ĭ]. Вспомни молодость-[та], так сама внучку-[та] пожалеешь.

Заударный гласный после твердых согласных произносится, как видно, по-разному, разбег вариантов значителен, но все они – в пределах нормы; только гласный [а] (ослабленный, конечно, по сравнению с ударным, не столь энергичный артикуляционно, но все-таки [а]) несколько выходит за пределы нормы – но такой вариант встречается редко, а в общем норма выражена последовательно.

Роль Кукушкиной ("Доходное место"):

– Нет, уж ты лучше скажи, что у тебя в характере глупости много, баловства. А ты знаешь ли, что ваше [бъ̆лъ^{0}]вство портит мужчин? У тебя все нежности на уме, все бы вешалась к нему на шею. Обрадовалась, что замуж вышла, дождалась. А нет, чтобы об жизни подумать! Б['э]сстыдница! И в кого это ты такая уродилась! У нас в роду все р['э]шительно холодны к мужьям: больше все думают о нарядах, как одеться пр['и]личнее, бл['э]снуть п['э]р['и]д другими. Отчего и не приласкать мужа, да надобно, чтобы он чувствовал, за что его ласкают. Вот Юлинька, когда муж прив['и]зет ей что-нибудь из города, т[ъ]к и кинется ему на шею, так и замрет, насилу стащ[у]т. Оттого он чуть н['и] каждый день ей и возит подарки. А не прив['и]зет, так она и губы надует и не говорит с ним два дня. Висни, пожалуй, к ним на шею-то, они рады, им только это и нужно. Стыдись!

– А вот погоди, мы на него насяд['ъ]м обе, так авось подастся. Главное – не [ба]-[ла]-[ват'] и не слушать его глупостей; он свое, а ты свое; спорь до обмороку, а не уступай. Уступи им, так они готовы на нас хоть воду возить. Да г[о̄]рд[а]сть-т[ъ], горд[ъ]сть-т[а] ему сшибить надо. Это, вот видишь ли, есть такая дурацкая фил[о]софия.

Здесь в первом предударном слоге заметна большая пластичность гласных – в зависимости от соотношения данного слова с интонационной кривой, экспрессивных и эмоциональных моментов речи. Все фонетические средства создают, рельефно и убедительно, социальный тип: приживалки (Фелицата), мелкой чиновницы (Кукушкина), мещанки (Мигачева в комедии А.Н. Островского "Не было ни гроша, да вдруг алтын"), служанки в помещичьем доме (Улита в комедии "Лес"). Средствами эмоциональной речи создаются индивидуально-выразительные характеры, притом та-

кие, где индивидуальное целиком поставлено на службу обрисовке социального типа.

К тому же типу принадлежит сценическая речь Е.Д. Турчаниновой – глубоко своеобразная, творчески неповторимая, но того же сценического стиля. У Е.Д. Турчаниновой шире разбег вариантов: гласные то эмоционально растянуты, то оглушаются (в заударных слогах перед паузой), то напряжены, то свободно и мягко "обезличены..." – Эканье перебивается иканьем (пример–роль Феклы Ивановны в "Женитьбе" Н.В. Гоголя)[2]. Но при всех этих различиях и в речи Е.Д. Турчаниновой остается и твердая нормативная основа (ведь и эканье и иканье – в пределах нормы), и пластическая вариативность, подвижность гласных, передающая социальную характерность персонажа.

Глубокое внимание к социально-устойчивому лежит и в основах художественной системы Малого театра, и в основах его сценической речи.

Речь шла об исполнении бытовых ролей в современном репертуаре. Но у Малого театра была и другая линия – линия героическая и трагедийная, линия Шекспира, Шиллера, линия отечественной трагедийной драматургии. Здесь установка на рельефность социальных, "сословных" приурочиваний, конечно, отсутствовала. Было бы ни на что не похоже в роли Отелло подчеркивать его сословную характеристику. Но здесь выступает на первый план изображение героического в характере. Когда не играется сословное в реальном смысле слова, играется принадлежность персонажа к "сословию" героев. При этом индивидуальное не игнорировалось, но снова, и в этом случае, было на службе общего его детализацией, его подчеркиванием.

Эта линия в творчестве актеров Малого театра была более условной, чем бытовая. Она встречала неприятие со стороны зрителей, чуждых художественной системы Малого театра. А. Кугель писал: "Я был воспитан и вскормлен петербургскими взглядами... и потому впечатление от дебюта Юрьева у меня осталось кисловатое... Аффектированность поз и жеста, медоточивый, слишком сладкий, певучий голос вроде трели театрального соловья, слишком подчеркнутая московская дикция, слишком искусственная и условная московская декламация, отзывающаяся, как у Г.Н. Федотовой, какой-то сумароковщиной"[3] (Кугель 1967, с. 206).

На самом деле еще в 30-х годах это был живой стиль. Он был блистательно представлен А.А. Остужевым[4].

Если обратимся к его сценической речи, то увидим и строгую норму в основе – и вариативность гласных; все это вместе передает и общий герои-

---

[2] Все упоминаемые роли существуют в записях на пластинки.

[3] Конечно, этот стиль менялся. Он, например, становился уже в начале XX в. архаичным в б ы т о в ы х пьесах – например, у Г.Н. Федотовой, о которой пишет Кугель. Благоговея перед великолепным искусством этой актрисы, Е.Д. Турчанинова тем не менее пишет: "В ней было много от старинного театра: излишняя певучесть в декламации, условность – так мне казалось по крайней мере" (Турчанинова 1959, с. 75).

[4] Позволю себе воспоминание. В 1935 г. А.А. Остужев выступил в роли Отелло в Малом театре. Я, поклонник театра Мейерхольда, пошел на спектакль с предубеждением, уверенный, что все будет "не так". Но Остужев с первых же сцен вызвал восхищение и полное признание. Помогла этому, я полагаю, и вся прекрасная постановка С.Э. Радлова.

ческий тон речи, и его индивидуальную отделку. Вот отрывки из речи Барона (в трагедии А.С. Пушкина "Скупой рыцарь").

Как м[а]л[а]дой повеса ждет свидань[j ъ]...
Сокровища растут. Читал я где-[ть^{а}]...
Могу взирать на все, что мне подвластн[ъ^{а}]...
И вольный гений мне поработитс[ъ̆]...
Я свистну, и ко мне послушно, робк[ā]...
Вползет окровавленное злодейств[ъ]...
Ее прогнать, но что-то мне шептал[а^{ъ}]...
Пролитые за все, что здесь хранитс[а^{ъ}]...
Какое-то неведомое чувств[ъ]...
Они, вонзая в жертву нож: приятн[ā]...
Вот мое блаженств[ъ^{а}]!...
Служа страстям и нуждам человек[а]...
Заимодавец грубый, эта в['ō]дьм[а^{ъ}] ...
Нет, выстрадай сперва себе богатств[ъ]...

Итак: глубокое внимание к социально-типовому в человеке, к общественно-устойчивым его отличиям, интерес к индивидуальному, как к подчеркивающему (или оттеняющему) это родовое, устойчивость речевых традиций, орфоэпическая стабильность – все эти черты в речи артистов Малого театра определены, выдвинуты его сценической системой: это блестящий театр представления.

В искусстве время от времени происходят изменения, связанные с тем, что преобразуется разрешающая сила художественного зрения. У А.П. Чехова появилось такое внимание к детали, к мгновенному оттенку в переживании, в настроении, в чувстве, какого не было у его предшественников. Разрешающая сила художественного зрения увеличилась. Такое же изменение произошло в живописи (импрессионисты), в музыке (Скрябин).

И в театре. К.С. Станиславский создал театр переживания. Мгновенные, летучие эмоции были "пойманы" и представлены на сцене. Их нельзя заранее подстроить, найти перед зеркалом, запомнить, воспроизвести в твердом, четком и резком рисунке. Надо было на сцене создать условия, когда артист полностью сольется с персонажем, который им сценически воплощен, тогда появятся эти интуитивно-непосредственные "приспособления" к данному моменту в развитии действия, к данным условиям общения с другим персонажем – артистом.

Появление театра переживания было плодотворно и для театра представления. В стиле этого театра стали было появляться черты окостенения, мертвой неподвижности. Эти черты встретили острую критику К.С. Станиславского[5]. Театр представления в борьбе за свое существование обрел "второе дыхание" (неудачно сказано, а как иначе?); в творчестве В.Н. Рыжовой, Е.Д. Турчаниновой нашел стимул к живому продолжению традиций.

О принципах театра переживания больше всего говорит режиссерская практика К.С. Станиславского.

---

[5] На наш взгляд, черты, особенно чуждые театру переживания, как живому продолжению театра представления, наиболее полно были воплощены в творчестве П.М. Садовского ("Прова Второго").

Р.Н. Молчанова – в роли Луизы Жерар, слепой, оставшейся без помощи в незнакомом городе (в пьесе Денери и Кернона "Сестры Жерар"). Роль ей (на репетиции) вначале не давалась.

"Константин Сергеевич на минуту задумался, посмотрел на нашу выгородку, на всю обстановку в фойе и отдал совсем неожиданное распоряжение:

– Опустите, пожалуйста, все занавесы на окнах и закройте двери, – сказал он. – Потушите свет. Кажется, довольно темно?

[Н.М. Горчаков.] Да, пока глаза не привыкли к темноте...

Константин Сергеевич встал и отошел в дальний угол зала, его голос донесся к нам откуда-то из-за ширм.

[К.С.] Раиса Николаевна, я попрошу вас подойти ко мне...

[Р.Н. Молчанова.] Пожалуйста, Константин Сергеевич ...

В зале возникло было веселое настроение, но К.С. резко прервал его.

[К.С.] Я попрошу всех соблюдать тишину, абсолютную тишину, такую, которая окружала слепую Луизу, когда она осталась одна на площади.

От этих слов, сказанных повелительным голосом, с интонацией, неожиданно передавшей всю трагичность положения слепой, беспомощной девушки в чужом ей городе, в зале воцарилась действительно мертвая тишина.

Р.Н. Молчанова пробиралась в темноте через нагроможденные предметы, сразу ставшие для нее реальным "препятствием", к тому месту, где она думала найти Константина Сергеевича.

– Простите, – говорила она каким-то странным тихим голосом, – здесь кто-то сидит, кажется... я вас задела. – Но ей никто не отвечал, и от этого делалось как-то необычайно жутко.

– Здесь никого нет, – продолжала она, достигнув конца залы. – Константин Сергеевич, вы ушли в другое место? – И опять ей ответило молчание.

Даже мы, присутствовавшие, были поражены: следя за поисками Молчановой-Луизы, мы не заметили, когда и как покинул свое местопребывание Константин Сергеевич и где он теперь...

А Молчанова все бродила в темноте, в хаосе вещей и предметов, но самые простые слова и восклицания актрисы стали звучать драматически-напряженно и выразительно!

А затем произошло самое неожиданное.

Молчанова вдруг разрыдалась где-то в углу зала, за станками и ширмами, все в той же напряженной тишине, и позвала – робко, неуверенно, жалобно: "Генриэтта, Генриэтта, где ты?".

Мы все вздрогнули: талант актрисы подсказал ей обращение к сестре – к сюжету пьесы... И она произнесла его с предельной правдой, искренностью, верой в те обстоятельства, в которых она очутилась.

Это заставило и нас п о в е р и т ь в сценическое положение. В ту же секунду из кресла, стоявшего рядом со мной, раздался довольный голос Константина Сергеевича (когда и как он в него сел, никто не заметил).

– Ну, вот, и прекрасно. Теперь вы понимаете, что значит молчание Парижа и площади, на которой вы остались одна, что значит темнота?

– Понимаю, – еще дрожащим голосом ответила откуда-то из другого конца зала Молчанова.

– Зажгите свет! – приказал Константин Сергеевич. – Идите сюда, Раиса Николаевна. Теперь вы знаете, что такое слепота. Вам было страшно, потому что все молчали. Так молчит вокруг вас, Луизы, Париж. Луиза знает цену этого молчания. Как правило, люди зрячие инстинктивно не любят слепых. Они видят, что идет слепой, и обходят его. Это жестокость эгоиста, который боится, что слепой попросит услуги, в которой ему нельзя отказать. Пустынность не в пейзаже, не в декорации. Эгоизм людей в большом городе – вот что страшно и что нужно донести. Это передаст трагическое положение Луизы ... ".

Анализируя этюд, К.С.Станиславский говорил, обращаясь к Р.Н.Молчановой: "Вы не знали пути – вы натыкались, вы извинялись, глаза ваши были открыты. Вы шли, а не выступали. Вы реально искали меня, а не изображали слепую.

Вы стеснялись позвать – ваш голос подстроился на странный звук, полукрик, обрывистое восклицание" (Горчаков 1951, с. 411–413).

До сих пор покоряет естественность и глубина исполнения О.Л. Книппер-Чеховой роли Раневской ("Вишневый сад" А.П. Чехова). Представить ее роль в виде фонетической транскрипции... Можно, конечно, но оставляет впечатление бессилия: то, что является сутью ее игры, утекает, как вода меж пальцами. Нужны особые регистры, особые знаки, чтобы хотя бы приблизительно схватить ее игру: особые – для изменения силы голоса, для его тембровых изменений, для колебания напряженности–ненапряженности артикуляции, для изменения интенсивности интонационных движений, для темповых модуляций, для пауз различной длительности.

Первое место в речи О.Л.Книппер-Чеховой принадлежит суперсегментным факторам речи. И у артистов Малого театра их роль велика, но притом они отражаются в самих звуковых, сегментных единицах, в их тембре – уже говорилось о пластичности гласных в зависимости от влияния интонации, пауз и т.д. У мхатовцев такое воплощение суперсегментных показателей в сегментной "плоти" речи часто отсутствует. Значит, сегментные единицы, например гласные, более постоянны? Да, у О.Л.Книппер-Чеховой, у В.И.Качалова и у многих других мхатовцев это так.

И все же МХАТ не был никогда и не мог быть непогрешимой школой орфоэпической речи. Это обусловлено самой системой театра переживаний.

В театре представления роль отчеканена, закончена до спектакля. Отзывчивость артиста, конечно, вносит в эту законченность те или иные изменения в зависимости от общения на сцене с артистами-партнерами. И все же все основные краски найдены и передаются из спектакля в спектакль неизменно. Часть внимания освободилась для контроля за орфоэпической стороной речи – своей и партнеров. Можно следить за "орфоэпическим ансамблем", можно неуклонно его поддерживать.

Театр переживания требует, чтобы роль, по найденным методам ее построения, каждый раз заново создавалась на сцене. Актер не играет такое-то лицо, а переживает то, что по предлагаемым (сюжетным) обстоятельствам должно переживать реальное лицо. Внимание не может раздвоиться: это я делаю как Отелло, а это я делаю как Сальвини – например, наблюдаю за дикцией. Или – за орфоэпией.

Дело укрепления литературной речи, распространение нормативного произношения МХАТ, конечно, делал – просто потому, что артисты этого

театра, высококультурные люди, безукоризненно владели литературной нормой, даже и в тех случаях, когда сознательно на нее внимание не обращено[6].

Однако орфоэпического ансамбля, единого поведения по отношению к норме у артистов МХАТ не было – и если бы было, если бы это отвлекало их от полного слияния с персонажем, то, наверное, помешало бы им полностью стать артистами театра переживания.

На первое место у мхатовцев выдвинута функция индивидуально-характерологическая. Социальное не забыто, но предстает в форме индивидуально-своеобразной, дано в тех преломлениях, которые связаны с самыми глубинными, личностно-неповторимыми переживаниями каждого (отдельно!) человека.

Информационная функция существенна для всякой сценической речи. Но здесь она временами отодвигается на задний план. Не случайно Художественный театр заявил себя в качестве нового слова в искусстве в первую очередь в пьесах А.П.Чехова:

– А в Африке, наверное, теперь жара страшная ...

Принцип построения диалога у Чехова часто таков, что прямая информационная сторона текста отодвигается на задний план.

Художественный театр создал величайшие эстетические ценности. Он начал новую эпоху в развитии театра. Но время показало, что и сценическая система Художественного театра (как и всякая другая) не обладает универсальностью. "Метод Художественного театра противен Пушкину, Мольеру, Корнелю, Расину, Софоклу", – верно говорил Л.М.Леонидов (Леонидов 1960, с. 435).

"Пушкина можно читать, петь, даже танцевать, но не играть. Для него нужна другая система, голым переживанием тут не возьмешь", – писал он. – "Нельзя "переживать" Пушкина. Имеется, к примеру, фраза Пимена "Проснулся, брат?" – на что Григорий отвечает: "Благослови меня ..." – это один стих, который нельзя рвать. Если Григорий начнет "переживать", сделает большую паузу, он этим разрушит и стих, и самый смысл, да и пауза окажется мертвой, незаполненной. Пушкинский стих не позволяет рвать себя и жестоко мстит за подобные эксперименты" (Леонидов 1960, с. 175–176, 426–427).

Стих вообще, очевидно, вне пределов театра переживания[7].

---

[6] То, что артист точно передает авторский текст (не стихотворный), принадлежит к числу фикций. Даже играя Гоголя, Тургенева, Толстого, даже прекрасные артисты нередко переставляют слова, вольно обращаются с частицами, междометиями, вводными словами. Но степень этой свободы неодинакова в театре представления и в театре переживания: в последнем вольность обращения с текстом значительно больше. И почему это так, понятно: театр переживания требует полной сосредоточенности внимания, оно целиком – в области переживания того персонажа, в которого "воплотился" артист. Конечно, это воплощение – только до известной степени; но простор для размежевания разных областей внимания отсутствует.

[7] В.Я.Виленкин пишет о В.И.Качалове: "Он не умел и не желал разлагать стихотворение ... на "ритмические единицы", не старался выделять или подчеркивать стиховые паузы или рифмы" (Виленкин 1954, с. 191). Увы, это так. Об уровне стиховой культуры МХАТа см.: Станиславский 1954); ср. мнение Д.И.Тальникова (Тальников 1936, с. 197); ср. также высказывания В.И.Немировича-Данченко о стиховой речи на сцене (Немирович-Данченко 1984, с. 154–155).

Е.Б.Вахтангов создал театральную систему, объединяющую театр переживания с театром представления. Артист должен на сцене жить подлинными чувствами своего героя и при этом помнить, что он – артист, что идет игра.

Отсюда – большое значение сценических импровизаций как средство воспитания такого артиста. Импровизация требует действовать "взаправду", реально, она целиком – создание воли импровизатора (как в реальной жизни поступок человека определен не текстом пьесы, не волей режиссера, а волей и сутью самого человека). И в то же время, импровизация – игра. Если человек просто сидит за столом и по своей воле с аппетитом ест борщ, то это трудно назвать импровизацией – не хватает игрового момента.

Во время репетиций "Принцессы Турандот" Е.Б.Вахтангов говорил:

– Для мгновенной импровизации (а нам нужна именно такая!) необходима не выдумка, а действие: умное, глупое, наивное, простое, сложное – все равно какое, но действие. Уметь действовать на любую тему нелегко.

Вот передо мной сидят Тарталья и Панталоне. Я им даю задачу на действие. Тарталья читает книгу, а Панталоне должен его раздеть, снять с него все, что можно, но так, чтобы тот не заметил. Ну, разумеется, "не заметил" – это условие, которое Тарталья обязан выполнять для нас, зрителей. Предполагается, что он очень увлечен книгой.

Конечно, Панталоне – это не вор и не бандит. Это его друг, но он помешан на том, что, если человека освободить от всей лишней одежды, на земле наступит рай! Панталоне, увлеченный своей мыслью, достиг некоторого совершенства в умении освобождать своих друзей и близких от всего лишнего в одежде. Таковы предполагаемые условия для действия. Попрошу его совершить на наших глазах. Сами понимаете, что при этом говорить друг с другом вы можете о чем угодно ... Приспособление: вы предельно утонченно вежливы друг с другом.

И снова на наших глазах разыгралась веселая сцена.

– Мой благороднейший друг Тартальончик,– сладчайшим голосом обратился Кудрявцев к Щукину, – вы снова заняты чтением, сидите на солнышке. Неужели вам не жарко?

С некоторым изумлением мы констатировали, что Кудрявцев сразу применил найденный им в предыдущих упражнениях диалект, он опять нарочно коверкал слова или придавал им оттенок нежности. Мы даже полагали, что Вахтангов остановит, запретит ему искажать речь, так как требовал от всех занятых в "Турандот" актеров абсолютной чистоты речи. Но Вахтангов не остановил Кудрявцева.

– Мне ни-ни-ни-когда, – вдруг начал заикаться Тарталья-Щукин, – не бы-бы-бы-вает "жярко", – перехватил он словечко Кудрявцева, – ко-ко-ко-гда я читаю.

– Это, наверно́е, – сделал нелепое ударение в слове Кудрявцев, потому четео (он образовал слово из предлога) у вас такой роскошный галстучек.

И, как бы любуясь им, Кудрявцев вытянул довольно-таки потертый галстук своего партнера и перевернул его на спину последнего ...

... Ботинки были сняты с Тартальи, пиджак тоже ...

– Довольно! – прозвучал голос Вахтангова. – Хорошо работали. Итак, точность исполнения простого действия, как видите, обязательна, но приспособления могут быть самые неожиданные. И Кудрявцев молодец, хоро-

шо их находил. Теперь следующее. Вы действовали "от себя", но интуитивно спрятались за манеру речи. Ведь нигде не сказано, что ученый секретарь Альтоума – Панталоне – коверкает слова, вульгаризирует речь, иногда употребляет слащавую умильность. Нигде не сказано, что и великий канцлер Тарталья заикается. Это почти контрастные их обязанности приспособления. Именно за это я вам оставляю эти "диалекты", прошу их разрабатывать и совершенствовать, но пользоваться ими в строгой мере художественного вкуса и с предельным изяществом" (Горчаков 1957, с. 135–136).

В чеховской "Свадьбе" И.М.Толчанов исполнял роль Нюнина (постановка Е.Б.Вахтангова). "Вахтангов мог дать всего одну репетицию. Я чувствовал, что мой так хорошо нафантазированный Нюнин не живет: текст получается невыразительный, движения связаны. Евгений Багратионович посмотрел нашу работу. Было ясно, что он не удовлетворен.

Просидев молча с полминуты, он, вдруг хитро улыбнувшись, сказал:

– А ну, попробуйте испортить дикцию.

Репетиции начались вновь. Я вылетел как ошпаренный на сцену и высоким голосом, преодолевая скованность языка, крикнул: "Постойте, господа, не ешьте! ... Сейчас придет генерал..." Нюнин безумно торопился – следом шел генерал, надо было успеть предупредить, а времени нет ... Прибавилась действенная задача – успеть сказать во что бы то ни стало. И с первых же слов я понял, что попал на правильный путь – получается ... Вахтангов сказал: "Вот так и играйте".

"Бывают на сцене минуты, – продолжает И.М.Толчанов, – полной отдачи себя действию под влиянием чувства безусловной необходимости этого действия, чувства, растущего из глубины неких внутренних потрясений ... Вот в такие минуты во мне возникает та безмерно любимая мной неразрывная двойственность, на одном конце которой живет и волнуется Нюнин, а на другом – радуется или сердится актер Толчанов, вооруженный до предела обостренным вниманием:

– Постойте, господа, не ешьте ... Сейчас придет генерал, – вылетает Нюнин.

– Куда ты торопишься? – задерживает Толчанов, – К кому обращаешься, ты же никого не увидел? И почему "постой" вместо "постойте"?

– У меня нет времени, – злится Нюнин. – Я же тороплюсь.

– Торопись внятно ... И, кроме того, тебя не видно ... Ну вот, а теперь и видно, и слышно, и внятно, и понятно, и Толчанову радостно, и Нюнину удобно и ловко ... Слышишь, как чудесно замер зрительный зал? Ни одного кашля! (Толчанов 1961, с. 29–31).

Сценическая система Вахтангова показана наглядно и ясно. Допущена импровизация актера – она охватывает и произносительный рисунок роли. Импровизация – игра; но принимается только такая игра, которая определенным образом воздействует на зрителя, позволяя и зрителю, и – конечно, в первую очередь – артисту чувствовать себя включенными в действие, войти в мир персонажей.

"Изысканность" и "ученость" Панталоне [-Кудрявцева] выглядели особенно забавно, когда исполнитель этой роли произносил свои мудреные фразы бытовым рязанским говорком", – пишет Р.Н.Симонов (Симонов 1976, с. 121).

Позволяет ли "рязанский говорок" дать более глубоко социальную или индивидуальную суть Панталоне? Очевидно, нет. "Рязанский говорок" (именно у Панталоне!) нужен для воздействия на слушателя-зрителя, чтобы зритель почувствовал себя в мире смеха (в других случаях, в других спектаклях – в мире трагического).

В сценической системе Вахтангова выдвигается на первый план языковая функция воздействия на слушателя. Остается значительной и функция индивидуально-характерологическая; происходит взаимная поддержка и обогащение этих функций. Социальное, как и в мхатовской школе, рисуется через индивидуальное.

В Малом театре функция воздействия на слушателя (зрителя) непосредственно не выдвигалась в число ведущих: роль отчеканивалась на репетициях (конечно, в расчете на зрителя), и на спектакле она воспроизводилась в своей классически выверенной форме. Художественный театр, театр переживания, возвел четвертую (воображаемую) стену, которая замыкала сценическую площадку и отделяла ее от зрителей.

Илье Ильфу казалось очень смешным объявление в зрительном зале МХАТа: Просят зрителей не аплодировать во время действия, чтобы не разрушать целостность зрительного впечатления. Однако требование не аплодировать во время действия было глубоко органично для МХАТа: это требование не разрушать четвертую стену, не выдвигать на первый план функцию непосредственного общения со зрителем.

Е.Б.Вахтангов выдвинул в своей театральной системе волевую функцию языка на первый план; вместе с ней, как сказано, была активной и функция индивидуально-характерологическая. Р.И.Симонов вспоминает об исполнении Б.В.Щукиным роли кюре в "Чуде св. Антония" Метерлинка: "При всей своей полноте он стремился быть изящным. Так часто бывает у тучных людей – полнота соединяется с изяществом и грациозностью. Грациозность была кокетливой, почти женственной. Внешний облик священника свидетельствовал о том, с какой графической точностью лепил эту фигуру совсем еще молодой тогда талантливый артист.

Но в работе над ролью "создать фигуру" – только половина актерского дела. Необходимо снабдить внешний образ речью, органически сливающейся с графическим внешним рисунком роли. И Щукин нашел тут великолепный прием – говорить высоким, тонким теноровым голосом нараспев. Начиная речь мелодичным и медоточивым голосом, Щукин постепенно усиливал звук, незаметно переходил на речитатив церковной службы, а затем и на пение. Это нарастание происходило постепенно, незаметно, и мы неожиданно в конце фразы вдруг замечали, что, оказывается, щукинский кюре не говорит на сцене, а поет. Прием этот – смелый, яркий и необычный – выполнялся Щукиным с исключительной артистичностью" (Симонов 1976, с. 76).

О своей работе над ролью Булычева Щукин говорил: "Язык Булычева – как стихи. Фраза закончена, кругла, ритмически четка ... Она – как пословица. То, что мой Булычев говорит на о, объясняется не только тем, что дело происходит в Костроме, а и тем, что особенность речи еще больше подчеркивает афористичность, особый игровой и звуковой ритм горьковского текста" (Новицкий 1948, с. 120). Не принадлежность к социальной страте определяет оканье щукинского Булычева – в первую очередь важно, что

оно передает зрителю стиль (пословичный, круглый, крутой) булычевского мышления, и передает зрителю непосредственно, самой звуковой материей этой речи. Видно, вахтанговская система пригодна не только для комедии, но и для драмы, и для трагедии.

Отношением к кодовой функции определяется сценическая речь в театральных системах В.Э.Мейерхольда и А.Я.Таирова (это отношение различно у каждого из них). Эта тема требует особого анализа.

ЛИТЕРАТУРА

Виленкин 1954 – *Виленкин В.Я.* Драматургия и лирика Пушкина в репертуаре В.И.Качалова. – В кн.: В.И.Качалов. М., 1954.

Горчаков 1951 – *Горчаков П.М.* Режиссерские уроки К.С.Станиславского. М., 1951.

Ильинская, Сидоров 1955 – *Ильинская И.С., Сидоров В.Н.* О сценическом произношении в московских театрах. – В кн.: Вопросы культуры речи, М., 1955. Вып. I.

Кугель 1967 – *Кугель А.* Театральные портреты. Л., 1967.

Леонидов 1960 – *Леонидов Л.М.* Из записных книжек. – В кн.: Л.М.Леонидов. М., 1960.

Немирович-Данченко 1984 – *Немирович-Данченко В.И.* Незавершенные режиссерские работы. Борис Годунов. Гамлет. М., 1984.

Новицкий 1948 – *Новицкий П.* Б.В.Щукин. М., 1948.

Симонов 1976 – *Симонов Р.Н.* Современники. М., 1976.

Станиславский 1954 – *Станиславский К.С.* Моя жизнь в искусстве. – Собр. соч., М., 1954. – Т. I.

Тальников 1936 – *Тальников Д.И.* Театр актера. – Литературный современник, 1936, № 2.

Толчанов 1961 – *Толчанов И.М.* Мои роли. М., 1961.

Трубецкой 1960 – *Трубецкой Н.С.* Основы фонологии. М., 1960.

Турчанинова 1959 – *Е.Д. Турчанинова.* Воспоминания. М., 1959.

Яблочкина 1960 – *Яблочкина А.А.* 75 лет в театре. М., 1960.

Якобсон 1975 – *Якобсон Р.О.* Лингвистика и поэтика. – В кн.: Структурализм: "за" и "против". М., 1975.

II

Н.Е. ИЛЬИНА

ПРОИЗНОШЕНИЕ В МОСКОВСКОМ КАМЕРНОМ ТЕАТРЕ

Московский Камерный театр (1914–1949 гг.) известен в истории театра как театр синтетический. А.Я. Таиров, его организатор и художественный руководитель, видел его задачу в создании монолитных театральных произведений, основанных на гармоническом соединении элементов "слова, пения, пантомимы, пляса и даже цирка" (Таиров 1921, с. 34). Речь актера на сцене А.Я. Таиров считал одним из средств создания сценического образа и предъявлял к ней серьезные требования, обосновывая их так: "Подобно тому, как тело дает сценическому образу его пластическую форму, так и голос и речь должны давать ему его фонетическую форму" (Таиров 1921, с. 91).

Воплощение этих требований актерами в спектаклях, по-видимому, привело к результатам, замеченным современниками. Так, С.И. Бернштейн, изучавший художественную речь, отмечал как существенный факт в этой области "возникновение в Москве Камерного театра (1914 г.), значительно поднявшего культуру сценической речи" (Бернштейн 1926, с. 43).

Это позволяет признать целесообразным вопрос о том, каким было произношение артистов в Московском Камерном театре. Первым шагом на пути решения этого вопроса будет работа по реконструкции произношения по тем магнитофонным записям, которыми располагают архивы. Сразу же следует сказать, что записи спектаклей Камерного театра не сохранились. В нашем распоряжении имеются лишь радиоинсценировки отрывков некоторых из тех пьес, которые шли в Камерном театре в разные годы. На Московском радио эти записи были проведены в период середины 50-х – начала 60-х годов. Вот их перечень: сцена из 3-го действия трагедии Ж. Расина "Федра" (запись на радио сделана в 1956 г.); два фрагмента спектакля "Египетские ночи" [1]: сцена "В гробнице" в двух редакциях из 5-го действия трагедии В. Шекспира "Антоний и Клеопатра" (в записях 1961 и 1964 гг.); инсценировка спектакля "Мадам Бовари" по роману Г. Флобера (запись на радио сделана в 1960 г.), 2-е действие пьесы А.Н. Островского "Без вины виноватые" (запись на радио сделана в 1956 г.). Для выявления некоторых особенностей произношения в спектаклях в качестве сопоставительного материала привлекается запись стихотворения А.С. Пушкина "Чертог сиял" (запись сделана в 1962 г.). Общее магнитофонное время всех записей составляет 3 час. 45 мин.

Большинство перечисленных записей, хотя и являются радиокомпозициями, а не частями спектаклей, записанными во время их представления

[1] Спекталь представлял собой композицию из текстов "Цезаря и Клеопатры" Б. Шоу, "Египетских ночей" А. Пушкина. "Антония и Клеопатры" В. Шекспира.

на сцене, все же близки им: созданием всех радиокомпозиций руководила А.Г. Коонен – ведущая актриса Камерного театра, которая, приступая к работе на радио, поставила перед собой цель "увековечить на пленке хотя бы фрагменты, крупицы из спектаклей Камерного театра" (Коонен 1975, с. 442).

Как уже было отмечено выше, сцена "В гробнице" из трагедии В. Шекспира "Антоний и Клеопатра" записана дважды, но одна из них длится 11 мин. 20 сек., другая – 25 мин. В основу обеих положен перевод трагедии, специально сделанный поэтом В. Луговским для Камерного театра. Однако одиннадцатиминутная запись вовсе не представляет собой часть двадцатипятиминутной. Обе редакции передают содержание почти всей сцены "В гробнице", начиная с ее первых эпизодов и кончая смертью Клеопатры. Но они различаются композицией: количеством явлений, текстом явлений, текстом отдельных реплик, количеством действующих лиц. Запись тоже произведена в разное время. Двадцатипятиминутная запись сделана в 1961 г., т.е. в тот период, когда на радио под руководством А.Г. Коонен проводилась работа над восстановлением целой серии фрагментов из спектаклей Камерного театра. Поэтому композиция повторяет сцену трагедии в полном объеме. Одиннадцатиминутная запись, первоначально выполнена в 1952 г., в 1964 г. с нее снята копия. Текст сцены предстает в сокращении и деформации, следовательно, быть фрагментом спектакля не может; относится он ко времени, предшествующему началу работы А.Г. Коонен на радио. Не исключено, что это запись концертной программы "Образы трагедии", с которой А.Г. Коонен выступала в начале 50-х годов. Эта запись ценна тем, что она минимально – всего лишь тремя годами – отделена от времени работы Камерного театра.

Радиозапись сохранила голоса артистов, относящихся к разным поколениям в труппе театра. Это прежде всего А. Коонен и Е. Уварова, представляющие старшее поколение – поколение основателей Камерного театра. Это Н. Новлянский и Ю. Хмельницкий, вступившие в труппу театра в 20-е годы и прошедшие с ним весь его творческий путь. Это и те артисты, которые пришли в труппу в последующие годы[2]. Поэтому радиозапись позволяет получить разнообразный фонетический материал.

Фрагменты спектаклей, записанных на пленку, относятся к жанру трагедии и жанру драмы. При анализе произношения необходимо учитывать зависимость, существующую между жанровыми особенностями произведения и некоторыми чертами произношения.

В инсценировках спектаклей, записанных на магнитофонную пленку, отчетливо проступает трагическая линия, хотя сами спектакли относятся к разным жанрам. В одном ряду с трагедией ("Федра", "Египетские ночи") находятся драматическая инсценировка по роману Г. Флобера "Мадам Бовари" и сцена из пьесы А.Н. Островского "Без вины виноватые", которую сам драматург назвал комедией. Эти два спектакля в режиссуре А.Я. Таирова получили трагическое звучание. Спектакль "Мадам Бовари", по словам А. Коонен, "продолжал линию социальных, психологических

[2] Автор искренне благодарит актрису и режиссера Камерного театра Н.С. Сухоцкую за помощь в работе по восстановлению фамилий артистов в документации к радиоинсценировкам.

трагедий, поставленных Таировым" (Коонен 1975, с. 394). На эту же черту постановок А.Я.Таирова указывают и исследователи его творчества. Так, Ю.А. Головашенко пишет о том, что в Камерном театре спектакль "Без вины виноватые" обрел "черты строгой классичности" (Головашенко 1970, с. 88), при которой перед зрителем предстают образы жанров "высоких". В комедии А.Н. Островского режиссером и актером была обнаружена "человеческая комедия", заключающая в себе образ трагического.

К речи в трагедии у А.Я.Таирова были конкретные требования, отразившиеся в воспоминаниях А. Коонен: "Разрабатывая внутреннее содержание каждого образа пьесы, Таиров одновременно искал речь, движения, которые определяли бы характер и форму трагедии. Особенно настойчиво занимался он речью. Какая должна быть речь в трагедии? Бытовая явно не годилась, декламацию Александр Яковлевич категорически отвергал. – Речь в трагедии должна быть очень простой, строго подчинена эмоции, но с непременным соблюдением ритма стиха, – объяснял Александр Яковлевич" (Коонен 1975, с. 228).

Следование артистов этим требованиям способствовало соблюдению литературной нормы в произношении и оставляло малое место для речевой характерности, т.е. для говора, или для акцента, или для какого-либо дикционного дефекта.

В имеющихся записях с речевой характерностью можно встретиться в пьесах, написанных прозой, в диалогах бытового содержания, не проникнутых пафосом трагизма. Причины же той произносительной вариативности, которая наблюдается в произведениях и в частях произведений трагедийного плана, следует искать в форме этого произведения: надо учитывать, написано ли произведение стопным рифмованным стихом (стихотворение "Чертог сиял"), дольником ("Федра", "Антоний и Клеопатра") или прозой ("Мадам Бовари", "Без вины виноватые"). Как показывает фонетический материал, различные черты произношения в неравной степени подвержены варьированию, обусловленному формой произведения: согласные звуки почти не знают колебаний в произношении, гласные являют большую вариативность. Описание произношения будет проводиться по этим двум группам.

ПРОИЗНОШЕНИЕ СОГЛАСНЫХ ЗВУКОВ

В произношении согласных артисты Камерного театра ориентируются на традиционную московскую орфоэпическую норму. Это находит выражение и в произношении групп согласных, и в произношении отдельных согласных звуков.

Мягкость согласных

Зубные согласные перед мягкими зубными произносятся мягко. Факты отклонения от мягкого произношения единичны; распределяются они по разным группам сочетающихся согласных неравномерно.

В сочетании [с'т'] звук [с'] все артисты всегда произносят мягко: внутри морфемы: вла [с'т'] ен, ль [с'т'] ивым, к дико[с'т'] и привык (А.Коонен); побле [с'т'] и венцом, гордо [с'т'] ью (Е. Уварова); ин [с'т'] инктов

(В. Кенигсон); в пропа[с'т'], приобре[с'т']и (Г. Яниковский); на стыке приставки и корня: не[с'т']ерпим (Е. Уварова); на стыке предлога и слова: [с'т']ех пор, [с'т']ёткой (А. Коонен). Лишь в одном случае встретилось произношение с полумягким [с'] – отдаюсь тебе во вла[с'т'] (А. Коонен).

Мягко произносится и звук [з'] в сочетании [з'д']: внутри морфемы: [з'д']есь, ве[з'д']е (А. Коонен, Д. Сумаров, Г. Яниковский, В. Торстенсен, В. Кенигсон); на стыке приставки и корня: толпа бе[з'д']ельников, бе[з'д']етных, бе[з'д']елушками (А. Коонен, В. Кенигсон, Г. Яниковский). В одном случае встретилось произношение с полумягким [з'] – все ж для тебя я все готова [з'д']елать (Е. Уварова).

Всегда мягок первый согласный в сочетании [с'н']: в середине морфемы: [с'н']илось, вследствие [с'н']исходительности, не ст[с'н']яйтесь, прекра[с'н']ее (А. Коонен, В. Кенигсон, Г. Яниковский); на стыке приставки и корня: [с'н']иму (А. Коонен); на стыке предлога и слова: [с'н']им, [с'н']ей (А. Коонен, Г. Яниковский).

Сочетание [з'н'] произносится мягко: внутри морфемы: жи[з'н'], боле[з'н'] (А. Коонен, Г. Яниковский). Один раз слово *жизнь* произнесено с твердым [з]: Артист Шмага! Комик в жи[зн']и и злодей на сцене (В. Кенигсон, "Без вины виноватые").

Сочетание [с'л'] в подавляющем большинстве слов, встретившихся в записях, начинается с мягкого согласного, однако несколько слов не входит в это большинство. См. [с'л'] внутри морфемы: е[с'л']и, по[с'л']е, пре[с'л']едует (А. Коонен), мы[с'л']ит (Е. Уварова), неисчи[с'л']имым бедам (В. Торстенсен), [с'л']езами (Т. Архангельская), сча[с'л']ивить (В. Кенигсон), сча[с'л']ивы, мы[с'л']и (Г. Яниковский); на стыке приставки и корня – [с'л']ишком (А. Коонен). Отступление от произношения [с'л'] замечено в четырех случаях: ты в [сл']езах меня молила, в [сл']едствие снисходительности губернатора, потом тетка умерла и оставила мне значительную часть на[сл']едства (А. Коонен), сча[с'л']ив (Г. Яниковский).

В рассматриваемых записях встретились щелчковые звуки [т͡с'н'], [д͡з'н'], с мягким затвором.

Звук [т͡с'н'] отмечен на морфемном стыке: о[т͡с'н']имал (А. Коонен); на стыке предлога и слова: о[т͡с'н']ее, о[т͡с'н']его (А. Коонен, В. Торстенсен).

Звук [д͡з'н'] представлен внутри морфемы: бле[д͡з'н']ел, после[д͡з'н']ее тепло, бе[д͡з'н']яжка (А. Коонен), со[д͡з'н']я рождения (В. Кенигсон), затру[д͡з'н']ять (Ю. Хмельницкий); на стыке приставки и корня: по[д͡з'н']яли (А. Коонен). И только на стыке предлога и слова обнаружено произношение с твердостью первой части звука:

Но если он хотел, чтоб шар земной
Дрожал пре[д͡н']им, – он был как гром гремящий
(А. Коонен).

Неодинаково произношение глухого и звонкого взрывно-боковых звуков. Глухой звук [т͡л'] присутствует в слове вер[т͡л']явые (А. Коонен), где ему предшествуют твердый [р] и безударный гласный. Звонкий же взрывно-боковой звук постоянно произносится с мягким затвором, даже

если этот звук идет вслед за безударным гласным или начинает слово[3]: ме [д͡л'] ить, без проме [д͡л'] енья, опись ... всех сокровищ, мне прина [д͡л'] ежащих (А. Коонен), [д͡л'] я него и мн. под. (А. Коонен, Е. Уварова, Д. Сумаров, В. Кенигсон).

Сочетание [н't'] встретилось внутри корня *интерес-*: и [н't'] ересует, мало и [н't'] ереса, и [н't'] ересно (А. Коонен), а также на морфемном стыке агглютинирующего характера между корнем и флексией повелительного наклонения множественного числа: оста [н't'] есть (Ю. Хмельницкий).

Мягкость в сочетании [н + с'] выдерживается непоследовательно: па [н'с'] иона, в дилижа [нс'] е (А. Коонен), а сочетание [н + з'], отмеченное только в связанном корне *-нз(ить)-*, произносится с твердым [н]: про [нз'] ить, во [нз'] ились (А. Коонен, "Федра").

Материал записей показывает, что в произношении зубных согласных перед мягкими зубными артисты Камерного театра ориентируются на традиционную московскую норму: сочетание "зубной + зубной" произносится мягко. Случаи отклонения, т.е. полумягкое и твердое произношение первого согласного в сочетании, как показано выше, немногочисленны и причины их разнообразны. Твердое произношение может быть объяснено положением сочетания звуков на стыке предлога и слова – пре [дн'] им, т.е. в положении, наиболее уязвимом для мягкости первого согласного. Оно также может быть отражением того, что в литературном произношении широко распространен вариант с твердостью первого сегмента в сочетании, например во [нз'] ить (Русский язык по данным массового обследования 1974, с. 122–133). Разнобой в произношении – па [н'с'] ион и па [нс'] ион – может быть вызван иноязычным происхождением слова. Но иногда этот разнобой свидетельствует о колебаниях, хоть и очень редких, в произношении артистов: ср. [с'л'] езы и в [сл'] езах (А. Коонен), сча [с'л'] ивы и сча [с'л'] ив (Г. Яниковский).

Зубные согласные перед мягкими губными в записях представлены не всеми возможными сочетаниями звуков, но имеющийся материал показывает, что сочетание зубной + губной обычно произносится мягко, в соответствии с традиционной московской нормой.

Сочетание [т'в'] внутри морфемы: [т'в'] ердая, че [т'в'] ерть (А. Коонен), до че [т'в'] ерга (А. Коонен, Г. Яниковский). На стыке приставки и корня отмечены сочетания с твердостью и мягкостью первого сегмента: о [тв'] ергнута (А. Коонен "Федра", "Антоний и Клеопатра"), не о [т'в'] ергай (В. Торстенсен). Большинство из перечисленных спектаклей – трагедии, а это не позволяет объяснить различия в произношении как явления, обусловленные жанром. Скорее всего эти колебания вызваны тем, что артисты Камерного театра, ориентирующиеся в своем произношении на традиционную московскую норму, отходили от нее нерешительно даже если сочетание стояло на стыке приставки и корня.

Сочетание [д'в'] встретилось внутри морфемы: непо [д'в'] ижны, по [д'в'] иг (А. Коонен).

[3] См. указание Р.И. Аванесова на то, что звуки [тл'], [дл'] после безударного гласного "чаще произносятся с твердым или полумягким затвором", а в начале слова – "с твердым или полутвердым затвором" (Аванесов 1972, с. 118).

Сочетание [д + м'], представленное в слове *надменный* (запись "Федра"), произнесено А. Коонен и Е. Уваровой как [дм'], что вполне оправдано для слова с книжной окрашенностью в тексте трагедии:

С какой на[дм']енной гордостью тебя
Он видел чуть не распростертой в прахе!
В глазах его на[дм']енных гибель мне!

Широко распространено мягкое произношение сочетания [с + в']: внутри морфемы: [с'в']идетель, на [с'в']ете, [с'в']ежо, по [с'в']ети, до [с'в']идания (А. Коонен); на стыке приставки и корня: [с'в']ершилось, [с'в']яжет, [с'в']ела (А. Коонен); на стыке предлога и слова: [с'в']идом (А. Коонен). И вместе с тем отмечено произношение [св'] внутри корня – на [св']ете (В. Кенигсон).

Аналогичная картина наблюдается в словах с сочетанием [з + в']: внутри морфемы: уя[з'в']им (А. Коонен), [з'в']езда (Т. Архангельская), на стыке приставки и корня: ра[з'в']итый, и[з'в']ините (А. Коонен), бе[з'в']инна (Е. Уварова), ра[з'в']язаться (Г. Яниковский). И здесь же – произношение с твердым [з] в корне: [зв']езда (Т. Архангельская).

Сочетание [с + п'] произносится только мягко: внутри морфемы: по[с'п']ешно, во время [с'п']ектакля (А. Коонен), спокойно [с'п']и (В. Торстенсен); на стыке приставки и корня: во[с'п']евая (А. Коонен).

Всего лишь четырьмя словоупотреблениями представлено сочетание [с + ф']. Два раза оно встретилось в одном и том же корне *сфер-*, но произнесено оно по-разному. Один раз – небесных [с'ф']ер – с полумягким [с]. Другой раз – небесных [с|ф]ер с твердым [с]. Дважды сочетание [с + + ф'] встретилось на стыке предлога и слова в составе предложения *он принес тебе корзину с фигами*: [с ф']игами и [с'ф']игами (Г. Яниковский). Как показывают примеры, материал по сочетанию звуков [с+ф'] количественно ограничен и неоднороден; опираясь на него, можно, пожалуй, сделать лишь то заключение, что в Камерном театре допускалось немягкое произношение [сф'], [с'ф'].

Сочетание [с + м'] устойчиво сохраняет мягкость: внутри морфемы: [с'м']ерть, [с'м']елый, [с'м']еется, не [с'м']ей (А. Коонен), по[с'м']ела (Е. Уварова), [с'м']ех (Г. Яниковский); на стыке приставки и корня: я вся истосковалась по бе[с̄'м']ертью (А. Коонен), где долгий мягкий звук [с̄'] свидетельствует о мягком произношении последнего согласного в приставке.

Так же устойчиво мягко сочетание [з + м']: внутри морфемы: запасся ты красивой нильской [з'м']ейкой, от [з'м']ейки (А. Коонен, Г. Яниковский); на стыке приставки и корня: и[з'м']ениться, и[з'м']еняет (А. Коонен).

В записях встретилось и сочетание [ц'в'], характерное для старого московского произношения: вешний [ц'в']ет, [ц'в']еты (А. Коонен, "Мадам Бовари").

Губные согласные перед мягкими губными в записях представлены тремя сочетаниями: [ф + п'], [в + м'], [б + в'].

Сочетание [ф + п'] встретилось только на стыке приставки с корнем, где оно произнесено мягко: [ф'п'] ереди (В. Торстенсен).

Сочетание [в + м'] произносится мягко только внутри морфемы: [в'м'] есте, в условиях стыка звучит [вм']: [вм'] иг, [в м'] еня (А. Коонен).

Сочетание [б + в'] внутри морфемы произнесено как [б'в']: в лю [б'в'] и (А. Коонен). На стыке приставки и корня обычно [бв']: о [бв'] инять, о [бв'] ини (А. Коонен, Е. Уварова "Федра"), о [бв'] инить (В. Торстенсен). В этом же слове один раз произнесено [б'в']: о [б'в'] иняют (А. Коонен, "Без вины виноватые") – в тексте нейтрального содержания, представляющем собой рассказ актрисы Кручининой об одном из случаев в повседневной жизни провинциального театра: "Вчера во время спектакля в театральном буфете произошел какой-то скандал, в котором обвиняют артиста Незнамова" (А.Н. Островский).

В исследованиях по фонетике современного русского языка неоднократно отмечалось, что сочетания "зубной + губной", "губной + губной" являются неустойчивыми участками произношения, на которых наблюдается постепенная утрата мягкости согласным перед мягким губным (Русский язык и советское общество 1968, с. 62–68; Русский язык по данным массового обследования 1974, с. 74; Панов 1979, с. 129, 133). Камерный театр, судя по имеющимся материалам, отставал от развития этого процесса. Твердое произношение первого согласного встречается обычно на стыке и только в сочетаниях [т + в'], [с + ф'], [б + в'], [в + м']. В других сочетаниях оба согласных на стыке произносятся мягко. Внутри морфемы абсолютно преобладает мягкое произношение. Случаи отклонения от него единичны и теряются в общем количестве слов и словоупотреблений с мягким произношением.

Согласные перед [j] произносятся по традиционной московской норме: внутри морфемы: толпа бездельников, разнузданных и [п'j] яных (А. Коонен); для всякой [п'j] есы (В. Кенигсон); чего до [б'j] ешься смертью ты (Е. Уварова); на стыке приставки и корня: о [т'j] ездом (Г. Яниковский), о [б'j] емлет, о [б'j] явил (А. Коонен); отступление от традиционной нормы представляют собой слова с [дj] на стыке приставки и корня: по [дj] емлет, по [дj] ятая (А. Коонен).

Согласный [р] перед мягкими губными и зубными в ряде сочетаний произносится твердо: [рф'] – подай по [рф'] иру (А. Коонен); [рз'] – ко [рз'] ину (Г. Яниковский); [рн'] – я сопе [рн'] иц не увижу (А. Коонен). В двух сочетаниях произношение [р] испытывает колебания от твердости до полной мягкости, свойственной традиционному московскому произношению:

[р + м']: ко [рм'] илицу, ко [р'м'] илицу, Ха [р'м'] иана (А. Коонен), вско [р'м'] ила (Е. Уварова);

[р + т']: ве [рт'] еп (А. Коонен), на казенной ква [рт'] ире, а [рт'] ист (В. Кенигсон), а [р'т'] иста, в своей ква [р'т'] ире, четве [р'т'] (А. Коонен), сме [р'т'] ью (Е. Уварова).

[р + п'] всегда произносится мягко: те [р'п'] енье, нете [р'п'] енье (А. Коонен), несте [р'п'] им (Е. Уварова), ско [р'п'] (исполнитель роли Далабелды в записи "Антоний и Клеопатра" 1961 г.).

Сочетания согласных

В большинстве встретившихся слов с буквенным сочетанием *чн* артисты Камерного театра произносят [шн]: коне[шн]о (А. Коонен, Д. Сумаров, Г. Яниковский), наро[шн]о, ску[шн]о, чесото[шн]ые рифмачи (А. Коонен). Отличие составляют слова с корнем *достаточн-*, для которых в современном русском языке характерно полное преобладание варианта [ч'н] (Развитие фонетики современного русского языка 1971, с. 341): достато[ч'н]о (А. Коонен, В. Торстенсен).

На месте буквенного сочетания *чт* в слове *ничто* и его производных артисты с большой последовательностью произносят [шт]: [шт]о, [шт]обы, ни[шт]о. Лишь А. Коонен произносит ни[ч'т]о — вариант, тоже допускаемый нормой. Отступление от нормы замечено у В. Кенигсона – потому [ч'т]о.

Сочетание [т + ч] произносится как мягкий [ч'] с долгим затвором и в пределах одной морфемы и на стыке морфем: о[т'ч']аяние (Г. Яниковский), о[т'ч']его (А. Коонен, В. Кенигсон).

По традиционной московской норме произносятся сочетания *стн, стл, рдц*: сладо[сн]ая тень, сове[сн]о, яро[сн]о, стра[сн]ая любовь, гру[сн]о (А. Коонен, Е. Уварова, Г. Яниковский); се[рц]е (А. Коонен, Т. Архангельская, Ю. Хмельницкий).

Рассмотренный материал показывает, что и в произношении сочетаний согласных артисты Камерного театра были последовательными проводниками литературной нормы. При этом, если норма допускала варьирование, они избирали традиционный московский вариант.

Двойные согласные не на стыке морфем встретились в словах *профессия, сумма, труппа,* где произносится согласный звук нормальной длительности – профе[с]ия, су[м]а, в тру[п]е (В. Кенигсон, Г. Яниковский, А. Коонен). Близко к этому произношение двойных согласных в подсистеме собственных имен, представленной антропонимами *Долабелла, Эмма, Ипполит* и топонимом *Аттика.* В трех первых словах произносится звук нормальной длительности: Долабе[л]а (В. Торстенсен, А. Коонен), Э[м]а (Г. Яниковский), И[п]олит (А. Коонен, Е. Уварова). В слове *Аттика* звучит долгий [т̄]: в А[т̄]ику (А. Коонен).

Долгий [н̄], как правило, произносится в заударных суффиксах прилагательных *-енн-* (качество наследстве[н̄]ое), во флексиях причастий (спута[н̄]ый, встревоже[н̄]ый), а также внутри корня в субморфе *-енн-* (в его глазах надме[н̄]ых, откро[н̄]ость, соверше[н̄]ейшая, непреме[н̄]о и др.).

Отступления от описанного произношения редки, и они могут быть объяснены ритмической организацией текста. Например, в обеих записях "Антоний и Клеопатра" А. Коонен произносит причастие *разнузданных* с [н]:

Нас в Риме выставят зевакам напоказ.
Толпа безде́льников, разну́зда[н]ых и пья́ных,
Нас высоко подымет для глазенья.

Текст трагедии написан дольником. В каждой строке — три ударения, образующие ритм. Слова, несущие на себе стиховое ударение, например *бездельников, разнузданных, пьяных,* особо весомы в строке. Ритм второй строки осложнен паузой после слова *бездельников,* отграничивающий обо-

собленное определение от определяемого существительного. Первый компонент обособленного определения – *разнузданных,* идущий сразу после паузы, оказывался сильнее второго компонента, а такое усиление не было оправдано ни ритмически, ни логически. Естественно, что такой мастер сцены, как А. Коонен, которая большое внимание обращала на точность ритма (Марков 1939, с. 170), стремилась уравнять оба компонента обособленного определения в ритмическом отношении. Для этого гласный [а] в слове *пьяных* был слегка растянут, а слово *разнузданных* было слегка укорочено за счет [н] нормальной длительности. Благодаря этому ритмическое ударение осталось главной организующей силой в строке.

Долгие согласные звуки произносятся на стыках: на стыке корня и суффикса: покло [н̄] ик, безви [н̄] а (А. Коонен, Е. Уварова, Г. Яниковский); на стыке приставки и корня: ра [с̄'] еки, в ущерб ра [с̄] удку, о [т̄] ого, по [т̄] вердила, о [д̄] аюсь тебе во власть (А. Коонен, Е. Уварова); в некоторых словах, где произношение лексикализовано, на стыке отмечен согласный нормальной длительности: ра [с] таться (А. Коонен), ра [с] казать (А. Коонен, В. Торстенсен), ра [с] казывать (А. Коонен), ро [с] казни (Е. Уварова); однако при сильной эмоциональной насыщенности речи возможно и произношение ра [с̄] казать (Д. Сумаров); на стыке предлога и слова: бе [с̄] пору, и [с̄] адов, пере [т̄] обой, пере [д̄] ругим, [в̄] оенную добычу, проти [в̄] ображения и др. (А. Коонен, В. Торстенсен); (долготы согласного не наблюдается, когда в интересах смысла, его точной передачи зрителю со сцены, за звуком, заканчивающим предлог, и за звуком, начинающим слово, сохраняется самостоятельная артикуляция:

. . . как мелкую монету,
Он сыпал *а*острова и государства
И [с] [ш̄'] едрого кармана.

[Произношение А. Коонен в обеих записях "Антоний и Клеопатра"]); на границе слов: остану [з̄] десь, рассказа [т̄'] ебе, сейча [ж̄] е (В. Кенигсон); иногда на границе слов произносятся слитные согласные звуки, в которых отчетливо различаются мягкость и твердость сегментов: залили [с̆с'] лезами, залили [сс'] лезами (Т. Архангельская), да мы уж в другой ра [с̄͡с'] егодня и др. (В. Кенигсон).

Произношение отдельных согласных звуков

Звук [ш̄'] свойствен речи всех артистов. Он появляется на месте буквы *щ*: в ро [ш̄'] ах, пла [ш̄'], помо [ш̄'], гремя [ш̄'] ий, ве [ш̄'] ей, про [ш̄'] ай и др.; на месте буквенного сочетания *сч* в корне: [ш̄'] итать, в [ш̄'] ет (*в счет*) и др.; на месте буквенного сочетания *сч* на стыке приставки и корня: неи [ш'] ислимым бедам. Однако в некоторых словах в речи А. Коонен и В. Кенигсона отмечены иные орфоэпические варианты: мо [ш̄'$^{ч'}$] ная Киприда, над [ш̄'$^{ч'}$] астьем и даже над [$^{с'}$ч'] астьем, жен [ш̄'$^{ч'}$] ина, [ш̄'$^{ч'}$] итаю (А. Коонен), о [ш̄'$^{ч'}$ у ш̄'$^{ч'}$] ения, о моем су [ш̄'$^{ч'}$] ествовании (В. Кенигсон). При этом, если у В. Кенигсона количество таких вариантов исчерпывается двумя, то в произношении А. Коонен они распространены шире и противостоят произношению [ш̄'] в тех же словах у других артистов, например: твоему не [ш̄'] астью (В. Торстенсен), [ш̄'] астливы (Г. Яниковский), [ш̄'] аст-

ливить людей (В. Кенигсон) и над [ш'ч'] астьем, [с'ч'] астье (А. Коонен). Иногда варианты сосуществуют в произношении самой А. Коонен, например: жен [ш'] ины и жен [ш'ч'] ина ("Без вины виноватые"). Такое варьирование говорит о том, что в произношении [ш'] Камерный театр шел за традиционной нормой непоследовательно.

Звук [ж'] представлен в корне *езж-* – объе [ж'] ала, прое [ж'] ала, уе [ж'] аю, вые [ж'] ать (А. Коонен, Г. Яниковский) – и в корне *дребезж-* – дребе [ж'] ит (А. Коонен). Корень *дожд-* произносится до [шт'] (А. Коонен), до [жд'] ем (Т. Архангельская). Уже этот небольшой материал показывает, что произношение [ж'] не было повсеместным, а знало лексические ограничения.

Звуки [г] и [γ]. У артистов Камерного театра не было единства при выборе [г] или [γ]. Взрывному [г] принадлежало главное место, фрикативный [γ], как признак старого московского произношения (Ушаков 1935), закрепился за немногочисленной группой слов: ко [γ] да, нико [γ] да, ино [γ] да, то [γ] да (А. Коонен, Д. Сумаров, Г. Яниковский, В. Торстенсен, Н. Новлянский, В. Кенигсон). В тех же спектаклях звучат то [г] да (Е. Уварова), нико [г] да, ко [г] да-нибудь (Д. Сумаров). Круг слов, в которых возможен [γ], значительно у́же того, который обозначен Д.Н. Ушаковым. Многие слова в нем отсутствуют совсем, а обязательные *господи, бога* произносятся с [γ] в контексте, содержащем обращение к богу или уговор, заклинание собеседника в диалоге. Так, Г. Яниковский в "Мадам Бовари" произносит ради [γ] оспода; А. Коонен в стихотворении "Чертог сиял" произносит бо [γ'] и:

Внемли же, мощная Киприда,
И вы, подземные цари,
О бо [γ'] и грозные Аида...

Ср. произношение [г'] в монологах, содержащих повествование. А. Коонен произносит в записи "Антоний и Клеопатра": так захотели бо [г'] и или

Я слышу – он над Цезарем смеется,
Над счастьем Цезаря, над тем ничтожным счастьем,
Что бо [г'] и ино [γ] да даруют людям,
Чтоб оправдать их будущую гибель.

Все это – признаки неустойчивости черт старой нормы.

Предлог *к* перед словом, начинающимся с взрывного согласного, произносится как фрикативный звук: *к Гильомену* звучит как [γг'] ильомену (А. Коонен). Такое произношение не было чуждо старым московским нормам (Аванесов 1972, с. 146). В начале XX в. именно оно было рекомендовано артистам (Волконский 1913, с. 66).

Особенности произношения некоторых отдельных согласных

В ряде случаев наличие тех или иных звуков в речи актеров обусловлено спецификой сценической речи. Это относится прежде всего к звукам, реализующим фонему ⟨j⟩.

Звуковые реализации фонемы ⟨j⟩, разумеется, те же, что и в кодифицированном литературном языке (Аванесов 1972, с. 89–94; Панов 1979, с. 108–110); своеобразие заключается в их позиционной распределенности.

Начало слова, имеющего ударение, всегда отмечено звуком [j], независимо от положения слова во фразе: [ja] лишь на тебя надеюсь, [ji]го́ рука, [ji]ди́нственная моя родственница, . . . высочайшая в [ji]ги́пте пирамида, для меня [ji]два́ ли какое-нибудь драматическое положение будет новостью (А. Коонен); [ji]го́ сама ты прежде изгнала, он ненавидит [já]ростно всех женщин (Е. Уварова); [jэ^{н}]ги́петской царице Цезарь шлет привет, не отвергай [ji]ды́ (В. Торстенсен); он какая-то [jь]дини́ца (В. Кенигсон) и др. Звук [и̯], произносимый в кодифицированном литературном языке в начале слова перед безударным гласным, в речи актеров начинает только слова с ослабленным ударением: с ним расстаться не могу́ [и̯а̀] (А. Коонен). Если же слово занимает место энклитики, оно произносится даже без [и̯]: благодари́[т'ъ^{и}въ^{о}] *благодарить его* (А. Коонен), [ро́скъз'н'ъ^{и}ивъ^{о}] *россказни его,* [абв'ин'и̯ивъ] *обвини его* (Е. Уварова). Произношение подобных слов в значительной мере зависит от того, обладает ли текст ритмической организацией: в стихотворных текстах встречаются преимущественно слова с ослабленным ударением и звуком [и̯] в начале, в повествовательных прозаических текстах – безударные энклитики, начинающиеся с редуцированного гласного. С ритмической организацией и жанром произведения сопряжено произношение сочетания твердый согласный + [j] в начале слова. В трагедии "Антоний и Клеопатра" А. Коонен произносит:

[л'и́к jивъ^{о}] был величав, как небо. Здесь же следует заметить, что слова с [и̯], с отсутствием йотовой артикуляции в начале редки в материалах записей, их количество не превышает десяти. Вообще же в начале слова господствует [j], что немаловажно для четкой обрисовки слова на сцене.

На конце слова произносится [и̯], [j] и [j̯], т.е. глухой йот.

Согласный [j̯] появляется в эмоциональной речи – чаще в стихах, в прозаических произведениях только в отрывках, насыщенных трагическим пафосом. Среди конкретных условий его произнесения можно назвать также положение на конце стихотворной строки, положение на конце фразы перед паузой (здесь наблюдается замедленная отчетливая энергичная артикуляция), наличие на слове логического или ритмического ударения. Например:

Тебе дове́рясь, я умру́ преступно[j̯] |;[4]
. . . Я много нашла знакомых зда́ни[j̯] и даже деревьев. . .

(А. Коонен);

Неблагода́рны[j̯] |мыслит лишь о бе́гстве (Е. Уварова);
Это мне |но́ж |остры[j̯] ! . . . И он глумится надо мно[j̯] !

(А. Кенигсон).

Согласный [j] обычен на конце слова, где он конкурирует со звуком [и̯]. В лингвистической литературе отмечается, что из-за неэнергичной артикуляции [j] звуки [j] и [и̯] "не вполне разграничены в своем употреблении" (Аванесов 1972, с. 90–91). Это явление, несомненно, имеет место и в речи артистов Камерного театра. Однако повторяемость [j] и [и̯] в однотипных для каждого звука текстах и фонетических контекстах открывает возможность для поиска условий их употребления. Так, в стихотворных

[4] Знаком ′ обозначено ритмическое ударение, знаком ″ – логическое.

текстах [j] распространен широко. Он опережает звук [и̯] по употребительности в стопном ритмическом стихе, приблизительно равен ему по употребительности в дольнике и отступает перед ним на второй план в прозе. Согласный [j] также часто завершает слово, находящееся в начале или в середине фразы и несущее на себе логическое или ритмическое ударение:

Но если хочешь ты| победо́[j] увенчаться,|
Найди себе врага, готового сражаться (Е. Уварова);

Свиде́тель есть| мое́[j] посты́дно[j] стра́сти... (А. Коонен),

Тебя велики́[j] Цеза́рь| призы́вает (Д. Сумаров).

Согласный [j] появляется также при грудном звучании голоса (т.е. при звучании на низких нотах):

– Пусть грязная египетская яма
Мое[j] могило[j] будет.

Дома ли я, нет ли, господина Мурова никогда не принима[j] (А. Коонен).

Звук [и̯] часто произносится в одном ряду с гласными и сонорными согласными в соседних словах, при отсутствии в них стечения шумных согласных, что создает эффект насыщенности голосом целого отрывка – эффект звучности, порой музыкальности, например:

Не признает твоих [в'ил'э́н'ъ^{и}и̯ ипол'и́т]... (Е. Уварова).

Она склонилася и долу
Поникла ди́вно[и̯у главо́и̯] (А. Коонен).

Между гласными произносится или [j], или [и̯], или не произносится никакого звука.

Согласный [j] звучит перед ударными гласными: оста[jо́]тся, прода[jу́], просила пода[já]нья (А. Коонен); О добром имени сво[jо́]м припомни (Е. Уварова); тво[já] потеря, моих благоде[já]ний (Д. Сумаров, Г. Яниковский); сво[jу́] игру (В. Кенигсон); фа[já]нс, бо[já]лись (Ю. Хмельницкий); у[jэ́]дете (Г. Яниковский). В нескольких словах перед ударным гласным находится [и̯]. Но ударение в этих словах ослаблено, а сами слова произносятся в убыстренном темпе, который задан ритмико-интонационным рисунком строки, например:

Но все советы лишни. Помоги
Мо[и̯э́и̯] тоске́, не моему́ уму (А. Коонен).

Перед неударяемым гласным может быть произнесен и [и̯] и [j]. Границы их употребления зыбки, причины их появления в том или ином слове не всегда поддаются анализу. Не вызывает сомнения, однако, то обстоятельство, что артист, создавая сценический образ, использует те фонетические средства, которые необходимы ему для выражения эмоций в словах, фразах и более крупных отрывках, придающих образу фонетическую форму[5].

[5] Об этом же, но в применении к поэтическому языку, писал Л.П. Якубинский: "... стихотворец выбирает звуки и звукосочетания, эмоционально соответствующие ценным почему-либо для него образам..." (Якубинский 1919, с. 45).

При этом звуковая материя может быть подчинена суперсегментным средствам выражения эмоций. Например:

Ты тор́жеств [ýjъ̄ᵌ] шь; в грудь вонзились жала стрел (А.Коонен). ... а еще бо́льне́е, когда меня жале́ [и̯у] т, когда мне благодетельству [jу] т (В.Кенигсон).

В первом примере на слово *торжествуешь* падает логическое и ритмическое ударение, оно произносится грудным голосом, с трагическим пафосом – всем этим определена отчетливая, даже несколько замедленная артикуляция звуков (см. протяженный редуцированный [ъ̄ᵌ]), при которой звучит [j].

Второй пример – это отрывок из монолога Незнамова ("Без вины виноватые"), выдержанный в высокой эмоциональной напряженности и ритмически организованный. В этом отрывке два глагола – *жалеют, благодетельствуют*, первый из которых произносится с [и̯] перед неударяемым [у], второй – с [j]. Оба глагола находятся под ритмическим ударением, оба располагаются в конце фразы. Но глагол *благодетельствуют*, кроме того, стоит на конце предложения. Именно здесь происходит понижение интонации, завершающей предложение, – понижение, проясняющее артикуляцию звуков.

В ряде положений не произносится ни [j], ни [и̯]. Обычно это наблюдается между гласными, если второй гласный – [и] или редуцированные [ьᵘ], [ь], [ъᵌ], [ъᵌ] : в [о́и] н, б [ъи] вой, египетск [ььᵘ] куклы, воскрес [а́ь] т, зн [а́ьᵌ] шь, сострад [а́ьᵌ] т и мн. др. Сфера преимущественного распространения такого произношения – прозаические тексты повествовательного содержания.

После гласного звука перед согласным может быть произнесен и [j], и [и̯]. Однако в их употреблении намечается следующее разграничение. Согласный [j] чаще фиксирует морфемные стыки агглютинирующего характера: стык приставки и корня: н [аj] ди, [уj] ди, п [аj] дем, под [аj] дите; стык глагольной основы с окончанием повелительного наклонения мн. ч. *-те* или с постфиксом -ся: зна [jт'] е, не расточа [jт'] е, проща [jт'] е, не бо [jс'] я, успоко [jс'] я, воспользу [jс'] я.

Неслоговой звук [и̯] чаще появляется на стыке корня и суффикса, т.е. на стыке фузионного характера: в та [и̯н] ый сумрак смерти, зме [и̯к] ой, случа [и̯н] о, ше [и̯н] ым платком, поко [и̯н'] ее, не разбо [и̯н'] ик, не уби [и̯ц] а.

Оба звука – и [j] и [и̯] – возможны после согласного перед неударяемым гласным, ср.: благоразу [м'jьᵌ], вели [ч'jьᵌ] и презре [н'и̯ьᵌ], прикоснове [н'и̯ьᵌ], отчая [н'и̯ьᵌ]; смуще [н'jьᵘ] м и дыха [н'и̯ь] м; жела [н'j^], в кривля [н'jъ̂] х и призна [н'и̯ъ̂].

После групп согласных перед неударяемым гласным отчетливо слышны [j] и [и̯]: стра [с'т'jу], обязанно [с'т'jу], гордо [с'т'и̯у], с унизительно [с'т'и̯у], (А. Коонен, Е. Уварова); над сча [с'т'jь] м и над сча [с'т'и̯ьᵘ] м (А. Коонен в записях "Антоний и Клеопатра" 1952 г. и 1961 г.); сме [р'т'jу], по бессме [р'т'jу] и сме [р'т'и̯у] (А. Коонен, Е. Уварова). Отсутствие звука наблюдается только при произнесении слова в убыстренном темпе или при краткости заударной части слова: де́рзо [с'т'·ӯ] (звук отсутствует в стопе с пиррихием), за сча́ [с'т'ьм], изве́ [с'т'ьм].

ПРОИЗНОШЕНИЕ ГЛАСНЫХ ЗВУКОВ

Произношение гласных звуков – одна из важнейших составляющих в сценической речи. С.М. Волконский, например, призывал актеров быть внимательными к гласным звукам. Он писал: "Гласные – это жизнь слова, это дыхание речи; без гласных речь вянет" (Волконский 1913, с. 51–52). И затем указывал, что только в гласных звуках проявляются такие средства выразительности, как ударение, интонация, растяжимость, способность к удлинению.

Артисты Камерного театра умели использовать эти средства выразительности: их речи свойственны строгость и чистота ритма, музыкальность, гибкость интонаций.

Гласные звуки произносятся четко, благодаря чему достигается целостность облика слова, сохраняется его архитектура (Волконский 1913, с. 51–52). Случаи стяжения гласных, приводящего к деформации слова, редки. Это слова [фс'о́тк'ъ^{и}] *все-таки,* [со́пстнъ] *собственно* (В. Кенигсон), произнесенные очень кратко.

Во всех фонетических позициях – и в ударном слоге, и предударных, и в заударных слогах – сохраняется свойственное литературной норме качество гласного. Полнозначное слово, даже если оно в общем ритмическом рисунке строки или предложения оказывается совсем без ударения, имеет свое обычное звучание, хотя и несколько ослабленное: [ъ$^{\circ}$тъ^{э}тьи] змейки (Г. Яниковский), [ја́ их] *я их* (А. Коонен), [знъ^ч'ъ^{и}т] (В. Кенигсон). Проявлением этой черты является и произношение огубленного [ъ$^{\circ}$], замещающего ударный [о́] в словах *он, то, что, чтобы*: [малч'а́л ъ$^{\circ}$н] *молчал он,* [уже́л'тъ$^{\circ}$ н'ъ пр'ид'зл] *уже ль то не предел* (А. Коонен); [фс'о́ штъ$^{\circ}$ ана́ паро́с'ът д'л'ъ с'и^{э}б'а́] *все, что она попросит для себя* (В. Торстенсен).

В то же время именно произношению гласных свойственно варьирование. Это касается главным образом гласных неверхнего подъема, находящихся после мягких согласных.

Произношение гласных неверхнего подъема после мягких согласных

В произношении артистов Камерного театра сосуществуют две нормы: традиционная (экающая) и новая (икающая)[6]. Различие между ними прослеживается не только в 1-м предударном слоге, но также в непервом предударном слоге, в заударных слогах. Дань обеим нормам отдают все артисты. См.: б[л'и^{э}]дне́л, в[з'и^{э}]ла́сь, [н'ъ^{и}]что́жен, [н'ъ]зави́сима, пе́[р'ъ]дали и вос[п'э^{и}]ва́я, в с[л'э^{и}]за́х, пред[ч'ъ^{э}]столю́бцем, украша́[ь^{э}]т (А. Коонен); [ди^{э}]те́й, [в'ъ^{и}л'ъ]кодушным, захо[ч'ъ]шь и [јэ^{и}]ды́, [н'ь^{э}]красне́й, жела́[ь^{э}]м (В. Торстенсен); в[л'и^{э}]ку́сь, п[р'ъ]дставля́ть, игра́[ь]т и [р'э^{и}]бёнком, п[р'ъ^{э}]доставля́ют, уво́[л'ъ^{э}]н (В. Кенигсон) и др.

[6] Далее для обозначения эканья в транскрипции используются следующие знаки: [э^{и}] – звук в 1-м предударном слоге, [ь^{э}] – звук в других безударных слогах. Для обозначения иканья используются следующие знаки: [и^{э}] – звук в 1-м предударном слоге, [ь], [ь^{и}] – звуки в других безударных слогах, второй звук имеет отчетливый призвук [и].

В целом иканье преобладает над эканьем, но в речи разных актеров их соотношение различно. Если А. Коонен чаще использует в произношении звуки [и^{э}], [ь], [ь^{и}], то В. Торнстенсен, Г. Яниковский явно имеют склонность к эканью.

Склонность к эканью тоже может быть объяснена по-разному, В. Торстенсен, например, является по преимуществу экальщиком, хотя и не абсолютным. Вот пример:

Царица, [н'ъ^{э}] красней. Я одобряю
Твое благоразу[м'jь^{э}] в этом де[л'ъ^{э}]
(В. Торстенсен).

Существует еще один род эканья, когда первые слова роли в спектакле артист произносит со звуками [э^{и}], [ь^{э}], затем почти на протяжении всего спектакля икает, делая лишь отдельные вкрапления звуков [э^{и}], [ь^{э}]. Такое эканье наблюдается у Д. Сумарова и у В. Кенигсона. См.:

[jэ^{и}г'ип'ъ^{э}] тской царице Цезарь шлет
Привет и п[р'э^{и}]д|лагает ей обдумать
Все, что она попросит для [с'и^{э}]бя
(Д. Сумаров).

Ни[ч'э^{и}]го, [ч'э^{и}]го вы боитесь? ... [н'э^{и}] | бой[т'ъ^{э}]сь! Я ваш собрат по искусству, или лучше сказать, по [р'ьм'э^{и}]слу. Как вы думаете: по искусству или по [р'ьм'э^{и}]слу? (В. Кенигсон).

У А. Коонен экающее произношение отмечено в стопном рифмованном стихе ("Чертог сиял" А.С. Пушкина). Здесь оно соблюдено с большой последовательностью во всех словах: [ч'э^{и}]ртог, к ее п[р'э^{и}]столу, [м'э^{и}]ж вами, с[м'э^{и}]ла, [т'э^{и}]перь, п[р'э^{и}]зренья, [н'э | п'э^{и}ри^{э}да́л] *не передал*, дрем[л'ъ^{э}]т, подъем[л'ъ^{э}]т, объем[л'ъ^{э}]т, внем[л'ъ^{э}]т. Растянутые гласные, обычные в стопном стихе, звучат как [э̄^{и}]. А. Коонен произносит растянутые гласные и в дольнике и в прозаических текстах, но там это [ӣ^{э}], [ь̄^{и}]. Таким образом, [э^{и}], в совокупности с [ь^{э}] в других безударных слогах, можно рассматривать как отличительную черту текста со стопной организацией стихотворного ритма. Прочие тексты, написанные дольником и прозой, можно рассматривать как нейтральную зону, поскольку в ней, наряду с господствующим иканьем, встречается и эканье. Примеры: [м'э^{и}]ня, [н'э^{и}]должен, [ч'э^{и}]ло, в с[л'э^{и}]зах, [jэ^{и}]гипетская яма, [jэ^{и}jо] *её*, [б'эс| пром'и^{э}д'л' э́н'иъ] *без промедленья*, вос[п'э^{и}]вая, ослом [б'э^{и}]змозглым, в [jэ^{и}]гипте, [в'э^{и}д']вы, Цезаря [в'э^{и}]ликого, [в'э^{и}]лела, я [в'ь^{э}]дь странная женщина, [н'э^{и}]знала; [н'ь^{э}]навистен, п[р'эт|ч'э^{и}стал'у́пцъм] *пред честолюбцем*, п[р'э]д Ипполитом, п[р'э̄^{и}]д алтарем, [п'ьр'ь^{э}друг'им] *перед другим*, [н'э^{и}] увижу, [н'э̄] признает, [н'э^{и}] | прошу; насили[ь^{э}]м, зна[ь^{э}]т, умира[ь^{э}]т, торжеству[ь^{э}]шь хо[ч'ъ^{э}]т, зна[ь^{э}]шь, дыхани[иь^{э}]м, убива[ь^{э}]т, припомина[ь^{э}]шь, изменя[ь^{э}]т, украша[ь^{э}]т (А. Коонен в записях "Федра", "Антоний и Клеопатра", "Без вины виноватые", "Мадам Бовари").

Рассмотренный материал показывает, что эканье в речи артистов Камерного театра, имевшее разнородные причины и носившее в общем-то фрагментарный характер, связывает их произношение с традиционной московской произносительной нормой.

Произношение грамматических форм

В области произношения грамматических форм артисты Камерного театра были приверженцами старого московского произношения. Вот некоторые черты их произношения.

Личные и притяжательные местоимения произносились с [j] перед [и]: [jим] *им*, [jих] *их*, мо[jи], мо[jи]м, мо[jи]х, сво[jи]м (А. Коонен, Е. Уварова). Иногда [j] не произносился, но его отсутствие компенсировалось йотовым призвуком или напряженной артикуляцией у [и]: [ʲих] *их*, мо[и]х, сво[и]х, тво[и]ми (А. Коонен, В. Торстенсен). Зафиксированы также случаи гиперкоррекции своего рода, когда йотовый призвук сопровождал другие слова и морфемы, начинающиеся с [и]: [ʲи] союз *и*, [ʲил'] союз *иль*, [ʲис] предлог *из*, по[ʲи]щем (А. Коонен).

Окончание прилагательных муж. рода ед. числа после задненебных произносятся как [ъ] после твердых [к], [г], [х]: вели[къj], креп[къj], жал[къj], жар[къj], царс[къj], глупень[къj], дешевень[къj], деревенс-[къj], (А. Коонен, В. Торстенсен, Г. Яниковский).

Безударное окончание прилагательных жен. рода ед. числа вин. падежа *-ую* произносится как [уjу], [у̯у]: мелк[уjу], будущ[уjу], кажд[уjу], кратк[у̯у], сердит[у̯у] (А. Коонен). Произношение без огубления первого гласного в окончании дважды встретилось у А. Коонен: маленьк[ъjу], братск[ъjу] (спектакли "Антоний и Клеопатра", "Мадам Бовари").

В глаголах наст. времени, в безударных флексиях 3 лица мн. числа *-ат, -ят*, во всех текстах – в стихотворных и в прозаических, в трагедии и в драме – произносится звук [у]: лю[б'у]т, выста[в'у]т, гото[в'у]тся, не шу[т'у]т, выхо[д'у]т, пове[с'у]т (А. Коонен). В. Кенигсон варьирует произношение этих флексий: в одном и том же предложении встретилось произношение выго[н'у]т и го[н'ъ]т.

В произношении глагольных словоформ с возвратным постфиксом *-ся* (*-сь*) сосуществуют варианты с твердым согласным [с] и с мягким согласным [с'].

В словоформах, оканчивающихся на *-сь*, количественное отношение произнесений с [с] и [с'] примерно одинаково. Но [с] может стоять после любого гласного, в то время как [с'] чаще всего следует за гласным [и] – ударным или неударяемым, случаи произнесения его после других гласных малочисленны: роди[лас], кля[нус], призна[лъс], разор[в'ис], зали[л'ис͡с'л']езами, не бой[т'ъс] и мн. др. и не сты[д'ис'], остано[в'ис'], вонзи[л'ъс'], обраща[л'ъс'], навязывае[т'ъс'], любова[л'ъс'], остань[т'ъс'] и мн. др., а также семь случаев произнесения [с'] после других гласных: оста[у́с'], тороп[л'у́с'], нача[ло́с'], наде[jус'], достава[лъс'], держа[лъс'], согласи[лъс'] (А. Коонен, Т. Архангельская, В. Кенигсон, Л. Горячих, Г. Яниковский, Ю. Хмельницкий, Н. Новлянский). Деепричастие произнесено по норме, с мягким [с'] – доверя[с'].

В словоформах, оканчивающихся на *-ся*, полностью преобладает произношение с твердым [с]: клял[са́], раздал[съ], довериш[съ], успокой[съ] и мн. др. Количество произнесений с [с'] незначительно; встречаются они в основном в речи Д. Сумарова, Г.Торстенсена.

Все это говорит о том, что традиционная норма занимает в произношении артистов Камерного театра более прочные позиции, чем новая.

ВЫВОДЫ

1. В Камерном театре существовала единая произносительная норма. Она основывалась на традиционной московской норме произношения.

2. Эта норма выступает почти не измененной в произношении согласных звуков. Отступления от нормы в данном случае не представляют собой серьезного противовеса ей: они обусловлены либо спецификой сценической речи (см. особенности позиционной реализации фонемы ⟨j⟩), либо ритмико-звуковой организацией текста (см. об условиях произношения [j], [и̯]), либо вообще единичны.

3. В произношении некоторых гласных звуков (см. произношение гласных неверхнего подъема после мягких согласных), а также в произношении некоторых грамматических форм (см. произношение *-ся, -сь* в возвратных глаголах) традиционная норма сосуществует с новой нормой, не уступая ей, однако, определяющей роли в создании фонетической формы спектаклей.

4. На произношение артистов накладывает отпечаток форма драматических произведений (стих это или проза), а также эмоциональная напряженность текста.

5. Традиционная московская норма является в Камерном театре тем фундаментом, на котором строят свое произношение артисты разных поколений.

ЛИТЕРАТУРА

Аванесов 1972 – *Аванесов Р.И.* Русское литературное произношение. 5-е изд. М., 1972.

Бернштейн 1926 – *Бернштейн С.И.* Звучащая художественная речь и ее изучение. – В кн.: Поэтика. Л., 1926.

Волконский 1913 – *Волконский С.М.* Выразительное слово. СПб., 1913.

Головашенко 1970 – *Головашенко Ю.А.* Режиссерское искусство Таирова. М., 1970.

Коонен 1975 – *Коонен А.Г.* Страницы жизни. М., 1975.

Марков 1939 – *Марков П.А.* Театральные портреты. М.; Л., 1939.

Панов 1979 – *Панов М.В.* Современный русский язык. Фонетика. М., 1979.

Развитие фонетики современного русского языка 1971 – Развитие фонетики современного русского языка. Фонологические подсистемы. М., 1971.

Русский язык и советское общество 1968 – Русский язык и советское общество. Социально-лингвистическое исследование. Фонетика современного русского языка. М., 1968.

Русский язык по данным массового обследования 1974 – Русский язык по данным массового обследования. Опыт социально-лингвистического изучения. М., 1974.

Таиров 1921 – *Таиров А.Я.* Записки режиссера. [М.], 1921.

Ушаков 1935 – *Ушаков Д.Н.* Произношение. Толковый словарь русского языка/ Под ред. Д.Н. Ушакова. М., 1935. Т. I, стб. XXXI–XXXIV.

Якубинский 1919 – *Якубинский Л.П.* О звуках стихотворного языка. – В кн.: Поэтика. Пг., 1919.

Л.Н. КУЗНЕЦОВА

ГЛАГОЛЬНЫЕ ОКОНЧАНИЯ *-АТ, -ЯТ* В ПРОИЗНОШЕНИИ АКТЕРОВ

Наиболее заметные изменения в современной русской орфоэпии, сказавшиеся также на сценической речи, произошли в ряде грамматических окончаний. Цель данной работы проанализировать произношение безударных окончаний глаголов 2-го спряжения в 3 л. мн.ч. наст. и буд. времени (*верят, ловят, курят, услышат, заметят*) в речи актеров. Настоящая статья является продолжением исследования орфоэпических вариантов отдельных грамматических форм, претерпевших изменения за последние полвека (см.: Кузнецова 1977а, 1977б). Материал для нее так же, как и для предшествующих работ, записывался в театральных и телевизионных спектаклях, в кино- и телефильмах. Привлекалась также нестилизованная речь актеров, отмечавшаяся при бытовом общении, а также в выступлении с какими-либо воспоминаниями, с рассказами о работе артистов и т.д. В каждом театре материал фиксировался не менее, чем в двух спектаклях.

Старомосковская произносительная норма, существовавшая в XIX – начале XX вв., требовала совпадения звучания в безударных окончаниях 3 л. мн.ч. наст. и буд. времени глаголов 1-го и 2-го спряжений, т.е. следовало произносить: *ве́*[р'у]*т, же́*[н'у]*т, се́р*[д'у]*т*. Так же произносились подобные глаголы с возвратной частицей *-ся* на конце (*де́рж*[у]*тся, мо́*[л'у]*тся*), а также действительные причастия настоящего времени на *-ащий, -ящий*, т.е. образованные от глаголов 2-го спряжения (*мы́с*[л'у]*щий, ле́*[ч'у]*щий*).

По свидетельству Д.Н. Ушакова, эта норма удерживалась в литературной русской речи и в 20-х годах (Ушаков 1928, с. 26).

В 30–40-е годы нашего столетия ученые продолжают поддерживать старомосковский вариант произношения глагольных окончаний *-ат, -ят* как -[ут]. "Все безударные окончания 3-го лица множ. числа глаголов, – читаем в книге Р.И. Аванесова и В.Н. Сидорова, – произносятся как *-ут*: [ды́шут], [д'э́ржут], [л'у́б'ут], [во́з'ут], [ко́с'ут], [стро́jут]" (Аванесов и Сидоров 1936, с. 25). То же мы наблюдаем в работах 40-х годов у Р.И. Аванесова (Аванесов 1943, с. 220) и Г.О. Винокура (Винокур 1948, с. 55).

Тем не менее о новом, современном нам звучании этих окончаний как -[ът] упоминается уже в работе Р.И. Аванесова и В.Н. Сидорова 1936 г. "Нередко под влиянием орфографии в глаголах второго спряжения вместо *-ут* произносят *-ът* (из *-ат*): [jе́з'д'ът], [во́з'ът]" (с. 25). Но ни в 30-х, ни в 40-х годах этот вариант не считался литературным (Аванесов 1943, с. 220). И лишь в 50-х годах произношение -[ът] в указанных окончаниях стало признаваться литературным вариантом (Аванесов 1950, с. 108, Русское литературное ударение... 1955, с. 567).

И.С. Ильинская и В.Н. Сидоров, рассматривая ряд типичных явлений современного сценического произношения, писали: "Эта черта (произношение -[ут] в глаголах 2-го спр. на месте орфографических *-ат, -ят* –

Л.К.) в современном литературном языке почти утрачена, но в сценическом произношении она представлена довольно широко, хотя и непоследовательно" (с. 150). О звучании -[ът] на месте старомосковского -[ут], наблюдавшемся у актеров Центрального детского театра в 60-х годах, пишет С.М. Кузьмина. Она считает, что "...здесь сценическая орфоэпия может сделать уступку требованиям живой литературной речи и отойти от канонов традиционной нормы" (Кузьмина 1963, с. 147).

Преподаватели сценической речи в театральных вузах рекомендуют будущим актерам придерживаться современного звучания в произношении этих окончаний. Например, Е.Ф. Саричева в 50-х годах пишет: "Глагольные окончания *-ат, -ят,* если на них не падает ударение, произносят так же, как всякое *а, я* безударное: *ходят, точат, смотрят.* Старое московское произношение этих окончаний как *-ут, -ют* в литературном языке постепенно исчезает. Им пользуются представители самого старшего поколения, и кое-где оно сохранилось еще в народном говоре" (Саричева 1955, с. 91).

В последующие годы колебаний по этому вопросу у преподавателей театральных вузов не было (Козлянинова 1967, с. 41–42).

Рассмотрим, как ведет себя эта произносительная черта в речи актеров. Фактический материал показывает, что безударные окончания глаголов 2-го спряжения звучат на сцене как -[ът] в 67% всех рассмотренных случаев (371 наблюдение), а по старомосковской норме как -[ут] в 33% (186 наблюдений).

Любопытную картину представляет собой таблица произношения этих окончаний по театрам (см. табл. 1). Как видим, старомосковский вариант окончаний чаще слышится на сцене Малого театра (55% всех отмеченных в спектаклях этого театра случаев). Причем окончание -[ут] на месте орфографических *-ат, -ят* наблюдается приблизительно с одинаковой частотой как в спектаклях по пьесам классического репертуара и из жизни прошлых веков, так и по пьесам современным и переводным.

В остальных театрах традиционный орфоэпический вариант вытесняется новым, современным звучанием -[ът]. Однако традиционный вариант несколько чаще встречается в московских театрах, чем в театрах других городов, что явствует из табл. 2: если в столичных театрах процент использования старомосковского произносительного варианта не слишком низок – 36%, т.е. несколько больше 1/3 всех зафиксированных глаголов 2-го спряжения, то в театрах других городов он равен лишь 15%, или менее 1/6 отмеченных случаев. В ряде московских и немосковских театров, не отмеченных в таблицах за неимением достаточного количества наблюдений, был зафиксирован только современный произносительный вариант глагольного окончания -[ът], например, в Театре им. Ермоловой, Московском ТЮЗе, в Ленинградском театре им. Ленсовета, в ТЮЗах Ленинграда, Горького, в Киевском русском драматическом театре им. Леси Украинки и др.

Проверим предположение, не используется ли произношение -[ут] в глаголах 2-го спряжения в качестве средства стилизации. Рассмотрим частоту звучания -[ут] и -[ът] в спектаклях из жизни прошлых веков и дореволюционного периода нашего века, из современной жизни, т.е. с 1917 г. до наших дней, и в переводных. Как показало сравнение, старо-

Таблица 1

Произношение окончаний глаголов 2-го спряжения в 3-м лице мн. числа наст. и буд. времени по театрам

Место	Театр	Произношение -[ут] (в %)	Произношение -[ът] (в %)
1	Малый театр	55	45
2	МХАТ	41	59
3	Центральный театр Советской Армии	39	61
4	Театр сатиры	39	61
5	Театр им. Вахтангова	37	63
6	Ленинградский театр драмы им. Пушкина	33	67
7	Театр им. Моссовета	27	73
8	Театр "Современник"	23	77
9	Центральный детский театр	22	78
10	Ленинградский Большой драматический театр	12	88
11	Куйбышевский драматический театр	9	91
12	Горьковский театр драмы	3	97

Таблица 2

Произношение окончаний глаголов 2-го спряжения в 3-м лице мн. числа наст. и буд. времени в московских и немосковских театрах

	Произношение -[ут] (в %)	Произношение -[ът] (в %)
Московские театры	36	64
Немосковские театры	15	85

Таблица 3

Использование произносительных вариантов глагольных окончаний -[ут], -[ът] в качестве средства стилизации

Спектакли	Произношение -[ут] (в %)	Произношение -[ът] (в %)
Из русской жизни прошлых веков	45	55
Современные	31	69
Переводные	20	80

московский вариант встречается чаще в спектаклях из русской жизни прошлых столетий, хотя в них все-таки преобладает современное звучание (45% с окончанием -[ут] и 55% – с -[ът]), несколько реже традиционное произношение наблюдается в спектаклях из современной жизни (31% глаголов с окончанием -[ут] и 69% – с -[ът]), в спектаклях по переводным пьесам лишь в 20% глаголов 2-го спряжения отмечалось окончание -[ут] и в 80% звучало -[ът] (см. табл. 3).

Обратимся к конкретным примерам. Из русских спектаклей, показывающих жизнь прошлых столетий, прежде всего обращают на себя внимание спектакли по пьесам А.Н. Островского. В них довольно последовательно встречается старомосковское произношение -[ут]: *вы́та* [ш'ут], *мере́* [ш'у] *тся* – говорила В.Н. Пашенная в ролях Кабанихи и Мурзавецкой ("Гроза" и "Волки и овцы"), *не воро́* [т'у] *тся, ло́с* [н'у] *тся* – Б.А. Бабочкин–Грознов ("Правда – хорошо, а счастье лучше"), *прово́* [д'ут], *шу́* [т'ут] – наблюдалось у С.Н. Фадеевой–Филицаты (в том же спектакле), *просо́* [д'ут], *гра́* [б'ут], *хо́* [д'ут], *огра́* [б'ут] – у С.А. Маркушева–Кулигина ("Гроза"), *подхо́* [д'ут], *обморо́* [ч'ут] – у Василия, слуги Василькова ("Бешеные деньги"), в Малом театре. Е.Н. Гоголева в "Грозе", исполняя роль сумасшедшей барыни, старухи, произносила: *выхо́* [д'ут]. В роли же Лидии Чебоксаровой ("Бешеные деньги"), женщины светской, актриса использовала современный вариант: *поса́* [д'ът]. Артистка Театра им. Маяковского Е.Н. Козырева, игравшая Катерину в "Грозе", по-видимому, стремилась применить старомосковское произношение этого окончания в качестве речевой краски: *воро́* [т'ут] (и в этой же роли у нее встречается *хо́* [д'ът]).

В спектаклях А.М. Горького также можно встретить окончание -[ут]: *не ве́* [р'ут], *процхо́* [д'ут] – говорил трубач Гаврила Уветов ("Егор Булычов и другие" в МХАТе). Интересно использовано старомосковское звучание этих окончаний в спектакле Центрального детского театра "Враги". У актеров, игравших немолодых людей, наблюдалось традиционное произношение: *усту́* [п'ут], *насту́* [п'ут] – у рабочего Левшина (артист С.Г. Соколов), *му́* [т'ут], *ненави́* [д'ут] – у промышленника Михаила Скроботова, выходца из купеческого сословия (артист А.И. Фомин), *мо́* [ч'ут] (но у него же *не шу́* [т'ът]) – у Коня, отставного солдата (артист Е.В. Перов). Исполнитель же роли молодого революционера, конторщика Синцова, артист М.В. Жигалов использует современный вариант: *про́* [с'ът].

В театре им. Вахтангова старомосковское произношение наблюдалось в водевиле Д.Т. Ленского "Лев Гурыч Синичкин" у артиста Н.С. Плотникова, исполнителя роли Пустославцева – содержателя провинциального театра (*слу́* [жут]), в Куйбышевском ТЮЗе так говорил артист Л. Шапошников, игравший в спектакле "Вишневый сад" А.П. Чехова купца Лопахина (*уви́* [д'ут]). *Не слы́* [шут] – произносил денщик Фаддей – артист С. Столяров в художественном фильме "Старинный водевиль", *сто́* [јут] – помещица Коробочка – артистка А.П. Зуева в кинофильме "Мертвые души", *ста́* [р'у] *тся* слышим мы у Ивана Ивановича – артиста А.Ф. Борисова в телеспектакле "Крыжовник" по рассказу А.П. Чехова.

В спектаклях из современной жизни старомосковское произношение -[ут] на месте -[ът], как уже говорилось выше, встречается реже. С целью придать просторечный характер речи изображаемого персонажа использовал его А.Н. Грибов в роли Непряхина в спектакле Л. Леонова "Золотая карета" (*не осу́* [д'ут]) и Б.Я. Петкер в роли старого часовщика (*сто́* [јут]) в "Кремлевских курантах" Н. Погодина (спектакли МХАТа). В Центральном театре Советской Армии в спектакле "Живет на свете женщина" З. Аграненко так же звучит окончание глагола 2-го спряжения у старой ткачихи в исполнении артистки А.П. Богдановой (*хо́* [д'ут]), в то время как ее дочь произносит с современным звучанием: *де́р* [жът].

Нередко встречается эта черта и в ролях деревенских жителей, произношение которых также имеет просторечный оттенок. Так, Анисья в "Виринее" Л. Сейфуллиной и В. Правдухина (арт. Л.А. Пашкова) говорит: *слы́* [шут], *ви́* [д'ут] (Театр им. Вахтангова). В кинофильме "Свинарка и пастух" М. Ладынина, играя деревенскую девушку, произносит: *лю́* [б'ут]. В фильме "Свадьба с приданым" ту же орфоэпическую черту наблюдаем у артистки Л. Кузьмичевой в роли Василисы Павловны: *лю́* [б'ут], *беспоко́* [јут].

Итак, как показывает материал, в некоторых случаях произношение -[*ут*] у глаголов 2-го спряжения используется в качестве речевой краски, придавая речи персонажа просторечный оттенок.

Такое же произношение, но не несущее в себе какой-либо характерологической нагрузки, встречается и в ролях современной молодежи. Так, в спектакле Московского театра им. Ленинского комсомола "Круглый стол с острыми углами" по пьесе С. Михалкова и А. Нечаева артистка, игравшая Вику, говорит: *сто́* [јут]. У актеров Центрального детского театра слышим: *захо́* [д'ут] (у исполнительницы роли небольшого мальчика – Шуры Тычинкина в "Сомбреро"), *бо́* [р'у]*тся* (у Ульяны Громовой, "Молодая гвардия"), *ста́* [ш'ут] (у Виктора Петрова в том же спектакле), *сто́* [јут] (у Вари Машко, "Девочка и апрель"). Думается, что в этих ролях более уместным был бы современный вариант.

Как было упомянуто выше, в ряде случаев можно предположить, что то или иное звучание рассматриваемых глагольных окончаний зависит от возраста артиста. Чтобы проверить это, необходимо сопоставить произношение актеров разных поколений. Как и в двух других наших статьях, посвященных исследованию звукового оформления грамматических окончаний в сценической речи (см.: Кузнецова 1977а, Кузнецова 1977б), было рассмотрено произношение трех поколений актеров: старшего, среднего и младшего. В каждой группе анализировался материал, записанный у 12 актеров одной возрастной категории. Разница в возрасте артистов, входящих в различные группы, не менее 15 лет. Старомосковский произносительный вариант, использованный в качестве речевой краски, для сопоставления не привлекался.

В старшей группе рассматривалось произношение артистов Е.М. Шатровой, И.В. Ильинского, М.И. Царева, М.И. Жарова (Малый театр), А.К. Тарасовой, А.И. Степановой, Б.Н. Ливанова, М.М. Яншина (МХАТ), Л.П. Орловой, О.Н. Абдулова (Театр им. Моссовета), М.И. Бабановой (Театр им. Маяковского), Л.И. Добржанской (Центральный театр Советской Армии). В средней возрастной группе – произношение актеров Р.Д. Нифонтовой (Малый театр), Ю.В. Яковлева, В.С. Ланового (Театр им. Вахтангова), Е.Н. Козыревой (Театр им. Маяковского), Л.И. Касаткиной, Л.И. Голубкиной (Центральный театр Советской Армии), А.А. Миронова (Театр сатиры), А.А. Вертинской, М.М. Козакова (театр "Современник"), Г.М. Печникова (Центральный детский театр), И.О. Горбачева (Ленинградский театр драмы им. Пушкина). Артистическую молодежь представляют актеры Е.П. Симонова (Театр им. Маяковского), Н.И. Оленева, Г.И. Михальцева, М.В. Жигалов (Центральный детский театр), студенты-выпускники актерских факультетов Школы-студии им. В.И. Немировича-Данченко при МХАТе, Театрального училища им. Б.В. Щукина при Театре

Таблица 4

Произношение окончаний глаголов 2-го спряжения в 3-м лице мн. числа наст. и буд. времени по возрастным категориям

	Произношение -[ут] (в %)	Произношение -[ът] (в %)
Старшее поколение	55	45
Среднее поколение	17	83
Младшее поколение	7	93

Таблица 5

Произношение окончаний глаголов 2-го спряжения в 3-м лице мн. числа по годам

Годы	Произношение -[ут] (в %)	Произношение -[ът] (в %)
1930-е	62	38
1940-е	44	56
1950-е	45	55
1960-е	32	68
1970-е	18	82

им. Вахтангова, Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии и театральных училищ городов Горького и Куйбышева.

Распределение вариантов -[ут] и -[ът] в произношении 3-х поколений актеров отражено в табл. 4.

Интересно сопоставить произношение студентов с произношением их педагогов. Не только у студентов, но и у преподавателей театральных вузов преобладает в окончании глаголов 2-го спряжения вариант -[ът]. Даже у одного из старейших педагогов М.О. Кнебель наблюдался современный произносительный вариант: *перено́*[с'ът]. У преподавателя Горьковского театрального училища Л.А. Булюбаш были зафиксированы оба варианта: *прохо́*[д'ут] и *встре́*[т'ъ]*тся*. У ее студентов нами также отмечено как старомосковское звучание (*ви́*[д'ут], *грохо́*[ч'ут], *у́*[ч'ут]), так и современное (*прохо́*[д'ът]).

Любопытно, что у крупнейших актеров, пришедших на сцену Малого театра – хранителя старомосковских языковых традиций еще в конце XIX – начале XX в., также встречалось произношение окончаний глаголов 2-го спряжения -[ът]. Например, у А.А. Яблочкиной в роли Чебоксаровой в спектакле "Бешеные деньги" А.Н. Островского: *е́з*[д'ът], у В.Н. Пашенной – Вассы Железновой в одноименном спектакле А.М. Горького: *лю́*[б'ът], *не пла́*[т'ът]. Однако в других ролях В.Н. Пашенная произносила окончание -[ут]: *пове́*[с'ут] – в главной роли в спектакле "Любовь Яровая" К. Тренева.

Произношение актеров, записанное в театральных постановках и фильмах, сопоставлялось с их произношением не на сцене. Сравнение показало, что современное звучание окончаний 3-го лица мн. числа глаголов 2-го спряжения в несценической речи преобладает (77% с окончанием -[ът]).

Встречалось оно как у актеров среднего и младшего поколений (у Р.Д. Нифонтовой: *прихо́* [д'ът], В.К. Васильевой из Театра сатиры: *стро́* [јът], А. Баталова: *не лю́* [б'ът], С. Юрского: *лю́* [б'ът], Ю.М. Соломина, артиста Малого театра: *не ве́* [р'ът], Е.П. Симоновой: *де́р* [жът]), так и у актеров старшего поколения (у А.К. Тарасовой: *лю́* [б'ът], Б.А. Бабочкина: *уви́* [д'ът], О.Н. Абдулова: *прово́* [д'ът], Ю.А. Завадского: *нахо́* [д'ъ]*тся*). Нужно заметить, что в несценической речи старомосковское звучание -[ут] (в 23% глаголов) наблюдалось только в устах представителей старшего поколения (у Е.М. Шатровой: *дохо́* [д'ут], С.В. Гиацинтовой: *прохо́* [д'ут]). У некоторых артистов наблюдались колебания: в нестилизованной речи присутствовали оба варианта (например, у В.Н. Аксенова: *выхо́* [д'ут], *стро́* [ју]*тся* и *ва́* [л'ът], *нахо́* [д'ъ]*тся*).

Запись произношения актеров не только в спектаклях, но и в фильмах позволяет проследить эволюцию этого произношения в сценической речи по пяти временным срезам – с 30-х по 70-е годы включительно. Обратимся к табл. 5. Цифры в ней показывают, что лишь в 30-х годах в сценической речи преобладало старомосковское произношение.

Итак, все изложенное в данной работе показывает, что современное произношение окончаний глаголов 2-го спряжения -[ът] с середины нашего века прочно утвердилось в сценической речи. Традиционный вариант -[ут] в наши дни удерживается главным образом в речи актеров старшего поколения. Кроме того, старомосковский вариант окончаний глаголов 2-го спряжения используется на сцене в качестве яркого, выразительного характерологического средства в русских спектаклях классического и современного репертуара.

ЛИТЕРАТУРА

Аванесов 1943 – *Аванесов Р.И.* Культура русского литературного произношения в Марийской АССР. – Учен. зап. Марийского гос. пед. ин-та, 1943, т. 3.

Аванесов 1950 – *Аванесов Р.И.* Русское литературное произношение. М., 1950.

Аванесов и Сидоров 1936 – *Аванесов Р.И. и Сидоров В.Н.* Русский язык. Учебник для педагогических техникумов. 3-е изд. М., 1936.

Винокур 1948 – *Винокур Г.О.* Русское сценическое произношение. М., 1948.

Ильинская и Сидоров 1955 – *Ильинская И.С. и Сидоров В.Н.* О сценическом произношении в московских театрах. – Вопросы культуры речи. М., 1955. Вып. I.

Козлянинова 1967 – *Козлянинова И.П.* Орфоэпия в театральной школе. М., 1967.

Кузнецова 1977а – *Кузнецова Л.Н.* О норме произношения актеров на сцене и в жизни (орфоэпические варианты возвратных частиц). – В кн.: Языковая норма и статистика. М., 1977.

Кузнецова 1977б – *Кузнецова Л.Н.* О произношении прилагательных на *-кий, -гий, -хий* в сценической речи. – В кн.: Грамматика и норма. М., 1977.

Кузьмина 1963 – *Кузьмина С.М.* "Борис Годунов" на сцене Центрального детского театра. – Вопросы культуры речи. М., 1963. Вып. 4.

Орфоэпический словарь 1955 – Русское литературное ударение и произношение/ Под ред. Р.И. Аванесова и С.И. Ожегова. М., 1955.

Саричева 1955 – *Саричева Е.* Сценическая речь. М., 1955.

Ушаков 1928 – *Ушаков Д.Н.* Русская орфоэпия и ее задачи. – В кн.: Русская речь. Новая серия. Л., 1928. Вып. III.

Р.И. ЛИХТМАН

О БЕЗУДАРНЫХ ГЛАСНЫХ В СЦЕНИЧЕСКОМ ПРОИЗНОШЕНИИ

> ...Нужно стремиться к такой речи, чтобы слова стали объемными и вокальными. Вокальными делают речь гласные
>
> (*В. Яхонтов*)

1.1. В настоящее время в науке накоплены сведения о некоторых явлениях сценической речи, однако далеко не все еще описано, а то, что описано, не всегда теоретически обобщается. В значительной степени белым пятном остается изучение безударных гласных.

Еще в 50-е годы вопрос о необходимости изучения этого явления был поставлен И.С. Ильинской и В.Н. Сидоровым. Описывая произношение в московских театрах, они коснулись и вопроса о безударных гласных – вопроса, по мнению авторов, чрезвычайно сложного, для освещения которого необходимы были бы специальные наблюдения. "Это, – говорят авторы, – заставляет нас ограничиться лишь некоторыми замечаниями общего характера" (Ильинская, Сидоров 1955, с. 153).

С тех пор прошло много времени, а детальное описание безударных гласных выполнено не было. Задача эта действительно сложная – как потому, что безударные гласные не всегда хорошо воспринимаются на слух в силу своей ослабленности, так и потому, что в русском литературном языке произношение безударных гласных может зависеть от очень разных условий, а значит, наблюдать гласные следует в многочисленных позициях, для чего должен быть собран большой материал.

Автор настоящей статьи в течение нескольких лет занимается наблюдением над произношением гласных в сценической речи[1]. Ниже будут изложены некоторые результаты этих наблюдений. Описание ограничено произношением гласных в первом предударном слоге после мягких согласных, а также после ⟨ ж⟩, ⟨ ш⟩ и ⟨ц⟩.

1.2. Позиция эта в русском литературном языке отражает активное вытеснение эканья иканьем на протяжении XX в. Однако эканье, как известно, не исчезло бесследно.

В научной и учебной литературе последних десятилетий в качестве нормы литературного языка после мягких согласных признается звук типа [и], который обычно транскрибируется как [и^{е}] и характеризуется как звук близкий к [и], точнее несколько ослабленный гласный переднего ряда, по степени подъема языка средний между [и] и [е] (Аванесов 1968, с. 60; аналогичная характеристика в работах: Реформатский 1950, с. 26; Панов 1967, с. 301). Колебания в рекомендациях сводятся лишь к боль-

---

[1] Наблюдения ведутся в основном в процессе руководства курсовыми и дипломными работами, а также спецсеминаром по русскому литературному произношению на филологическом факультете Дагестанского госуниверситета. Таким образом, в прослушивании описанного ниже материала принимала участие группа студентов, в результате чего один и тот же материал проверялся, как правило, не менее чем тремя слушателями.

шей или меньшей близости рекомендуемого звука к [и], но не к [е] (ср. Аванесов 1956, с. 109; Аванесов 1968, с. 61).

Вариант произношения с [и] или близким к нему звуком как образцовый признается в последнее время и ленинградскими фонетистами (Матусевич 1976, с. 109; Буланин 1970, с. 109–112; Вербицкая 1976, с. 52, 100 и др.).

Звук типа [и] как норма закреплен и в пособиях для студентов, учителей и в справочной литературе последних десятилетий (Русское литературное произношение 1960; Галкина-Федорук и др. 1962; Валгина и др. 1964; Словарь ударений 1970; Горбачевич 1978). Описание предударного гласного после ⟨ж, ш, ц⟩ аналогично изложенному выше описанию гласного после мягких согласных, т.е. в основном здесь отмечается [ы^{э}] ([ы]).

Признавая, таким образом, иканье типичной чертой современного литературного произношения, авторы допускают эканье в речи отдельных носителей литературного языка, а некоторые исследователи считают его нормативным для отдельных позиций в нейтральном стиле произношения (Л.Л. Буланин после ⟨j⟩ в начальном слоге и после ⟨ж, ш, ц⟩ (Буланин 1970, с. 110, 106), некоторые авторы – только после ⟨ж, ш, ц⟩ (Гвоздев 1961, с. 78; Галкина-Федорук и др. 1962, с. 193; Валгина и др. 1964, с. 94; Матусевич 1976, с. 108). Однако эканье сохраняет свои позиции и как элемент высокого стиля произношения (см. Аванесов 1972, с. 19; Панов 1963, с. 20, 24; Панов 1967, с. 307).

1.3. Как же описывается в научной и учебной литературе произношение предударного гласного после мягкого согласного в сценической речи? Совпадает ли это произношение с общелитературным? Начнем с рекомендаций, которые даются учащимся театральных учебных заведений. Самое общее требование, неоднократно высказывавшееся в разное время, – это о т ч е т л и в о с т ь произношения звуков, в частности гласных, как ударных, так и безударных. "Слово со скомканным началом, – говорил нам Станиславский, – подобно человеку с расплющенной головой. Слово с недоговоренным концом напоминает мне человека с ампутированными ногами" (Кнебель 1970, с. 99).

Борьба с торопливостью речи, свойственная старому театру и продолжающаяся в настоящее время в ряде наших театров[2], на первый взгляд отражает лишь работу над дикцией, однако можно думать, что воспитатели актеров вкладывают в понятие отчетливости в известной степени и качество звуков, в частности гласных. Очень показательно, хотя, может быть, и не очень конкретно, такое высказывание одного из современных театральных педагогов в области сценической речи: «Один и тот же текст может быть выражен в "мелкой", торопливой речи или прозвучать с полновесными гласными» (Сценическая речь 1976, с. 42). В другом месте

[2] К сожелению, для некоторых актеров театра и кино сейчас этой проблемы не существует, что, кажется, пытаются обосновать и теоретически. См., например, рассуждение известного актера и режиссера о допустимости неразборчивого произношения в кино: поскольку зритель может, "не напрягаясь для того, чтобы услышать каждое слово", понять суть и смысл диалога, возможна установка на то, "чтобы по возможности о т с у т с т в о в а л о (разрядка автора. – *Р.Л.*) отличие сценического диалога от разговорно-бытового" (Быков 1967, с. 29).

автор пишет о студентке, говорившей "четко, но бегло, на стянутых укороченных гласных. Это создавало сухость речи...", и о студенте, который имел привычку говорить мелко и быстро, плохо ощущая широту и звучность слов. "Полновесные гласные ему были как будто не нужны" (Сценическая речь 1976, с. 43).

Со стремлением к "полновесности" гласных, очевидно, связана поддерживающаяся долгое время в пособиях для театральных учебных заведений ориентация на произношение в рассматриваемой нами позиции звука типа [е], более открытого, менее ослабленного, чем, скажем, [и^{е}], Так, Г.О. Винокур рекомендует гласный верхне-среднего подъема, обозначая его знаком [э̂] при [ы] после [ш] (Винокур 1948, с. 52–53). Автор, впрочем, предостерегает не только от произношения в строгом произносительном стиле звука [и], но и "чистого э", считая последнее диалектизмом (Винокур 1948, с. 54, 72). Ту же рекомендацию [е^{и}] дают и Е. Саричева (Саричева 1955, с. 85), и И.П. Козлянинова (Козлянинова 1967, с. 19). В другом пособии тоже рекомендуется "звук... ближе к е", и со знаком $е_{и}$ транскрибируются слова се$_{и}$стра, же$_{ы}$на, пе$_{и}$так и под. (Вербовая и др. 1977, с. 116).

Очевидно, транскрипционный знак, который авторы выбирают, и их предостережения от произношения [и] свидетельствуют, что рекомендуемый в их пособиях звук скорее сдвинут к среднему подъему, ближе к [е] (в последней из названных работ он так и охарактеризован), что создает известное отталкивание от московского (а сейчас, впрочем, уже общепринятого) произношения предударного гласного, свойственного обычной речи.

Правда, полного единства в пособиях для театральных учебных заведений нет. В отличие от пособия И.П. Козляниновой 1967 г. в работе, которую редактировала она же (Сценическая речь 1976), рекомендуется после мягких согласных [и], при сохранении [э^{и}] после твердых шипящих (с. 144), а в диссертации В.Г. Масаловой предлагаются методические приемы, которые должны помочь актерам, чье произношение характеризуется диалектными особенностями, научиться произносить [и^{е}] (Масалова 1979, с. 12).

Так обстоит дело с рекомендациями будущим мастерам сцены в учебных пособиях.

Как же обстоит дело в речевой сценической практике?

И.С. Ильинская и В.Н. Сидоров, изучавшие произношение в московских театрах в начале 50-х годов, в упоминавшейся уже статье отмечают, что обычно со сцены слышится [и], несколько склонный к [э] (в особенности перед твердыми согласными), однако авторы фиксировали и утрированное его произношение, его расширение, когда "актер произносит здесь почти или просто открытое э (с'эло, на с'эле, jэзык, жэна и т.п.)" (с. 155). Отмечая такое произношение даже у актеров Малого театра (исключение составляют, по наблюдениям авторов, только некоторые актеры), авторы объясняют его особыми сценическими условиями, требующими от актера полного стиля речи (с. 154, 155).

Заметки о современном произношении предударного гласного на сцене находим в монографии "Русский язык и советское общество". Авторы считают, что "театральная речь остается по преимуществу экающей. Эканье используется на сцене в качестве средства сигнализировать нейтральный

стиль речи" (Русский язык 1968, с. 29). В работе указывается на возможное различие в произношении актеров разных театров: "Малый театр наиболее последовательно придерживается экающей нормы. У артистов старшего поколения эканье последовательно и строго выдерживается, отдельные отступления не выходят за пределы случайных оговорок". Эканье, как считают авторы, господствует и во МХАТе, но там оно меньше выдерживается, чем в Малом театре. "Наконец есть театры (например, "Современник"), где иканье уже решительно вытесняет экающее произношение" (с. 29–30). Есть еще свидетельство о произношении безударных гласных на сцене Саратовского театра юного зрителя, где преобладает иканье (Гольдин 1970, с. 192).

2.1. Наши прежние, впрочем, довольно случайные наблюдения над сценическим произношением не соответствовали мнению о господстве эканья в сценической речи. В связи с этим нами начаты были специальные наблюдения с целью установить, действительно ли господствующим является эканье и есть ли закономерности в выборе варианта ([и] или [е]).

Для осуществления этой задачи были отобраны записи, сделанные от разных актеров. Выбор информантов в известной степени определялся имеющимся в нашем распоряжении материалом, однако в пределах этого материала мы отбирали актеров таким образом, чтобы они принадлежали к разным поколениям и играли в разных театрах (в частности, в упоминавшихся выше). В результате было отобрано шесть актеров. Для середины века (40-е–60-е годы) это – представители старшего поколения (В.Н. Пашенная – Малый театр, В.И. Качалов – МХАТ, Н.Д. Мордвинов – театр им. Моссовета), среднего поколения (И.В. Ильинский – Малый театр) и молодого поколения, воспитанники МХАТа, но работавшие в разных театрах (О.П. Табаков – в "Современнике", Т.В. Доронина – в разное время в разных театрах Ленинграда и Москвы).

При отборе материала мы старались использовать исполнение актерами разных в жанрово-стилевом отношении текстов (ролей, художественных произведений), чтобы проверить, нет ли зависимости произношения от характера исполняемого текста.

Ниже приводится перечень прослушанных записей и указываются сокращения, которыми мы пользуемся в таблицах.

В.Н. Пашенная (В.П.): роль Вассы Железновой (запись спектакля по радио); две роли из драмы Ф. Шиллера "Мария Стюарт" – Елизаветы и Марии (в одной сцене) и фрагмент роли Евгении из комедии А.Н. Островского "На бойком месте" (грампластинка: В.Н. Пашенная. Творческий портрет);

В.И. Качалов (В.К.): фрагмент роли "От автора" в спектакле "Воскресение" и стихотворение В. Маяковского "Разговор с товарищем Лениным" (грампластинка: В.И. Качалов. Творческий портрет); сказка А.М. Горького "Девушка и смерть" (грампластинка);

Н.Д. Мордвинов (Н.М.): телепередача об актере, где исполнялись фрагменты из его ролей в спектаклях "Маскарад", "Отелло", "Трактирщица", "Ленинградский проспект" и кинофильме "Котовский";

И.В. Ильинский (И.И.): стихи С. Михалкова "Грипп", "Лапуся", "Мы с приятелем вдвоем", "Упрямый Фома", "Как старик корову продавал" (грампластинка); сказки Д. Биссета "Ух!" и "Нельсон и курочка" (грампластинка: Дональд Биссет. Доктор Сьюз. Сказки);

О.П. Табаков (О.Т.): роли хирурга Мишкина в одноименном радиоспектакле и подростка, от имени которого ведется повествование в радиоспектакле "Память"; фрагмент роли Мальволио в спектакле театра "Современник" "Двенадцатая ночь" (запись по радио); "Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях" (грампластинка);

Т.В. Доронина (Т.Д.): рассказ Куприна "На разъезде" (радиопередача); стихотворения М. Цветаевой "Бабушка" и А. Вознесенского "Монолог Мерлин Монро" (грампластинка: Цветаева, Вознесенский, Кедрин. Стихотворения. Читает Татьяна Доронина).

2.2. Весь материал прослушивался нами в записи на магнитную ленту неоднократно.

У всех дикторов в анализируемой позиции прослушивались следующие звуки: отчетливые [е] и [и], на слух совпадающие с ударными гласными; звуки промежуточные – [е^{и}], воспринимавшийся как близкий к [е] звук, но более закрытый, и [и^{е}] – звук, близкий к [и], но производящий впечатление неотчетливого звука, т.е. такого, какой привычен для "икальщиков" (те немногочисленные случаи, в которых трудно было определить, к какому звуку – [и] или [е] – данный промежуточный ближе, из анализа исключены). Однако, поскольку не всегда разница между [и] и [и^{е}] или [е] и [е^{и}] воспринималась достаточно отчетливо, потому что существует разная степень приближения [и^{е}] к [и] или [е^{и}] к [е], в нашем анализе объединены случаи с "основными" и промежуточными звуками, и мы будем говорить о двух типах звуков: о звуке типа [и] (обозначим его: |и|) и о звуке типа [е] (обозначим его: |е|), лишь в отдельных случаях раскрывая фонетическую реальность этих символов.

Описание этих типов звуков вполне соответствует поставленной нами задаче, так как для нас важно установить, иканье или эканье воспринимается при прослушивании сценической речи.

2.3. Как сказано было уже выше, в нашу задачу входило также обнаружить, есть ли определенные закономерности в распределении вариантов |и| и |е|. Поэтому при анализе материала мы старались учесть все возможные факторы (известные из литературы или подсказанные нам самим материалом), которые могли бы повлиять на это распределение.

Итак, мы рассматриваем реализацию фонем ⟨а, о, е⟩ в 1-м предударном слоге после мягких согласных, а также аналогичную реализацию после ⟨ж, ш, ц⟩. Анализ включает 1578 произнесений[3], записанных от шести дикторов. Что показал материал?

3. Прежде всего укажем на то, что мы обнаружили разницу в реализации фонем неверхнего подъема, а именно не совсем одинаковое поведение фонем ⟨о⟩ и ⟨е⟩, с одной стороны, и ⟨а⟩ – с другой[4].

Начнем с описания фонем ⟨о⟩ и ⟨е⟩. Они составляют в нашем материале 1444 произнесения.

---

[3] Примеры из вокального исполнения некоторых наших дикторов, вкрапленные в их "говорное" исполнение, в статье не анализируются.

[4] Те случаи, когда в литературном языке мы констатируем гиперфонему ⟨о/е/а⟩, мы будем рассматривать в разных разделах в зависимости от буквенного обозначения этой гиперфонемы: в описание фонем ⟨о⟩ и ⟨е⟩ включены все случаи с буквой *е*, а в описание фонемы ⟨а⟩ – все случаи с буквами *я* или *а*.

Таблица 1

Общее соотношение |и|* и |е|, реализующих фонемы ⟨о⟩ и ⟨е⟩

Дикторы	Всего произнесений	Произнесения с		
		|и|	|е|	|и| (в%)
В.П.	375	224	151	60
В.К.	148	96	52	65
Н.М.	76	48	28	63
И.И.	142	102	40	72
О.Т.	561	327	234	58
Т.Д.	142	119	23	84

*Здесь и дальше под знаком |и| мы будем иметь в виду и |ы| после ⟨ж, ш, ц⟩.

3.1. У каждого диктора в 1-м предударном слоге наблюдается и |и| (после ⟨ж, ш, ц⟩ – |ы|), и |е|. Приведем отдельные примеры.

У В.Н. П а ш е н н о й: пон|и|воле, упр|и|кать, нищ|и|те, д|и|яний, т|и|бе, |и|му, |и|динственный, ж|ы|не и др., но л|е|жали, гр|е|шно, в|е|ликое, д|е|тей, |je|го, |je|дят, ж|е|лали, ж|е|нись и др.; у В.И. К а ч а л о в а: нас|и|комое, зас|и|дание, б|и|седовать, ст|и|не, |и|му, |и|щё, ж|ы|сточе и др., но зас|е|дание, в|е|сна, д|е|вица, осв|е|щаем, |je|му, |je|щё, ц|е|луйся и др.; у Н.Д. М о р д в и н о в а: в|и|рнуть, р|и|спублику, д|и|тей, т|и|перь, |и|го, |и|щё, ж|ы|на и др., но р|е|спублика, з|е|мля, т|е|бя, т|е|перь, |je|го, |je|ё, ж|е|не и др.; у И.В. И л ь и н с к о г о: л|и|жал, б|и|да, м|и|чтательно, р|и|бята, |и|му, инж|ы|неры и др., но выб|е|гаю, св|е|рнулся, р|е|бята, отв|е|чает, |je|жа, ш|е|пчу и др.; у О.П. Т а б а к о в а: н|и|хочет, оп|и|рацию, м|и|ня, н|и|[д']вижна, в|и|личия, |и|го, |и|щё, лиц|ы|зреть, ц|ы|пях, ж|ы|лает, ж|ы|них и др., но оп|е|рации, р|е|шил, реп|е|тиция, отв|е|чает, |je|го, |je|щё, пож|е|лаешь, ж|е|них и др.; у Т.В. Д о р о н и н о й: м|и|стах, л|и|жащей, р|и|кламами, м|и|чты, олед|и|нение, |и|го, |и|ё, ж|ы|стокий и др., но цв|е|ток, б|е|нзином, д|е|ньгами, |je|го, |je|ё, ш|е|пталась и др. (см. табл. 1).

Данные эти приводятся не для того, чтобы устанавливать разницу между произношением разных актеров – для этого у нас нет достаточных оснований, так как, как будет видно из дальнейшего, на распределение |и| и |е| влияют определенные факторы, возможность действия которых неодинакова у разных дикторов (для "уравнения" факторов требовалось бы взять для анализа абсолютно аналогичный материал, что, очевидно, вообще вряд ли возможно, во всяком случае мы таким материалом не располагаем).

Табл. 1 приведена с целью показать то общее, что можно отметить у всех шести дикторов, а именно: не только наличие произношения |и| наряду с |е|, но и его преобладание (более или менее значительное) над |е| у каждого исполнителя.

От чего же зависит выбор варианта? Прежде всего – не определяется ли он качеством соседних звуков?

3.2.1. Если говорить о качестве предшествующего согласного, то ни ⟨j⟩, ни ⟨ж, ш, ц⟩ в нашем материале не обнаруживают какого-либо особого влияния на последующий гласный, как это усматривают в качестве определенной закономерности в литературном языке некоторые авторы.

Таблица 2

Соотношение |и| и |е| перед твердыми и мягкими согласными

Дикторы	Позиция					
	перед твердым согласным			перед мягким согласным		
	|и|	|е|	|и| (в%)	|и|	|е|	|и| (в%)
В.П.	87	100	41	137	51	73
В.К.	54	40	57	42	12	78
Н.М.	20	21	49	28	7	80
И.И.	45	34	57	57	6	90
О.Т.	163	132	55	164	101	62
Т.Д.	68	16	80	51	7	88

Таблица 3

Соотношение |и| и |е| при разных способах произнесения текста

Диктор-ы	Наличие интонационного выделения	Темп								
		ускоренный			средний			замедленный		
		|и|	|е|	|и| (в%)	|и|	|е|	|и| (в%)	|и|	|е|	|и| (в%)
В.П.	–	68	6	92	91	44	67	6	18	25
	+	7	6	54	45	51	47	7	26	21
В.К.	–	10	0	100	75	23	77	5	18	23
	+	1	1	50	4	7	36	1	3	25
Н.М.	–	11	3	79	19	18	51	2	4	33
	+	–	–	–	3	4	43	–	–	–
И.И.	–	28	7	80	52	13	80	5	7	42
	+	4	2	67	6	6	50	5	5	50
О.Т.	–	85	24	78	192	124	61	20	45	35
	+	13	5	72	9	20	31	6	18	25
Т.Д.	–	2	0	100	103	9	92	0	3	0
	+	2	2	50	7	8	47	1	2	33

3.2.2. Рассмотрим соотношение |и| и |е| в позиции перед согласными разного качества (см. табл. 2).

Из табл. 2 видно, что у каждого диктора процент |и| выше в положении перед мягкими согласными, чем перед твердыми, превышая, таким образом, общий процент |и| у каждого исполнителя. Правда, и здесь возможны некоторые поправки. Существуют факторы, действие которых может парализовать влияние мягкого согласного на предшествующий предударный гласный, и, как будет показано дальше, в некоторых условиях соотношение |и| и |е| перед мягкими согласными может измениться, т.е. перед мягкими может преобладать |е|, что говорит о том, что твердость–мягкость последующего согласного – это не главный, а тем более не единственный фактор, регулирующий распределение |и| и |е| в 1-м предударном слоге.

3.3. Выше упоминалось уже о том, что произношение с |е| может быть приметой высокого стиля, в частности, оно, по мнению Р.И. Аванесова, уместно в словах высокого стиля.

Наш материал не обнаруживает закрепленности |е| за словами книжными, терминологическими. У одного и того же исполнителя, в одном и том же тексте, а иногда рядом наблюдается |е| в общеупотребительных (даже частотных) словах, а |и| – в словах высокого стиля или таких, которые, может быть, к этому пласту лексики и не относятся, но которые, во всяком случае, "выше рангом" в стилистической системе языка, чем те, стоящие рядом очень частотные нейтральные, а в иных случаях и разговорные слова, в которых звучит |е|. Ср., например: у В.Н. Пашенной: горд|и|ливую, изн|и|могла, ослепл|и|на, восплам|и|нить, д|и|яний, т|и|мницу, но |је|ще, н|е|счатья, с|е|стра, н|е|сете; у В.И. Качалова: сод|и|ржавшиеся, пр|и|ступница, од|и|ржал, огн|и|кудрым, обнаж|ы|на, но в|е|сна, од|е|ваем, д|е|вчонка, отв|е|чает, засм|е|ялась; у Н.Д. Мордвинова: ал|и|бастровых, к дов|и|ршению, пр|и|дела, но т|е|перь, ж|е|не, з|е|леная, з|е|мля, в|е|сною; у И.В. Ильинского: м|и|чтательно, польщ|и|на, с н|и|бес, но р|е|бята, р|е|ка, з|е|рно, в л|е|су, т|е|бя; у О.П. Табакова: д|и|рзай, лиц|ы|зреть, св|и|тил (род. мн.), вс|и|милостивый, атт|и|стация, но д|е|вчонки, п|е|сок, ч|е|го, б|е|жать, б|е|з хлеба; у Т.В. Дорониной: б|и|спечно, вн|и|запно, ос|и|нила, соразм|и|ряя, но ш|е|пталась, б|е|ру, с|е|ледки.

3.4. Наблюдая произношение слов в разных условиях, мы обнаружили тесную связь между произношением предударного гласного и способом произнесения слова. Под способом произнесения мы понимаем, с одной стороны, темп, в котором звучит данный текст (или только слово), с другой стороны, особое интонационное выделение, подчеркивание слова в тексте или эмоциональный характер, экспрессивное произнесение слова.

3.4.1. Мы рассматриваем три разновидности темпа: средний, ускоренный и замедленный. Деление это очень приблизительно, условно и строится лишь на восприятии отклонения от того, что мы считаем в пределах данного текста основным (средним) темпом. Поэтому, конечно, каждая разновидность темпа у разных исполнителей и в разных текстах у одного исполнителя может быть объективно разной, да и в пределах данного небольшого текста темп может иметь разную степень убыстрения (до скороговорки) или замедления (до растягивания, скандирования слова).

Несмотря на принятую условность, анализ позволяет установить строгую зависимость распределения |и| и |е| в произношении от темпа речи. Эта зависимость прослеживается у всех дикторов во всех текстах, как в словах, не имеющих экспрессии в произнесении, так и в экспрессивно произнесенных словах (см. табл. 3). Из приведенных в таблице данных видно, что каждый темп (там, где материала достаточно) характеризуется обоими звуками – и |и|, и |е|, однако их распределение неодинаково при разных темпах; в основном в каждой строке слева направо убывает процент произнесений с |и| (в редких случаях оставаясь в двух соседних клетках постоянным, но нигде не возрастая), т.е. у каждого диктора в ускоренном темпе преобладает (чаще всего резко) произношение |и|, а при замедлении темпа возрастает (чаще всего резко) произношение |е|.

3.4.2. Из табл. 3 видно также, что другим фактором, стимулирующим возрастание процента произношения |е|, является экспрессивное произнесение слова, его акцентирование, намеренное интонационное выделение

Таблица 4

Соотношение | и | и | е | в разных текстах

Дикторы	Тексты					
	прозаические			стихотворные		
	| и |	| е |	| и | (в%)	| и |	| е |	| и | (в%)
В.П.	179	88	67	45	63	42
В.К.	44	11	80	52	41	56
Н.М.	23	7	77	28	18	61
И.И.	39	4	90	63	36	64
О.Т.	250	128	66	77	106	42
Т.Д.	98	13	88	21	10	68

в тексте. Сравнение в каждой клетке верхней и нижней строчек показывает, что в основном процент произнесений с |и| убывает сверху вниз, т.е. что |и| более характерно для слов, интонационно не выделяемых и не характеризующихся особым, экспрессивным произнесением. Так, по крайней мере, обстоит дело в ускоренном и среднем темпах. Исключение составляет произношение в медленном темпе у трех исполнителей – В.И. Качалова, И.В. Ильинского и Т.В. Дорониной. Правда, материала здесь (особенно у Т.В. Дорониной) мало для того, чтобы объяснить это явление. Но, может быть, дело в том, что замедленный темп – это настолько мощный стимулятор произношения с |е|, что здесь становится уже не очень существенной разница между экспрессивным и неэкспрессивным произнесением слова.

3.5. Наконец, можно установить еще один фактор, влияющий на распространение произношения с |е|. Это – характер произносимого текста.

3.5.1. Прежде всего бросается в глаза разница между произношением в стихотворных и прозаических текстах. Как видно из табл. 4, слева направо процент | и | регулярно понижается. В стихотворных текстах значительно чаще произносится | е |. Это касается всех исполнителей, даже таких, как И.В. Ильинский и Т.В. Доронина, у которых общий процент произнесений с | и | очень высок (см. табл. 1). При этом если еще в исполнении Т. Дорониной анализировались стихи, где общая манера чтения (раздумчивая размеренность в "Бабушке" и яркая страстность, экспрессивность исполнения большей части "Монолога Мерлин Монро") может стимулировать и объяснять произношение | е |, то стихи С. Михалкова, исполняемые И.В. Ильинским, и манера его чтения, где преобладают живые, разговорные интонации, никак не могут такое произношение стимулировать. И все же | е | у актера составляет почти такой же процент, как у Т.В. Дорониной.

Интересно сравнить двух "авторов" у В.И. Качалова: произношение автора в отрывке из "Воскресения" характеризуется значительным преобладанием звука | и | (80%), у автора же в "Девушке и смерти" отношение | и | к | е | составляет уже 24 : 21, т.е. | е | если и не преобладает, то почти равно числу случаев с | и | (| и | составляет уже только 53%).

3.5.2. Говоря о влиянии характера текста на произношение, мы имеем в виду не только противопоставление стихов прозе. В пределах каждого из этих видов текста произношение может меняться в зависимости от

характера исполняемого произведения (стиля его, жанра, характера роли). Так, например, очень показательно различие между ролью Вассы Железновой и ролью Евгении из комедии А.Н. Островского "На бойком месте" у В.Н. Пашенной. У Вассы Железновой манера говорить отражает ее привычку властвовать. Речь ее нельзя безоговорочно назвать торжественной, однако она и не приземлена, при вполне разговорных интонациях она характеризуется категоричностью, и силой, и наличием экспрессии. В анализируемой сцене из комедии А.Н. Островского речь Евгении бойка, в ней и в помине нет размеренности или даже намека на торжественность, интонационно она близка к народной речи. И произношение у этих двух героинь неодинаковое: в речи Евгении почти отсутствует | е |, а у Вассы Железновой случаев с | е | немало – 84 из 226, что составляет 37%.

Еще интереснее сопоставление двух ролей В.Н. Пашенной в "Марии Стюарт" – Елизаветы и Марии. В сцене встречи двух королев в их диалоге разница в манере говорить и в их произношении хорошо ощутима и без специального анализа. Елизавета – величественная, торжествующая властительница, речь ее размеренна, величава, торжествующе спокойна. И рядом – Мария, живая, страдающая женщина, то молящая, то вновь обретающая чувство собственного достоинства, сознание того, что и она – королева; в ее речи смена темпов, интонаций, местами они очень живые, много экспрессии. И произношение гласных у этих героинь разное: у Елизаветы в 1-м предударном слоге почти сплошь | е | (| и | появляется только в двух словах: горд | и | ливую, н | и | счастьем – при н | е | счастья в другой реплике), у Марии же | и | составляет 61% (отношение 43 : 27), т.е. почти такой же процент, как у Вассы Железновой (63%).

Героини В. Пашенной, таким образом, по произношению предударного гласного располагаются как бы на трех ступенях: на двух противоположных полюсах Елизавета (| е |) и Евгения (| и |) и находящиеся между ними Васса Железнова и Мария, произношение которых характеризуется обоими вариантами с преобладанием | и |.

Аналогичные примеры находим в речи и других актеров. У В.И. Качалова в "Девушке и смерти" размеренность, местами значительная торжественность речи автора и живые, разговорные интонации, смена темпов у Девушки приводят к различию в их произношении: | и | у автора составляет 53%, у Девушки – 70%. У О.П. Табакова существенно различается произношение двух его героев – хирурга Мишкина из одноименного радиоспектакля и подростка, от лица которого ведется повествование в радиоспектакле "Память". Звук | и | значительно больше представлен в "Хирурге Мишкине" (отношение | и | к | е | – 96 : 30, т.е. | и | составляет 76%), чем в "Памяти" (где отношение 105 : 71, т.е. | и | составляет 60%). Может быть, это связано с тем, что в "Хирурге Мишкине" актер только играет, а в "Памяти" большая часть текста представляет собой повествование, т.е. здесь уже другой жанр актерского исполнения – художественное чтение? Разумеется, для ответа на этот вопрос следует иметь большой материал, которым мы пока не располагаем.

3.6. Таким образом, существует совокупность факторов, стимулирующих произнесение с | е |: замедление темпа, интонационное выделение слова, экспрессия, характер текста (роли), вызывающий определенную манеру чтения (игры) – размеренность, торжественность, напевность речи.

Именно влиянием этих факторов определяется и объясняется то парадоксальное положение, которое, как указывалось выше, может складываться в произношении отдельных слов, когда слова более "высокие" произносятся с |и|, а слова более "низкие" – с |е|. Конечно, в распределении |и| и |е| имеет место и факультативность, но во многих случаях наличие того или другого звука объясняется указанными причинами, и тогда перестают быть парадоксами случаи, подобные тому, который мы имеем в строчке из "Монолога Мерлин Монро" в исполнении Т.В. Дорониной: "Забыв, что сердце есть пос[и^{е}]редке, В т[и^{е}]бя завертывают с[е^{и}]ледки". Ни стилистическая характеристика слова *селедка* в литературном языке, ни лексика контекса не могут вызывать |е| в этом слове. Оправдание ему в сильной экспрессии, эмоциональном накале, с которым его произносит актриса, благодаря чему это [е^{и}] (с учетом общей манеры чтения текста) не обращает на себя внимания и не расценивается как аномалия.

Темп и интонационное выделение слова – факторы настолько сильные, что они могут парализовать и действие последующего мягкого согласного, вызвав в этой позиции, где в общем преобладает |и| (см. табл. 2), резкое возрастание и даже преобладание |е|. Так, например, у В.Н. Пашенной в роли Марии перед мягкими согласными (при неэкспрессивном произнесении) в среднем и ускоренном темпах отношение |и|к|е| 19 : 1, а в замедленном темпе и словах экспрессивных (вместе) – 5 : 10. У О. Табакова в "Памяти" перед мягкими при отношении в среднем и ускоренном темпах 48 : 13 в замедленном темпе и экспрессивных словах (вместе) 4 : 5.

Мягкий согласный может утрачивать свое влияние и в связи с общим характером текста (роли). В роли Елизаветы у В. Пашенной |е|, как сказано было, почти единственный вариант, независимо от последующего согласного (15 случаев с |е| падает на позицию перед мягким согласным [6], а у О. Табакова в "Мертвой царевне" |е| преобладает не только перед твердыми согласными (61%), но и перед мягкими (55%).

4. В п. 3 мы описали реализацию фонем ⟨е⟩ и ⟨о⟩. Рассмотрим фонему ⟨а⟩. Необходимость ее отдельного описания вызвана особой ее реализацией в безударном положении, обнаруженной в нашем материале. Как видно из табл. 5, в подавляющем большинстве случаев, а у двух исполнителей во всех без исключения случаях представлено только |и|, причем в отдельных словах предударный гласный воспринимается как отчетливое [и] ([ы]). Приведем отдельные примеры.

У В. Пашенной: [ји]язык, ч|и|стях, св|и|тым, об|и|зали, ж|ы|леть и др.; у В. Качалова: св|и|щенной, зав|и|зался, ч|и|сов (почти с [ь] – 2 р.), об|ји|вляю, гл|и|дела, ш|ы|гов, гл|и|дит, погл|и|ди, [и]влений, напр|и|женной и др.; у Н. Мордвинова: пригл|и|нулась, к пуст|и|кам, гл|и|дят, сож|ы|ленья и др.; у И. Ильинского: м|и|чом, [ји]ичко, огл|и|дел, св|и|того, т|и|желых и др.; у О. Табакова: в|и|зала, |ји|зык, об|и|зательно, гл|и|дят, п|и|ти, пр|и|мой, т|и|ните, стр|и|слось, п|и|тнадцать, т|и|гаться, нар|и|жаясь, гл|и|дела, ж|ы|лая и др.; у Т. Дорониной:

[6] Интересно, впрочем, что единственные два случая произношения |и| в этой роли (горд|и|ливую и н|и|счастьем) приходятся именно на положение перед мягким согласным

Таблица 5

Соотношение разных гласных при реализации фонемы ⟨а⟩

Дикторы	Всего слов с ⟨а⟩	Тип гласного в 1-м предударном слоге		
		|и|	|е|	|а|
В.П.	14	9	2	3
В.К.	20	20	–	–
Н.М.	8	6	1	1
И.И.	12	12	–	–
О.Т.	51	33	4	14
Т.Д.	29	27	1	1
Всего	134	107	8 (6%)	19 (14%)

|и|ворский (в сочетании "господин Яворский" фамилия эта произносится так 10 раз), [ји]язык, гл|и|дели, друг дл|и| друга, распор|и|жаться, [пъы^{е}]являлся (любопытный случай появления |ы| в результате утраты ⟨j⟩ не после согласного) пр|и|мой и др.

Звук |е|, как видим, в подобных случаях почти не появляется. Если исключить единственный случай у Т. Дорониной, очень отчетливое [е] в тексте "Как умеют говорить только самые черствые себ[е]любцы", где [е], может быть, возникает как "соединительный гласный", остается два случая у В. Пашенной: [је]зыки (слово это подчеркивается в "Вассе Железновой", ср. у нее же |и|зык в роли Елизаветы) и об|је|вить (слово произносится очень эмоционально Елизаветой), один раз у Н. Мордвинова: т|е|желый и у О. Табакова: тр|е|сешь, сч|е|сливый, взгл|е|нула, подн|е|лась.

Наконец, здесь появляется новый звук, обозначенный нами как |а|, т.е. звук, воспринимаемый как [а], либо как близкий к нему, либо как звук средний между [е] и [а], т.е. звук, где ощущается значительная открытость. Это случаи: |т'а|желая и с|в'а|тошей у Елизаветы и ж|а|лела у Вассы Железновой (В. Пашенная), по|с'а|гнет (Н. Мордвинов), довольно много случаев у О. Табакова: |в'а|зать, |т'а|нул ("никто тебя за |ји|зык не |т'а|нул – рядом представлены два варианта произношения), шерс|т'а|ных (2 р.), об|ја|влять, ч|а|сов, |п'а|тнадцать, под|н'а|лась, в|з'а|ла, г|л'а|дясь, сна|р'а|дился, с|в'а|тыми, с|в'а|той и один случай (слово *взяла*) у Т. Дорониной в рассказе "На разъезде", где запись слова сопровождается шумом, но как будто слышится здесь |а|[7].

Итак, мы можем констатировать, что для сценической речи характерна особая реализация фонемы ⟨а⟩: в отличие от ⟨о⟩ и ⟨е⟩ 1) она почти не реализуется в звуке |е|, 2) в качестве ее варианта иногда может выступать звук |а|.

[7] Материала у нас, конечно, недостаточно как для того, чтобы делать вывод о наличии определенных условий, в которых появляется |а|, так и для того, чтобы утверждать, что |а| возможно не у всех актеров: так, например, в анализируемом материале, записанном от В.И. Качалова, мы не находим |а|, однако в стихах Блока, которые записаны на той же пластинке, что и "Воскресение" и стихи Маяковского, актер произносит с|в'а|тое (наряду с м|и|теж).

5. Подведем итог описанному и попытаемся осмыслить некоторые особенности сценического произношения гласных.

5.1. Наблюдения показывают, что, во-первых, у нас нет оснований говорить о господстве эканья в сценической речи, так как даже у старейших мастеров нашей сцены, в частности у мастеров Малого театра, преобладает произношение |и|; во-вторых, применительно к сценической речи термин эканье приобретает другое значение, чем то, которое он имеет обычно при описании языковой системы, так как в сценической речи эканье в основном есть система, при которой совпадают только две фонемы – ⟨о⟩ и ⟨е⟩.

Очевидно, эканье в сценической речи – это не та система, какая была свойственна ей в прошлом (в конце XIX в.), когда в основе ее лежала московская разновидность литературного языка, которой тогда присуще было эканье, т.е. совпадение в звуке [е] или близком к нему трех гласных неверхнего подъема – ⟨о, е, а⟩ (следы этой системы можно, очевидно, усматривать в единичных случаях появления |е| как варианта фонемы ⟨а⟩).

5.2. Появление |е| как варианта фонем ⟨о⟩ и ⟨е⟩ и |а| как варианта фонемы ⟨а⟩ обусловлено стремлением к полному стилю произношения, о чем писали И.С. Ильинская и В.Н. Сидоров, объясняя обращение актера к речи полного стиля условиями сцены. Авторы подчеркивают, что полный стиль речи осуществляется тогда, когда говорящий стремится сделать речь более четкой, такой, чтобы собеседник ее ясно услышал: применительно к театральной речи собеседник – это зритель (с. 154).

Нам представляется, что стремление к полному стилю диктуется не только желанием донести до зрителя каждое слово (ведь в нашем материале есть записи, сделанные перед микрофоном, как например, радиопередачи), но обусловлено еще особым отношением актеров и их педагогов к слову не только как к средству передачи информации, но и как к самодовлеющей экстетической ценности. Известно много высказываний, подтверждающих такое отношение к слову в театре.

К.С. Станиславский говорил, что слово должно петь, что актеру нужно полюбить слово "как звук, как пение" (Станиславский 1953, с. 673). Он считал, что актер только тогда может волновать, когда "увлекается ритмом и фонетикой своей речи" (Станиславский 1955, с. 322). "Нужно очень хорошо чувствовать слово, чтобы заставить зрителя наслаждаться музыкой речи" (Смирнов 1973, с. 31). О напевности речи, необходимости сохранять ее мелодию говорит и И.В. Ильинский (Ильинский 1973, с. 30), и Н.Д. Мордвинов видит в певучести звуков такое богатство, что "их буквально можно положить на ноты", ему кажется, что "наша русская речь округлена, как плавная волна водной шири", что русская речь – одна из немногих, могущих живописать звуком" (Мордвинов 1960, с. 100). Ср. приведенное в начале статьи высказывание Вл. Яхонтова. Примеры можно было бы умножить.

Такое отношение к слову, очевидно, плохо совмещается с ослабленностью, неопределенностью редуцированных гласных, у актера появляется стремление сделать гласный "полновесным" (см. выше о полновесных гласных в пособии И.П. Козляниновой), приблизить к звуку ударного слога. Вероятно, не случайно в анализируемом нами материале

за нашим обозначением |и| нередко скрывается не [и^{е}], а чистое, отчетливо услышанное [и]. Оно возможно даже в замедленном темпе, в экспрессивно произнесенных словах, в поэтических текстах. Как это ни парадоксально, но в таких случаях [е] и [и] функционально совпадают. Оба эти звука, более "полновесные", чем ослабленный [и^{е}], больше соответствуют идеалу слова на сцене. Однако, конечно, из двух этих звуков в указанных условиях значительно чаще возникает [е] и приближающийся к нему [е^{и}]. В выборе звука |е|, очевидно, сказывается стремление оттолкнуться от обыденного (чистое [и], как мы отмечали выше, нередко воспринимается в литературном языке как звук несколько сниженный) и, конечно, влияние орфографии. Именно орфография может стимулировать в сценическом произношении то, что не типично для нейтрального стиля литературного языка (|е| в предударном слоге как вариант фонем ⟨о⟩ и ⟨е⟩) или вообще кодифицированной норме не соответствуют (|а| как вариант фонемы ⟨а⟩ после мягких согласных)[8]. Именно влиянием орфографии можно объяснить то, что ⟨а⟩ почти не реализуется в звуке |е|.

5.3. Как было показано выше, стремление к полному стилю усиливается в определенных условиях. Мы отметили три основных фактора, под влиянием которых возрастает процент произнесений |е|: определенный характер текста (например, стихотворный), темп (замедление его), интонация (подчеркивание слова, экспрессия речи).

Можем ли мы считать действие этих факторов спецификой сценического произношения? И поскольку мы наблюдаем широкое распространение |е| в сценической речи и разное соотношение |е| и |и| в разных условиях, можем ли мы считать, что выбор того или другого варианта выполняет художественную функцию?

Очевидно, в известных случаях обращение к полному стилю на сцене, усиление произношения с |е| возникает тогда, когда на сцене просто повторяются те житейские ситуации, в которых говорящие пользуются полным стилем, когда они протягивают, как писал Л.В. Щерба, гласные, чтобы довести до собеседника редкое слово, чтобы их услышали те, кто плохо слышит вообще или находится в данный момент далеко и т.д. (Щерба неоднократно, в разных работах возвращается к вопросу об условиях, в которых говорящие обращаются к полному стилю; см., например, Щерба 1974, с. 120, 144, 158, 169).

Во всех подобных случаях мы не можем говорить о стилистической функции того или иного варианта.

Однако в тех многочисленных случаях, когда усиление произношения |е| вызвано факторами, которые сами по себе являются компонентами воплощения художественного замысла, произношение безударного глас-

---

[8] Ср. у И.С. Ильинской и В.Н. Сидорова: "Актер... нередко оказывается в плену чисто орфографического произношения". Это проявляется и в "произношении в безударных слогах весьма широкого *э* ... и гласной *а* в соответствии с орфографическим *я* и в отдельных, правда, очень редких случаях – даже *о* в соответствии с орфографическим *о* (с. 155–156). Ср. также значительное влияние орфографии на произношение в пении (Реформатский 1955, с. 194, 195). Между произношением в говорной сценической речи и вокальной, как показывают наблюдения, вообще немало общего, хотя условия прознесения слов в том и другом случае разные.

ного становится выразительным средством, будучи неразрывно связано с темпом, интонацией, общей манерой исполнения как художественными средствами сценической речи (мы видели это в описанном выше исполнении В.Н. Пашенной роли Елизаветы, Вассы Железновой, или в чтении Т.В. Дорониной стихов А. Вознесенского, или О.П. Табаковым "Сказки о мертвой царевне" и т.д.).

Нам кажется, что ни произношение |е|, ни тем более чистое [и] нельзя считать элементами характерного произношения, если под характерным произношением понимать вводимые актером в речь персонажа произносительные явления, не свойственные литературному языку (или, может быть, ограниченно свойственные и неуместные в речи данного персонажа)[9].

Вероятно, недостаточно различать в сценическом произношении нейтральную и характерологическую разновидности. Более целесообразно противопоставление характерного произношения литературному сценическому произношению с дифференциацией последнего на стили, аналогичные стилям общелитературного языка (и произношения): нейтральный, высокий и разговорный[10]. Нам кажется очень правильным следующее высказывание Г.О. Винокура: "... сцена знает произношение разных стилей. Даже образцовое произношение не может быть всегда абсолютно одинаковым. Характер воплощаемого образа, тема того, о чем говорится, темп речи, та или иная степень взволнованности – все это может создавать в образцовом произношении допустимые варианты..." (Винокур 1948, с. 27). Подтверждение этой мысли мы видим в тех наблюдениях, которые были описаны выше.

Конечно, мы анализировали ограниченный материал. Однако и он позволяет говорить о разнице в произношении предударных гласных в поэтических и прозаических произведениях, в текстах торжественных и лишенных налета торжественности, в сценах бытовых и лишенных такой окраски, в случаях экспрессивного произнесения слов и без интонационного их выделения и т.п. Мы наблюдали разное соотношение |е| и |и| во всех подобных случаях и думаем, что оно характеризует разные стили: преобладание |е| или достаточно высокий процент произнесения с этим звуком свойственны высокому стилю, преобладание |и| – нейтральному, а резкое преобладание |и| – разговорному. (В этом отношении нам кажется очень показательным распределение |е| и |и| у четырех героинь В. Пашенной – см. выше).

---

[9] Нам представляется необоснованной характеристика иканья в работах Л.Н. Кузнецовой, где оно интерпретируется как характерологическая краска – то как "деревенское", то как просторечное произношение, будучи по существу фактом литературного языка (см.: Кузнецова 1976, с. 15; 1977, с. 171). Совершенно прав М.В. Панов, когда говорит, что иканье, "очевидно, недостаточно яркая краска, чтобы быть использованным с характерологической целью" и что если оно проникает в комические роли, то "не как средство создавать комизм, а как средство не создавать высокий тон" (Русский язык..., с. 30). Ср. у В.Е. Гольдина о произношении саратовских актеров: "Речевыми масками эти особенности (т.е. [е] и [и]. – *Р.Л.*) не служат" (Гольдин, 1970, с. 193).

[10] В этом отношении сценическая речь аналогична языку художественной литературы, который может включать явления, не свойственные литературному языку, но за пределами этих явлений, конечно, неоднороден стилистически.

5.4. Вопрос о том, какие стили характеризуют сценическое литературное произношение, конечно, требует специального изучения на большом материале. Изучения требует и вопрос о том, каким является набор стилистических произносительных средств, характеризующих жанрово-стилевые разновидности сценической речи, и является ли этот набор специфичным именно для сценической речи. Для ответа на этот вопрос мы должны хорошо знать произносительные средства разных стилей литературного языка.

5.5. Анализ материала, имеющегося в нашем распоряжении, показывает, что едва ли не главную роль в наборе стилистических произносительных средств сценического литературного произношения играют безударные гласные и что вопрос о произношении гласных 1-го предударного слога является частью большой темы – произношения всех безударных гласных в слове в сценической речи.

ЛИТЕРАТУРА

Аванесов 1968 – *Аванесов Р.И.* Русское литературное произношение. 4-е изд. М., 1968.

Аванесов 1972 – *Аванесов Р.И.* Русское литературное произношение. 5-е изд. М., 1972.

Аванесов 1956 – *Аванесов Р.И.* Фонетика современного русского литературного языка. М., 1956.

Буланин 1970 – *Буланин Л.Л.* Фонетика современного русского языка. М., 1970.

Быков 1967 – *Быков Р.* Ответ на анкету о современном сценическом произношении. – Русская речь, 1967, № 2.

Валгина и др. 1964 – *Валгина Н.С., Розенталь Д.Э., Фомина М.И., Цапукевич В.В.* Современный русский язык. 2-е изд. М., 1964.

Вербовая и др. 1977 – *Вербовая Н.П., Головина О.М., Урнова В.В.* Искусство речи. М., 1977.

Вербицкая 1976 – *Вербицкая Л.А.* Русская орфоэпия. Л., 1976.

Винокур 1948 – *Винокур Г.О.* Русское сценическое произношение. М., 1948.

Галкина-Федорук и др. 1962 – *Галкина-Федорук Е.М., Горшкова К.В., Шанский Н.М.* Современный русский язык. М., 1962. Ч. I.

Гвоздев 1961 – *Гвоздев А.Н.* Современный русский язык. М., 1961.

Гольдин 1970 – *Гольдин В.Е.* Из наблюдений над вариантностью сценического произношения. – В кн.: Язык и общество. Саратов, 1970. Вып. 2.

Горбачевич 1978 – *Горбачевич К.С.* Нормы современного русского литературного языка (пособие для учителей). М., 1978.

Ильинская, Сидоров 1955 – *Ильинская И.С., Сидоров В.Н.* О сценическом произношении в московских театрах. – В кн.: Вопросы культуры речи. М., 1955. Вып. I.

Ильинский 1973 – *Ильинский И.В.* Ответ на вопрос редакции об А.Н. Островском. – Русская речь, 1973, № 2.

Кнебель 1970 – *Кнебель М.О.* Слово в творчестве актера. М., 1970.

Козлянинова 1967 – *Козлянинова И.П.* Орфоэпия в театральной школе. Учебное пособие для театральных и культурно-просветительных училищ. М., 1967.

Кузнецова 1976 – *Кузнецова Л.Н.* Характерологические средства сценического произношения. АКД. М., 1976.

Кузнецова 1977 – *Кузнецова Л.Н.* Просторечие на сцене. – В кн.: Литературная норма и просторечие. М., 1977.

Масалова 1979 – *Масалова В.Г.* Специфика преподавания сценической речи в окружении региональных говоров (на материале пермских говоров). АКД. М., 1979.

Матусевич 1976 – *Матусевич М.И.* Современный русский язык. Фонетика, М., 1976.

Мордвинов 1960 – *Мордвинов Н.Д.* Мне хочется обратиться. – В кн.: Об искусстве чтеца. М., 1960.

Панов 1963 – *Панов М.В.* О стилях произношения (в связи с общими проблемами стилистики). – В кн.: Развитие современного русского языка. М., 1963.

Панов 1967 – *Панов М.В.* Русская фонетика. М., 1967.

Реформатский 1950 – *Реформатский А.А.* Методические указания и руководство по современному русскому языку для студентов-заочников. М., 1950.

Реформатский 1955 – *Реформатский А.А.* Речь и музыка в пении. – В кн.: Вопросы культуры речи. М., 1955. Вып. I.

Русский язык 1968 – Русский язык и советское общество. Фонетика современного русского литературного языка. М., 1968.

Русское литературное произношение 1960 – Русское литературное произношение и ударение. Словарь-справочник / Под ред. Р.И. Аванесова и С.И. Ожегова. М., 1960.

Саричева 1955 – *Саричева Е.Ф.* Сценическая речь. М., 1955.

Словарь ударений 1970 – Словарь ударений для работников радио и телевидения / Под ред. Д.Э. Розенталя. М., 1970.

Смирнов 1979 – *Смирнов А.И.* Ответ на вопрос редакции об А.Н. Островском. – Русская речь, 1979, № 2.

Станиславский 1953 – *Станиславский К.С.* Статьи, речи, беседы, письма. М., 1953.

Станиславский 1955 – *Станиславский К.С.* Собр. соч. М., 1955. Т. 3.

Сценическая речь 1976 – Сценическая речь (учебное пособие для средних театральных и культурно-просветительных учебных заведений и институтов культуры / Под ред. И.П. Козляниновой. М., 1976.

Щерба 1974 – *Щерба Л.В.* Языковая система и речевая деятельность. Л., 1974.

www.ruslang.ru

III

Н.Н. РОЗАНОВА

ДВЕ ЭЛИЗЫ. ЗАМЕТКИ О ПРОИЗНОШЕНИИ Д.В. ЗЕРКАЛОВОЙ И А.Б. ФРЕЙНДЛИХ В СПЕКТАКЛЕ "ПИГМАЛИОН"

Пьеса "Пигмалион" – одно из самых популярных и любимых читателями созданий великого английского драматурга Бернарда Шоу. Особенно привлекателен образ Элизы Дулитл – героини пьесы. Однако в этой роли от исполнительницы требуется, помимо незаурядного актерского дарования, также и серьезная филологическая подготовка. На протяжении пьесы речь Элизы сильно меняется. В первых сценах героиня пьесы говорит на лондонском диалекте кокни (kokney), навлекая на себя гнев профессора Хиггинса. К концу пьесы Элиза, вполне овладев нормами литературного языка, демонстрирует свое безукоризненное английское произношение. В начальных сценах Б. Шоу подчеркивает несоответствие между содержанием речей Элизы и ее произношением (Mills 1969). Для английской актрисы, исполняющей роль Элизы, произносительная задача заключается в том, чтобы суметь точно воспроизвести в речи цветочницы отдельные фонетические черты кокни. При этом сам драматург подсказывает, как это сделать, фиксируя графически произношение некоторых слов и выражений. В русских переводах пьесы этот комический прием, широко используемый Б. Шоу, обычно не передается. Вульгарность речи Элизы чаще всего изображается с помощью лексических средств. Следовательно, для русской актрисы задача усложняется. Поскольку в русском языке явления, подобного кокни, не существует, исполнительница этой роли вправе использовать отдельные произносительные черты различных подсистем литературного языка, просторечия, диалектов, ориентируясь при этом на собственный речевой опыт, художественный вкус и чувство меры.

В этой статье мы рассмотрим произношение двух актрис в роли Элизы Дулитл: Дарьи Васильевны Зеркаловой (спектакль Академического Малого театра СССР) и Алисы Бруновны Фрейндлих (спектакль Ленинградского академического театра им. Ленсовета). Обе актрисы сумели создать яркий, запоминающийся образ Элизы, но каждая это сделала по-своему, индивидуально, в соответствии с собственной трактовкой роли. Материалом для рассмотрения явились магнитофонные записи спектаклей Малого театра (1949 г) и Ленинградского театра им. Ленсовета (1972 г.). Записи были получены в Государственном Доме радиовещания и звукозаписи. В работе использовались слуховой и инструментальный методы исследования. Записанные пленки неоднократно прослушивались на магнитофоне и сегментаторе ВМГ, отобранные для инструментального анализа фразы были записаны на интонографе. Полученный материал позволил сделать следующие наблюдения.

ПРОИЗНОШЕНИЕ Д.В. ЗЕРКАЛОВОЙ В СПЕКТАКЛЕ "ПИГМАЛИОН" АКАДЕМИЧЕСКОГО МАЛОГО ТЕАТРА СССР

I

Палитра речевых красок, используемых Дарьей Васильевной Зеркаловой в роли Элизы Дулитл, очень многообразна. В первых двух сценах спектакля (сцена на площади и сцена у мистера Хиггинса) речь Элизы подчеркнуто неправильна, даже вульгарна. Актриса добивается такого впечатления, включая в речь своей героини нелитературные произносительные варианты. Эти отклонения особенно заметны на общем нейтральном произносительном фоне.

Рассмотрим, с помощью каких средств удается Д.В. Зеркаловой показать неграмотное, нелитературное произношение девушки.

Сегментная фонетика

Безударный вокализм. Произношение Д.В. Зеркаловой безударных гласных в первых двух сценах спектакля очень неоднородно. В речи актрисы встречается несколько вариантов произношения гласных в одной и той же фонетической позиции. Часть этих вариантов находится в пределах литературной нормы, а часть является отклонением от нее.

Встречающиеся в первых сценах спектакля варианты произношения Д.В. Зеркаловой безударных гласных представлены в табл. 1. Данные таблицы показывают, что в речи Элизы-Зеркаловой до занятий с профессором Хиггинсом некоторые гласные фонемы имеют большее число позиционных вариантов, чем в кодифицированной речи, за счет использования нелитературных норм. При этом возможно одновременно несколько реализаций одной фонемы в одной и той же позиции. Произношение Элизы-Зеркаловой воспринимается как подчеркнутое, чересчур утрированное аканье и иканье. В отличие от кодифицированного литературного языка в речи Элизы наблюдается иное распределение гласных в слове по тембру, интенсивности и длительности. В безударных слогах (кроме 1-го предударного) после твердых согласных вместо рекомендуемого литературной нормой [ъ] часто звучит открытый гласный [а], более определенный по тембру. После мягких согласных в этих же позициях часто произносится [и]. Гласные безударных слогов в произношении Д.В. Зеркаловой характеризуются большей интенсивностью. Увеличение интенсивности нередко связано с появлением дополнительного побочного ударения в слове: [пра̀гул'а́ца], [на̀уч'и́л], [па̀лат'э́нцъм], [н'ѝч'иво́], [н'ѝза́т'им], [б'ѝз'н'ијо́]. Гласные рассматриваемых безударных слогов нередко совпадают по длительности с гласными 1-го предударного слога или превосходят их. В качестве примера приведем несколько слов, в которых встречается иное по сравнению с литературным языком распределение безударных гласных по длительности[1].

[п а н' и м а́ и у], [ш а к а л а́ д у], [б л а г а р о́ д̂ н ъ], [п р а д а в а́ т'],
86 68 164 105 78 76 180 64 122 110 213 120 103 212

[1] Примеры даны в транскрипции, под каждым гласным указывается его длительность в мсек.

Таблица 1

Реализация фонем ⟨а⟩, ⟨о⟩, ⟨э⟩ в безударных позициях*

Позиция после согласных	Фонемы	1-й предударный слог	Другие предударные слоги	Заударные слоги (открытые и закрытые)
После твердых согласных, кроме шипящих и [ц]	⟨а⟩ ⟨о⟩	[а] – х[а]чу́, пл[а]ти́ть, з[а]че́м; [ъ]* – п[ъ]жа́луйста, м[ъ]хна́тые полотенца, зн[ъ]ко́мая; [ъ°]* (на месте орфографического *о*) – х[ъ̊]ро́ший, х[ъ°]чу́, п[ъ°]йду́, чел[ъ°]ве́к	[ъ] – н[ъ]учи́ть, з[ъ]хоти́те, х[ъ]рошо́; [а]* – п[а̀]чему́, бл[а̀]городно, ш[а̀]коладу́, з[а̀]плати́ть	[ъ] – умыва́л[ъ]сь, вы́гн[ъ]л, занима́[ъ̄]; [ъ̄] [а]* – в э́т[а]т, мы́л[а]м, соба́к[а]й, ще́т[а]чки, не ва́жн[а], ве́шалк[а], ли́шне[ва]; *ноль звука** – го́[лв]у, вос[тн]а, прие́ха[т̚]
После мягких согласных	⟨а⟩ ⟨о⟩ ⟨э⟩	[э] – [н'э]бре́згует, [пл'э]ва́ться [э^{и}] – в[ч'э^{и}ра́], х[л'э^{и}]бну́ли, мо[иэ^{и}]му́; [и]*** г[л'и]де́ть, [м'и]тло́й, по[ч'и]му́, [ч'и]му́, [д'и]ла́ми; *ноль звука** – ни[ч'в]о́, [т'п']е́рь, у[м'н']а́, [с'б']е́	[э]**– п[р'э]дложить [ь] – [н'ь]хотя́т, [jь]зыку́, д[л'ь]чего́, [ч'ь]ловек; [и]* – [н'и] пила́, [н'и] задава́йтесь, п[р'и]длага́ет	[э^{и}] или [э] – ли́ш[н'э^{и}]го, в друго́[иэ̂] место (всего 2 случая). [ь] – цвето́[ч'ь]к, учи́[т'ь]лю, не тро́[н'ь]т, [и]* – па́х[н'и]т, не бу́[д'ит'и] мохна́ты[ии], в цветочном магази́[н'и]

* В таблице представлены лишь те позиции, в которых наряду с вариантами, допускаемыми литературной нормой, встречаются нелитературные варианты. Нелитературные произносительные варианты отмечены звездочкой (*).

** В речи Элизы в первых сценах спектакля [э] встретилось всего один раз в слове, интонационно выделенном и произнесенном в замедленном темпе: Вы могли бы/ п [р' э] д л о ж и т ь/мне/ сесть//.

*** Такое произношение нередко звучит на сцене и допускается театральной нормой (Ильинская и Сидоров, 1955, с. 154–155).

[з а п л а т' и́ т'], [п р а̀ г у л' а́ ц а], [б' и́ з' н' и й о́], [н' и з а д а в а́ и т' ь с'],
62 66 78 128 80 146 68 125 96 100 180 150 162 464 74
[в а с п' и́ т а н а], [п ъ с т ы д' и́ л с' а б], [п а ж а́ л с т а], [н' и б у́ т' и],
116 122 102 132 70 82 158 80 98 267 234 78 140 101
[м ъ х н а́ т ъ и]. В этих случаях ритмическая структура фонетического
93 122 57 120
слова отличается от ритмической структуры фонетических слов в нормативном произношении. Противопоставление ударного, 1-го предударного и других безударных слогов друг другу по тембру, интенсивности и длительности выражено менее ярко, чем в кодифицированном литературном языке: гласный 1-го предударного слога в произношении актрисы нередко подвергается большей редукции, чем гласные других безударных слогов. Например: [н'идъста́ть'нъ] – *недостаточно*, [ч'илъв'э́к] – *человек*, [за нъч'л'э́к] – *за ночлег*, [гавър'и́л] – *говорил*, [прадъва́т'] – *продавать*. Отметим, однако, что подобное произношение не является последовательным. Одно и то же слово может звучать по-разному: в соответствии с литературной нормой или отклоняясь от нее. Диапазон вариантов произнесения слова велик: [пръдава́т'], [прадава́т'], [прада^{ъ}ва́т'], [прадъва́т'] – *продавать*.

Консонантизм. В произношении согласных также наблюдаются некоторые отклонения от литературной нормы. Однако эти отклонения менее частотны и не столь ярки, как при произношении гласных. Отметим наиболее существенные из них.

1. Некоторые смычные согласные и аффрикаты Д.В. Зеркалова произносит с ослаблением или утратой смычного элемента: е́сли [б̌]ы; я [бы] ее [б̌]ы не стала [б̌]ы есть...; почему [б̌]ы и нет!; Купите цветоче[к̌]; Раз[г̌]овор!; [х̌]то на мне женится?; Я порядо[ш̌]ная девушка!

2. В отдельных случаях наблюдается выпадение согласных.

Утрата согласных в интервокальном положении отмечена в следующих словах: [j] – я не [зна́у], настоя́щ[у́у], в друг[о́э] место; [в] – [д'у́шка] – *девушка;* [д'] – [в'иит'ьл'и] – *видите ли.*

В двух случаях наблюдалось произношение слов без начального [j]: [иму́] – *ему*, [иш'о́] – *еще.*

Выражение *все равно* было произнесено без начального [ф] – [с'ъравно́].

В двух случаях в сочетании [с'т'] в конце слова выпал [т']: [шэс'] – *шесть*, [jэс'] – *есть.*

В слове *когда* не произносится согласный [г]: [када].

3. В двух случаях было отмечено произнесение полумягкого *ш* перед гласными переднего ряда: [ш'эс'т'] – *шесть*, [ш'и́л'инга] – *шиллинга.*

Суперсегментная фонетика

Необычайно выразительна в спектакле и н т о н а ц и я Д.В. Зеркаловой. Рассмотрим подробнее, какими интонационными характеристиками наделяет актриса свою героиню в первых двух сценах спектакля.

1. **Особенности реализации интонационных конструкций (ИК)**[2]. Основной характерной чертой интонации Д.В. Зеркаловой в первых сценах

[2] В работе использована система интонационных конструкций (ИК), разработанная Е.А. Брызгуновой (Брызгунова 1977).

спектакля является чрезмерная, преувеличенная выраженность отдельных компонентов ИК. Практически всем интонационным конструкциям свойствен широкий диапазон изменений основного тона в синтагме. Частотный диапазон в отдельных случаях превышает 400–500 гц.

Для реализаций ИК-1 особенно характерны резкие колебания основного тона в предцентровой части. Почти каждый гласный имеет довольно сложный мелодический рисунок, отличается неустойчивостью по высоте, возможны значительные изменения основного тона в пределах гласного (рис. 1). На предударном гласном, непосредственно примыкающем к интонационному центру, часто наблюдается разкое повышение тона. Последующее понижение на ударном гласном создает впечатление крутого падения основного тона в синтагме. Так, например, в конечной синтагме фразы *Больше/ одного/ шиллинга/ я вам не дам//* мелодический интервал на слове *не дам* составляет 270 гц (рис. 3).

В некоторых случаях колебания основного тона в предцентровой части становятся настолько значительными, что отдельные слова приобретают особую фонетическую самостоятельность[3]. Увеличение интонационной самостоятельности слов может приводить к тому, что почти каждое слово во фразе выделяется в отдельную синтагму: Вы могли^{3} бы/ предло-жить^{3}/ мне^{3}/ сесть^{2}// (рис. 2). Такие "рубленые" фразы в сочетании с другими интонационными показателями создают впечатление повышенной эмоциональности речи Элизы.

В некоторых односинтагменных фразах можно обнаружить еще одну интересную особенность реализаций ИК-1. Д.В. Зеркалова начинает фразу с очень высокого регистра, а затем тон постепенно "съезжает" вниз: Где хочу там стою//

В сложных повествовательных фразах, состоящих из нескольких синтагм, наблюдается то же мелодическое движение сверху вниз. Диапазон колебаний основного тона в этих случаях очень велик. Гибкий голос актрисы соскальзывает с верхних регистров, и конечная синтагма завершается на очень низком тоне (рис. 4).

В реализациях ИК-2 для Д.В. Зеркаловой характерно сильное повышение тона на гласном центра, а также увеличение длительности и интенсивности этого гласного. Уровень повышения тона может превосходить даже некоторые реализации ИК-3. Это приводит к увеличению диапазона колебаний основного тона в пределах всей синтагмы. Так, во фразе *Что вы на меня так кричите как будто вы мой отец^{1}?* вопросительное слово *что* Д.В. Зеркалова произносит на очень высоком регистре: высота основного тона ударного [о] достигает 800 гц. Увеличивается также интенсивность и длительность гласного (200 мсек). Гласный интонационного центра имеет сложный восходяще-нисходящий контур; интервал падения основного тона на гласном центра – 320 гц. Далее на протяжении синтагмы тон постепенно понижается. Последнее слово приобретает фоне-

[3] Подобное явление характерно для разных видов устной речи: разговорной, литературной, диалектной (Брызгунова 1977). На сцене этот интонационный прием используется как характерологическое средство.

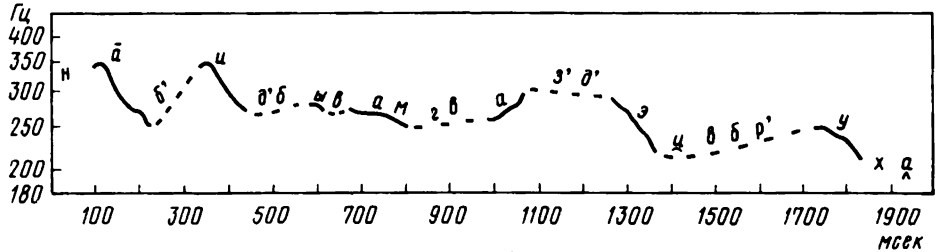

Гц
400
350
300
250
200
180
100
300
500
700
900
1100
1300
1500
1700
1900
мсек

Рис. 1

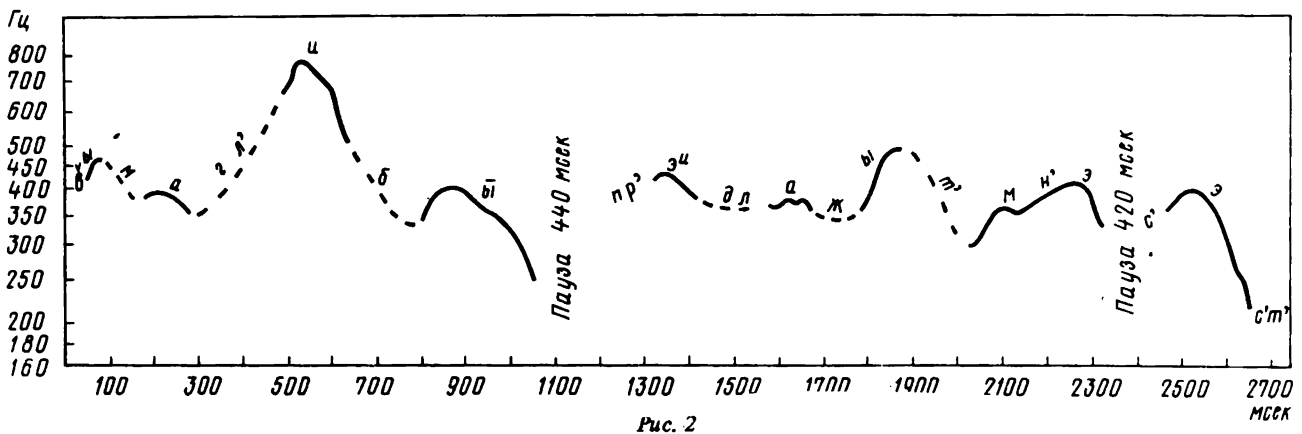

Гц
800
700
600
500
450
400
350
300
250
200
180
160
Пауза 440 мсек
Пауза 420 мсек
100
300
500
700
900
1100
1300
1500
1700
1900
2100
2300
2500
2700
мсек

Рис. 2

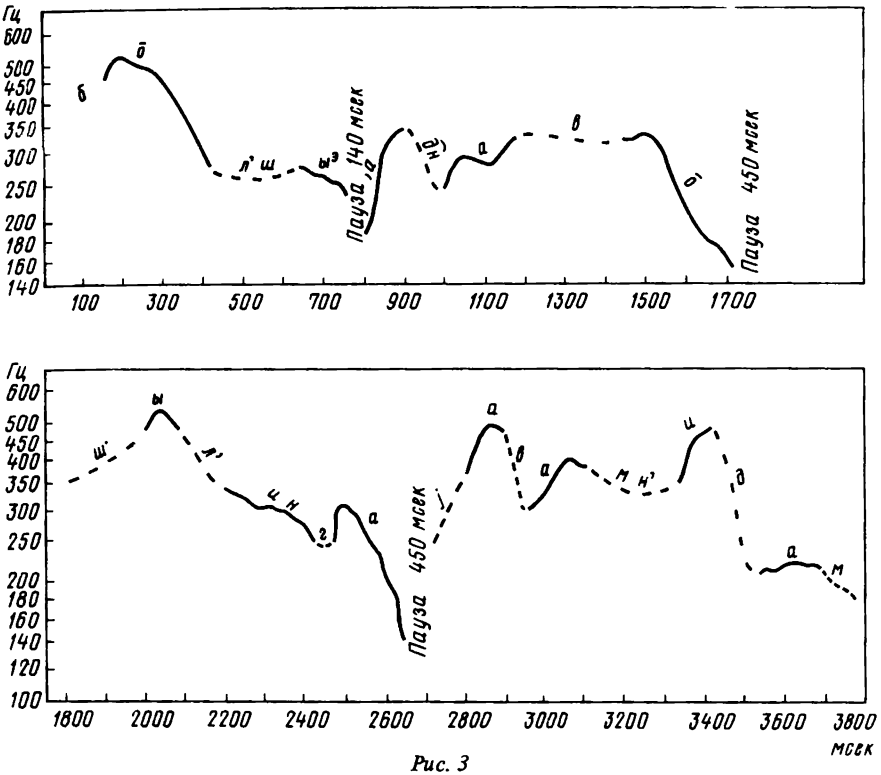


Рис. 3

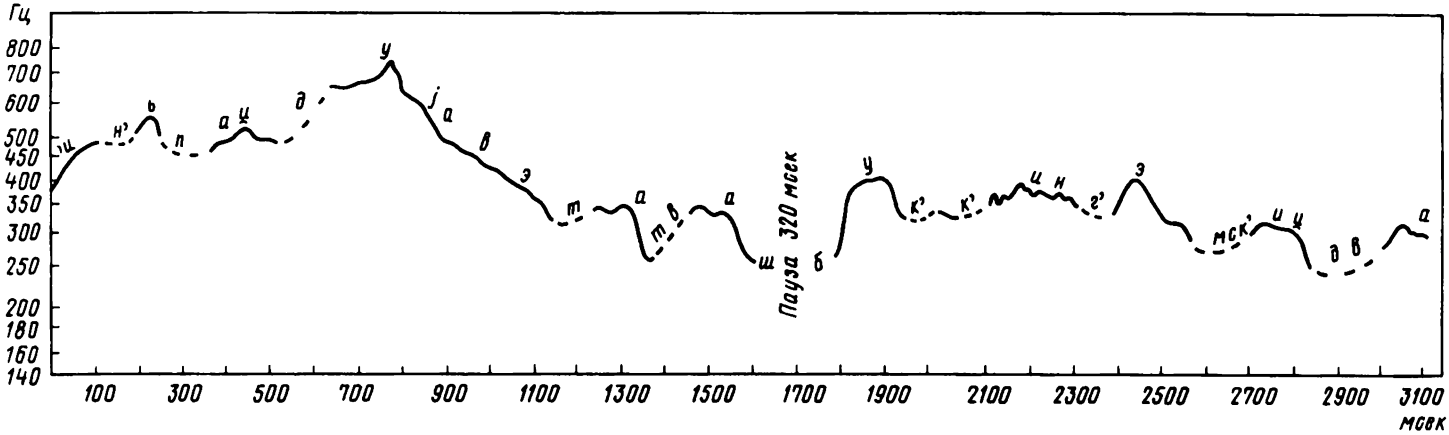
тическую самостоятельность, и ударный гласный этого слова становится вторым центром синтагмы (рис. 5).

В синтагмах с ИК-2 возможно возрастание интенсивности не только на ударных гласных центра, но и на любых гласных предцентровой части, в том числе и на безударных. Большая интенсивность сочетается с увеличением колебаний основного тона на предцентре. Каждый гласный имеет чрезвычайно рельефный мелодический рисунок (рис. 6).

Наиболее ярко выражен интонационный центр в реализациях ИК-3. Верхняя точка подъема основного тона значительно больше 500 гц. Актриса неожиданно повышает регистр, переходит почти на визг. Этот контраст особенно резко ощущается при произнесении предцентровой части в среднем регистре (рис. 2 – 1-я синтагма). Если длительность гласного центра невелика, то высокий подъем основного тона воспринимается как особенно контрастный (рис. 3).

Одной из особенностей реализации разных типов ИК в речи Д.В. Зеркаловой является увеличение длительности гласного интонационного центра (свыше 200 мсек). Гласный как бы распевается, и все "взлеты" и "падения" основного тона становятся более рельефными, более заметными (рис. 7.3, 6).

2. **Тесситура.** Как показывают наблюдения, диапазон движения тона в речи Элизы-Зеркаловой очень широк. Причем неожиданные регистровые пе-


Гц
800
700
600
500
450
400
350
300
250
200
180
160
140
Пауза 320 мсек
100
300
500
700
900
1100
1300
1500
1700
1900
2100
2300
2500
2700
2900
3100
мсек

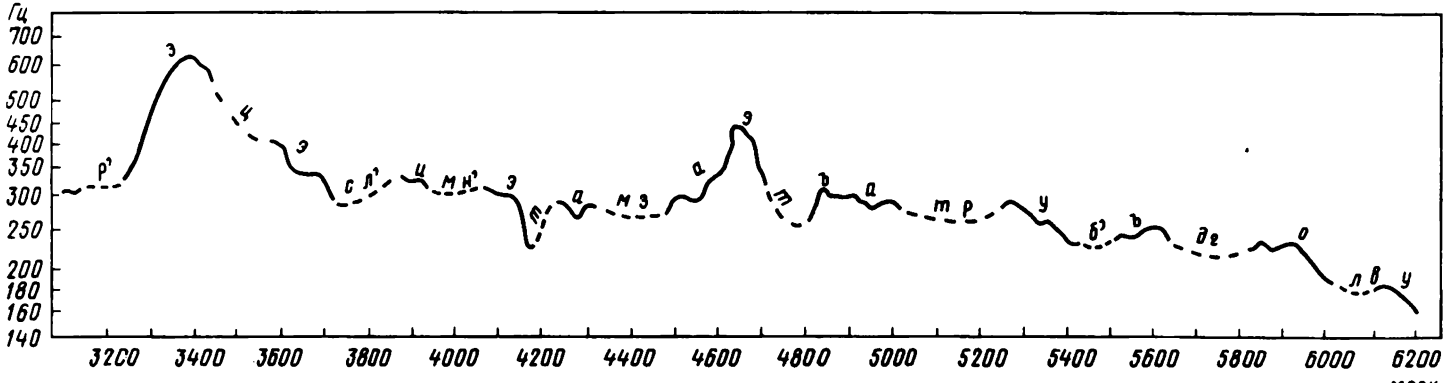

Гц
700
600
500
450
400
350
300
250
200
180
160
140
3200
3400
3600
3800
4000
4200
4400
4600
4800
5000
5200
5400
5600
5800
6000
6200
мсек

Рис. 4

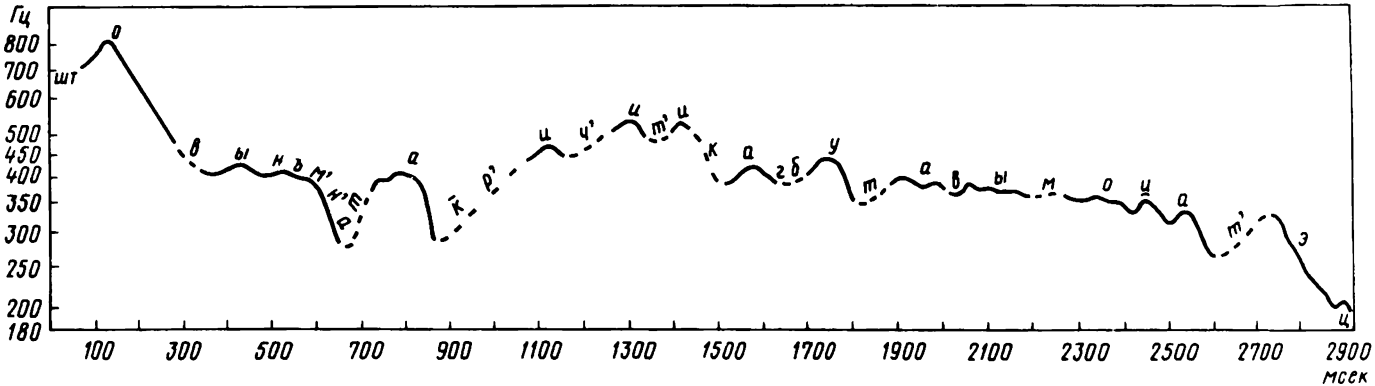

Гц
800
700
600
500
450
400
350
300
250
200
180
100
300
500
700
900
1100
1300
1500
1700
1900
2100
2300
2500
2700
2900
мсек

Рис. 5

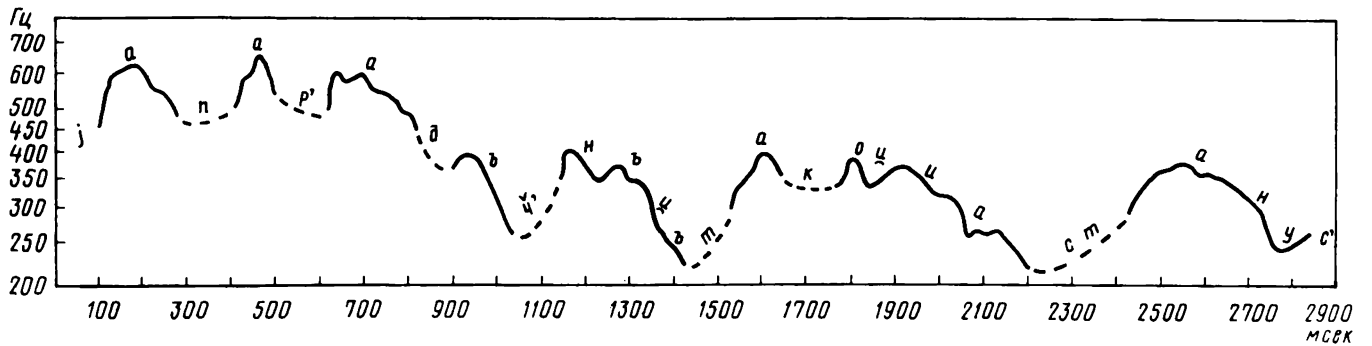

Гц
700
600
500
450
400
350
300
250
200
100
300
500
700
900
1100
1300
1500
1700
1900
2100
2300
2500
2700
2900
мсек

Рис. 6

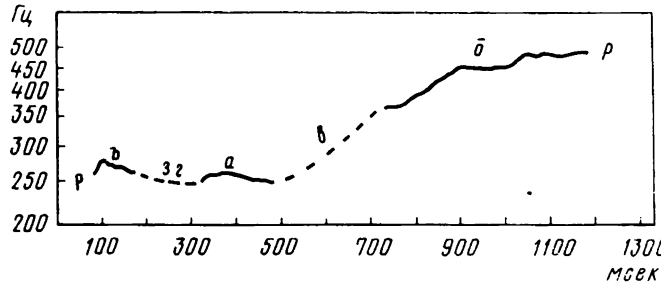


Рис. 7

реходы не всегда логически оправданы, не связаны с изменением содержания речи. Это противоречит требованиям образцового театрального произношения. Как утверждают специалисты по сценической речи, смена регистров является яркой речевой характеристикой и зависит во многом от смыслового содержания роли. Регистр может меняться, например, при переходе к новой теме (Иртлач 1978).

3. **Громкость.** Не менее контрастны и неожиданны переходы Зеркаловой от forte к piano. Актриса вдруг выкрикивает какое-то слово или часть его, а затем произносит следующий отрезок фразы очень тихо. Кажется, будто речь Элизы состоит из резких выкриков. Вот некоторые примеры[4]:

Не за-да-вайтесь!; Вы могли бы/ предложить/ мне/ сесть// Раз я к вам по делу//; Ох! Какие мы ва-а-жные!; Я и пришла чтоб он меня/ научил//; Я ему платить хочу//; Да// В этом доме легко мыться// Горячая/ холодная вода// Сколько угодно воды в кранах//.

4. **Темп.** Скорость речи Элизы также подвержена резким, не всегда семантически оправданным переходам от бытовой скороговорки до очень медленного, почти послогового произнесения отдельных слов[5]:

А я пришла сюда/ не-за-одолжением//; Так что вы пожалуйста/ не думайте//; Я не хочу больше/ продавать/ цветы/ на улице// А меня не хотят брать/ потому что видите ли/ пока/ я не буду/ выражаться/ благородно// Он говорил вчера/ что он может меня научить// Я и пришла чтоб он меня научил// Я ему платить хочу// А он обращается со мной как с собакой//.

---

[4] Громкие участки фразы отмечаем знаком f, а тихие – p. Аналогичные обозначения использованы в кн.: Пауфошима 1983.

[5] Темп речи отмечаем следующими подстрочными знаками: ~~~ убыстрение темпа, – – – – замедление темпа.

II

В третьем действии речь Элизы значительно меняется.

Сегментная фонетика

Безударный вокализм. Если в первых двух сценах спектакля в произношении безударных гласных у Д.В. Зеркаловой преобладали нелитературные варианты, то в третьем действии все встречающиеся варианты находятся в пределах нормы. В произношении безударных гласных после мягких согласных преобладают "э"-образные варианты (см. табл. 2).

Таблица 2

Реализация фонем ⟨а⟩, ⟨о⟩, ⟨э⟩ в безударных позициях

Позиция после согласного	Фонемы	1-й предударный слог	Другие предударные слоги	Заударные слоги (открытые и закрытые)
После твердых согласных, кроме шипящих и [ц]	⟨а⟩ ⟨о⟩	[а] – зд[а]ро́вье, ск[а]жу́, п[а]года́; [аъ] – см[аъ]гу́, ск[аъ]зали, к[аъ]гда́, пот[аъ]му́;	[ъ] – п[ъ]жива́ете, н[ъ]зыва́ли, с[ъ]вершенно, р[ъ]зуме́ется;	[ъ] – профе́сс[ъ]р, обя́з[ъ]на, су́щн[ъ]сть, ме́л[ъ]чи, ску́чн[ъ], издева́[ӣъ]; [аъ] – вы́х[аъ]дки, манёр[аъм], поду́ма[лаъ], бессозна́тель-[наъ]; [а]* – полели́л[а]сь, нрави[ӣа], интере́сно[ва]
После мягких согласных	⟨а⟩ ⟨э⟩ ⟨о⟩	[э] – [т'э]рпе́ть, [б'эз]ва́с, в[з'э]ла́, от-[н'э]су́; [э^{и}] – [д'э^{и}]вчо́нкой, в[с'э^{и}]гда́, на-[ч'э^{и}]ла́, [л'э^{и}]гко́; [и^{э}] – в[с'и^{э}]го́-навсего, [р'и^{э}]-бёнка, на-[ч'и^{э}]ло́сь, не[с'и^{э}]-ржу́сь;	[ь] – [п'ьр'ьд] глаза́ми, [м'ь]ло-чей; [э] – [б'эз] меня́, [н'э] интересу́ю; [э^{и}] – [н'э^{и}] позволю́;	[ь] – собира́[иьт'ъ]сь, не боле́е[т'ь]; [и^{э}] – привыка́[ьи^{э}т], здоро́[в'и^{э}], в альбо́[м'и^{э}]; [э] – ста́[н'э]т, пре́ж-[д'э], фонети[к'э], не може[т'э]

* Как отмечают И.С. Ильинская и В.Н. Сидоров, произношение [а] в сценической речи допустимо не только в 1-м предударном слоге (Ильинская и Сидоров, 1955).

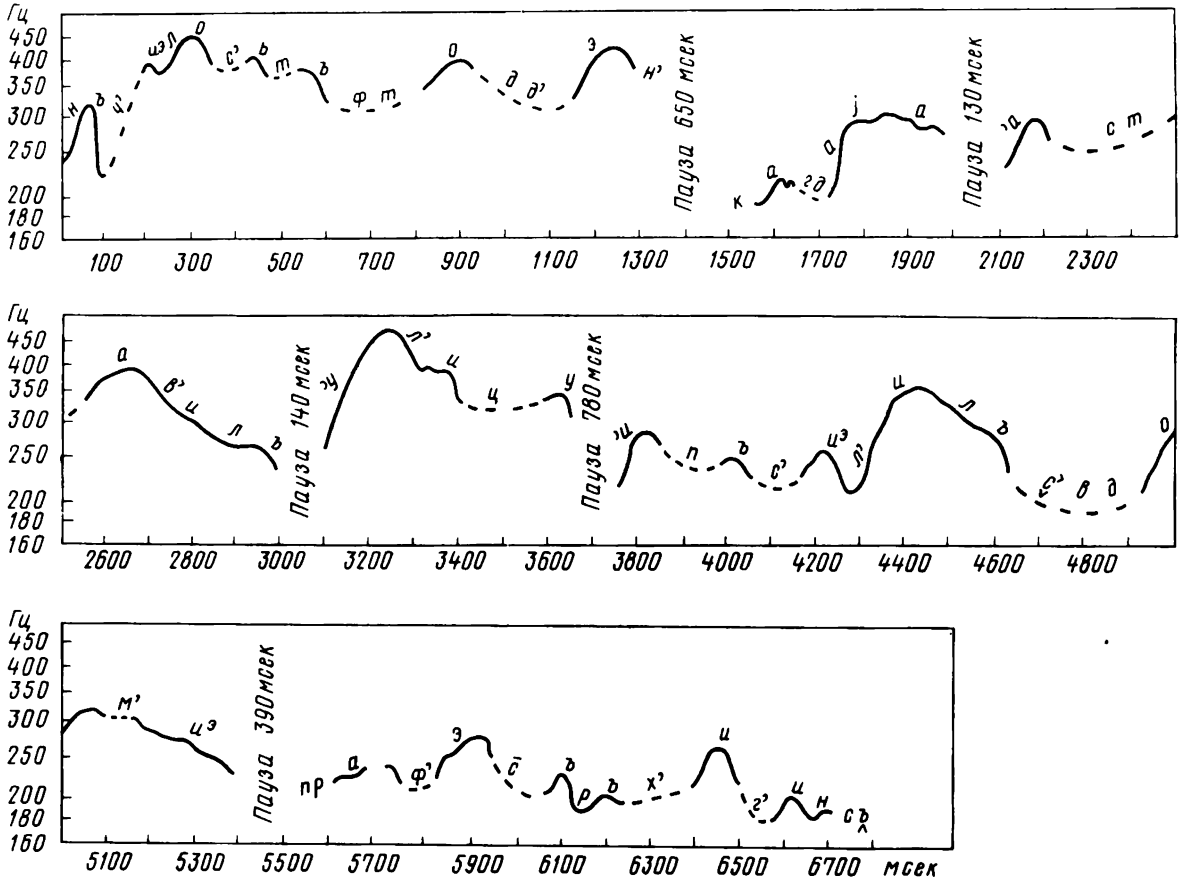

Гц
450
400
350
300
250
200
180
160
Пауза 650 мсек
Пауза 130 мсек
100
300
500
700
900
1100
1300
1500
1700
1900
2100
2300
Пауза 140 мсек
Пауза 780 мсек
2600
2800
3000
3200
3400
3600
3800
4000
4200
4400
4600
4800
Пауза 390 мсек
пр
5100
5300
5500
5700
5900
6100
6300
6500
6700
мсек

Рис. 8

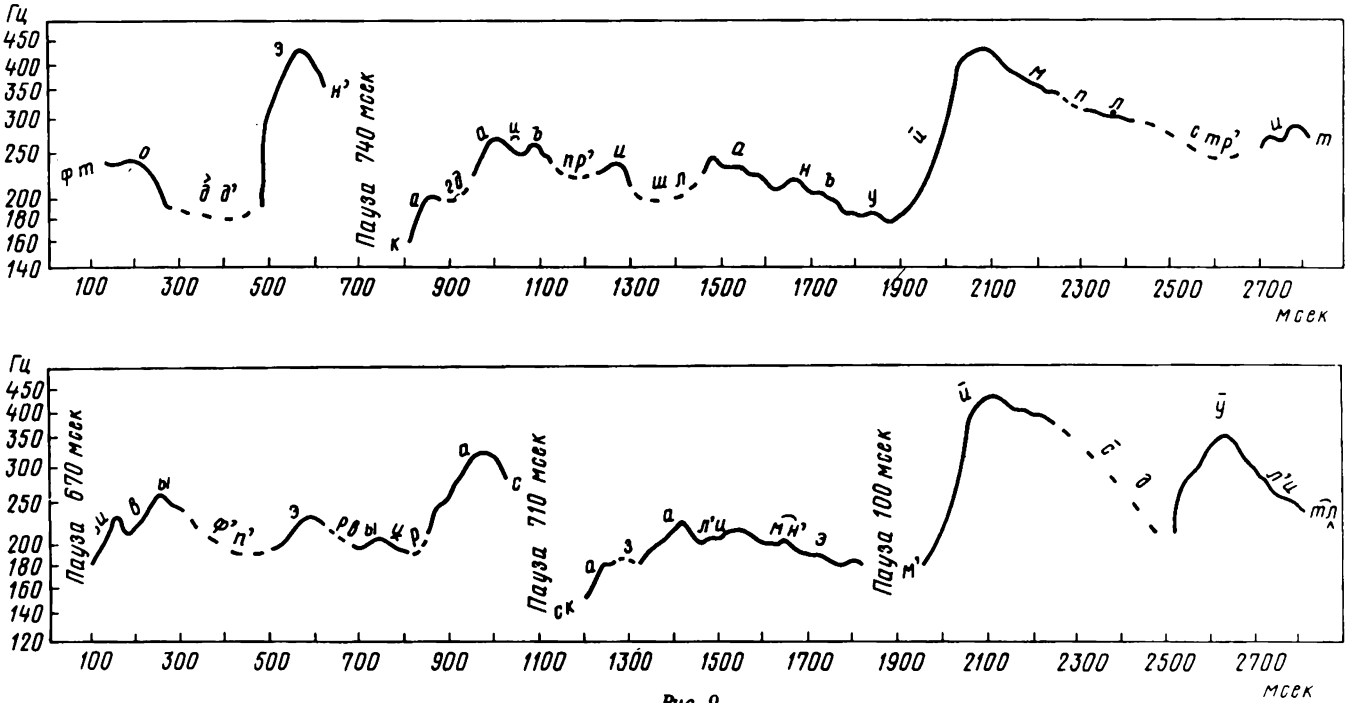

Гц
450
400
350
300
250
200
180
160
140
120
100
300
500
700
900
1100
1300
1500
1700
1900
2100
2300
2500
2700
мсек
Пауза 740 мсек
Пауза 670 мсек
Пауза 710 мсек
Пауза 100 мсек

Рис. 9

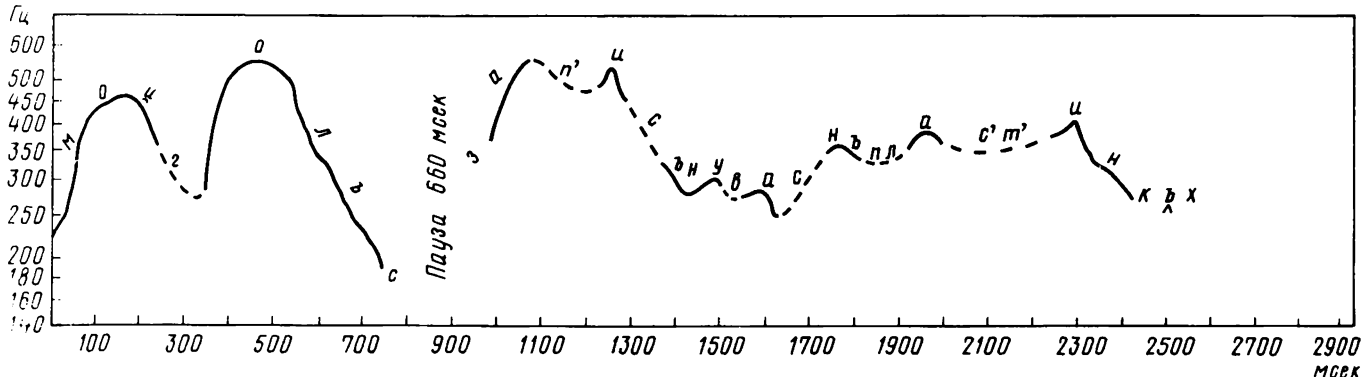

Гц
600
500
450
400
350
300
250
200
180
160
100
300
500
700
900
1100
1300
1500
1700
1900
2100
2300
2500
2700
2900
мсек
Пауза 660 мсек

Рис. 10

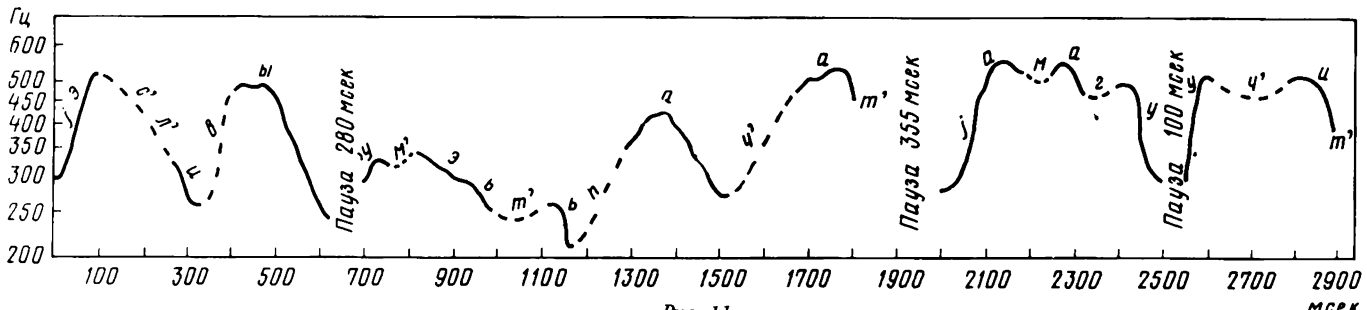

Гц
600
500
450
400
350
300
250
200
100
300
500
700
900
1100
1300
1500
1700
1900
2100
2300
2500
2700
2900
мсек
Пауза 280 мсек
Пауза 355 мсек
Пауза 100 мсек

Рис. 11

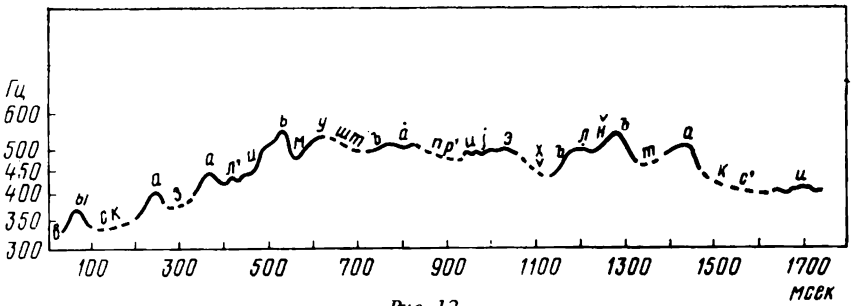


Рис. 12

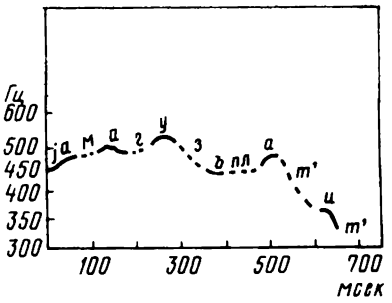


Рис. 13

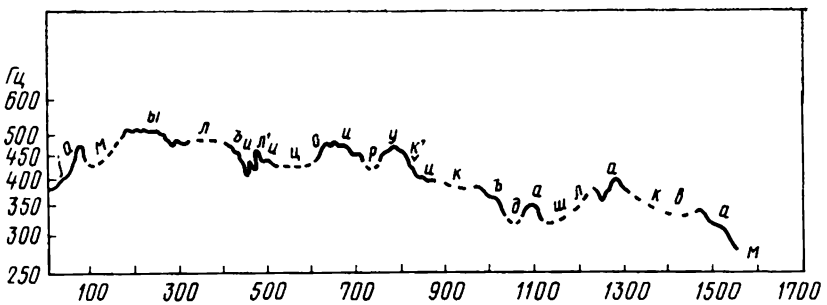


Рис. 14

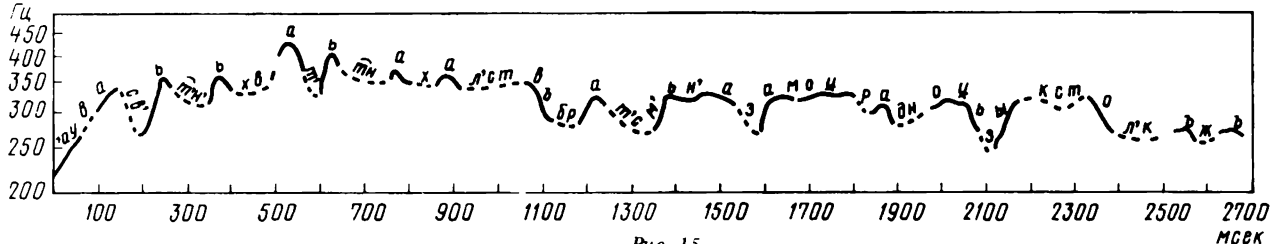


Рис. 15

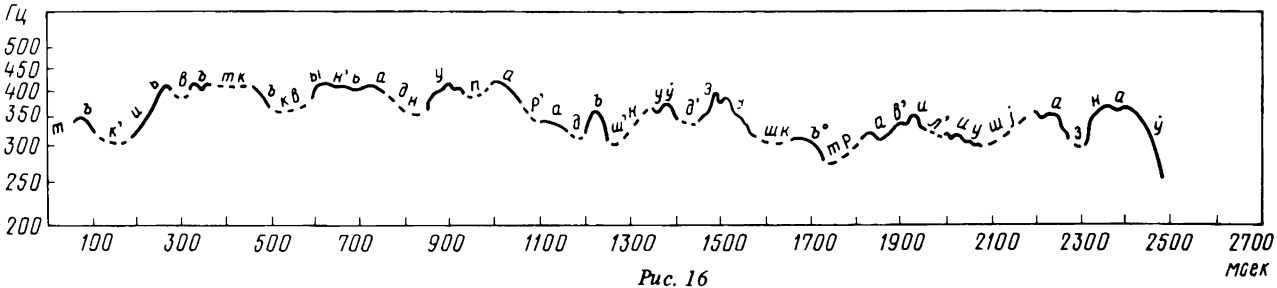


Рис. 16

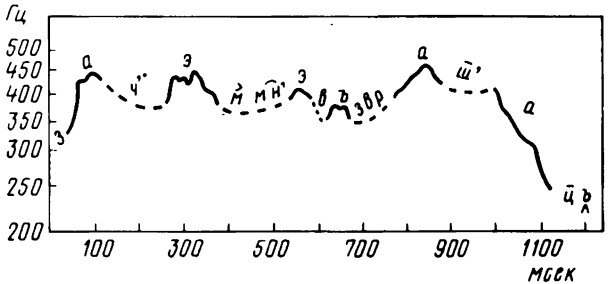


Рис. 17

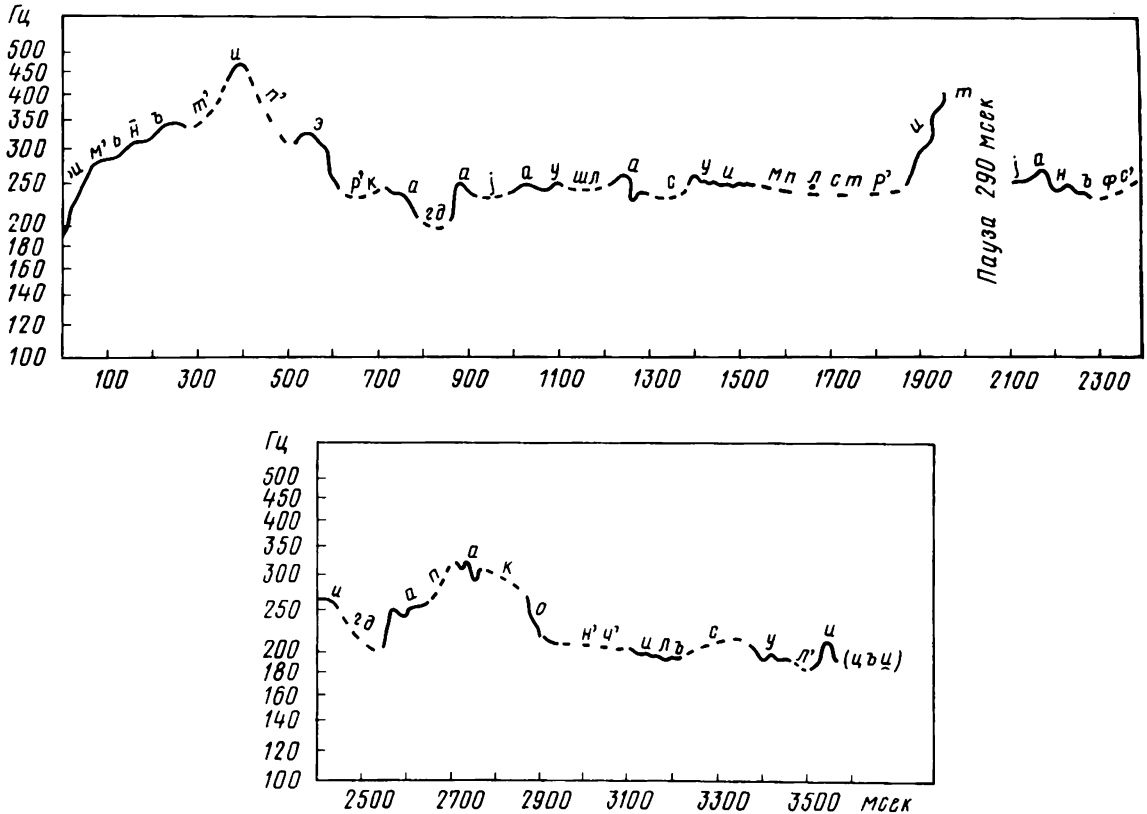

Гц
500
450
400
350
300
250
200
180
160
140
120
100
100
300
500
700
900
1100
1300
1500
1700
1900
2100
2300
2500
2700
2900
3100
3300
3500
мсек
Пауза 290 мсек
(цъц)

Рис. 18

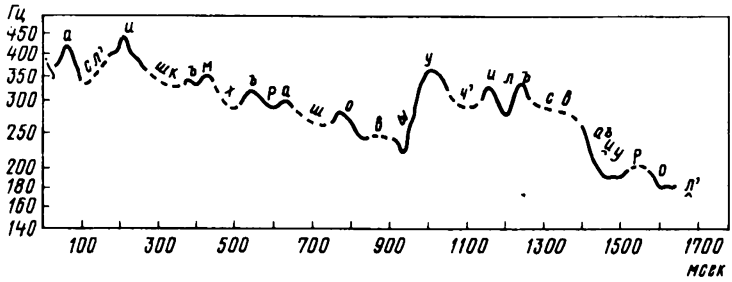


Рис. 19

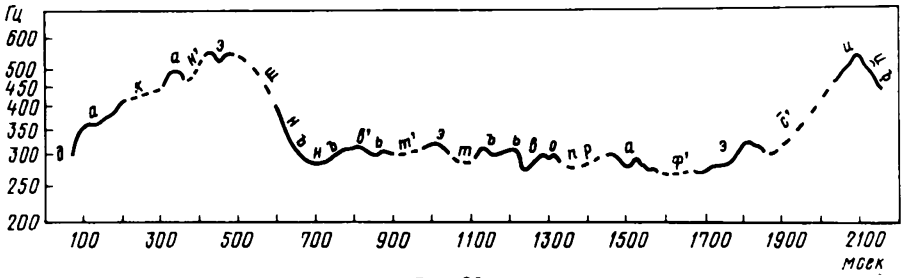


Рис. 20

Безударные гласные в иноязычных словах Д.В. Зеркалова произносит без редукции: эг [о] и́ст, ф [о] не́тика, пр [о] фе́ссор.

Произношение согласных в последнем действии также соответствует литературной норме. Здесь не наблюдается отклонений, описанных выше.

Суперсегментная фонетика

В последних сценах актриса меняет интонационный рисунок роли. Особенно заметно ослабление контрастности просодических характеристик.

1. **Реализации основных типов ИК** в третьем действии несколько отличаются от описанных выше. Прежде всего снижается уровень основного тона интонационных конструкций. Средний тон реализуется в более низком частотном диапазоне: 200–250 гц. Колебания тона в предцентровой части уменьшаются. Нет таких резких перепадов тона, которые мы встречали в первых сценах спектакля. Наибольший подъем регистра наблюдается в ИК-3. Интонационный центр здесь выражен очень ярко. Видимо, яркая выраженность центра в ИК-3 – индивидуальная особенность речи Д.В.Зеркаловой. Однако если в первых сценах спектакля высота основного тона на гласном центра при реализации этой конструкции могла достигать 600–700 гц, то в третьем действии максимальный подъем тона в ИК-3 – 400–500 гц (рис. 8, 9).

В самых драматичных сценах третьего действия для того, чтобы показать сильное эмоциональное возбуждение своей героини, Д.В. Зеркалова частично использует прежние интонационные краски. Например, при последнем объяснении Элизы и профессора Хиггинса интонация актрисы несколько меняется: отдельные фразы произносятся вновь в более высоком ре-

гистре, увеличивается диапазон колебаний основного тона, возрастает интонационная самостоятельность слов в синтагме и т.д. (рис. 10, 11).

2. Изменяется **встречаемость некоторых интонационных конструкций** в речи Элизы. Если в первых сценах наиболее частотны реализации ИК-2 и ИК-3, то в третьем действии сильно возрастает употребление ИК-6. Из 252 синтагм, произнесенных актрисой в первых двух сценах, лишь в 21 случае реализуется ИК-6, что составляет 8% от всех употреблений. В третьем действии ИК-6 встречается в 73 случаях из 353. Это 21% от всех употреблений. Частое использование ИК-6 придает речи Элизы несколько приподнятый, декламационный характер.

3. Снижается также **громкость** речи. В третьем действии практически отсутствуют резкие переходы от forte к piano, как в начале спектакля. Изменение громкости нередко бывает связано с изменением темпа произнесения. Вспомним, что в первом действии перепады по темпу и громкости не были связаны со смысловым содержанием речи. Они использовались как интонационная краска, демонстрируя неумение Элизы "выражаться поблагородному". В последних сценах задача использования этих средств принципиально иная: подчеркнуть разнообразие интонаций Элизы, гибкость и богатство ее речи. Все изменения по темпу и громкости тесно связаны с содержанием реплик. Показателен следующий отрывок:

О-о! Профессор! О! Я готова себя избить/ когда подумаю как долго я терпела/ унижения/ ругательства/ и издевательства/ когда мне стоило только/ пошевелить пальцем/ чтобы сравняться/ с вами//.

III

Создавая речевой портрет Элизы, Д.В. Зеркалова использует фонетические черты разных языковых сфер: диалектов, просторечия, разговорной речи.

Как уже отмечалось выше, одна из наиболее примечательных особенностей вокализма Д.В. Зеркаловой – ослабление качественной редукции гласных неверхнего подъема во всех безударных слогах (кроме 1-го предударного, где часто возможен [ъ]). Откуда же берет актриса такое произношение? Как отмечают некоторые исследователи русских диалектов, данный тип фонетического слова встречается в отдельных южнорусских говорах, граничащих с украинскими, а также в русской речи украинцев (Высотский, 1973, с. 37; Аванесов 1949, с. 66; Культура русской речи на Украине, с. 47 и сл.).

Обратившись к биографии Д.В. Зеркаловой, выясняем, что она родилась и выросла в Одессе, начала свою артистическую карьеру в Одесском драматическом театре, а затем работала в театрах Киева, Харькова, Полтавы (Театральная энциклопедия, 1962, т. II). Живя долгое время на Украине, Д.В. Зеркалова слышала русское произношение украинцев, отдельные черты которого она через несколько лет использовала в роли Элизы. Однако актриса вводит украинизмы крайне тактично, осторожно. Помимо особенностей редукции безударных гласных, можно отметить лишь произношение

полумягкого [ш] в отдельных словах: [ш']иллинга, [ш']есть. Других характерных черт украинской фонетики мы не услышим. (Таких, например, как произнесение [h] вместо [г], употребление некоторых словоформ типа идет [т'] и др.) Использование этих черт могло бы вызвать у зрителей слишком яркие ассоциации с украинской речью, а это разрушило бы образ: цветочница с лондонской окраины не может говорить по-одесски.

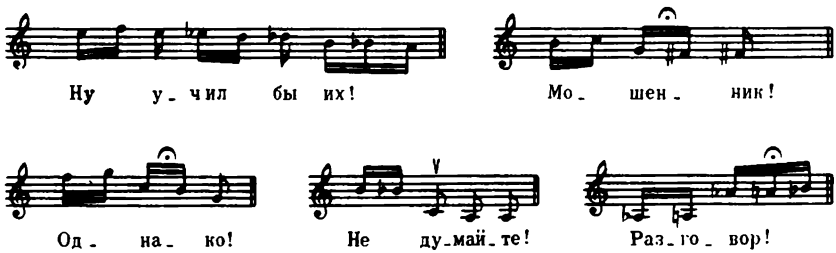
Встречаются в произношении Элизы также черты разговорной фонетики. Такие, например, как редукция до нуля гласных 1-го заударного слога ([гóлву]), выпадение согласных ((в)се равно, шес(ть), де(в)ушка), ослабление смычки у некоторых смычных согласных (если [б]ы).

Интонация Д.В. Зеркаловой также очень характерна и необычна. Реплики Элизы в первых сценах спекталя очень напоминают выкрики рыночных торговок. Музыковеды и этнографы, делавшие нотные записи интонаций разносчиков, отмечают большой регистровый диапазон этих интонаций. Вот некоторые из записей (Выкрики разносчиков . . . , 1906).



Как видим, тон резко меняется от слога к слогу. Мелодические интервалы между отдельными слогами превышают октаву.

Сделав нотные записи некоторых реплик Элизы, обнаруживаем большое их сходство с записями А.Т. Гречанинова и А.М. Листопадова[6].



Голос Д.В. Зеркаловой отличается широким диапазоном. Она одинаково свободно владеет и высокими и низкими регистрами. Интонации Д.В.Зеркаловой в первых сценах спектакля гротескны по характеру. И вполне возможно, что сочная, выразительная и необычайно музыкальная речь торговок южных базаров наложила свой отпечаток на мелодику речи Элизы Дулитл в исполнении Д.В. Зеркаловой.

---

[6] Автор приносит благодарность Л.И. Заковоротной за помощь в нотной записи интонации Д.В. Зеркаловой.

ПРОИЗНОШЕНИЕ А.Б. ФРЕЙНДЛИХ В СПЕКТАКЛЕ "ПИГМАЛИОН" ЛЕНИНГРАДСКОГО АКАДЕМИЧЕСКОГО ТЕАТРА им. ЛЕНСОВЕТА

I

Набор произносительных средств, которые использует А.Б. Фрейндлих, исполняя роль Элизы, также весьма разнообразен. В ее речи нередко звучат нелитературные варианты, которые на нейтральном речевом фоне особенно заметны. Далее мы рассмотрим, какие произносительные краски отбирает актриса для создания речевого портрета Элизы Дулитл в первых сценах спектакля.

Сегментная фонетика

Безударный вокализм. Произношение А.Б. Фрейндлих безударных гласных отличается от произношения Д.В. Зеркаловой. Прежде всего своеобразен набор вариантов и частотность их употребления. Если для Элизы-Зеркаловой как основную особенность мы отмечали ослабление редукции безударных гласных, то для Элизы-Фрейндлих более характерна другая, прямо противоположная черта – сильная качественная редукция гласных неударных слогов (см. табл. 3).

Сильная редукция безударных гласных отчасти связана с высоким темпом речи А.Б. Фрейндлих в начальных сценах спектакля. Среднезвуковая длительность фраз составляет 47–50 мсек, а длительность отдельных гласных в словах может быть и еще меньше. Например:

[п р'и j э́$_{50}$ х ъ л$_{50\ 35}$] – *приехала,* [з ъ п л а$^{ъ}_{40}$ т' и́$_{40\ 50}$ т'] – *заплатить,* [н а х а́$_{50}$ л'$_{60}$ с т в ъ$_{30}$] – *нахальства,* [с т о́$_{50}$ л' к ъ ж ъ$_{45\ 60}$] – *столько же.*

Следует обратить также внимание на случаи качественной редукции гласных верхнего подъема [и], [у].

Суммируя все сказанное, отметим, что для речи Элизы-Фрейндлих в первых сценах характерно уменьшение числа гласных различителей во всех позициях. Так, для ⟨а⟩, ⟨о⟩, ⟨у⟩, ⟨и⟩ после твердых согласных в безударных слогах возможен вариант [ъ], в этих же позициях (кроме позиции 1-го предударного слога) данные фонемы могут быть также выражены нулем звука. Гласные ⟨а⟩, ⟨о⟩, ⟨э⟩, ⟨у⟩ после мягких согласных в безударных слогах имеют реализации [ь], ноль звука. Отметим, однако, что в этих же позициях встречаются и другие реализации гласных фонем. Тем не менее указанная тенденция обнаруживается довольно часто. Преобладание в речи Элизы невыразительных по тембру звуков [ъ] и [ь], а также частые случаи нулевой редукции гласных создают впечатление, будто ее речь мало насыщена гласными звуками, "демелодизована". В обычной бытовой речи эти же черты не привлекли бы внимания слушателей, так как не являются отступлением от ее норм. На сцене же, где вопросы эвфонии (благозвучия) речи играют первостепенную роль, подобное произношение неприятно режет слух[7]. А.Б. Фрейндлих учитывает эту особенность зрительского

[7] Специалисты по сценическому произношению отмечают это различие между разговорной и сценической речью: «Итак, речь бытовая переживает процесс "демелодизации", в то время как речь художественная как будто стремится (во всяком случае должна стремиться) сохранить и умножить "музыкальные" элементы речи, используя все богатство красок и звуковые возможности» (Иртлач 1978, с. 38).

Таблица 3

Реализации фонем ⟨а⟩, ⟨о⟩, ⟨э⟩, ⟨у⟩, ⟨и⟩ в безударных позициях

Позиция после согласных	Фонемы	1-й предударный слог	Другие предударные слоги	Заударные слоги (открытые и закрытые)
После твердых согласных, кроме шипящих и [ц]	⟨а⟩ ⟨о⟩	[а], [а^{ъ}] – за кв[а]ртиру, пл[а^{ъ}]тить, п[а^{ъ}]йду, попр-[а^{ъ}]сила;	[а^{ъ}] – н[а^{ъ}]-стоящий, з[а^{ъ}]-платить, п[а^{ъ}]-просила;	[а^{ъ}] – дел[а^{ъ}]м, девушк[а^{ъ}], не стал[а^{ъ}];
		[ъ]* – ник[ъ]ких, гов[ъ]рит, ух[ъ]жу, с[ъ]ма, с[ъ]гласна, пр[ъ]сить, пл[ъ]тить;	[ъ] – з[ъ]нимался, з[ъ]-квартиру, с[ъ]бираюсь; ноль звука* – г(о)-ворил, н(а)до мной, п(о)чему;	[ъ] – вечер[ъ]м, сердц[ъ] у вас нет; ноль звука* – прие́х(а)-ла, на́ н(о)чь, сказа́[л], прие́ха[л];
	⟨у⟩	[у] – к[у]пите, р[у]-ками;	[у] – с[у]-масшед-ший;	[у] – дев[у]шк[у];
		[ъ]* – т[ъ]да, п[ъ]-стите, к[ъ]пили;	[ъ]* – прид[ъ]-рковатый;	[ъ]* – п-мо́ем[ъ];
	⟨и⟩	[ы] – ст[ы]диться; [ъ]* – со ст[ъ]да;		
После мягких согласных	⟨а⟩ ⟨о⟩ ⟨э⟩	[и^{э}] – [м' и^{э}]ня, [в'и^{э}]рнуть,		[и]* – не́[ч'им], со́[в'и]сти у вас нет, купи́[т'и];
		[и] – при[н'и]сут; [б'и]ри, [н'и]знасте, в[з'и]ла, [т'и]реться;		
		[ь]* – в ц[в'ь]точном;	[и]* – [н'и]-звола, п[р'и]длагать;	[ь] – не беспоко́й-[т'ь]сь, вре́-[м'ь]ни, лег-[ч'ь]; ноль звука* – не хотит(е), разговар-(и)вать.
	⟨у⟩	[у] – [л'у]бите; ноль звука* – с(ю)да́; [ь]* – [с'ь]да́;	[ь] – б[р'ь]хуну́, за [к' ь]-росиновой лавкой;	

восприятия. Отмеченное произношение безударных гласных – характерологическое средство, используемое актрисой для того, чтобы подчеркнуть убогость, невыразительность речи Элизы Дулитл.

Консонантизм. Согласные в произношении Элизы-Фрейндлих имеют следующие особенности:

1. Смычные согласные и аффрикаты часто ослабляют или утрачивают смычный элемент: о [н] о, [н] а всю железку, не за [д'] ирайте нос, ше[д'] есят, та [к], [х] то, му [ш'] ить, в цвето [ш'] ном магазине, лу [ш'] ь – *лучше.*

2. Встречаются случаи выпадения согласных в разных позициях: а) в начале слова (встретились только случаи с утратой [j]) – *если* – [ьс'л'и] (само слово произносится без ударения), *я пойду* – [а́] пойду; б) в интервокальном положении: [j] – зимо́ [ý], зна́ [ý], сво [о́] место; [в'] – не понр [а́и] тся; [в] – [д'е́у] шка, [з] – ск [аа́] л; [д'] – у [в'и́ь] те; в) в сочетании с другими согласными (упрощение групп согласных): *здесь* – [з'ьс'] (все слово произносится безударно), *все равно* – [с'ърьно́], *взять* – [з'ат'], *внутри* – [нутр'и́]; *платьев* – [пла́т'ьф], *разве* – [ра́з'ь], *шестьдесят* – [шъд'ис'а́т], *нахальства* – [наха́л'сть].

Нередко выпадение согласных происходит на стыке слов, так как убыстренный темп речи и слитное произношение ослабляют межсловные границы. Выпадение согласных сочетается с явлениями ассимиляции: *в рот взяла* – [вро́д з'ила́], *пусть знают* – [пу́з' зна́ут].

3. Согласные могут выпадать вместе с гласными, т. е. происходит слоговая редукция. Это ведет к искажению ритмического рисунка слова: *какие* – [кък'и́], *увидите* – [ув'и́т'ь], *шестьдесят* – [шъс'а́т], *компанией* – [кампа́н'ьи], *Букингемский дворец* – [бъкн'э́мск'иц].

4. Убыстренный темп и слитное произношение способствуют тому, что в речи Элизы особенно часто происходит озвончение глухих согласных, находящихся рядом с гласными или сонантами. Озвончаются в потоке речи разные согласные и в разных позициях в слове: 1) в начале слова перед гласными – [ф] у́нтов, [к] аки́е, [т] ак, свободному [п] оведе́нию и т. д.; 2) в середине слова в интервокальном положении – ни [к] аки́х, по [к] але́чить, ли [ц] о́, на [х] а́льство, не [к] а [к] а́я-нибудь и т. д.; 3) рядом с сонантами – [ш] ла, фу́н [т] ов.

Суперсегментная фонетика

Для произношения А.Б. Фрейндлих в первых сценах спектакля характерно ослабление акцентной насыщенности фраз[8]. Многие незнаменательные, полузнаменательные и некоторые знаменательные слова в речи актрисы утрачивают ударность и примыкают к предыдущему или последующему слову как проклитики или энклитики. Утрата ударения приводит к сильной фонетической деформации этих слов. Например:

А *теперь я им* нос утру// – [ът'п'ьр'_jа́ьм но́с утру́]; Он *сюда* скоро не сунется// – [о́н_сда ско́ръ н'ису́н'ьцъ]; Великое дело *здесь* намытой ходить// – [в'ил'и́къи^{э} д'э́лъ_з' ьс' намы́тъи_хад'и́т']; При том *что* я пришла *брать* уроки// – [пр'и то́м_штъь пр'шла́_брът' урок'и].

[8] Термин С.И. Бернштейна (Бернштейн 1977, с. 44).

Весьма своеобразна интонационная организация речи Элизы Дулитл.

1. **Синтагматическое членение.** В речи Элизы постоянно чередуются длинные и короткие синтагмы. Одно-двусложные восклицания (А!, О!, Ну-ну! и т.п.) сменяются довольно пространными интонационными периодами. Многосложные синтагмы могут состоять из 20–25 слогов:

Никакой вы не порядочный[2] если говорите такие вещи!; А у вас ведь не хватит[3] нахальства брать с меня за мой родной язык столько же?

В произношении А.Б. Фрейндлих синтагма не всегда представляет собой интонационно-смысловое единство. Актриса буквально на одном дыхании произносит всю фразу целиком, не членя ее на синтагмы даже там, где лексико-грамматический состав требует такого членения: А ведь он не брезгует[1²] давать уроки я сама слышала как он вчера говорил//; В жизни[2а] никто не видел чтоб я хоть каплю спиртного в рот взяла все вы врете! Естественно, что такие длинные синтагмы отличаются очень высоким темпом произнесения. Видимо, именно эта особенность интонации Алисы Фрейндлих была подмечена автором одной из рецензий, написавшим, что фразы Элизы "напоминают пулеметные очереди"[9].

В ряде случаев синтагматическое членение выражено недостаточно ярко, обе синтагмы произносятся слитно, без паузы между ними. Это создает условия для различных комбинаторных фонетических процессов на межсинтагменных границах. Например:

Потом-то я уже справила[2] [з'] яла полотенце на него навесила[1]// (выпадение согласного в слове *взяла* и ассимиляция по звонкости); Я не хуже вас знаю сколько стоят уро[1] [к'и] согласна платить[1⁴]// (стяжение гласных).

2. **Особенности реализации интонационных конструкций.** Своеобразие интонации Элизы-Фрейндлих заключается прежде всего в том, что практически все типы ИК произносятся на очень высоком регистре. Средний тон колеблется в пределах 300–400 гц, а в некоторых случаях достигает 500 гц. Высокий уровень основного тона обусловливает суженный регистровый диапазон. Движение тона на интонационном центре выражено слабо.

В реализациях ИК-1, например, диапазон изменений основного тона может быть совсем незначительным – 30–65 гц (рис. 13, 14). Предцентровая часть синтагмы обычно характеризуется слабыми колебаниями основного тона.

При реализациях ИК-2 диапазон движения основного тона на интонационном центре также невелик (рис. 16). Интонационный центр в этих случаях выделяется увеличением интенсивности.

Даже в ИК-3, где следует ожидать наибольшего уровня подъема тона на интонационном центре, в большинстве случаев регистровые различия между предцентровой частью и центром ИК незначительны. Мелодический интервал на гласном интонационного центра не превышает 60–80 гц (рис. 12, 15). Для реализаций ИК-3 характерно также восходящее или восходяще-нисходящее движение основного тона на постцентровой части (рис. 12). При

---

[9] Московская правда, 1963, 26 янв.

такой организации постцентра синтагмы ослабляется выраженность ее интонационного центра.

Слабая выделенность интонационного центра – особенность реализаций всех типов ИК в произношении А.Б. Фрейндлих. Это происходит в результате того, что главноударный слог синтагмы мало отличается от других слогов по высоте тона, длительности и интенсивности. Весьма показателен такой небольшой эксперимент.

Десяти аудиторам-лингвистам, имеющим опыт работы по расшифровке магнитофонных записей устной речи, было предложено прослушать несколько фраз – фрагментов из спектакля в произношении А. Фрейндлих и выделить в каждой из прослушанных синтагм интонационный центр. В первых трех примерах главноударный слог слышен достаточно отчетливо. Эти фразы были включены в текст для прослушивания как контрольные. Определение интонационных центров в синтагмах контрольных фраз не было трудным ни для одного из аудиторов. Показания всех десяти испытуемых совпали. Наибольшие сложности вызвало определение интонационных центров в следующих двух примерах:

1. Вы сказали ему что я приехала на такси? (рис. 12).
   з

2. А у вас ведь не хватит нахальства брать с меня за мой родной язык столько же? (рис. 15).
   з

Как показывают графики, интонационный центр в этих синтагмах выражен слабо, поэтому, видимо, столь разноречивы ответы аудиторов. В первом из приведенных примеров трое испытуемых не смогли определить место интонационного центра, двое отметили интонационный центр на слове *ему,* трое – на слове *такси,* двое выделили 2 интонационных центра: *ему* и *такси, сказали* и *такси.*

Во втором случае показания аудиторов распределились следующим образом. Один из испытуемых не смог определить место интонационного центра, двое отметили центр на слове *хватит,* один на слове *нахальства,* двое – на слове *столько же,* четверо выделили несколько интонационных центров: трое из них отметили слова *хватит* и *столько же,* один – *нахальства* и *столько же.*

Этот небольшой опыт показывает, что определить место интонационного центра в синтагмах, произносимых А.Б. Фрейндлих, подчас довольно затруднительно. Слабая выраженность интонационного центра создает впечатление, что все слоги в синтагме выделены одинаково, и в результате речь Элизы кажется монотонной, однообразной, невыразительной.

3. Темп. Одна из наиболее ярких и воспринимаемых на слух особенностей произношения А.Б. Фрейндлих – это высокая скорость речи. В первых сценах спектакля Элиза говорит очень быстро, она буквально "захлебывается" словами. Средняя длительность звука во многих фразах едва превышает 50 мсек, а в отдельных случаях бывает и меньше. Высокий темп влияет на многие фонетические особенности речи Элизы. С ним связаны слитное произношение и фонетическая деформация отдельных слов, ослабление межсинтагменных границ, слабая выраженность интонационного центра и т.п. В то же время убыстренный темп и сам по себе является яркой речевой краской: Элиза говорит излишне торопливо, небрежно.

4. **Громкость.** Большая часть фраз, произносимых А.Б. Фрейндлих в первых сценах спектакля, отличается повышенной громкостью. Однако контрастных переходов от piano к forte, как у Д.В. Зеркаловой, здесь значительно меньше. Это создает впечатление некоторого однообразия речи. Отдельные же слова или фразы, произносимые на общем "громком" фоне неожиданно тихо, всегда несут смысловую и эмоциональную нагрузку. Так, вторую часть фразы *Не хотите/ как хотите//* актриса произносит очень тихо. Такой резкий и неожиданный переход создает комическое впечатление, вызывает смех в зрительном зале.

II

В третьем действии произношение А.Б. Фрейндлих существенно меняется.

Сегментная фонетика

Безударный вокализм. Совершенно исчезают из речи Элизы нелитературные произносительные варианты безударных гласных. Безударные гласные верхнего подъема [и], [ы], [у] не подвергаются качественной редукции.

Набор произносительных вариантов гласных и их встречаемость в речи Элизы в последних сценах значительно отличается от начальных сцен спектакля (см. табл. 4).

Сравнив данные табл. 4 с данными табл. 3, можно заметить, что в речи А. Фрейндлих в последних сценах спектакля все произносительные варианты безударных гласных находятся в пределах литературной нормы.

Консонантизм. В произношении А. Фрейндлих согласные в последних сценах спектакля не испытывают тех фонетических деформаций, которые были отмечены в первом действии. Все встречающиеся произносительные варианты находятся в пределах литературной нормы.

Интересно отметить, что если в отдельных грамматических формах слов в литературной норме допускается два варианта произношения согласных (старая и новая нормы), то в третьем действии актриса использует старый вариант, а в первых сценах употребляет новую произносительную норму. Так, например, в третьем действии звучит старомосковский вариант [шн] вместо более распространенного в настоящее время [ч'н] в следующих словах: порядо[шн]ый, достато[шн]о (встретилось дважды). Как речевая краска используется также сопоставление твердого и мягкого вариантов произношения возвратных частиц *-сь, -ся*. В начальных сценах возвратные частицы произносятся А. Фрейндлих по новой норме – с мягким *с*: занимал[с'ъ], кончил[с'а], не беспокойте[с'], сдала[с'] мне ваша конфета, не остану[с'] и т.д. В последних сценах в произношении актрисы преобладает твердый (иногда полумягкий) вариант: научила[с], остану[с], подвернул[съ], обращаете[с], не увидим[съ], удало[с] и т.д.

Суперсегментная фонетика

К третьему действию спектакля во многом меняется ритмо-интонационный рисунок речи Элизы-Фрейндлих.

1. Возрастает **акцентная насыщенность** произносимых фраз, т.е. значительно сокращается число безударных слов. Многие незнаменательные и

Таблица 4

Реализации фонем ⟨а⟩, ⟨о⟩, ⟨э⟩, ⟨у⟩, ⟨и⟩ в безударных позициях

Позиции после согласных	Фонемы	1-й предударный слог	Другие предударные слоги	Заударные слоги (открытые и закрытые)
После твердых согласных, кроме шипящих и [ц]	⟨а⟩ ⟨о⟩	[а] под[а]ви́тесь, х[а]те́ла, г[а]дна́;	[а^{ъ}] – г[а^{ъ}]вори́ть, н[а^{ъ}]ходя́сь, р[а^{ъ}]здави́ть;	[а] – толстоко́жа[иа], проста́[иа];
		[а^{ъ}] – р[а^{ъ}]сква́ситъ, г[а^{ъ}]то́ва, толст[а^{ъ}]ко́жая;	[ъ] – т[ъ]лстоко́жая, бл[ъ]г[ъ]дарю́;	[а^{ъ}] – ра́д[а^{ъ}], и́менн[а^{ъ}], дьяв[а^{ъ}]л; [ъ] – де́л[ъ] нет, боти́н[ъ]к;
	⟨у⟩	[у] – р[у]ка́ми, не ск[у]пи́тесь;	[у] – т[у]але́ты;	[у] – чу́точк[у], га́лст[у]к;
	⟨и⟩	[ы] – р[ы]ча́ли;		[ы] – ра́д[ы], туале́т[ы];
После мягких согласных	⟨а⟩ ⟨э⟩	[и^{э}] – у[м'и^{э}]ре́ть, ц[в'и^{э}]ты́, на[ч'и^{э}]ло́сь;	[ь] – [б'ъ]споко́иться, д[л'ъ]меня́, [м'ъ]лочей;	[ь] – бу́[д'ъ]т, ту́[ф'ъ]ль, благода́ри[т'ъ], пре́ж[д'ъ];
	⟨о⟩	[э^{и}] – [н'э^{и}]ва́жно, [б'э^{и}]да́, [в'э^{и}]сти́;	[и^{э}] – [н'и^{э}]скупи́тесь, [г'и^{э}]рогиню;	[и^{э}] – подави́[т'и^{э}]сь, муч и́[т'и^{э}]ль, бери́[т'и^{э}], в мане́[р'и^{э}];
		[и] – не ст[р'и]сло́сь, [н'и]ве́жественная, из [в'и]ще́й;		[и] – ви́ди[т'и] ли, возьми́[т'и], на бараба́[н'и];
				[ъ] – пла́[т'иъ], сего́[дн'ъ], за ту́ф[л'ъ]ми;
	⟨у⟩	[у] – у [л'у]бви́;	[у] – [л'у]бопы́тно;	[у] – не позво́[л'у];
	⟨и⟩	[и] – п[р'и]чу́ды;		[и] – де́нь[г'и].

полузнаменательные слова получают ударение, что уменьшает возможность их фонетической деформации. Например: Здра́вствуйте профе́ссор Хи́ггинс! Ка́к вы́ себя́ чу́вствуете?; О́чень ра́да ва́с ви́деть полко́вник Пи́ккеринг!; Пра́вда я́ всего́ лишь гнила́я капу́стная кочерыжка//; Я́ зна́ю вы́ не скупи́тесь на де́ньги//.

Местоимения, многосложные союзы, частицы и предлоги обычно ударны. Элиза теперь следит за собой, старается говорить правильно, отчетливо произнося каждое слово.

2. **Синтагматическое членение.** Уменьшается длина сигтагм. Синтагматическое членение соотнесено с семантико-синтаксическим членением фразы. Чаще выдерживаются паузы на межсинтагменных стыках: Видите ли ... нет-нет/(пауза) дело не в том что вы платили за мои туалеты//(пауза) Я знаю вы не скупитесь на деньги//(пауза) Но именно от вас я научилась хорошим манерам//(пауза) А ведь без них нельзя стать настоящей леди/(пауза) не правда ли?

В отдельных, наиболее драматичных, сценах темп речи Элизы возрастает, слоговой объем синтагм вновь увеличивается, на межсинтагменных стыках исчезают паузы. Однако теперь этот прием А. Фрейндлих использует с другой целью: подчеркнуть эмоциональное напряжение своей героини.

3. В последних сценах **реализации основных типов ИК** отличаются от интонации Элизы в начале спектакля. Во-первых, снижается уровень основного тона. Средний регистр обычно реализуется в частотном диапазоне 200–250 гц. Понижение регистра создает условия для большего высотного варьирования среднего тона. Диапазон изменений основного тона в некоторых реализациях составляет 200–300 гц. Движение тона на гласном интонационного центра становится более рельефным. Особенно ярко это проявляется в реализациях ИК-3 (рис. 18, 2-я синтагма).

Увеличивается диапазон колебаний основного тона на предцентровой части (рис. 19). Голос Элизы приобретает бо́льшую гибкость, свободно переходит с одного регистра на другой.

Наиболее рельефное движение основного тона наблюдается обычно во фразах подчеркнуто эмоциональных. Уровень среднего тона здесь может быть несколько выше, чем в более нейтральных фразах. В таких синтагмах выделяется обычно не один, а два или несколько интонационных центров (рис. 17).

4. Особенно частотной в речи Элизы теперь является ИК-4. (В начальных сценах данный тип ИК практически не встречается). Эта интонационная конструкция, типичная для официальной ситуации общения, делает речь Элизы более сдержанной, "светской". Сфера употребления ИК-4 довольно широка. ИК-4 используется:

1) при выражении разных типов вопроса:

Не та́к ли?; Я хочу зна́ть/ мои платья принадлежат мне или полковнику Пи́ккерингу?; Как вы себя чу́вствуете?; А профессор е́дет?;

2) в неконечных синтагмах повествовательных фраз:

Тепе́рь же/ когда вы сделали из меня́ ле́ди/ мне не остается ничего друго́го/ как торгова́ть собо́й//; Они могут понадо́биться ему/ для экспериме́нтов/ над следующей де́вушкой/ которую вы найдете́//;

3) в конечных синтагмах повествовательных фраз:

Мои пла́тья/ в которых я пришла́ сю́да/ к сожале́нию сожжены́//; Я не хочу́ чтобы меня́ обви́нили в воровстве́//; Очень рада вас ви́деть полковник Пиккеринг//.

В речи Элизы широко представлены различные реализации ИК-4. Это позволяет избежать однообразных, монотонных интонаций, которые, как

может показаться, следовало бы ожидать при столь высокой встречаемости данной конструкции. В то же время частое употребление актрисой ИК-4 художественно оправдано. Использование ИК-4 в данном случае подчеркивает сдержанность, воспитанность Элизы, показывает, что она научилась вести себя независимо и достойно в любых жизненных ситуациях, как и подобает настоящей леди. Лишь в последней сцене объяснения с Генри Хиггинсом Элиза дает волю своим чувствам. Характерно, что в этой сцене встречаемость ИК-4 значительно сокращается.

5. **Темп.** В последних сценах спектакля скорость речи Элизы несколько уменьшается. Средняя длительность звука во фразах обычно составляет 60–70 мсек. Снижение темпа произнесения оказывает влияние на инотонационное оформление речи: становится более четким синтагматическое членение речи, рельефнее проявляется мелодический контур синтагм, возрастает степень выраженности интонационного центра. Варьирование темпа (убыстрение или замедление речи) является теперь показателем эмоционального состояния Элизы. В минуты наибольшего душевного волнения скорость ее речи возрастает.

6. **Громкость** речи Элизы в третьем действии снижается. Она говорит тише и спокойнее. Переходы от forte к piano теперь более органичны и наполнены глубоким эмоциональным и смысловым содержанием. Варьирование громкости в сочетании с другими просодическими средствами позволяет А.Б. Фрейндлих создать интересный интонационно-ритмический рисунок роли. Приведем небольшой отрывок из спектакля, чтобы показать, как удачно использует актриса различные речевые краски:

p 6 p (6) 2
Мне хочется/ (пауза) мне хочется чуточку внимания/ (пауза) ласкового
2 p 2 1² 1² 2
слова// Я знаю/ я простая темная девушка/ а вы большой ученый/ джентль-
p 3 f 2 3 1²
мен// (пауза) Но все-таки/ (пауза) я же ... я же человек/ а не пустое место//
f 2 3 2 p
(пауза) Если я чего-нибудь... если я что-нибудь и делала/ то не ради такси
2 p 3
и платьев// А потому что нам было хорошо вместе// (пауза) Я начала... ну
p f 2 f 3
я на... я начала... я начала привязываться к вам// (пауза) Ну не в
3 1² 1²
смысле любви/ или потому что забыла разницу между нами/ а так просто/
p 1
(пауза) по-дружески//.

III

Основным источником, из которого А.Б. Фрейндлих черпает речевые краски для создания образа Элизы Дулитл, является русская разговорная речь.

Актриса использует такую особенность разговорной фонетики, как сильная качественная редукция безударных гласных вплоть до полной их утраты. Наиболее частотными реализациями любых гласных фонем (в том числе и гласных верхнего подъема ⟨и⟩, ⟨у⟩) в безударных позициях являются [ъ] (после твердых согласных) и [ь] (после мягких). Такие реализации встречаются даже в позиции 1-го предударного слога. Подобное

произношение особенно распространено в разговорной речи ленинградцев[10]

У А. Фрейндлих мы встречаем и другие разговорные особенности: различные виды деформаций согласных звуков, выпадение согласных в разных позициях, упрощение консонатных групп, слоговая редукция.

Интонационно-ритмический рисунок роли также отражает некоторые особенности разговорной речи. Так, для данной языковой подсистемы особенно характерно возрастание числа безударных слов, которые подвергаются наибольшей фонетической деформации. Несовпадение семантико-синтаксического и интонационного членения – еще одна особенность разговорной фонетики, получившая отражение в речи Элизы (Кожевникова 1970, с. 32–33; Русская разговорная речь 1983, с. 8–9).

Для просодического строения русской разговорной речи характерна "размытость" некоторых интонационных показателей. Это проявляется в ослаблении межсинтагменных границ, невыраженности интонационного центра и др. Отмеченные черты разговорной интонации мы также обнаруживаем в речи Элизы Дулитл.

В начальных сценах спектакля, помимо особенностей разговорной фонетики, А. Фрейндлих использует некоторые просторечные произносительные черты. Одна из таких черт, особенно часто встречающаяся в речи Элизы, – отчетливое произнесение [и] в открытых заударных слогах. Выделение [и] осуществляется путем увеличения его длительности и интенсивности (Кузнецова, 1977). Например, Элиза произносит: [на́т'ӣ] – *нате,* [б'ир'и́т'ӣ] – *берите,* [н'ихат'и́т'ӣ] – *не хотите,* [вр'о́т'ӣ] – *врете,* [палу́ч'ӣ] – *получше,* и т.д.. Встречается также просторечное произношение отдельных словоформ: [ф'иа́лк'и] – *фиалки,* [ч'э̄сньиа] – *честная,* [хто] – *кто,* [м'ин'э́] – *мне,* [пл'ува́т'] – *плевать.*

Перечисленные разговорные и просторечные черты являются отклонением от норм сценического произношения. В речи Элизы они воспринимаются как "неправильности". Ее речь кажется недостаточно грамотной, носит просторечный, подчас даже вульгарный оттенок. Интонация цветочницы однообразна и невыразительна.

РОЛЬ ПРОИЗНОСИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВ В СОЗДАНИИ СЦЕНИЧЕСКОГО ОБРАЗА

Если мы сравним фонетические портреты Элизы Дулитл, созданные Д. Зеркаловой и А.Фрейндлих, то заметим существенные различия между ними. Эти различия связаны не только с разным социальным опытом каждой из актрис (Д. Зеркалова – уроженка Одессы – включает в речь Элизы отдельные особенности русского произношения на Украине, А. Фрейндлих – коренная ленинградка, и поэтому в произношении ее героини мы слышим фонетические черты разговорной речи и просторечия). Использование различных произносительных красок определяется также неодинаковой трактовкой образа Элизы Дулитл, особенностями его сцени-

[10] Ср. наблюдение Н.И. Гейльман о произношении ленинградцев–носителей литературной РР: "Отмечены случаи появления [ъ] в первом предударном слоге (vъsnъvnom 'в основном')" (Проблемы и методы... 1980, с. 119).

ческого воплощения в Малом театре и в Ленинградском театре им. Ленсовета.

Д. Зеркалова, создавая свою Элизу, широко использует прием гротеска. Вот как описывает искусствовед Т. Бачелис первое появление Элизы-Зеркаловой в спектакле: "Когда мы знакомимся с Элизой, она кажется безобразной. Ходит она пригнувшись к земле, вперевалку, припрыгивающей походкой подбитой птицы. Нелепо растопырены ее руки, несуразна ее манера поминутно утирать то нос, то подбородок, режут слух ее мгновенные переходы от визгливого плача к оглушительному хохоту... Актриса не боится чрезвычайно острого рисунка роли" (Бачелис, 1954, с. 54). Подстать нелепым, несуразным движениям, жестам, мимике Элизы и ее произношение. Ослабление редукции безударных гласных создает впечатление их чрезмерной выделенности в словах. Интонация Элизы также очень характерна. Ей присущи контрастные чередования различных показателей темпа, громкости, высоты тона, большой регистровый диапазон, яркая выделенность интонационного центра.

Иной образ Элизы предстает перед нами в исполнении А. Фрейндлих. Актриса не стремится подчеркивать грубость, вульгарность, необузданность своей героини. Движения Элизы угловаты и неуклюжи, но уже в первых сценах подчеркивается незаурядность ее натуры, удивительная духовная цельность и чистота. Анализируя игру А. Фрейндлих в спектакле "Пигмалион", Б.А. Львов-Анохин писал: "Большинство актрис, играющих Элизу, бывают увлечены прежде всего чудесами ее преображения, эффектом превращения крикливой замарашки в блестящую леди. Фрейндлих очень мало обыгрывает этот эффект, она подчеркивает как раз обратное – цельность искренней и чистой натуры, неизменяемость характера героини (разрядка наша. – *Н.Р.*). Человеческое достоинство ее Элизы одинаково ясно ощущается и в диких выходках первых картин спектакля, и в спокойной, даже чуть усталой грации финальных сцен" (Львов-Анохин 1974, с. 8). Выполнению этой художественной задачи подчинено и произношение актрисы. Такие фонетические черты, как сильная качественная редукция гласных и совпадение фонем в ограниченном количестве позиционных вариантов (преобладают варианты [ъ], [ь], ноль звука), деформация согласных, ослабление различных интонационно-ритмических показателей ("размытость" межсинтагменных границ, безударность слов в речевом потоке, невыраженность интонационного центра, незначительное варьирование темпа и громкости) подчеркивают невыразительность речи Элизы. Следует отметить чрезвычайно важную роль различных интонационных переходов. Актриса использует интонационные оттенки не только для того, чтобы показать, как преобразилось произношение Элизы после занятий с профессором Хиггинсом. Интонация тонко передает сложнейшую гамму чувств героини, ее внутреннее духовное развитие. Уже в начальных сценах спектакля нет-нет да и прорываются интонации будущей Элизы. Весьма показательна в этом отношении следующая сцена. В ответ на циничное замечание Хиггинса о том, что его не волнует судьба девушки после обучения, потому что это ее личное дело, Элиза говорит:

Сёрдца у вас нет/ вот что// Ни до кого вам дела нет кроме себя! Хватит с меня// Я ухожу// Постыдились бы вы так// Постыдились//.

Интонационное оформление этого фрагмента отличается от интонации Элизы в начальных сценах. Все фразы в отрывке произносятся на более низком регистре, темп речи замедляется, возрастают паузы между синтагмами. Первую фразу Элиза произносит очень тихо, затем громкость незначительно возрастает, а к концу снова понижается. В этом маленьком эпизоде приоткрывается истинная сущность смешной, невзрачной девчонки-цветочницы: гордость и независимость характера, способность тонко чувствовать и воспринимать происходящее вокруг. А. Фрейндлих стремится подчеркнуть, что в дальнейшем преображении Элизы нет никакого чуда, в ней лишь проявились ранее скрытые, но присущие ее натуре с самого начала качества. Один из рецензентов удачно заметил: "Эта Галатея не придумана Пигмалионом: он просто отсек своим резцом грубую оболочку и освободил созданную природой красоту"[11].

Различия в произношении Д. Зеркаловой и А. Фрейндлих связаны еще с тем, что спектакли, в которых они играли, поставлены в разное время. Премьера "Пигмалиона" в Малом театре состоялась в 1943 г., а в театре им. Ленсовета спектакль был поставлен в 1962 г. Таким образом, обе постановки отделяют друг от друга почти 20 лет. Кроме того, и сами актрисы, исполняющие главные роли, представляют разные поколения носителей литературной нормы. Рассмотрев произношение Д. Зеркаловой и А. Фрейндлих в последних сценах, где фонетические характеристики речи обеих актрис находятся в пределах литературной нормы, обнаруживаем следующие различия. Наиболее существенно отличается произношение безударных гласных после мягких согласных. У Д. Зеркаловой в этих позициях преобладают "э"-образные варианты: ц[в'э]ты, у[м'э]рла, [н'ьэ] позволю, как пожива[иэи]те. в до[м'эи], не снимае[т'э], преж[д'э] и т.д. А. Фрейндлих в этих случаях чаще произносит [и] или [иэ]:до [м'и]ня, [т'и]перь, ни[ч'иэ]го, в Брайто[н'иэ], чувствуе[т'иэ] и т.д. Произношение А.Фрейндлих отражает более молодую орфоэпическую норму. Как видим, эта норма проникла и на сцену. Важно, что она оказалась преобладающей в произношении именно ленинградской актрисы[12].

Существенные различия обнаруживаются и в интонационном рисунке роли. Эти различия во многом определяются особенностями постановки обоих спектаклей. Постановка И.П. Владимирова отличается более стремительным темпо-ритмом всего спектакля в целом, чаще меняются мизансцены, свободнее двигаются актеры, скорость произнесения реплик также возрастает, поэтому общий темп речи у А.Фрейндлих выше, чем у Д.Зеркаловой. Убыстрение темпа определяет в свою очередь особенности синтагматического членения. Средняя длина синтагмы в речи Д.Зеркаловой равна 5 слогам, в речи А. Фрейндлих этот показатель увеличивается до 8 слогов. Самая длинная синтагма, встретившаяся в тексте Д. Зеркаловой, составляет 20 слогов, а у А. Фрейндлих возможны синтагмы и большей длины – 25–27 слогов. Для Д. Зеркаловой характерно предпочтительное использование ИК-6. Частая встречаемость этой конструкции в сочетании с более дробным синтагматическим членением и замедлен-

[11] Горьковская правда, 1970, июль.

[12] О борьбе между иканьем и эканьем в литературном произношении см.: Русский язык и советское общество 1968.

ным темпом произнесения придают ее речи несколько приподнятый, декламационный характер. Вот, например, как интонационно оформлен один из монологов Элизы в исполнении Д. Зеркаловой:

Но знаете ли вы/ когда началось/ мое настоящее воспитание? В тот день/ когда я пришла на Уимпл-стрит/ и вы в первый раз/ сказали мне/ мисс / Дулитл/ / А! Своей вежливостью/ вы вызвали/ во мне/ чувство собственного достоинства/ я /начала себя уважать/ /.

А. Фрейндлих шире использует различные типы ИК и их реализации. Частое варьирование интонационных конструкций, убыстренный темп, увеличенный слоговой объем синтагм снимают декламационность речи, делают интонации Элизы более естественными, разговорными. Например, тот же самый монолог в исполнении А. Фрейндлих звучит иначе:[13]

Вы знаете когда по-настоящему началось мое воспитание? В тот день когда я впервые пришла на Уимпл-стрит/ и вы назвали меня мисс Дулитл/ С той минуты/ я начала уважать себя/ / Многих мелочей вы даже не заметили/ так они были естественны для вас//.

Эти различия вполне закономерны. За те 20 лет, которые отделяют обе постановки, многое изменилось в театре. Стало иным режиссерское видение, изменился стиль актерской игры, стало другим и зрительское восприятие. Искусство театра не стоит на месте, оно постоянно обновляется – и в этом его притягательная сила, его обаяние.

ЛИТЕРАТУРА

Аванесов 1949 – *Аванесов Р.И.* Очерки по русской диалектологии. М., 1949. Ч. I.

Бачелис 1954 – *Бачелис Т.* Дарья Васильевна Зеркалова. М., 1954.

Бернштейн 1977 – *Бернштейн С.И.* Язык радио. М., 1977.

Брызгунова 1977 – *Брызгунова Е.А.* Звуки и интонация русской речи. М., 1977.

Выкрики разносчиков... 1906 – Выкрики разносчиков в записях А.Т. Гречанинова, А.М. Листопадова, Н.А. Невструева, Н.А. Янчука и Д.А. Аракчиева. – Труды музыкально-этнограф. комиссии, состоящей при этнограф. отделе Имп. об-ва любителей естествознания, антропологии и этнографии. М., 1906. Т. I.

Высотский 1973 – *Высотский С.С.* О звуковой структуре слова в русских говорах. – В кн.: Исследования по русской диалектологии. М., 1973.

Ильинская, Сидоров 1955 – *Ильинская И.С., Сидоров В.Н.* О сценическом произношении в московских театрах. – В кн.: Вопросы культуры речи. М., 1955. Вып. I.

Иртлач 1978 – *Иртлач С.* Опыт интонационно-мелодического анализа русской речи. М., 1978.

Кожевникова 1970 – *Кожевникова Кв.* Спонтанная устная речь в эпической прозе. Praha, 1910.

Кузнецова 1977 – *Кузнецова Л.Н.* Просторечие на сцене. – В кн.: Литературная норма и просторечие. М., 1977.

Культура русской речи на Украине 1976 – Культура русской речи на Украине. К., 1976.

Львов-Анохин 1974 – *Львов-Анохин Б.А.* Алиса Фрейндлих. М., 1974.

[13] К сожалению, из-за разницы в переводе тексты ролей не совсем совпадают.

Пауфошима 1983 – *Пауфошима Р.Ф.* Фонетика слова и фразы в севернорусских говорах. М., 1983.

Проблемы и методы... 1980 – Проблемы и методы экспериментально-фонетического анализа речи. Изд. Ленинградского ун-та, 1980.

Русская разговорная речь 1983 – Русская разговорная речь. Фонетика. Морфология. Лексика. Жест. М., 1983.

Русский язык и советское общество 1968 – Русский язык и советское общество. Фонетика. М., 1968.

Театральная энциклопедия – Театральная энциклопедия. М., 1961–1967.

Mills 1969 – *Mills J.A.* Language and Laughter. Comic Diction in the Plays of Bernard Shaw. Arizona, [1969].

Н.Н. РОЗАНОВА

РАЗГОВОРНАЯ РЕЧЬ НА СЦЕНЕ

> Сцена – отражение жизни, но эту жизнь нельзя заново пережить без определенной системы правил, основанных на соблюдении определенных оценочных суждений
> (*Питер Брук*)

Вопрос о том, должно ли сценическое произношение отличаться от современного разговорно-бытового литературного произношения, неоднократно обсуждался деятелями театра. В настоящее время накоплен богатый материал и разработаны многие теоретические вопросы разговорной фонетики. Полученные данные позволяют по-иному взглянуть на проблему соотношения разговорной речи и речи актера на сцене.

Как же говорят современные театральные актеры? Чем отличается их произношение в спектакле от обычного произношения в быту? Возможно ли проникновение разговорных произносительных черт в сценическую речь? На эти вопросы мы и постараемся ответить в данной статье.

Г.О. Винокур в работе "Русское сценическое произношение" писал о том, что необходимо различать две функции сценического произношения: "общую и художественную, тем более, что и практически на сцене каждая из них осуществляется при помощи разного произносительного материала" (Винокур 1948, с. 21)[1]. Из этой двоякой роли сценического произношения вытекают следующие требования к речи актера в спектакле. Первое. Она должна быть строго нормированной в соответствии с законами и правилами русского литературного произношения. Второе. Такая нормированная речь является "произносительным фоном" спектакля, на котором допускаются различные отклонения от литературной нормы, служащие средством создания сценического образа.

[1] Ср. также замечание И.П. Козляниновой: "Театр, с одной стороны, тяготеет к строгой нормативности, к созданию единого речевого фона, с другой стороны, стремится использовать все богатство языка для создания определенных речевых характеристик" (Козлянинова 1977, с. 11).

О "ПРОИЗНОСИТЕЛЬНОМ ФОНЕ" СПЕКТАКЛЯ

По мнению лингвистов и специалистов по сценической речи, "произносительный фон" спектакля должен воспроизводить нормы кодифицированного литературного языка.[2] При этом отмечается, что речь на сцене соответствует строгой разновидности литературной нормы (Аванесов 1972, с. 21–22). Однако, как показывают исследования, в последнее время наблюдаются некоторые изменения сценического произношения в сторону свободной разновидности нейтрального стиля КЛЯ (Ильинская, Сидоров 1955; Кузьмина 1963; Кузнецова 1976; Вербовская и др. 1977). Тем не менее, несмотря на эти сдвиги, произношение современных актеров нельзя назвать "разговорным".

Подлинное разговорное произношение, соответствующее нормам разговорной речи[3], никак не может служить речевым фоном спектакля. Во-первых, потому, что основные экстралингвистические условия реализации РР: неподготовленность, непринужденность общения, непосредственное участие говорящих в акте коммуникации – не соответствуют условиям реализации сценической речи. Во-вторых, высокая конситуативность, знание ситуации речи обоими собеседниками, осведомленность о предмете речи и т.п. и "камерность" РР обусловливают сильную редукцию отдельных звуков, слогов и даже участков текста. Однако фонетический эллипсис, столь типичный для РР, недопустим на сцене, так как может привести к тому, что зрители не расслышат и не поймут произносимого актером текста. Нормы РР обладают еще одной важной особенностью: высокой вариативностью употребления (Русская разговорная речь 1973, с. 26; Панов 1979, с. 218). Например, по нормам разговорной фонетики слово *понимаешь* может быть произнесено по-разному: [пън'имáьш], [пъимáьш], [пъимáьш], [пъмáш], [пъмъш], [пъш], [пъм], [пъ]. На сцене такое многообразие произносительных вариантов у одного слова нежелательно, так как создавало бы дополнительные сложности при восприятии зрителями речи актера со сцены. Использование элементов разговорного произношения наряду с произносительными нормами КЛЯ создает впечатление неоднородности речевого фона спектакля в целом, снижает его эстетическое воздействие.

НЕСКОЛЬКО ЗАМЕЧАНИЙ О СВОЕОБРАЗИИ РАЗГОВОРНОЙ ФОНЕТИКИ

Фонетика РР имеет целый ряд специфических черт, отличных от фонетики КЛЯ. Это, например, такие явления, как количественная и качественная редукция гласных, вплоть до полного их выпадения: универ[с'т']ет, [фт]окарточка, [ч'л]овек; стяжение гласных [сапш'á] – сообща, [т'атр] – театр; выпадение отдельных согласных и групп согласных в разных позициях: хо(д)ит, быс(т)ро, (в)стретить, чувс(тв); сильная редукция отдельных форм и участков текста: [нп'эр] – например, [псар'и], [псаи́] –

---

[2] Далее принято сокращение КЛЯ. О понятии "кодифицированный литературный язык" см. в кн.: Русская разговорная речь 1973.

[3] Далее принято сокращение РР. Термин "разговорная речь" в данной статье употребляется в том же значении, что и в монографии "Русская разговорная речь" (М., 1973). О понятии нормы РР см. там же, с. 26 и сл.

посмотри, [нума́т'] – ну понимаете и т.п. (Панов 1979; Русская разговорная речь 1973 и др.). Наиболее яркие разговорные фонетические особенности, связанные с выпадением слогов, частей слов и более длительных фрагментов речевой цепи, обусловлены, как правило, особой позицией их во фразе. Сильнее всего редуцируются слова с ослабленным словесным ударением или вовсе безударные. Например:[4] Он та́м бы́л *коне́чно* [къш]//; *О́чень* [о̀ш'ъ̃] холо́дный ко́фе/ /; Вчера́ *вёсь де́нь* [в'ъз' д'ън'] ходи́ли по магази́нам//. Безударность или слабоударность таких слов зависит от их информативного веса в высказывании и общего ритмического рисунка фразы. Назовем такую ритмическую позицию слов во фразе, при которой они имеют слабое словесное ударение или являются безударными, с л а б о й ф р а з о в о й п о з и ц и е й.

Иначе обстоит дело со словами акцентно выделенными во фразе, т.е. такими, на которые падает синтагматическое или полное словесное ударение. Эти слова, являясь наиболее информативно весомыми в разговорных высказываниях, выделяются интонационно и ритмически. Для них почти не характерно выпадение слогов и более длительных частей слова. Другие фонетические деформации также происходят значительно реже, чем в безударных и слабоударных словах. Позицию акцентно выделенных слов назовем сильной фразовой позицией (Русская разговорная речь 1983).

НАБЛЮДЕНИЯ НАД ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ РАЗГОВОРНОГО ПРОИЗНОШЕНИЯ КАК ХАРАКТЕРОЛОГИЧЕСКОГО СРЕДСТВА

Для создания речевой характеристики используются различные особенности фонетики РР. Конечно же, актер сам решает, в какой мере нагружать характерологическими чертами речь своего героя. Чувство художественной меры подскажет ему, какие разговорные фонетические явления выбрать и как ярче, интереснее преподнести их зрителям. Однако, – утверждают многие исследователи, – "для придания характерности речи театрального персонажа важно не количество произносительных черт, отступающих от орфоэпических норм, а их выразительность" (Кузнецова 1976, с. 23). Для достижения этой выразительности важно выбрать именно такие особенности разговорного произношения, которые наиболее резко отличаются от кодифицированной нормы, и выделить их так, чтобы они были замечены зрителями. Достигается это обычно с помощью ритмо-интонационных средств: слова, произнесенные по законам разговорной фонетики, располагаются в сильной фразовой позиции. Актер выделяет слово интонацией или ударением, как бы "преподносит" его зрителям. Получается произношение, возможное только в театре: все сугубо разговорные фонетические деформации, которые характерны в РР для слов, акцентно не выделенных, в сценической речи могут принадлежать словам, на которых находится синтагматическое или полное словесное ударение.

[4] Здесь и далее примеры даются следующим образом. Одной косой чертой / обозначена синтагматическая граница, двумя чертами // – фразовая. Знак ˝ обозначает интонационное выделение слова (слово выделено синтагматическим ударением); знак ' обозначает полное словесное ударение, знак ˛ – слабоударность, знак ˘ – безударность слова. Вся фраза целиком приводится в орфографической записи, рядом в квадратных скобках дается фонетическая транскрипция интересующего нас слова или сочетания слов.

Приведем несколько примеров.

Ю. Борисова, включая элементы разговорной фонетики в речь Вали из "Иркутской истории" А. Арбузова, подчеркивает этим убогость, неразвитость духовного мира своей героини. Валькины "кривляния" и "завихрения" в первых сценах спектакля – это своего рода игра, защитная маска, с помощью которой она "бессознательно оборонялась от всего, что еще недоступно было ее пониманию" (Смирнов-Несвицкий 1969, с. 461). Актриса точно подбирает внешние выразительные средства. Это и костюм, и своеобразные движения, и походка "под манекенщицу", и, конечно же, манера говорить. Мы слышим, например, такие сугубо разговорные произносительные черты, которые в устах Вальки-дешевки получают просторечную окраску:[5] А *тепе́рь* [т'ц'эр'] *уходи́те* [ухад'ит'] всё//; *Мо́жет* [мошт] пока́ там *карто́шка* [карто́шк] ва́рится [ва́р'ц] в картишки перекинемся//; Здра́вствуйте [зра́с'т'ь] / разреши́те вам понра́виться [панра́ьць]//.

Иные актерские задачи ставила перед собой А. Дмитриева, исполняя роль Нюры в "Дне свадьбы" В. Розова. Вот что она сама писала о своей героине: "Красота таких людей, как Нюра... – в душевном мужестве и внутреннем благородстве, хотя внешне они могут быть и грубоватыми, и с л о в о к а к о е - н и б у д ь н е т а к с к а з а т ь (разрядка наша. – *Н.Р.*), и платье надеть не очень модное" (Дмитриева 1966, с. 63). Тонко, ненавязчиво, лишь отдельными вкраплениями актриса вводит в Нюрину речь черты разговорного произношения. Особенно много таких черт во второй картине, когда Нюра узнает о том, что Михаил все еще любит Клаву. Включение разговорных произносительных элементов в Нюрину речь позволяет А. Дмитриевой ярче оттенить глубину и драматизм переживаний своей героини. Вот некоторые примеры: Что́ [ч'о́] э́то там Никола́й каки́е про *тебя́* [т'а́] сплетни плете́т/ а?; *Ра́зве* [ра́з'ь] я что́-нибудь *сде́лала* [з'э́лла]?; Ве́дь *сва́дьба* [сва́д'б] ско́ро//; *Пла́тье* [пла́т'] хоро́шее [харо́ш] получа́ется//.

Как видим, с помощью одних и тех же произносительных средств (в данном случае фонетики РР) актер может добиваться различного художественного впечатления, либо "снижая" образ персонажа (Валя из "Иркутской истории"), либо "утепляя" его, придавая герою новые, более жизненные, человечные черточки (Нюра в "Дне свадьбы").

Нередко актеры используют черты разговорной фонетики для усиления комического эффекта. Очень интересен в этом отношении речевой портрет Хлестакова в исполнении В. Невинного (МХАТ). Особенно много разговорных черт в сцене "устрашения" чиновников. В.Невинный точно выстраивает линию речевого поведения своего героя. Чем невероятнее, чем фантастичнее ложь Хлестакова, тем больше встречается в ней разговорных произносительных элементов. Этим актер как бы подчеркивает несерьезность, "невсамделишность", комичность "грозного" ревизора, так напугавшего местных чиновников. Приведем несколько речевых фрагментов спектакля: Позво́льте Иван Алекса́ндрович [л'са́нч'] / я вам говорю́ [гвър'т] сапоги́ почи́щу//; А что́ [шо] же вы́ господа́ стои́те?; Ну! Что́ бра́т [што́брът] Пу́шкин?; Мне́ да́же на паке́тах пи-и-шут / ва́-а-ше / превосходи́-тельство

[5] Об использовании некоторых фонетических особенностей РР как просторечных характерологических черт персонажа см. Кузнецова 1977.

[пр'ъсхад'и̯ – т'ъл'ство̯] //; Извóльте господá! Я говорю́ [гвър'у̯] при-ни-маю́ дóлжность [пр'и-н'имáу дóлжнъс']! Интересно отметить при этом, что актер вовсе не имитирует речь пьяного. Точные речевые характеристики в единстве с мимикой и выразительным пластическим решением создают запоминающийся гротескный образ[6].

Разговорная произносительная черта, удачно использованная в речи персонажа, способна производить яркий, подчас совершенно неожиданный эффект, надолго запомниться зрителям. Это хорошо знают эстрадные артисты и нередко обращаются к данному приему. Так, всем известна знаменитая фраза *Мне так* [ка̄ца], которую произносит персонаж одной из эстрадных миниатюр А. Райкина. Слово *кажется* звучит в его речи по законам разговорной фонетики. Выпадение интервокалъного [ж] приводит к образованию стяженной формы: [ка́жъца] > [ка̄ъца] > [ка̄ца]. Использует отдельные фонетические черты РР в своих эстрадных монологах и З. Высоковский. Особенно часто встречаются следующие слова: *действительно* [д'ис'и̯т͡ънъ], *совершенно* [сършэ́нъ], *понимаете* [пъма́ит'и], *что* [шо], *если* [jэ́с'и].

Использование тех или иных речевых красок в значительной степени определяется жанром драматического произведения. Безусловно, элементы разговорного произношения более уместны в речи комедийных персонажей, чем в монологах героев высокой трагедии.

Так, Г. Менглет, исполняющий роль судьи в комедии Бомарше "Женитьба Фигаро" (Театр сатиры), включает в речь своего героя некоторые слова в разговорном произношении: А о́н / хо́чет [хо́ч't] на ва́с жени́ться?; Мы́ разбере́м твое́ де́ло до то́нкостей [то́нкс'т'ъи̯] //; Тепе́рь о́н на не́й никогда́ [н'икада́] не же́нится //; И все́ удовлетворены [удъл'твър'ины̯] //.

Нередко использование какой-либо произносительной краски определяется режиссерской концепцией спектакля в целом. Так получилось с постановкой театром им. Вахтангова "Принцессы Турандот" Карло Гоцци. Речь всех персонажей в этом спектакле подчинена общей режиссерской задаче: создать яркое, красочное театральное зрелище. Весь спектакль строится на контрастах. Актеры мгновенно переходят от слез к смеху, от трагедии к комедии, патетические, приподнятые интонации неожиданно и озорно сменяются бытовой скороговоркой[7]. Одним из ярких речевых приемов спектакля является столкновение двух произносительных норм. Актер начинает фразу громко, в замедленном темпе, строго соблюдая литературную норму произношения. Но вдруг неожиданно резкий переход – и в речи ак-

---

[6] Необходимо вспомнить в этой связи замечание М.Н. Кедрова, сделанное В. Невинному во время репетиций сцены: «...И никаких "мутных", "пьяных" глаз. Никакого "заплетающегося" языка. Вы понимаете, о чем я говорю. Наоборот, глаза должны быть очень трезвые, гневные, грозные. "Меня завтра же произведут в фельдмаршалы"... – самый сильный и, если хотите "трезвый" момент)» (Кедров 1978, с. 296).

[7] Описывая старую, Вахтанговскую постановку "Принцессы Турандот", Т. Бачелис отмечала: "Художественный вымысел художника, утверждал Вахтангов, вещь вполне реальная. И доказывал это: его актеры увлеченно и свободно предавались сказочно быстрой смене радости и горя; свет и тень, искренность чувств и правдивость насмешки над этими чувствами перемежались в лукавом и озорном спектакле весело, быстро, искромётно" (Бачелис 1969, с. 40). Восстанавливая спектакль, Р.Н.Симонов стремился как можно полнее воспроизвести эту постановку 20-х годов.

тера звучат разговорные краски. Этой речевой манере следуют почти все исполнители даже самых "серьезных" ролей. Вот, например, как рассказывает Барах, воспитатель Калафа (Г.Дунц), о своих скитаниях[8]. Шесть / месяцев [м'эс'цьф] я шел//. Измаил, воспитатель принца, только что казненного по приказу жестокой Турандот, горестно восклицает: Не внял он мне / / и рок его увлек! На это Калаф (В. Лановой) , стремясь утешить его, говорит так: Успокойся / будь философом [бут'ф'илософъм]. Император Алтоум (М. Дадыко) торжественно произносит речь перед мудрецами дивана: Что толку проклинать теперь тот час/ когда я дал/торжественную/клятву/ великому/ Конфуцию/ исполнить/ мной изданный декрет//. И затем неожиданно добавляет скороговоркой, совсем "по-домашнему": Нарушить [наруш'] клятву/ я не могу//.

Как показывают эти наблюдения, различные черты разговорной фонетики могут служить ярким средством речевой характерности. Использование таких черт определяется рядом причин: жанром пьесы, режиссерским замыслом спектакля, актерской трактовкой роли, сценическими задачами каждого конкретного эпизода.

ОБ "ИСПОРЧЕННОМ" ЛИТЕРАТУРНОМ ЯЗЫКЕ И ОБРАЗЦОВОМ СЦЕНИЧЕСКОМ ПРОИЗНОШЕНИИ

Теперь остановимся подробнее на тех фактах, когда отдельные разговорные произносительные особенности встречаются в речи актеров, но не используются ими как характерологическое средство. По нашим наблюдениям, в этих случаях фонетический эллипсис чаще всего имеет место в словах, находящихся в слабой фразовой позиции. Эти разговорные черты можно обнаружить в речи разных актеров, представителей различных школ и театров. Вот несколько примеров: Значит так [наш' так] // Я к вам собственно [спснъ] за советом// (В. Черных "День приезда-день отъезда", Петров, Театр им. Моссовета); Пожалуйста товарищ [тър'ш'] Петров// (В.Черных "День приезда–день отъезда", Прокопенко, Театр им. Моссовета); Нам очень [оч'ъ] важно когда нас любят // (В.Черных "День приезда–день отъезда", Таня, Театр им. Моссовета); Надо [нат] складывать кирпичи// а не прыгать на десятый этаж// (М. Анчаров "Теория невероятности", Митя, Театр им. М.Н. Ермоловой); А разве [раз'ъ] мы делаем что-нибудь дурное? (Бомарше, "Женитьба Фигаро", Сюзанна, Театр сатиры); Если [изс'ъ] ты мне друг/ открой мне все // (В. Шекспир "Отелло", Отелло, Театр на Малой Бронной); Тебе я вижу хочется рассказать [ръскат'] о своем счастье? (И.Гончаров-В.Розов "Обыкновенная история", Петр Иванович Адуев, театр "Современник"); Писать по-русски ты можешь/ завтра поедем [пайэьм] в департамент// (И. Гончаров-В. Розов "Обыкновенная история", Петр Иванович Адуев, театр "Современник").

Такое произношение обычно оценивается зрителями и самими актерами как небрежное, "смазанное", "мямлистое", речь "под себя", бормотание и

[8] Изменения темпа во фразах обозначаются следующим образом: – – – – – – – замедление темпа. ~~~~~ - убыстрение темпа.

т.п. Появление на сцене разговорных произносительных черт, не используемых как характерологическая краска и не выполняющих какой-либо другой художественной задачи, объясняется специалистами невниманием актеров к своей речи, плохой дикцией. Так, отвечая на анкету журнала "Русская речь", И.П. Козлянинова писала: «Нам много приходится бороться с убыстренной, небрежной, невнятной речью, при которой "проглатываются" концы слов, слоги, сливаются слова. Особенно часто выпадает один из безударных гласных, стоящих рядом» (Русская речь, 1967, № 1, с. 45). Действительно, стремительные темпо-ритмы современных спектаклей в какой-то степени "провоцируют" актера на подобное произношение. Но дело, видимо, не только в этом. Ведь, например, речь оратора, выступающего перед аудиторией, может протекать в очень высоком темпе. Скорость произнесения отдельных фраз достигает 25–30 звуков в секунду! Однако фонетический эллипсис в речи опытного оратора – явление не столь уж частое. Это объясняется речевой установкой говорящего. Сама ситуация, характер общения с аудиторией, тематика подсказывают ему необходимые средства выражения: оратор воспроизводит в своей речи нормы КЛЯ. Иное мы наблюдаем в театре. Иллюзия "жизненности" ситуаций, изображенных драматургом, вызывает у актера стремление говорить "как в жизни", используя свой бытовой произносительный навык. Точнее, на наш взгляд, в данном случае говорить не о небрежности речи, не о "порче" хорошего литературного языка, а о смешении на сцене двух произносительных норм: РР и КЛЯ. Это подтверждается также и тем, что основные фонетические деформации в сценической речи осуществляются обычно в тех же фразовых условиях, что и в РР, т.е. в слабой фразовой позиции.

Думается, что более уместно в театре использование единой произносительной нормы КЛЯ. Впечатление же естественности, непринужденности сценической речи создается "прежде всего при помощи интонации, свойственной разговорной речи. Именно интонацией, окрашивающей всю речь актера в целом, он создает впечатление, что говорит языком разговорного стиля" (Ильинская, Сидоров 1955, с. 154).

Подводя краткий итог, отметим, что образцовое сценическое произношение требует использования единого речевого фона, базирующегося на нормах КЛЯ. Нормы РР могут использоваться как средство создания речевой характерности. Актер "расцвечивает" речь своего героя различными произносительными красками в соответствии с жанром произведения, характером изображаемого персонажа, режиссерской концепцией спектакля и т.п., а также исходя из собственного языкового опыта.

ЛИТЕРАТУРА

Аванесов 1972 – *Аванесов Р.И.* Русское литературное произношение. М., 1972.

Бачелис 1969 – *Бачелис Т.* Принцесса Турандот. – В кн.: Спектакли и годы. М., 1977.

Винокур 1948 – *Винокур Г.О.* Русское сценическое произношение. М., 1948.

Дмитриева 1966 – *Дмитриева А.* Ради чего... – В кн.: Мастера сцены-самодеятельности. М., 1966.

Ильинская, Сидоров 1965 – *Ильинская И.С., Сидоров В.Н.* О сценическом произношении в московских театрах. – В кн.: Вопросы культуры речи. М., 1955, Вып. I.

Кедров 1978 – *Кедров М.Н.* Статьи, речи, беседы, заметки. Статьи, воспоминания о Кедрове. М., 1978.
Козлянинова 1977 – *Козлянинова И.П.* Произношение и дикция. М., 1977.
Кузнецова 1976 – *Кузнецова Л.Н.* Характерологические средства сценического произношения, АКД. М., 1976.
Кузнецова 1977 – *Кузнецова Л.Н.* Просторечие на сцене. – В кн.: Литературная норма и просторечие. М., 1977.
Кузьмина 1963 – *Кузьмина С.М.* "Борис Годунов" на сцене Центрального детского театра. – В кн.: Вопросы культуры речи. М., 1963. Вып. 4.
Панов 1979 – *Панов М.В.* Современный русский язык. Фонетика. М., 1979.
Русская разговорная речь 1973 – Русская разговорная речь. М., 1973.
Русская разговорная речь 1983 – Русская разговорная речь. Фонетика. Морфология. Лексика. Жест. М., 1983.

Г.Н. ИВАНОВА-ЛУКЬЯНОВА

СЛОВО НАПИСАННОЕ И СКАЗАННОЕ У ИЛ. АНДРОНИКОВА

"Слово написанное и сказанное" – так назвал Ираклий Андроников одну из своих статей и так можно определить противоречие, с которым ему пришлось столкнуться.

Вот уже более четверти века герои Андроникова ведут со слушателями увлекательные беседы. Обладая поразительным даром имитации, автор устных рассказов воскрешает на концертной сцене живые голоса своих героев, их своеобразную манеру говорить. Один актер (а он прекрасный актер, несмотря на его автоиронии о несостоявшейся артистической карьере) представлял целый театр. У зрителей и слушателей постепенно создавалось впечатление, что эти рассказы можно только слушать, что, напечатанные, они утратят едва ли не главную свою черту. Такого мнения придерживался и сам автор, считая устные рассказы особым жанром литературы. Однако ... книжки своих рассказов он все же издал.

Готовя их к выпуску, как, должно быть, старался Андроников сохранить свое устное слово и каким скудным представлялся ему арсенал наших графических возможностей. Надо было не растерять в письменной передаче экспрессивные оттенки звучащего текста. Это было нелегкая задача.

Чтобы представить себе хоть долю трудностей, вставших перед Андрониковым-писателем, приведем такой пример. Он любит использовать эмоциональное восклицание: "А-а-а! и произносит его на десятки ладов. Как разграничить два восклицания: А-а-а! на выдохе и А-а-а! на вдохе. Первое обычно громкое, нередко крик, может иметь оттенки удивления, радости, страха, гнева,восторга, ужаса. Второе мы произносим, вдыхая в себя воздух. Это обычно короткое восклицание, негромкое, выражает испуг, внезапную неожиданность.

Первое восклицание Андроников обозначает так: "Все выкрикнули беззвучно: "Ааа!" – всем показалось, что клинок вышел у него под лопаткой". – Удачное использование глагола "выкрикнуть", т.е. издать крик, идущий из себя, в отличие от "вскрикнуть" дает возможность читателю услышать этот крик.

Второе восклицание обычно так поражает впечатление слушателей, что они замирают в напряжении. Это то место в рассказе, когда Сальвини, не понимая реакции зала, "недоуменно обводит взглядом сцену, актеров, бросает взгляд на рукава своего камзола... Аа!! У него руки белые. Он забыл их нагримировать". – Обозначение почти такое же, только короче (две буквы вместо трех), но нет описания – и вскрик, судорожный, как глоток воздуха, навсегда остался только в устном рассказе.

Так исчезают на письме богатейшие краски интонации, которая, как писал И.Л. Андроников, "не только выражает отношение говорящего к тому, о чем идет речь, но одним и тем же словам может придать совершенно различные оттенки. Вплоть до того, что слово обретет прямо обратный смысл. Скажем, разбил человек что-нибудь, пролил, запачкал, а ему говорят: "Молодец!" Опоздал, а его встречают словами: "Ты бы позже пришел!" Но раздраженно ироническая интонация или насмешливо добродушная переосмысляют эти слова" (Андроников 1971, с. 542). Передать эту интонацию в устной речи не стоит труда, зато в письменной!... В этом смысле даже рукописный вариант текста по сравнению с печатным имеет несомненные преимущества для выражения экспрессивных оттенков речи. Чтобы выделить, например, слово, несущее логический акцент, можно использовать такие пометы, как подчеркивание слова одной, двумя, тремя чертами, написание этого слова крупными или отстоящими друг от друга буквами, несоблюдение строки (неоконченная строка или начатая с середины) и др.

А что же в печатном варианте? Понятно, что для передачи авторских эмоций не хватит всего разнообразия шрифтов и помет. Но что все-таки можно?

Перед нами два варианта рассказа И.А. Андроникова "Из жизни Остужева": один – на магнитной ленте, другой – в толстой книжке "Я хочу рассказать вам" (даже в заглавии – беспокойство о звуковой стороне: "Хочу рассказать ...").

Рассматривая отражение на письме речевых особенностей говорящих, мы обращаемся лишь к вопросам суперсегментной фонетики -- акцентированию, паузировке и интонированию.

СПОСОБЫ ВЫДЕЛЕНИЯ СЛОВ С ЛОГИЧЕСКИМ УДАРЕНИЕМ И ОБОЗНАЧЕНИЕ ИХ НА ПИСЬМЕ

Известно, что слова, выделенные логическим ударением, несут на себе функцию новизны, неожиданности, особой смысловой значимости, а также обозначают противопоставляемые или сравниваемые понятия.

В устной речи слово (или группа слов), стоящее под логическим ударением, может быть выделено различными способами: усилением словесного ударения, т.е. увеличением длительности или напряженности ударного гласного, интонацией, усилением или ослаблением голоса, психологическими паузами. Например: "Но голос... Вы никогда не слышали такого голоса и, очень боюсь, не услышите". Здесь выделение наиболее важных слов качественно неоднородно. Так, логическое ударение слова "голос" создается удлинением ударного гласного, "не слышали" – повышением тона, "очень" – напряженностью ударного гласного. В этих оттенках звуча-

ния выделяемых слов и заложена неповторимость речи отдельного человека, тем более художника слова.

Когда мы читаем текст, то волей-неволей отыскиваем эти слова. Часто они совпадают с авторскими (когда подсказывает контекст), иногда – нет. В случаях, если контекст предоставляет право выбора, мы говорим о "своем прочтении" стихотворения, прозаического отрывка.

Задачей Андроникова было записать именно свой устный рссказ, поэтому важно было не только указать, что́ следует выделить, но и объяснить, ка́к надо выделить. Вот почему обычные типографские приемы выделения слов – подчеркивание, курсив, разрядку и др. – он использует редко. Так, в выбранной для анализа серии рассказов на 20 страницах печатного текста курсив встретился три раза, разрядка – один[1].

Вообще для выделения слов с логическим ударением наиболее часто использует И.Л. Андроников следующие приемы.

Удлинение слов

Этим приемом И.Л. Андроников пользуется наиболее часто. Представляя, как он читает, сразу вспоминаешь эти раскатистые, протяжные слова, сопровождаемые обычно широким жестом. Не надо искать отдельные примеры – они почти в каждом предложении: "Много лет назад, еще до революции, молодой артист Московского Малого театра Александр Остужев, наделенный талáнтом, благородной внéшностью, сценическим обáянием, великолепными манéрами, поразительной красоты гóлосом, заболел. И в несколько дней потерял слух".

Чаще всего удлинение слова создается усилением словесного ударения, т.е. за счет увеличения длительности ударного гласного (как в этом примере). В других случаях удлиняется безударный гласный: "Нúкого не интересует, кто и что там болтает".

И, наконец, рассказчик достигает растяжения слова, увеличивая длительность согласного звука в пределах как ударного, так и безударного слова: "Театр буквально рéвел от восторга", "Кашлянул – прокатил голо-

---

[1] Вот эти случаи:

1) "Остужев делает долгую паузу. Потом выкрикивает, с жаром: – *Вы не знаете, что – я – увидел*!!!..." Здесь курсивом выделенная фраза произнесена громко, вторая ее часть с расстановкой.

2) "Все верили, что сейчас совершится убийство! И что *такой* Отелло может задушить – и не только Дездемону, но и сидящих в партере". В этом предложении слово "такой", напечатанное курсивом, обозначает интонационный центр (здесь ИК-3).

3) *"У него белые руки"*. Что касается этого примера, то здесь устный и письменный варианты расходятся: в устном рассказе – инверсия ("руки белые"), с интонационным центром (ИК-2) на первом слове. Такой обратный порядок уже сам по себе – средство выделения слова. При прямом порядке слов, какой употребляется в печатном тексте, интонационное подчеркивание исчезло, и автору понадобилось выделить эти слова специально (курсивом).

4) "Вы понимаете, конечно, что убедить публику могут многие актеры, – без этого не существовало бы сценическое искусство! Но п е р е у б е д и т ь публику – очень трудно". Известно, что логическое ударение может быть сообщено слову путем усиления какой-нибудь его части, например префикса, как в этом предложении. В устном варианте это слово читается с резким выделением приставки, в письменном – его выделяет разрядка.

сом первую фразу: "А ... гм ... они тебя скрывают ... хгхы ... эти соб-баки ... черррви..."

Это как раз тот редкий случай, когда удлинение слова отмечено и на письме. В большинстве своем выделенные таким способом слова никак на письме не обозначены. Сдвоенные, строенные (и даже повторенные до 100 раз) буквы используются автором лишь в междометиях: "Шаляпин гримируется! Ооооооооо!!!!!!!! Мир не видел такого гримера!!!..."; "Публика с ума сходила, вызывала его неистово. Многие кидались за билетами, чтобы снова видеть его!... Аааа!..."

Эмоциональное "нет", произнесенное с удлинением одновременно согласного и гласного, записано так: "Закончила монолог – и на многих лицах блистают слезы! Не потому, что она сказала что-нибудь жалкое! Или растрогала! Нееет! – вскрикивает Остужев, словно пронзенный".

В другом месте, где удлинен только гласный, это же слово записано обычно: "Жить без театра! О нет!"

Таким образом, наиболее яркая речевая особенность Андроникова-рассказчика – удлинение важных по смыслу слов – остается в большинстве случаев не обозначенной на письме. И экспрессия логического ударения исчезает.

Усиление или ослабление голоса

Для выделения особо значимых слов И. Андроников постоянно использует этот прием. Диапазон громкости его звучащих рассказов очень широк. Он произносит отдельные слова (сочетание слов и целые предложения) то громким голосом, то шепотом. Однако эти слова (в отличие от слов, выделенных с помощью удлинения) автор часто дает услышать и читающему. Иногда он их описывает. Так, разговаривая с Остужевым и стараясь быть услышанным, он почти кричит. Когда Андроников читает этот рассказ со сцены, мы слышим этот крик.

"Я поздно родился, говорю я Остужеву, – к сожалению, не видел Ермолову! Остужев вскидывает брови, поворачивает ухо в полоборота ко мне и приставляет ладонь:

– Простите!

– Мне не посчастливилось видеть Ермолову, – кричу я".

Причем он кричит так громко, что даже глухой Остужев останавливает его: "не надо так орать", "...если вы будете так надрываться..."

В книге слова автора расширены. В первом случае написано: "громко и раздельно говорю я", во втором – "кричу я изо всех сил". Кроме того, восклицательные знаки с многоточиями в конце прямой речи тоже призваны усилить громкость.

Иногда такие слова не описываются, но довольно ярко выступают графически: "Сверкая белками, весь черный, Сальвини стремительно вышел и остановился посреди сцены, положив руки на эфес сабли ...Аплодисменты как срезало! И сразу: топот! крики! мяукание! Пронзительный свист в дверные ключи! Все повскакало с мест! Все ревет!!!" От произнесенного шепотом "срезало" (слово на письме не выделено) артист переходит почти на крик. И после каждого такого слова-выкрика стоит восклицательный знак (даже внутри предложения). Кстати, после "срезало" тоже восклицательный знак, хотя здесь, наоборот, шепот.

В тех случаях, когда и такого броского обозначения кажется недостаточно, автор записывает эти оглушительно произнесенные слова строчными буквами. Да к тому же еще снабжает их дополнительным описанием. Чтобы передать высшее изумление Остужева, увидевшего горло Шаляпина, Андроников сопровождает его речь громкими отрывистыми возгласами.

В приведенном ниже примере текст, заключенный в скобки, дается только в письменном варианте рассказа:

"Остужев делает долгую паузу. Потом выкрикивает с жаром":

– *Вы не знаете, что – я – увидел*!!!

Выставив руки, словно предлагая наматывать на них шерстяные нитки, (он), округляет ладони, соединяет кончики пальцев – руки встретились; оглядел образовавшееся внутри пространство, дал мне налюбоваться, (и) глядя в глаза мне, крикнул (звонко, отрывисто):

– Кратер!!!

(полная напряжения пауза – и снова яростной возглас):

– Небо?!...

Из ладоней образуется круглый свод:

– Купол!!!... (он уходит под самые глаза!...) И вот под этим куполом рождается неповторимый тембр шаляпинского баса!... Язык, как (морская) волна, еле зыблется за ожерельем нижних зубов... И во всей глотке ни одной лишней детали!"

Но подобных примеров, где автор указывает, что такие-то слова произносятся очень громко, немного. Многие выразительные моменты устного рассказа потерялись в напечатанном. Вот несколько таких примеров:

"Не мог Шекспир, поэт Возрождения, проповедник свободы человеческих чувств, воспеть и возвысить темную страсть. **Не поверю!**"

О Сальвини: "И не успел еще мелькнуть в кулисе край плаща Отелло, как публика устроила ему **бешеную овацию**"; "Публика с ума сходила, вызывала его неистово", "...Он сумел швырнуть публику на места, **придавил ее, приковал к креслам**".

О Ермоловой: "Сжимает холодные виски ледяными ладонями. **В полном отчаянии**"; "Произнесла своим грудным голосом первые фразы – **все устремилось вперед, как к источнику света!...**"

О Шаляпине: "**Потрогает, помнет** свою физиономию, чтобы узнать, из чего она у него сегодня сделана, встряхнет бороду, прикинет к лицу. **И щурится** ..."; "Не отнимая от лица бороды, Шаляпин опустил голову, поднял бровь, глянул искоса – **смотреть страшно!...**"

Вообще обилие восклицательных и вопросительных знаков в различных комбинациях и часто без счету составляет особенность письма Андроникова.

Иногда сила эмоциональной выразительности, вложенная в слово, вызывала постановку целой батареи знаков. Например, когда Сальвини, забыв нагримировать руки, появился перед зрителями в костюме Отелло, в зале раздались "невообразимые вопли": "Он понимает: случилось нечто ужасное? Что???!!!..."

Как же должно быть произнесено такое "что?". Очень громко? Растянуто? Автор произносит его тихо и коротко, т.е. логический акцент создается ослаблением голоса. Это известный прием артистов: когда они хотят вызвать максимальное внимание слушателей, они как бы обманывают их

ожидание и вместо предполагаемого громкого возгласа произносят отдельные слова тихим голосом. Известен спор Шаляпина и Петрова: кто кого перепоет? Ответом на предельную по силе реплику Петрова прозвучало едва слышное Шаляпинское piano, перехватившее дыхание всего зала. Или удача Юрского-Чацкого, произнесшего последние слова прославленной пьесы так, словно силы оставили его, слабым, сдавленным голосом. А ведь зрители еще хорошо помнили патетическое "Карету мне! Карету!" в устах Царева и многие не представляли себе, как могли эти слова прозвучать иначе.

Так же неожиданно тихо прозвучал и вопрос в нашем примере. На письме это слово отмечено таким обилием знаков, что читатель, конечно, почувствует всю глубину переживаний рассказчика, только вряд ли услышит в нем тот испуганный шепот.

Интонационное выделение слов (и обозначение интонации)

Слова, несущие логический акцент, нередко выделяются в устных рассказах еще и с помощью интонации. Мы не имеем в виду слова, служащие центрами синтагм: читающий неизбежно выделит их интонационно (правда, от него может ускользнуть характер повышения или понижения тона). Мы подразумеваем такие слова, которые не формируют синтагму и поэтому изменения тона на них имеет характер особого смыслового подчеркивания: "Никогда еще он не играл так просто/ и вместе с тем/так возвышенно"; "Два с половиной часа сходился/ и снова шел занавес// Два с половиной часа/ театральная Москва/ стоя приветствовала замечательного актера/ который совершил великий художественный/ и, я бы сказал, великий нравственный подвиг..."

И хотя многие подобные случаи не нашли своего отражения в письменном варианте, мы знаем, что интонацию И.Л. Андроников считает главной отличительной особенностью звучащего текста. «Почему люди, – пишет он, – стремятся передавать свои разговоры с другими людьми пространно, дословно, в форме диалога? Да потому, что этот диалог содержит богатейший подтекст, подспудный смысл речи, выражаемый посредством интонаций. Недаром мы так часто слышим дословные передачи того, кто и как поздоровался. Ибо простое "Здравствуйте" можно сказать ехидно, отрывисто, приветливо, сухо, мрачно, ласково, равнодушно, заискивающе, высокомерно. Это простое слово можно произнести на тысячу разных ладов. А написать? Для этого понадобится на одно "здравствуйте" несколько слов комментария, как именно произвести это слово») Андроников 1971, с. 542).

Обратимся к этому комментарию. Вот замечание, касающееся высоты тона: "... и в зале мелькают слезы. Не потому, что она сказала что-нибудь жалкое. Или растрогала! Нееееет! – вскрикивает Остужев, словно пронзенный". – Судя по описанию, это должен быть высокий тон (как в устном рассказе).

– Вы хотите, чтобы я рассказал о Сальвини? Мне нетрудно. Я играл с ним в одном спектакле – в "Отелло!... Да-да! – утвердительный наклон головы". Эта ремарка говорит о том, что последнее "Да-да!" было произнесено низким тоном.

Описания интонаций, приводимые в письменных рассказах, в разной мере передают звучащие авторские интонации. Например, в устном варианте: "Когда Сальвини в первый раз вышел для репетиции на сцену Малого театра, почтительно поклонился нам и бросил первую реплику: "О parte", деревянный пол сцены начал вибрировать". – А в письменном добавлено: "тоном спокойным и удивленным". Как раз так она и звучит, и ее нетрудно воспроизвести по описанию.

Но вот следующее описание вызывает недоумение, как прочитать остужевскую фразу: "Я слышу, – говорит он очень тихо, невнятно, как большинство глухих, когда отвечают на ваш вопрос или произносят фразы делового характера". Андроников произносит ее глухо, но громко, членораздельно, с сильным повышением тона на первом слоге глагола, т.е. совсем иначе, чем рекомендует описание.

Психологические паузы

Слова с логическим ударением могут быть выделены еще и так называемыми психологическими паузами (по определению К.С. Станиславского). В отличие от разделительной паузы на границах синтагм психологическая пауза может быть образована в любом месте предложения: говорящий задумался, подыскивает нужное слово или преследует определенную цель выделить, подчеркнуть какое-либо слово.

По свидетельству современника, В.О. Ключевский, читая лекции, заикался, но умело использовал это качество, делая небольшие остановки перед словом, выделенным логическим ударением. И хотя лекции его были отпечатаны, студенты ходили его слушать. Ходили слушать логические ударения: Он читал: "Когда разрушается сильный физический организм, его разрушение сказывается тяжкими вздохами и стонами. Когда гибнет общественный союз, живший долгой и сильной жизнью, его гибель обыкновенно предваряется или сопровождается [пауза] легендой" (Попов 1961, с. 93).

Психологические паузы часто встречаются и в устных рассказах Андроникова. Вот он рассказывает о Ермоловой, последние минуты перед выходом на сцену: «Сжатые руки опущены. Одни зрачки вместо глаз и какая-то [пауза] магнетическая сила исходит от ее лица, от всей ее [пауза] благородной фигуры. Вот встала в кулисе, и режиссер Кондратьев кивает: "Ваш выход, голубушка". Она медленно обращает на него взгляд, полный [пауза] волнения и власти ...вышла на сцену...». Мы обозначили только психологические паузы. Они подчеркивают здесь смысловую важность словосочетаний "магнетическая сила", "благородной фигуры", "волнения и власти". Не предусмотренные синтагматическим членением, они вряд ли будут отмечены читателем, а вместе с этим ослабнет и логический акцент.

Однако в печатных рассказах И.Л. Андроникова есть и примеры своеобразного обозначения таких пауз. Иногда это удачное использование пунктуационных знаков: "И тем не менее даже рентгеновский глаз Константина Сергеевича (Станиславского!) принял это великое изображение страсти за самую страсть!". Удачное использование скобок позволяет перенести интонационный центр на слово "Сергеича" и показать, что рассказчику

близко имя прославленного режиссера. Стоит перенести центр на фамилию – и это впечатление исчезнет.

Там, где известные пунктуационные знаки недостаточно передают замысел, вводятся авторские знаки: – Вы не знаете, что – я – увидел!!! – Вторая часть предложения произносится с логическим выделением каждого слова, как бы с небольшими остановками между словами.

Для паузы, длящейся несколько дольше, Андроников вводит новый знак – сдвоенное тире. В рассказе "Ошибка Сальвини" изображается момент, когда Сальвини вторично появляется перед публикой – и опять с белыми руками. Но на этот раз на нем белые перчатки, которые он собирается демонстративно снять с почерненных рук на глазах у разъяренной публики. Чтобы продлить удовольствие отмщения, Сальвини стягивает их медленно. Слова текста сами по себе ничего не говорят о таком методичном стягивании перчаток: "Одну за другой снял с рук белые перчатки". Здесь действие имеет два импульса: снял одну за другой. Но у Андроникова таких импульсов столько, сколько слов и сколько необходимо обычно человеку, чтобы стянуть перчатки с каждого пальца. Вот как это показано: "И тогда совершенно спокойно – под рев толпы – Сальвини – одну – за другой – снял – с рук – белые перчатки – и отдал солдату!..."

Звучащий вариант воспроизведен полностью. Каждое слово, отделенное от другого неестественной для обычной речи паузой, передает энергичное, размеренное, демонстративное действие.

РОЛЬ ПАУЗЫ И СПОСОБЫ ОБОЗНАЧЕНИЯ ПАУЗ

Пауза между синтагмами, как известно, не всегда обозначает остановку в речи, момент молчания; это может быть только интонационный перегиб. Чтобы заставить читателя сделать реальную паузу на границе членения, так, как это он делает в устном рассказе, автор ставит в этом месте точку. Так вопреки грамматике предложение разбивается на несколько неполных: "Надо играть спектакль. Шел уже множество раз. Сама не своя. С утра за кулисами. Чтобы не опоздать к вечеру".

Причем, если записывать рассказ с магнитофонной ленты, то и в голову не придет ставить точку внутри такого предложения. Интонация всего предложения не дает основания для точки. Например, рассказчик произносит: "И в несколько дней потерял слух (ИК-1, пауза) навсегда (ИК-3, пауза) и почти полностью (ИК-1)", а записывает: "И в несколько дней потерял слух. Навсегда. Почти полностью". Что получилось? Паузы сохранились, но интонация уже другая, все три предложения требуют интонации завершенности.

Пауза между предложениями в тех случаях, если она должна длиться несколько дольше, чем обычно, обозначается двояко. Это обычные и самые простые способы обозначения пауз – абзац и многоточие. И то и другое встречается в напечатанных рассказах Андроникова в большом количестве.

При этом обычное представление о красной строке несколько смещается: абзац может вовсе не обозначать перехода к другой теме, а только психологическую задержку речи:

"Это было во Флоренции, где его страшно любили.

По городу расклеены афиши: "Томазо Сальвини выступит в роли Отелло".

Билеты расхватаны в тот же час, нельзя достать ни за какие в мире блага, потому что мальчики-перекупщики сегодня сами будут смотреть Сальвини.

Театр переполнен за час до начала ..."

Иногда даже связная мысль разбивается такой паузой-абзацем:

"... Он верил в дружбу, верил в Малый театр!

И остался актером.

Чтобы сыграть в спектакле роль даже самую крохотную, он выучивал наизусть всю пьесу".

Многоточия особенно часто встречаются после вопростительных и восклицательных знаков, т.е. в местах эмоционально напряженных. На 20 страницах текста этот знак встретился 159 раз, из них после вопросительного и восклицательного знака – 87 раз, в конце предложения – 56 раз, внутри предложения – 12 раз и в начале предложения – 4 раза.

Такое обилие многоточий лишний раз напоминает о паузах как об излюбленном приеме рассказчика.

Пауза между интонационными целыми – самая характерная для Ираклия Андроникова пауза. Она так продолжительна, что ее не могут заполнить ни молчание "абзаца", ни строчки многоточий.

Такие паузы у рассказчика Андроникова играют огромную роль. Те, кто видел его на сцене, знают, как выразительно он умеет молчать и как долго иногда длится такое молчание. Андроников любит и умеет помолчать вместе с публикой, но сам при этом ревностно следит за реакцией зала, чтобы она была именно такой, какою задана и чтобы не родились в этой тишине какие-то другие, отвлекающие эмоции. Эти паузы полны смысла, в них – то глубокое, вызванное памятью волнение, то раздумье, пришедшее с новым воспоминанием. Молчание торжественное и горестное, тревожное и исполненное счастья. Как передать его на письме?

Для обозначения таких пауз понадобилось бы полстраницы многоточий и, как знать, верно ли воспроизведет такое молчание читатель. Чтобы сохранить эту особенность своих рассказов, Андроников описывает эти паузы. Например, в звучащем варианте:

– Вы про кого спросили меня? Про Ермолову? [пауза].

– Тот, кто не видел ее на сцене, никогда не поверил бы, что она способна потрясать души.

Большая и выразительная пауза между двумя этими предложениями описана в рассказе так:

"– Вы про кого спросили меня? Про Ермолову?

Не надо его торопить: он собирается с мыслями.

– Тот, кто не видел ее на сцене", и т.д.

А вот мы читаем об Остужеве, о его манере рассказывать: "Пожалуй, паузы в рассказах Остужева не менее значительны, чем слова. И это понятно: он знает цену молчанию". Эти слова, написанные (не сказанные!) Андрониковым, в полной мере относятся к нему самому. Ираклий Андроников знает цену молчанию. Не зря же он протестует против установившейся на телевидении привычки вырезать куски пленки, где говорящий молчит, думает, собирается с мыслями. Вот так,, – считает Андроников, –

и исчезают на экране телевизора живые разговорные интонации, и непринужденный рассказ перед красным глазком телекамеры превращается в трафаретный дикторский монолог.

Описание молчания дает нередко точную психологическую характеристику момента. Например: "По всем правилам опытного рассказчика, Остужев делает паузу, чтобы я мог издать несколько восторженных восклицаний, потом продолжает"...

Или здесь: "Остужев умолк. Может быть, я больше ничего и не услышу сегодня: ведь это же не рассказ, а припоминания ... Нет, вижу по взгляду, что он вернулся к началу".

В рассказе о Сальвини: "– Но голос!!! – По лицу Остужева пробегает усмешка, полная сожаления по отношению к собеседнику".

Не только эти, но и многие подобные описания пауз являются достоянием только печатного текста.

Итак, сравнивая устный и письменный варианты рассказов И.Л. Андроникова, мы пришли к таким выводам:

1. Одной из выразительных особенностей устных рассказов является обилие слов с логическим ударением:

главные способы выделения слов с логическим ударением – удлинение слова и усиление или ослабление громкости;

в напечатанных рассказах слова, выделенные такими способами, практически не обозначены.

2. Интонационное богатство устных рассказов в основном не нашло отражения в письменном варианте. Не изменил положения и небольшой ряд примеров, где дан комментарий.

3. Разного рода паузы, составляющие своеобразие устных рассказов, в письменном варианте переданы автором с особенной тщательностью. Для их передачи использованы различные средства, от пунктуации до описания.

И все же несмотря на то, что многие выразительные моменты устных рассказов не отражены на письме, рассказы Андроникова, опубликованные в его книгах, не разорвали связь между рассказчиком и писателем, и в этом несомненный успех блестящего знатока русского языка, каким является Андроников. В его умении точно описывать тончашие оттенки устной речи заключено еще одно свидетельство неисчерпаемых возможностей нашего языка: его способность передавать живые голоса актеров.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Ниже приводятся в интонационной транскрипции отрывки из устных рассказов И.Л. Андроникова. Интонационную транскрипцию, основанную на системе интонационных конструкций Е.А. Брызгуновой, дополняют пометы, отражающие логическое ударение. Под логическим ударением здесь понимается разного рода звуковая выделенность отдельных слов и фраз. Такие слова В. Мейерхольд называл курсивами. Беседуя с актерами, он говорил: "Почему-то все, кто читает стихи, страшно боятся курсивов. Они думают, что только в прозе можно позволить себе делать выкрики каких-нибудь отдельных слов и фраз" (Мейерхольд 1974). Однако логическая выделенность может создаваться не только выкриками, но и шепотом, и растянутостью, и изменением тона, и психологической паузой. Поэтому одного подчеркивания оказывается недостаточно, необходимо указать еще и способ выделения слова:

а) для обозначения громкости слово подчеркивается сплошной чертой;

б) для обозначения шепота или ослабления голоса – прерывистой чертой;

в) для обозначения растяжки слова – знаком долготы над удлиненным гласным или согласным или волнистой чертой, если растянуто все слово (а иногда даже целая фраза);

г) для обозначения интонационных изменений надстрочными значками интонационного повышения или понижения; если же изменение тона соответствует определенному типу ИК, но само слово не является интонационным центром, то над словом ставится цифра ИК, взятая в скобки;

д) для психологической паузы используется пунктирная вертикальная черта в отличие от сплошной черты, соответствующей границе синтагматического членения.

Прилагаемые рассказы о театре включены в серии рассказов И.Л. Андроникова "Из жизни Остужева" и "Ошибка Сальвини" (Андроников 1971).

I. Много лет назад,/ еще до революции,/ молодой артист московского Малого театра/ Александр Остужев,/ наделенный талантом,/ благородной внешностью,/ сценическим обаянием,/ великолепными манерами;/ поразительной красоты голосом,/ заболел. И в несколько дней/ потерял слух. Навсегда. Почти полностью. Планы,/ надежды,/ будущность,/ слава/ – казалось, все рухнуло!

Жить без театра! О нет! Остужев убедил себя в том,/ что можно дойти до таких степеней совершенства,/ когда глухота не будет страшна ему. Он знал себя,/ он рассчитывал на силу воли,/ на упорство свое,/ на всепреодолевающий труд. Он верил в дружбу,/ верил в Малый театр!

И остался актером.

Чтобы сыграть в спектакле роль, даже самую крохотную,/ он выучивал наизусть всю пьесу. Чего стоило ему произносить свои реплики вовремя,/ поддерживая живой диалог,/ делая вид,/ что он слышит/ партнеров! Забудь он свой текст/ – ни один суфлер мира не помог бы ему,/ как кривое колесо/ шел бы такой спектакль до конца акта.

Любовь к театру/ превозмогла все!

Фамилия Остужева появлялась на афишах театра в продолжение многих лет. И стояла она не в конце, среди лиц без речей,/ а в начале. Он играл бурных героев Шиллера и Гюго,/ скупого рыцаря Пушкина,/ шекспировского Антония,/ Чацкого.

Незадолго до последней войны,/ когда ему шел/ шестьдесят третий год,/ Остужев сыграл роль Отелло/ – и так,/ как уже давно никто не играл ее в русском театре. Два с половиной часа сходился/ и снова шел занавес. Два с половиной часа/ театральная Москва/ стоя/ приветствовала замечательного актера,/ который свершил великий художественный/ и, я бы

сказал,/ великий нравственный подвиг... А потом он сыграл Уриэля Акосту. И опять замечательно! Эти образы в его исполнении/ вошли в число лучших творений советского драматического искусства. И, конечно, в том заслуга Остужева. Но подумаем:/ много ли на свете театров,/ которые решились бы оставить в своей труппе глухого,/ верили бы в его силы/ и довели бы его до триумфа?

II. – Я поздно родился,/ (громко и раздельно)[2] говорю я,/ – не видел Ермолову!...

Остужев/ вскинул брови,/ поворачивает ухо/ вполоборота ко мне,/ приставляет ладонь:

Простите!...

– Мне не посчастливилось видеть Ермолову, – кричу я (изо всех сил).

– Я слышу:/ не надо так/ орать. Там, за стеной, больные. Они страдают. Если вы будете так надрываться,/ нас с вами отсюда вытряхнут... Вы про кого спросили меня? Про Ермолову?...

(Не надо его торопить: он собирается с мыслями).

– Тот, кто не видел ее на сцене? (– начинает Остужев голосом легким и звучным, который отличишь среди тысячи, – кто не видел ее), никогда не поверил бы,/ что она способна потрясать души...

Она была скромна,/ молчалива,/ замкнута/ – слепое неверие в свои силы.

Надо играть спектакль. Шел уже множество раз. Сама не своя. С утра за кулисами. Чтобы не опоздать к вечеру. И пошла вымеривать шагами/ доски пола,/ считать шляпки гвоздей. Сжимает холодные виски ледяными ладонями. В полном отчаянии. Сегодня она поняла окончательно: у нее нет никакого таланта. А когда выйдет на сцену –/ вдобавок ко всему забудет текст роли. Суфлер ей подскажет,/ а она не расслышит. И тогда наконец все поймут,/ что она пользуется/ незаслуженной славой. Ходит,/ произносит шепотом монологи,/ трепещет от любви,/ идет на казнь,/ обращает к миру последние слова. Вся в слезах. Так – до вечера...

Ничего не ела весь день. Загримирована и одета за час до спектакля.

---

[2] В круглые скобки заключены отрезки текста, отсутствующие в звучащем варианте.

Сжатые руки опущены. Одни зрачки/ вместо глаз. Какая-то магнетическая сила/ исходит от ее лица,/ от всей ее благородной фигуры. Вот встала в кулисе. Режиссер Кондратьев/ кивает:/ "Ваш выход, голубушка". Медленно обращает на него взгляд,/ полный волнения/ и власти... вышла на сцену... И зал ударяет током!... Все что сидело, развалившись и облокотившись,/ поднимается, как под ветром... Произнесла своим/ грудным голосом/ первые фразы/ – все устремилось вперед, как к источнику света!... Закончила монолог –/ и на многих лицах/ блистают слезы!... Не потому, что она сказала что-нибудь жалкое! Или растрогала! Неееееет!... (– вскрикивает Остужев, словно пронзенный) – Нет! Потому что она приобщила/ к рождению искусства!... Я играл с ней/ Незнамова/ в пьесе Островского "Без вины виноватые"... Мне трудно бывало произносить текст моей роли:/ я плакал/ настоящими слезами...

(В глазах его появляется отблеск тех слез; он переводит взгляд в окно и молча рассматривает зеленый больничный сад и вечереющее московское небо).

– Великая женщина! (– произносит он наконец, вернувшись взглядом в палату.

Молчим.)

– Я прожил счастливую жизнь, дорогой!...

(Как люблю я этого человека и эти рассказы! "Счастливую жизнь" – глухой, одинокий старик...)

III. В тот вечер, когда Шаляпин выступает в Большом,/ – я/ житель кулис. Встану тихонько у дверей его артистической/ и наблюдаю/ как он/ работает.

А он сидит/ раздетый до пояса/ перед тройным зеркалом – складенем,/ смотрит на себя недовольно,/ хмыкает/ и моргает своими белыми ресницами.

Перед ним на столике/ лежит черная курчавая борода – огромный вороной клин/ с вырезанными треугольниками на щеках:/ он поет сегодня партию свирепого военачальника Олоферна/ в опере Серова "Юдифь"...

Корпус Остужева чуть подался вперед –/ и уже не Остужева вижу я,/ а Шаляпина перед зеркалом:/ дерзкий вырез ноздрей,/ крутую шею,/ обнаженный могучий торс...

(А голос рассказывает:)

Потрогает,/ помнет свою физиономию,/ чтобы узнать, из чего она у него сегодня сделана,/ встряхнет бороду,/ прикинет к лицу. И щурится...

Кончики пальцев Остужева/ подперли складку под нижней губой –/ ассирийская борода! Насупилась бровь –/ сверкнул яростный взгляд Олоферна... Бровь поднялась,/ ушли руки –/ снова Остужев.

– Налюбовался, (– продолжается неторопливый рассказ, –) придвинул карандаши,/ краски,/ начал класть смуглый тон,/ клеить черные,/ – стрелами – брови... Удлинил разрез глаз,/ вытемнил ямки у переносья... Нахмурился...

И опять/ в ясном взоре Остужева,/ смелое выражение светлых шаляпинских глаз. Руки поднесли к лицу воображаемую бороду –/ блеснули грозные очи ассирийца.

– Кашлянул –/ прокатил голосом первую фразу: "А... гхм... они тебя скрывают... хгхы... эти соб-баки... черррви... (Намеком возникла в рассказе фраза, испробованная тогда Шаляпиным!) Не отнимая от лица бороды,/ Шаляпин опустил голову,/ поднял бровь,/ глянул искоса/ – смотреть страшно!... Отложил. И большим пальцем от крыла ноздри повел к углу рта жестокую коричневую складку!

А в комнате.../ полно народу! Какие-то субъекты/ в смокингах и во фраках,/ с крахмальными пластронами/ гогочут,/ сообщают последние театральные сплетни,/ демонстрируют друг другу циферблаты своих часов... Только не курят ему в лицо!

А он иногда обернется к ним,/ бросит реплику... И снова занимается своей бородой. Подклеит. Повертит головой во все стороны. Оторвет. И вот здесь,/ под глазами,/ нарисует большие синие треугольники.

Вдруг к нему подходит ларинголог/ – горловой врач: И спрашивает:

"Феденька! Мальчик! Как твое горлышко?"

"Ничего,/ в порядке!"

"Ну, не ленись, детка! Покажи мне свою глоточку!"

"На,/ смотри! Ахаааааа...

И тогда все, кто был в комнате,/ перестали брехать,/ подошли к Шаляпину/ и, оттесняя друг друга,/ стали заглядывать ему в рот. И выражали при этом/ бурные одобрения. А он очень спокойно показывал:

"Кто еще не видал??.. Ты? На, / гляди!"

Наконец он погнал их. Они отошли в свой угол,/ встали в кружок, как оперные заговорщики,/ и начали обсуждать виденное. О горе!... Из тех слов, которые я мог расслышать за порогом,/ я понял,/ что пропустил нечто сверхъестественное,/ что уже, может быть,/ никогда (1) не увижу. И тогда я оторвался от косяка,/ вступил в комнату,/ робко приблизился к Шаляпину/ и сказал:

"Федор Иванович! А мне/ нельзя? Посмотреть?"

Он повернулся:

"А где ты был-то?... У дверей стоял?... А чего ж не подходил?... Побоялся?... Маленький!... Гляди не заплачь! Ты что,/ один остался непросвещенный? Жаль мне тебя, темнота горькая!... Так уж и быть! –/ посмотри!"

(Раскрыл рот...

Остужев делает долгую паузу. Потом выкрикивает, с жаром:)

– Вы не знаете,/ что – я – увидел!!!...

Выставив руки,/ словно предлагая наматывать на них шерстяные нитки,/ он округляет ладони/, соединил кончики пальцев/– руки встретились; / оглядел образовавшееся внутри пространство,/ дал мне налюбоваться/, глядя в глаза мне,/ крикнул (звонко, отрывисто:)

– Кратер!!!

(Полная напряжения пауза – и снова яростный возглас:)

– Небо?!

Из ладоней образуется круглый свод;

– Купол!!!... Он уходит под самые глаза!... И вот под этим куполом/ рождается неповторимый тембр/ шаляпинского баса!... Язык, как (морская) волна/ (в знойный полдень), едва зыблется за ожерельем нижних зубов... и во всей глотке/ ни одной лишней детали!... Она рассматривается/ как сооружение великого мастера! И я не могу оторвать глаз/ от этого необыкновенного зрелища!...

Наконец Шаляпин закрыл рот/ и спросил:

"Ты что? Не нагляделся еще?... А чего ты так выпучился? Не бойсь! Не проглочу! А теперь ступайте отсюда все! Работать не даете! Осторчертели! Дьяволы!..."

И я,/ выскочил из артистической,/ пристроился в кулисе,/ видел, как мимо,/ шумно дыша,/ прошел Шаляпин/ в сандалиях,/ с золотыми браслетами на голых руках,/ в золотой диадеме,/ в шелках/ и в парче/ – словно отделился от вавилонского барельефа. Потом услышал, как в зал,/ расширяясь/ и нарастая,/ полетел раскаленный шаляпинский звук... Слушал,/ смотрел... И не мог отделаться от представления/ об этом огромном поющем раструбе. Особенно в те мгновения,/ когда Шаляпин брал верхние ноты/ и язык дрожал у него во рту.

... Кончился спектакль. Приезжаю домой. Первое, что я делаю,/ – беру зеркальце,/ чтобы посмотреть какая у меня глотка!... Вы не знаете,/ что –/ я – увидел!!!...

Остужев складывает два указательных пальца/ и чуть раздвигает их: – Горло пивной бутылки!... Небо? Потолок в подвале!... Язык?... Как кулак торчит во рту. А дальше –/ потемки дремучие!...

IV. Это было во Флоренции,/ где его страшно любили. По городу расклеены афиши: "Томазо Сальвини/ выступит в роли Отелло".

Билеты расхватали в тот же час,/ нельзя достать ни за какие в мире сокровища,/ потому что/ мальчики-перекупщики/ сегодня сами будут смотреть/ Сальвини.

Театр переполнен за час до начала. В сущности, он мог бы уже/ не играть:/ в зале/ атмосфера триумфа.

Пошел занавес. Никого не интересует, кто и что там болтает:/ все ждут появления/ Сальвини-Отелло. И не успел еще мелькнуть в кулисе край его плаща,/ как публика устроила ему бешеную овацию. Театр загремел от рукоплесканий. Сверкая белками,/ весь черный,/ Сальвини стремительно вышел/ и остановился посредине сцены,/ положив руки на эфес сабли... Аплодисменты/ как срезало. Мгновенная пауза. И топот, Крики! Мяуканье! Пронзительный свист в дверные ключи! Все повскакало с мест! Все ревет!!!

Он понимает:/ случилось нечто ужасное... Что???!!! Неторопливо обводит взглядом сцену,/ актеров,/ бросает взгляд на/ рукава своего камзола... Аа!/ у него руки белые!... Он забыл их/ нагримировать! Вышел на сцену

с темным лицом мавра/ и с руками/ белого европейца. Другой/ бежал бы со сцены! Покинул бы Флоренцию! Эмигрировал бы/ из Италии!... Но Сальвини... Вы знаете,/ авторитет этого актера был так велик,/ что могучим жестом,/ исполненным какой-то сверхестественной гипнотической власти,/ он сумел швырнуть публику на места,/ придавил ее,/ приковал к креслам! И в тишине,/ в которой можно было слышать дыхание,/ начал свой монолог. Никогда еще он не играл так просто/ и вместе с тем/ так возвышенно!

ЛИТЕРАТУРА

Андроников 1971 – *Андроников И.Л.* Я хочу рассказать вам, 3-е изд. М., 1971.
Мейерхольд – *Мейерхольд Вс.* Вовлечемся в стихию стиха. – Лит. газета, 1974, 20 февр.
Попов 1961 – *Попов И.С.* О логическом ударении. – ВЯ, 1961, № 3.

С.Н. БОРУНОВА

ФРАГМЕНТ ОРФОЭПИЧЕСКОГО ПОРТРЕТА ИВАНА МИХАЙЛОВИЧА МОСКВИНА

И.М. Москвин – один из старейших и талантливейших актеров Художественного театра (1874–1946). Он москвич, родился в семье ремесленника. Эти стороны биографии актера делают его особенно привлекательным для лингвистических наблюдений. Он интересен и как потенциальный носитель старомосковских произносительных норм, и как одаренный создатель разнообразных по своей речевой характеристике сценических образов.

Рассмотрению этих сторон сценической речи И.М. Москвина и посвящается настоящая работа. В работе использованы фрагменты из спектакля "Царь Федор Иоаннович" по одноименной драме А.К. Толстого (из 4-й и 8-й картин), из 3-го акта пьесы А.М. Горького "На дне" и инсценированные рассказы А.П. Чехова "Хамелеон" и "Канитель" в грамзаписи. В целях избежания ошибок и ослышек запись подвергалась многократному прослушиванию.

И.М. Москвин – в разных ролях: трагически беспомощный, доверчивый и добрый, не умеющий властвовать царь Федор Иоаннович; обошедший всю Россию и повидавший жизнь странник-утешитель Лука; простодушный малограмотный дьячок Отлукавин из чеховского рассказа "Канитель"; полицейский надзиратель Очумелов, золотых дел мастер Хрюкин, генеральский повар Прохор и все остальные персонажи из другого рассказа А.П. Чехова "Хамелеон".

Прослеживая роль за ролью, мы будем анализировать произношение И.М. Москвина на фоне произношения его партнеров. Поскольку мы не

располагаем материалом для сравнения речи И.М. Москвина в быту и на сцене, мы не можем судить, есть ли стилизация в употреблении им старомосковских литературных норм, но сопоставление произношения актера в разных ролях позволяет определить систему нейтральных для его сценической речи орфоэпических норм и набор отклонений от литературного произношения, используемый им для придания характерности тому или иному персонажу.

Оказывается, что для создания образа царя Федора Иоанновича И.М. Москвину не требуется по существу почти никакого игрового произносительного материала. Обычным для актера является последовательное использование ряда старомосковских орфоэпических норм, имеющих как фонетическую, так и морфологическую природу. На месте безударной флексии *-ий* в именительном и винительном падежах прилагательных мужского рода и на месте безударного суф. *-ива* в глаголах произносятся сочетания [ъи̯] и [ъвъ] с предшествующим твердым задненебным согласным, как в безударной флексии *-ой* и безударном суф. *-ова*: *царь Иверс* [къи̯], *князь Шуйс* [къи̯], *вытас* [къ]*вай* (примеры с основой на *г* и *х* нам не встретились). В возвратной частице *-сь, -ся* употребляется твердый согласный [с]: *что вздумало* [с-ыму], *сговорили* [с], *поцелуйте* [с], *удавил* [съ], *постриги* [с], *не вмешаю* [з] *боле, лишили* [с] *брата мы, случило* [с] *все, побой* [съ] *бога*. Среди фонетических черт можно отметить последовательное произношение мягкого долгого [ж̄']: *по* [ж̄']*е, пое* [ж̄']*ай* (в современном литературном языке возможен и твердый вариант произношения), произношение местоимений и союзов *что, чтобы* со звуком [ш] перед [т] ([ш]*то*, [ш]*тоб*), что соответствует и современной литературной норме. Довольно последовательно проводится ассимилятивное смягчение согласных, отступления от старомосковской нормы касаются главным образом сочетания *сл*: [с']*вятого Иоанна, что* [з']*делал он, сего* [д͡н']*я, полно вам се* [р']*диться, как* [с']*меешь ты,* [з']*верь, до* [с']*мерти закололся, о* [д']*митрии, ра* [з']*ве,* [с']*мешались, у* [с']*пел ли он, в моли* [т']*ве, царствующей ве* [т']*ви, после* [д͡н']*ий в роде, бе* [з']*детны мы, е* [с']*ли*, но без смягчения: *я* [с]*лишком мирволил вам, по* [с]*ледний в роде, по* [с]*ледний я, на* [с]*ледный*.

К сожалению, неизвестно, к какому времени относится грамзапись фрагментов и изменялась ли произносительная сторона образа со временем, ведь первое представление "Царя Федора Иоанновича" с Федором-Москвиным состоялось в 1898 г. (это был первый спектакль Художественного театра). Можно только отметить, что ни И.М. Москвин, ни его партнеры – О.Л. Книппер-Чехова (Ирина), В.Л. Ершов (Борис Годунов), В.А. Орлов (князь Иван Петрович Шуйский) и др. – не используют некоторых старомосковских норм, вероятно потому, что они уже перестали восприниматься как общепринятые, а отдельные даже приобрели оттенок просторечности. Например, со сцены звучит только взрывной [г], даже и в том круге лексики, где по старомосковским нормам требовался [γ] фрикативный: *ко* [г]*да*, [г]*осударь, бо* [г]*а* и в других косвенных падежах, только на конце слова *бог* (в именительном падеже) сохраняется глухой фрикативный звук [х] (*бо* [х]), соответствующий не только старой, но и современной литературной норме. Слово *по* [цы]*луйтесь* тоже употребляется актерами в новом произносительном облике, вместо

старого *по*[ца]*луйтесь*, по-видимому, уже приобретшего оттенок простореченности, но которое еще в 1928 г. Д.Н. Ушаков (1928, с. 15) рекомендовал как нормативное, а Р.И. Аванесов (1937, с. 90) уже в 1937 г. считал малоупотребительным и нецелесообразным, так как оно "противоречит написанию и в устной речи... образует своеобразное исключение... Ср.: *цена, целковый*" со звуком, приближающимся к [ы] на месте буквы *е*.

Следует отметить, что в речи партнеров И.М. Москвина старомосковские нормы проводятся менее последовательно. Наблюдаются колебания в произношении возвратной частицы: *клял*[съ], но *сошли*[с'ъ], *пытали*[с'ъ], *вмешала*[с'ъ] (В.Л. Ершов); *смеял*[съ], *клял*[съ], но *остеречи*[с'] *его* (В.А. Орлов). Возможно, в последнем случае мягкость [с'] объясняется положением перед ⟨j⟩ следующего слова, но очевидно, что старая твердая норма удерживается обычно после *л*. Твердое произношение согласного перед мягким согласным встречается у них в более широком круге сочетаний, кроме *сл*, это и сочетания *сп, св, см, зм, ств, тв:* [д']*винул*, [д']*ве, ты* [с']*видетель, ра*[з']*берут, ра*[т͡н']*ик, по*[с']*мерти, по*[д͡н']*есть, сего* [д͡н']*я, м*[с']*тил*, но [с]*перва*, [бох-с]*видетель, о*[т]*ветил* (В.Л. Ершов); *насле*[д͡н']*ика*, [б'ју], *о*[с']*терегись*, но [с]*меешь*, [с]*меялся, о*[т]*вести, и*[з]*менник, лже*[с]*видетель, на*[с]*ледника* (В.А. Орлов); [д']*митрий, справе*[д͡л']*иво*, [с']*вет Федор, в моли*[т']*ве, сего*[д͡н']*я*, но *государ*[ст]*венное*, [с]*лезно, на*[с]*ледный, е*[с]*ли* (О.Л. Книппер-Чехова).

Особо рассмотрим вопрос об иканье-эканье на сцене и, в частности, в спектакле "Царь Федор Иоаннович".

Эканьем мы будем называть различение орфографических *и* и *е* (или *я*) в первом предударном слоге в виде звуков [и] и [э]: [м'ила́] (*мила*) и [м'эла] (*мела*) (ср.: различение орфографических *и* и *е* (*я*) в виде звуков [и] и [и^{э}] – тоже эканье), в нашем употреблении этот термин синонимичен диалектологическому термину еканье.

И.С. Ильинская и В.Н. Сидоров (1955, с. 155–156) отмечают: "В разговорном стиле, по крайней мере в московском произношении, в соответствии с орфографическими *е* и *я* произносится обычно *и*. В полном же стиле при несколько большей полноте образования предударного звука произносится более открытый звук, т.е. гласный *и*, несколько склонный к *э*. Именно этот звук обычно и слышится со сцены (в особенности перед твердыми согласными). Но сценические условия, заставляющие актера вести свою речь в полном стиле, нередко приводят к тому, что расширение звука, свойственное этому стилю речи, утрируется, и актер произносит здесь почти или просто открытое *э*. Отсюда такое произношение, как *с'эло́, на с'эле́, jэзы́к, цв'эты́, сл'эза́ми, н'эра́ды, об'эрни́тесь*; такое же произношение может быть и после шипящих: *жэна́, жэна́т, жэле́зом*, а также и во втором предударном слоге: *пр'эдседа́тель, П'эклева́нов*... Актер... в этом случае нередко оказывается в плену чисто орфографического произношения". Особенно часто эта произносительная черта, по наблюдениям авторов, выступает "в патетических монологах, в ораторской речи, в некоторых аффективных репликах" (Ильинская и Сидоров 1955, с. 155–156).

Спектакль "Царь Федор Иоаннович", рассказывающий о трагических событиях русской истории, имеет как раз такой патетический настрой,

хотя в самом Федоре, каким его играл И.М. Москвин, и не было ничего царского. Может быть, поэтому обычным в его речи является икающее произношение: [б'и] *здéтны мы, что вздýмало* [с-ы] *му, долей* [н'ид'и]-*ржý, с* [в'и] *тóго Иоанна, о* [б'и] *щáю,* [в'и] *рнýть,* [с'и] *чáс,* [р'и] *бúт в глазах, не в* [м'и] *шáюсь боле, по* [ји] *зжáй,* [н'и] *вдрýг.*

На этом фоне эканье И.М. Москвина в других случаях и экающее произношение его партнеров воспринимается как стилизация. Такое впечатление поддерживается торжественной (эпизодически) интонацией и особой ритмической структурой речи, создающейся за счет произношения в заударном и втором предударном слогах гласного более полного образования, чем это принято в разговорной, да и в сценической речи вообще. Эта произносительная особенность выступает как "архаическая" и кажется уместной в спектакле из далекого прошлого, действие которого происходит в XVI в.

Вот примеры такого произношения: [б'е] *жáло много их,* [с'е] *гóдня,* [н'е] *тáк, больше и* [н'е] *нáдо, хочу я взять* [с'е] *бé, вдохни в* [м'е] *ня́, полно вам* [с'е] *рдиться, Ивана ж* [п'е] *трóвича, мое* [н'е] *ясно зренье, в паду́* [ч'е] *м он* [н'е] *дуге, к* [с'е] *бé, мои с* [м'е] *шáлись мысли, на той* [н'е] *дéле, И* [в'е] *рский, как смé* [јеш], *на что это похó* [жэ], *я грé* [шэн], *игрý* [шэк] *Мú* [т'е], *что скá* [жэт] *он теперь,* [н'е] *удавúлся* (И.М. Москвин); *с* [п'е] *рвá, п* [р'е] *стóлом брезгать их* [н'е] *дóл* [жэн], [је] *щё две* [ч'е] *лобúтных,* [в'е] *рнýться,* [с'е] *стрá в* [м'е] *шáлася,* [с'ев] *óдня, я* [н'е] *мстúл, Иван* [п'е] *трóвич,* [н'е] *годúтся, чьей в Угличе виной* [б'е] *дá случилась,* [в'е] *рхóвным во* [је] *вóдой,* [н'е] *разумé* [јеш] (В.Л. Ершов); [с'еч'а̄жэ], *как* [с'е] *гóдня,* [н'е] *льзя́* [т'е] *бé,* [в'е] *нéц наследный* (О.Л. Книппер-Чехова).

На наш взгляд, эканье на сцене, и в спектакле "Царь Федор Иоаннович" в частности, наряду с костюмом и гримом выполняет функцию художественную. В других ролях, например, эканье Луки из пьесы А.М. Горького "На дне" в сочетании с диалектными произносительными чертами тоже является особенностью характерологической, но уже в ином – диалектном – плане. Таким образом, мы не разделяем мнения о случайном появлении эканья из-за неумения актеров только средствами интонации, логического ударения, темпа воспроизвести на сцене речь полного стиля (хотя такое и случается).

Если в роли царя Федора Иоанновича были использованы многие черты старомосковского литературного произношения, то роль Луки в пьесе А.М. Горького "На дне" построена И.М. Москвиным на отступлениях от литературных норм, на включении черт диалектных и просторечных, как фонетических, так и морфологических.

В связи с использованием диалектного материала с характерологической целью возникает вопрос о "диалектной истине" на сцене.

Сама "принадлежность персонажа... к инодиалектной среде... не требует документального воспроизведения особенностей данного... диалектного произношения" (Винокур 1948, с. 22). Но неумелое введение диалектизмов в сценическую речь может разрушить спектакль. Пример этого приводит историк и критик театра В.А. Филиппов в предисловии к книге Г.О. Винокура "Русское сценическое произношение", когда на одном из представлений "Власти тьмы", по словам Л.Н. Толстого, "созда-

валось впечатление, что на сцене действовали крестьяне, собранные из самых различных губерний России" (Винокур 1948, с. 7).

Исполнение И.М. Москвиным роли Луки в пьесе А.М. Горького "На дне" высоко оценивается искусствоведами, ее считают одним из лучших его созданий. И существенное в этой роли – речь. Лука – странник, беспаспортный, обошел всю Россию, бывал в Сибири, под Томском. Неизвестно, откуда он пришел в ночлежку и куда исчез. В его речи, по-видимому, могло бы быть правомерным смешение диалектных черт разного происхождения. Какие же произносительные явления использует актер для характеристики своего персонажа?

И.М. Москвин в этой роли довольно последовательно окает, используя наравне с полным неполный тип оканья, при котором "гласные *о* и *а* отчетливо различаются, помимо ударного положения, лишь в первом предударном слоге, в остальных же слогах в большинстве случаев на месте *о* и *а* является редуцированный гласный" (Кузнецов 1960, с. 147). Отметим случаи окающего произношения, во-первых, в словах, имеющих только один предударный слог с *о* и потому не различающихся в обоих типах оканья, полном и неполном: [о]*дóн*, [о]*нú*, [во]*ды́*, [по]*шлú*, [ло]*жúсь*, [по]*рú*, [про]*щáй*, [во]*зьмёт*, [хво]*рáл*, [до]*лжнá*, [о]*сóбые*, *раз* [ло]*жúл*, [по]*жду́*, [ко]*тóрый-нибудь*, *в* [о]*бúду*, [под]*лéц*, [по]*кáзаны*, во-вторых, в словах, имеющих большее количество безударных слогов и оформленных как по полному типу оканья ([одново́], [от]*крывáют*, [о]*сердúлся*, *вы́* [поро]*лись*, *вот ти и с* [топо]*рóм*, [по]*брелú*, [по]*жалéй*, [помо]*гáют*, [по]*мирáй*, [по]*нимáш*), так и по неполному: [гъво]*рúшь*, [хъро]*шó*, *на меня с* [тъпо]*рóм*, [пръго]*нял*, [гъво]*рят*, [нъво]*жу́*, [нъко]*лéнки* (при полном типе оканья было бы [наво]*жу́*, [нако]*лéнки*). Встретился также случай ёканья *ни к* [ч'ому́], свойственного также исключительно окающим говорам.

И.М. Москвин использует и такую характерологическую черту, как диалектное произношение безударных гласных после мягких согласных на месте орфографических *е* и *я*. Если рассматривать в одном ряду следующие произнесения актера: [в'е]*лéл*, *у* [пр'е]*ждáю*, [с'е]*чáс*, [стр'е]*лю́*, *на* [м'е]*ня́*, *о* [с'е]*рдúлся*, *в той* [з'е]*мле́*, [з'е]*мля́*, [т'е]*рпéл*, [н'е]*вúдят* и [гл'а]*жу́*, *за* [н'а]*лúсь*, [гл'а]*дéл* – [гл'а]*дéл*, то можно говорить о севернорусском различении гласных, но те же [гл'а]*жу́*, *за* [н'а]*лúсь*, [гл'а]*дéл* – [гл'а]*дéл* наряду с *ус* [м'а]*хáлся*, [с'т'а]*пáном*, *ни* [ч'ав́о] представляют уже южнорусскую диалектную черту – яканье, т.е. неразличение гласных, в данном случае *а* и *е*, в первом предударном слоге после мягких согласных.

Если бы И.М. Москвин произнес *ус* [м'е]*хáлся*, [с'т'е]*пáном*, *ни* [ч'ево́], сохранив [а] в словах [гл'а]*жу́*, *за* [н'а]*лúсь*, [гл'а]*дéл*, его речь была бы выдержана строго в рамках севернорусских говоров в наиболее типичном их проявлении.

И.С. Ильинская и В.Н. Сидоров (1955, с. 160) характеризуют произнесения одного из мужиков в "Плодах просвещения" (Художественный театр) *н'едосýг* и *н'ичавó* как "отступления" от диалектной истины на сцене.

Что касается И.М. Москвина, то, на наш взгляд, речевая характеристика Луки ему удалась и отмеченные выше примеры "южного яканья"

на фоне северного оканья не привели к распадению образа не только потому, что в речи странника могли появиться черты, чуждые его родному диалекту, но и потому, что это "отступление" оказалось невыразительным для зрителя, так как севернорусский предударный вокализм имеет "общие черты" с южнорусским – это сама возможность произношения [а] на месте буквы *я* в первом предударном слоге после мягких согласных.

И.С. Ильинская и В.Н. Сидоров (1955, с. 159–160) считают возможным смешение на сцене разных типов оканья или разных типов яканья, которые, по их мнению, "могут быть замечены только специалистом-диалектологом и не нарушают общего впечатления, получаемого зрителем"[1]. На наш взгляд, зрителю нужны специальные знания и для того, чтобы признать произношение [гл'а]*жу́*, *за* [н'а]*ли́сь* чертой севернорусского окающего говора, а не южнорусского яканья.

Более того, "...в некоторые северные окающие говоры, расположенные по южной границе северновеликорусского наречия, проникает яканье, т.е. произношение в первом предударном слоге *а* после мягкого согласного на месте *о* или *е*. Обычно элементы яканья в окающих говорах проявляются непоследовательно и не образуют какого бы то ни было отчетливо выраженного типа..., в широком объеме здесь представлены колебания, например, формы с *а* наблюдаются наряду с формами с *о* или *е* после мягкого согласного в тех же словах – *н'асу́* наряду с *н'осу́* – "несу", *п'ату́х* наряду с *п'оту́х* или *п'ету́х* и т.д.[2] Впрочем, в редких случаях... в говорах, образующих переход от оканья к аканью, наблюдается и более или менее последовательная система яканья" (Кузнецов 1960, с. 154).

Поскольку такое "смешение" диалектных черт имеет опору в живой действительности, оно нам не кажется грубым у Москвина-Луки.

И.С. Ильинская и В.Н. Сидоров (1955, с. 161–162) считают, что "...в разрешении вопроса о передаче диалектной речи на сцене театр должен учитывать восприятие зрителя и, поскольку даже в наших центральных театрах среди зрителей всегда есть люди, практически знакомые с диалектами, актер и режиссер должны опираться на знание... языковых фактов и стараться не допускать погрешностей против истины". Они отмечают, что совмещение северного оканья и южного яканья пройдет незамеченным для зрителя-москвича, так как "оба эти отклонения от норм литературного языка он воспримет как диалектные вообще, которые ему приходилось иногда слышать, но которые он не ассоциирует ни с одним конкретным говором. Иное дело зритель-северянин" или представитель южнорусских говоров, которым покажется неправдоподобным произно-

[1] Ср. мнение Л.И. Баранниковой (1969, с. 43) о восприятии безударного вокализма: "Факты показывают, что сложные особенности, входящие в многоступенчатые, противопоставленные диалектные различия, никогда не осознаются говорящими в их действительной сложности. Так, если носители говора с иканьем или еканьем говорят о соседях, что "там больше на *я* ударяют: калясо, чакушка", то под этим может скрываться указание почти на любой тип яканья. Сложность системы безударного вокализма, как правило, не осознается".

[2] Это явление известно и в других окающих говорах, не только пограничных (Захарова 1970, с. 367–369). Следует сказать, что все эти диалектологические материалы не были в научном обиходе, когда писали свою статью И.С. Ильинская и В.Н. Сидоров. и мы не знаем, как эти данные отразились бы на их концепции.

шение [во]*да́* рядом с [б'а]*да́*. Но ведь среди зрителей всегда может оказаться и представитель переходных говоров, для которого такое сочетание диалектных черт естественно. По-видимому, отбор диалектного материала должен определяться эстетическими задачами спектакля, художественной целесообразностью и знанием языковых фактов и их научной интерпретации, а ориентация на зрителя, знакомого с каким-либо диалектом, нецелесообразна хотя бы потому, что знание одного диалекта не может дать уверенности, что в другом диалекте нет такого смешения, ведь даже такие типичные черты южного говора, как [γ] фрикативный или мягкий [т'] в окончании 3-го лица глаголов настоящего (будущего простого) времени встречаются в части северных говоров (Кузнецов 1960, с. 142). В северных окающих говорах распространено выпадение [j] в интервокальном положении и последующее стяжение гласных. Стяженные формы прилагательных и глаголов встречаются и в других типах говоров (Кузнецов 1960, с. 153), например, в восточных среднерусских акающих говорах, хотя могут иметь и нефонетическое происхождение[3]. (Примеры такого произношения в речи Луки: *по* [ма]*му́ приказу, пра́вед* [на] *земля, мои планты са́* [мы] *верные, в пра́вед* [ну] *землю, пони* [ма́ш], *откры* [ва́т] *это окно*).

Употребление согласуемой постпозитивной части *-от* (в горьковском тексте *Христос-от всех жалел*), характерной главным образом для севернорусских окающих говоров, свойственно также отчасти и переходным акающим говорам (Кузнецов 1960, с. 126), а такое произношение гласного в конечных заударных открытых и закрытых слогах перед паузой, как у Москвина-Луки (*слу́* [чаи], *не учё* [наи], *э́да* [каи], *вы́* [шал], *под Томском–го́ро* [дам], *де́вуш* [ка], *ружьи́ш* [ка], *занялись де́* [лам], *бе́д* [наи], *дво́* [ja], *ви́* [д'ат], *в* [је́та] *ме́с* [та], *сде́* [лаи] *ми́* [лас']), наблюдается и в акающих говорах и в говорах с неполным оканьем (Кузнецов 1960, с. 71).

Не закреплено за каким-либо определенным типом говоров и произношение актера *мило* [с'] (*милость*) с утратой конечного взрывного согласного (Орлова 1970, с. 214–217), инфинитива *идти́* [т'] (*идти*), с наращением *-ть* или местоимений с протетическим *j как же* [је́та], *в* [је] *то место, сейчас* [је́та]. "Играет" И.М. Москвин и диалектным произношением [д'и́]*скать* (*дескать*) или *во́т* [т'и] *воры* (*вот те воры*), *во́т* [т'и] *с топором* (*вот те с топором*), [рас'е́]*ю* (*Россию*). Как видим, И.М. Москвин использует большой набор диалектных черт, не выходя за пределы севернорусского наречия. Многие из них, благодаря своей повторяемости в разных типах говоров, могут служить на сцене для характеристики вообще персонажа из народа, так же как и такие речевые особенности, которые трудно интерпретировать как диалектные и скорее можно отнести к городскому просторечию.

Просторечное ударение *случа́й* удачно сочетается в речи Луки с другими характерологическими чертами.

Сниженный колорит образу придает и употребление нелитературных вариантов слов, например *жись* вместо *жизнь, очинно* вместо *очень, у*

---

[3] Ср. точки зрения Т.С.Коготковой (1953; 1961, с. 54–91), К.Ф.Захаровой (1970, с. 330–332), В.Г.Орловой (1970, с. 168–172), С.В.Бромлей (1972, с. 110–132), Н.Н.Пшеничновой (1983, с. 72–82).

анжынера вместо *у инженера, с плантами, планты, плантики* вместо *с планами, планы, планики* или разговорного *нету* вместо *нет*, не предусмотренное, как и все выше сказанное, автором пьесы А.М. Горьким, а привнесенное в образ И.М. Москвиным.

Все эти диалектные и просторечные черты перемежаются в речи Луки с литературным аканьем (*че* [ла] *вéк*, [па] *д Тóмском*, *с* [та] *ялá*, *по* [ма] *мý приказу*, [да] *брý*), иканьем ([н'и] *шли́*, [н'ифс'и] *гдá*, *по* [с'и] *лéнья*, [в'и] *снá*), последовательным твердым произношением возвратной частицы (*собирал* [са], *ложи* [с], *удавил* [са], *осердил* [са], *выпороли* [с]). Такие морфологические и фонетические черты, как твердый *т* в окончании 3-го лица настоящего и будущего простого времени глаголов (*видя* [т], *возьме* [т], *говоря* [т], *помогаю* [т]) и взрывное произношение [г] ([г] *ородом*, [г] *лухое*, [г] *ляжу*), объединяют севернорусские говоры с литературным языком и не могут служить "игровым" материалом в спектакле. В то же время старомосковское произношение *не все* [γ] *да* с [γ] фрикативным в устах Луки воспринимается как диалектизм[4]. Следует сказать, что вообще И.М.Москвин в рассматриваемых нами ролях использовал это произношение согласного очень редко и всегда в соответствии со старомосковской нормой. Его дьячок Отлукавин из рассказа А.П.Чехова "Канитель" употребляет [γ] в слове *убо* [γ] *ая*, *нико* [γ] *да*, т.е. именно там, где этого требовала старая норма.

В связи с проблемой диалектной истины на сцене обратимся и к другому персонажу, крестьянке из рассказа А.П. Чехова "Канитель", роль которой в инсценировке сыграла М.М. Блюменталь-Тамарина. Нам кажется, что даже И.М. Москвин поддался обаянию ее "старушонки" и известная доля добродушия в его дьячке Отлукавине – от общения с таким прекрасным партнером (хотя подобная трактовка образа и не противоречит чеховскому замыслу).

Какими же языковыми особенностями расцвечивает речь своей крестьянки М.М. Блюменталь-Тамарина? Оказывается, что в ее речи соседствует южное яканье [jaγó] *ра*, [jавó], [л'авó] *нтия*, [т'а] *бé* (вин. падеж), [хв'а] *дóсью*, южное произношение *г* как фрикативного [γ] [γар] *дéя*, [γа] *рáсима*, [jaγó] *ра, в четвертом* [γ] *óде* с оканьем [о] *вдóтью-то*, [зло] *бúшься, как* [по] *шёл-*[ът], [о] *пя́ть*, [*зло*] *бý иметь*. В таких же случаях, как *с* [мо] *лúтвой, за у* [по] *кой, Андрея и Дарьи* [со] *чáды* или *ново* [пр'е] *ставленного*, становится особенно очевидным, что оканье и еканье актрисы в этой роли скорее черты билингвизма у ее старухи, чем признаки северного говора, свидетельство того, что крестьянка знает и старается воспроизвести торжественный церковный вариант произношения при общении с дьячком Отлукавиным.

---

[4] В связи с этим следует отметить некоторые неточности, проникающие в лингвистические работы. Л.Н. Кузнецова (1970, с. 50) неправомерно считает старомосковской чертой произношение *сне* [х] в речи актера Н.К. Яковлева в роли Растаковского. Звук [х] на конце слова и по старой норме требовался только в слове *бог*. У Н.К. Яковлева же скорее всего это его "рязанская черта" (он родился и провел юность в Рязани, там сформировались его произносительные навыки). Как известно, [γ] фрикативный и его глухой вариант [х] наиболее упорно по сравнению с другими диалектными чертами держатся даже у людей, вполне владеющих литературным языком (Кузнецов 1960, с. 160; Ушаков 1928, с. 25; Пеньковский 1967, с. 61–71).

Замена *ф* в ее речи сочетанием *хв* ([хв'а] *дóсью*) характерна для многих, главным образом южных говоров, хотя и на территории севернорусских говоров имеются небольшие ареалы, где наблюдаются такие замены (Васильева 1975, с. 93), а наличие постпозитивной частицы *-от*, как уже говорилось, – для северных и отчасти среднерусских (*как пошел-*[ът] *на службу, написал-*[ът] *записал-*[ът] *усопшего Пантелея*), причем обычно она употребляется при существительных, хотя случаи примыкания ее к глаголу отмечаются по говорам[5] (Даль 1955, с. IV). Можно ли упрекнуть М.М.Блюменталь-Тамарину в том, что она, строя речь своей крестьянки в общем на южнорусской основе, внесла этот "северный" элемент?

Как видим, частица *-от* использована актрисой при глаголе не в самом типичном ее диалектном употреблении, просто как элемент диалектной речи вообще. Поэтому вопрос сводится к тому, насколько эта черта в сознании массового литературно говорящего зрителя связывается с северными говорами. На наш взгляд, вряд ли такие ассоциации у массового зрителя возникают, так как вообще постпозитивные частицы (*-от, -то, -та, -ту, -ты, -те, -ти*) в определенных комбинациях широко распространены по говорам разных типов, а определение ареалов этих комбинаций – вопрос весьма тонкий и для специалистов (Кузьмина, Немченко 1962, с. 7–27).

Еще менее определенно связаны с какой-либо группой говоров такие диалектные черты, как отсутствие *-т* в окончаниях 3-го лица глаголов (Кузнецов 1960, с. 108), *може помер, а може и жив*, произношение на месте *щ* долгого твердого согласного [ш̄] вместо мягкого [ш̄'], свойственного литературному языку (Кузнецов 1960, с. 75), *непутя́* [ш̄ъи] *человек, пропа́*-[ш̄ъи][6] (а в слове *еще* на месте *щ* актриса произносит сочетание [ш'ч'], как в большинстве северных и некоторых других периферийных русских говорах[7]), утрата конечного взрывного мягкого согласного [т'] в сочетании *сть радо* [с'], замена [н] на [j] в местоимениях *бог с* [jим], ассимиляция группы согласных *шс* во 2-м лице единственного числа глаголов в долгий [с̄] (Кузнецов 1960, с. 114) *злоби* [с̄а].

М.М. Блюменталь-Тамарина использует нередко диалектный вариант слова там, где у А.П. Чехова литературный: *туды* вместо *туда, Марею* вместо *Марию, на мене злобишься* вместо *на меня*, иногда заменяет синтаксическую конструкцию или слово: *а уж там видать будет* говорит она вместо *а там видно будет, все одно* вместо *все равно, ведь кто ж его знает* вместо *а кто ж его знает*, при этом *ведь* звучит у нее как [ыт'].

Отдельные просторечные слова присутствуют в тексте А.П. Чехова, например, *таперя* или *помер*, но актриса и тут с помощью нелитературного ударения сгущает краски. Если немудрящий дьячок И.М. Москвин произносит *по́мер* с ударением на первом слоге, то М.М. Блюменталь-Тамарина – с ударением на последнем – *помёр*, так же как свое *туды* она противопо-

[5] И.Б. Кузьмина и Е.В. Немченко (1962, с. 7–26), высказывая мысль о возможности появления постпозитивных частиц при глаголе, не приводят примеров приглагольного употребления частицы *-от*, но в фонограммах Архангельских говоров из фонотеки Лаборатории экспериментальной фонетики Института русского языка АН СССР, собранных Р.Ф. Пауфошимой в 1982 г., такой материал имеется.

[6] Подробнее этот вопрос разработан В.Г. Орловой (1970, с. 29–30).

[7] См.: Диалектологический атлас русского языка. Вып. I. Фонетика. Карта № 48 (в печати).

ставляет москвинскому *туда, Марею* его *Марии, Хведосью* его *Федосье,* [γа]*рдея* и [γа]*расима* его [га]*рдею* и [га]*расиму*. Очень выразительно ее южнорусское ударение *злобу́ иметь.*

Вообще образы дьячка Отлукавина и крестьянки построены актерами на речевом контрасте. Отлукавин грамотей не бог весть какой, и некоторые черты его речевой характеристики заложены в чеховском тексте. Автору принадлежат его просторечные слова *помер, ежели, пущай, делов, встрял, сызнова.* От себя И.М. Москвин добавляет Отлукавину только такие варианты: *Гарасим* (*Герасим*) и *Авдакея* (*Евдокия*).

Нужно сказать, что, создавая эту роль, актер использует речевые краски очень экономно: это произношение открытого *а* в заударном слоге в слове *слу* [шаи], оканье в нескольких случаях: *за* [упоко́и], [со]*ча́ды,* [по]*сто́й,* [ково] – на фоне преобладающего аканья – [па]*сто́й,* [па]*ймы́,* [ба]*ля́щую-то,* [пра]*чту́,* [да]*ло́й,* несколько слов с еканьем – *Пан* [т'е]*ле́я,* [ф'е]*до́сью,* [н'е]*пу́тай,* [је]*ще́* на фоне иканья – [ч'и]*сы́,* [в'и]*ли́шь.* По-видимому, у дьячка здесь не просто севернорусское оканье и еканье, а следы церковнославянской орфоэпии, в принципе не допускающей аканья и иканья, к тому же встречается это произношение в таких торжественных словах, как *за упокой, со чады* (*со чады* – церковнославянская падежная форма – творительный множественного).

Произношение наречия *сюда* как [су]*да* в соответствии со старомосковской нормой не выбивается из общего тона речи Отлукавина (*сюда* с мягким [с'] было бы в этой роли неуместно), но, по-видимому, ни на какую дополнительную характеристику персонажа не рассчитано. Возможно, такое произношение нейтрально для И.М. Москвина вообще. Оно встречается и в рассказе А.П. Чехова "Хамелеон" и принадлежит кому-то из городской толпы.

Такие же произносительные черты, как последовательная ассимилятивная мягкость согласных ([д']*ве, пере* [д'н']*им, у* [с']*пеешь, Па* [н']*телея, ра* [з']*берет,* [з']*здесь*) или твердое произношение возвратной частицы (*она задумала* [с], *он в семинарии обучал* [са]), являются особенностями его нейтральной сценической речи, как было показано и на материале других ролей.

Уже в исполнении чеховского рассказа "Канитель" можно заметить ту черту творческой манеры И.М. Москвина-чтеца, которая особенно ярко проявилась в инсценированном рассказе А.П. Чехова "Хамелеон". В "Канители" И.М. Москвин читает и несколько слов от автора, но автор-то тут не кто иной, как дьячок Отлукавин. У него и церковное оканье в словах [о] *здра́вии, за у* [по]*ко́й* и снижающая образ стяженная форма прилагательного *малень* [ка] *старушонка.* Этот прием очень последовательно проведен в инсценировке рассказа "Хамелеон". Здесь все роли сыграны И.М. Москвиным (он и полицейский надзиратель Очумелов, и городовой, и золотых дел мастер Хрюкин, и генеральский повар Прохор, и толпа...), а "авторов" в рассказе столько же, сколько персонажей.

Многое в речевой характеристике персонажей определяется текстом А.П. Чехова, в рассказе просторечные слова и синтаксические конструкции принадлежат разным действующим лицам, например, Хрюкину: *ужо, пущай, нынче*; повару Прохору: *отродясь, намеднись, брат ихний охоч*; горо-

довому: *намедни*; разным персонажам из толпы: *не пущай, кажись, вестимо* и менее других Очумелову: *ежели, братец ихний приехали.*

Все персонажи получились у И.М.Москвина разными, хотя их словесная характеристика (наличие одних и тех же снижающих образ лексем), данная А.П. Чеховым, довольно близка. Почти не пользуется актер и собственно произносительными характерологическими чертами: в речи городового встретилось произношение [л'аγ]*а́вые* (*лягавые*), в речи персонажа из толпы – *тре́* [п'иса] (*треплешься*), в речи Очумелова – *она малень* [ка] (*она маленькая*), в речи Хрюкина – [луч'и] (*лучше*), *в* [жы]*нда́рмах* (*жандармах*). Это последнее старомосковское произношение [жы] воспринимается как просторечное, тем более, что за автора И.М. Москвин произносит один раз [ша]*га́ет*, другой – [шэ]*га́ет*.

В одном случае использован нелитературный вариант слова *окровавлённый* (вместо старого литературного *окровавле́нный* или нового нормативного с другим ударением *окрова́вленный*), притом в авторском тексте, и потому, что "автор" "отождествляется" И.М.Москвиным в этой части рассказа с полицейским надзирателем Очумеловым.

В остальном речь всех действующих лиц с точки зрения орфоэпических норм оформлена вполне литературно. (Нейтральным для И.М. Москвина и литературным является аканье, иканье, последовательное ассимилятивное смягчение согласных: *на* [с'] *вет*, [д'] *вери*, *и* [з'] *вини*, [н'и] *ме* [д'л'] *я*, [с'] *ними*, [с'] *меня*, *е* [с'] *ли*, *на* [с'] *вете*, [с'] *винья*, *ны* [н'] *че*, *на* [с'] *пине*, *се* [р'] *дится*, произношение *г* взрывного (в том числе в слове [г] *осподи*), твердый [с] в возвратной частице *оглядывая* [с], *врезывая* [с], *доберу* [с], твердый [к] в именительном-винительном падежах единственного числа прилагательного *полицейс* [къ̆], *дурац* [къ̆], *генеральс* [къ̆]. Его Очумелов говорит *до* [ж̄'] о *м* (*дождем*) с долгим мягким [ж̄']).

Индивидуализация же образов происходит за счет интонации и внеязыковых сценических средств – темпа речи и даже тембра голоса, особых для каждого персонажа.

И.М. Москвин умеет передать и речь полупьяного золотых дел мастера Хрюкина, при этом и слова автора "начинает Хрюкин, кашляя в кулак" произносит так же неразборчиво, как и реплику самого Хрюкина "Иду я, ваше благородие, никого не трогаю..." Одинаково угрожающе и отрывисто звучат реплики Очумелова и слова автора, например, в таких случаях:

– По какому это случаю тут?! – спрашивает Очумелов, врезываясь в толпу. – Почему тут? Это ты зачем палец? Кто кричал? или: Я еще доберусь до тебя! – грозит Очумелов и, запахиваясь в шинель, продолжает свой путь по базарной площади.

Какие же выводы можно сделать на основании рассмотренного материала?

И.М. Москвин, будучи довольно последовательным носителем ряда старомосковских орфоэпических норм, использует некоторые из них, например, такие, как эканье или произношение [γ] фрикативного, в характерологических целях, в то время как нейтрально для его сценической речи иканье и произношение [г] взрывного, соответствующие новой московской норме (эпизодически экает его царь Федор Иоаннович и дьячок Отлукавин, последовательнее экает Лука; царь Федор предпочитает [г] в сло-

вах *когда, государь, бога,* а дьячок Отлукавин, Лука и городовой произносят [γ] фрикативный (дьячок – *убо* [γ] *ая*, Лука – *все* [γ] *да*; у городового – южнорусское [л'аγ] а́вые)

Относительно использования диалектного материала на сцене мы хотели бы повторить известную мысль о том, что сценическая речь по своей природе условно-неправдоподобная (Винокур 1948, с. 23) и что "эта условность не должна противоречить действительности, а, исходя из нее и на нее опираясь, должна показывать действительность в ее типических чертах" (Ильинская и Сидоров 1955, с. 170).

Типическими же можно считать, "как раз те черты, которые осознаются зрителями, владеющими литературным языком, как черты, самые характерные для определенных, грубо очерченных диалектных групп..." (Ильинская и Сидоров 1955, с. 170).

К этому можно добавить требование чувства меры в использовании характерологических средств и их соответствия эстетическим задачам спектакля (например, нецелесообразно вводить яркие южнорусские диалектные особенности в спектакли, действие которых территориально связано с северными говорами и т.д.).

Следует сказать также, что есть довольно большой набор диалектных черт, не закрепленных за определенным типом говоров. Их как раз и можно использовать для характеристики персонажа из народа.

ЛИТЕРАТУРА

Аванесов 1937 – *Аванесов Р.И.* Вопросы русского литературного произношения. – Русск. яз. в шк. 1937, № 3.

Баранникова 1969 – *Баранникова Л.И.* К вопросу об устойчивых и изменчивых элементах диалектных фонетических систем. – В кн.: Вопросы теории и методики русского языка. Ульяновск, 1969.

Бромлей 1972 – *Бромлей С.В.* Стяжение в русских говорах и его морфологические следствия. – В кн.: Общеславянский лингвистический атлас. М., 1972.

Васильева 1975 – *Васильева А.К.* Фонемы ‹ ф ›, ‹ ф' › и их замены в русских говорах. – В кн.: Русские говоры. М., 1975.

Винокур 1948 – *Винокур Г.О.* Русское сценическое произношение. М., 1948.

Даль 1955 – *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1955, Т. I.

Захарова 1970 – *Захарова К.Ф., Орлова В.Г., Сологуб А.И., Строганова Т.Ю.* Образование севернорусского наречия и среднерусских говоров. М., 1970.

Ильинская, Сидоров 1955 – *Ильинская И.С.* и *Сидоров В.Н.* О сценическом произношении в московских театрах. – В кн.: Вопросы культуры речи. М., 1955. Вып. I.

Коготкова 1953 – *Коготкова Т.С.* Утрата интервокального *j* и стяжение гласных в русских говорах. АКД. Л., 1953.

Коготкова 1961 – *Коготкова Т.С.* Стяжение гласных в русских говорах в его отношении к различным морфологическим категориям. – В кн.: Материалы и исследования по русской диалектологии. Новая серия. М., 1961. Вып. 2.

Кузнецов 1960 – *Кузнецов П.С.* Русская диалектология. М., 1960.

Кузнецова 1970 – *Кузнецова Л.Н.* Так говорят в Малом театре. – Русск. речь, 1970, № 6.

Кузьмина, Немченко 1962 – *Кузьмина И.Б., Немченко Е.В.* О постпозитивных частицах в русских говорах. – В кн.: Материалы и исследования по русской диалектологии. Новая серия. М, 1962. Вып. 3.

Орлова 1970 – *Захарова К.Ф., Орлова В.Г., Сологуб А.И., Строганова Т.Ю.* Образование севернорусского наречия и среднерусских говоров. М.. 1970.

Пеньковский 1967 – *Пеньковский А.Б.* О некоторых закономерностях усвоения орфоэпических норм. – В кн.: Вопросы культуры речи. М., 1967. Вып. 8.

Пшеничнова 1983 – *Пшеничнова Н.Н.* Лингвогеографический и статистический анализ стяжения в русских говорах (о комплексном подходе к исследованию языковых явлений). – В кн.: Русские народные говоры. Лингвогеографические исследования. М., 1983.

Ушаков 1928 – *Ушаков Д.Н.* Русская орфоэпия и ее задачи. – В кн.: Русская речь, Л., 1928. Вып. 3.

З.В. САВКОВА

О КУЛЬТУРЕ СОВРЕМЕННОЙ СЦЕНИЧЕСКОЙ РЕЧИ

Главной воздействующей силой драматического искусства является живое слово. Слово, рожденное классиками русской, советской, зарубежной драматургии, литературы, заменить ничем нельзя. Его не уравнять ни с какими другими выразительными средствами, обильно включаемыми теперь в драматические спектакли. Ведь это факт, что вместо творческого раскрытия смысла драматургического слова, его поэтики некоторые современные режиссеры все чаще "наводняют" спектакли музыкой, танцами, песнями, приемами эксцентрики, пантомимы, буффонадой, эстрадно легкими тонами, водевильным темпом. Более того: прибегают к произвольному сокращению авторских текстов, перестановке реплик, использованию чужеродных текстов.

Но как бы режиссеры ни старались зрелищно "комментировать" слово другими видами искусства, оно властно заявляет о себе. И это естественно. Слово является самым гибким инструментом самопознания, самоанализа, самосовершенствования, самовыражения, к которым стремится современный человек. И зрители все решительнее выступают против "бормотального реализма", требуют, чтобы актеры "говорили вслух" и внятно, давая возможность людям через подлинное речевое взаимодействие на сцене соприкасаться с тем, что творится в душах исполнителей, жаждут искусства подлинного переживания.

Искусство же переживания и перевоплощения невозможно без филигранной техники речевого взаимодействия, особой разработанности голосоречевого аппарата, без учета того, что ныне сценическая речь стала иной, чем была несколько десятков лет назад. И это закономерно. Ведь сценический диалог является художественной моделью бытового диалога. Поэтому в нем должны найти отражение особенности звучащего слова современной жизни: иной темпо-ритм речи, более сдержанная, скупая, тонкая интонационная нюансировка, краткость выражений, центростремительность речи и т.д.

На сцене актер ориентируется не только на партнеров, но и на зрителей, которым все должно быть понятно в сценическом действии. Значит, при полном стиле произношения, особой четкости артикуляции, повышенной звучности, требуемых условиями сцены, актеру необходимо сохранять естественность интонаций, присущую современной бытовой речи. Задача эта сложная, требующая больших усилий со стороны театральных педагогов,

режиссеров и самих актеров. Тем более, что на современной сцене наблюдаются отклонения от норм идеально звучащего сценического диалога, тогда как только творческое ведение его будет способствовать нравственному, эстетическому воспитанию современного зрителя, развитию чистоты и красоты русской речи.

Теперь же, посещая театр, зритель часто начинает подражать распространившейся манере актеров говорить, сопровождая речь наиболее легко возбудимой эмоцией злости (в "злости" все талантливы!), напрягая голосоречевой аппарат. Это ведет к искажению тембра голоса, звучание которого становится антиэстетичным. При этом не учитывается то, что восприятие зрителями речи актеров есть процесс не только слуховой, но слухо-мышечный: речь говорящего слушатель воспринимает не только органами слуха, но и мышцами голосоречевого аппарата, который непроизвольно, микродвижениями дублирует речь говорящего. И если актер мышечно зажат, то он невольно, но непременно зажимает и зрителей. И те вдруг начинают кашлять, двигаться или отключаются на время от слушания того, что происходит на сцене, давая тем самым отдых своему голосо-речевому аппарату. В таких случаях, как правило, зрители уходят из театра утомленными, раздраженными.

Актеры же портят свои голоса, которые начинают у них сипеть, хрипеть; уничтожается голосовая гибкость, интонационная подвижность, тембровая нюансировка, т.е. основные выразительные средства речи. Противоестественная манера звучания отрицательно влияет на психику актера, расшатывает его нервную систему.

Выработанные штампы звучания переходят из роли в роль: "Штамп, – подчеркивал К.С. Станиславский, – не в меру услужлив. Он выскакивает впереди чувства и загораживает дорогу". Штампы спешат похоронить живое чувство. Актеры же, чувствуя, что в своей игре допускают штампы, фальшь, не всегда понимают причины возникновения этого. Так, играя роль Рембрандта (в одноименной пьесе Д. Кедрина) актер К. не мог понять, почему не удается сцена с Хендрике (служанкой, которая после смерти жены Рембрандта стала для него самым близким человеком), когда он, после возвращения Хендрике из церковной общины, пригрозившей сжечь ее на костре за прелюбодеяние со своим хозяином, пытается успокоить ее. Актер эмоционально произносил: – "Ты хочешь быть принцессой, жизнь моя?!". Но говорил он зажатым хриплым звуком, в котором слышалась эмоция злости, а это не успокаивало, а лишь больше запугивало ее. Для снятия штампа эмоции, проявленного в речи, актер вновь и вновь уточнял не только действенные задачи, но и чувства, которыми он сопровождал свое речевое действие (успокоить Хендрике, снять с нее страх). Но даже после верно понятой внутренней жизни актер не мог освободиться от напряжения и в свободном звуке выразить свои действия и чувства. Лишь специальный голосо-речевой тренинг помог снять мышечное напряжение с фонационных путей.

Этим голосовым штампом стали, к сожалению, пользоваться, многие известные актеры театра и кино (Р. Быков, М. Ульянов, И. Владимиров, В. Лановой и др.). Зажатым звуком разговаривает и исполняет песни актер М. Боярский. Значит, предупреждение К.С. Станиславского о том, что "мышца – услужливый дурак актера" игнорируется. Актрисы же узакони-

ли штамп хрипловато-сонного звучания голоса, утомленного "бренностями жизни".

Забылось первое условие сценического действия: необходимость создания контакта с аудиторией, организации восприятия своей речи слушателями. Здесь важную роль играет б л а г о з в у ч и е речи. И беда, если "тембр голоса неприятен и лишен всякого обаяния. Если душа и ухо слушателя не принимают его, к чему тогда и сила, и гибкость, и выразительность" (Станиславский 1955, с. 61). Истинные художники театра заботятся о том, чтобы зрителю не надо было приспосабливаться к их игре. "Необычайно характерна была интонация Свердлина, ее окрашенность: это теплая, успокаивающая интонация; она легко допускала к себе – в ней не содержалось игры, темноты, эффектных сдвигов. Но она не была однозначна; в ней согласовывались противоречия: открытость и спокойная завершенность, легкость и земная весомость, прозрачность звучания и густота тембра. Его голос был художественно разработан, развит между двумя пределами, а выразительность голоса полноценна. Но не только этим он интересен. Когда-то один выдающийся теоретик заметил, что в интонации актера таится ключ к разгадке его мироощущения. Интонация Свердлина открывала, что жило в нем одновременно высокое и земное, легкое дыхание жизни – и долг, миссия, призвание" (Велихова 1979, с. 7).

Другая, прочно утвердившаяся на сцене речевая краска – это крик. Принципиальные споры, сценическая борьба, в которых сталкиваются различные позиции, характеры, мировоззрения, ведутся актерами (особенно в современных пьесах) в крикливо-скандальном тоне. Почему крик проник в искусство переживания? Ведь громкие голоса, нередко переходящие в крик, нужны актерам-ремесленникам, чтобы "бодрить зрителя", как говорил К.С. Станиславский. Он рекомендовал искать внутреннюю силу голоса не в громкости и крике, а в голосовых повышениях и понижениях, т.е. в мелодике речи, потому что в речевом действии борются сами интонации. А их-то и не слышно в крикливо-скандальной речи: зажатые голоса не способны сохранить гибкость, легко модулировать и рисовать мысль, передавать чувства, выявлять подтекст.

Среди всех составных речевой интонации (мелодия, темп, сила, паузы, тембр, ударение, ритм, регистр, диапазон, характер словопроизношения и др.), первенствующую роль играет мелодика речи. Овладевая мелодическими конструкциями русской речи, актеры достигают свободы процесса произнесения речи (голосо-речевой аппарат освобождается от различных торможений), формируют навык более легкого подчинения голосо-речевого аппарата нервным импульсам, которые регулируют его работу в соответствии с содержанием и действием речи.

Возникла настоятельная потребность в том, чтобы охранять мелодику русской речи, которая в последние годы все более обедняется (Мансурова 1967, Топорков 1967, с. 39–41). А это волнует не только деятелей театра.

Какие же отклонения от мелодики русской речи наблюдаются на современной сцене? Прежде всего, это искаженный рисунок звучания повествовательных предложений. Если для мелодики повествовательного предложения русской речи характерна восходяще-нисходящая линия звучания (фраза имеет начало, вершину и конец–спад тона голоса в конце ее), сейчас мы слышим противоположный рисунок – с "задранным концом" фразы. А

ведь повествовательное предложение является наиболее часто употребляемой конструкцией. Верная мелодическая линия ее звучания позволяет спокойно, уверенно, убедительно "вкладывать" в сознание партнера мысли, видения. Распространившаяся же манера говорить, "задирая" концы фраз, создает впечатление неуверенности, сомнения, вопроса. Речь в таком случае воспринимается как не русская, с южным акцентом. Она утомляет слушателя, раздражая его.

Причины этого явления надо искать в невоспитанности у режиссеров и актеров речевого слуха (в частности – звуковысотного, контролирующего мелодику речи), в том, что русские актеры часто дублируют иностранные фильмы, играют в спектаклях по пьесам наших национальных авторов, а также авторов из зарубежных стран, что иные режиссеры, актеры слепо и бездумно подражают модным западным театральным течениям при полном забвении своего национального начала.

Обедняется русская речь на сцене и тогда, когда актеры не умеют по-русски опустить тон голоса на ударном слове. Понижение голоса на ударном слове придает покой, убедительность речи, создает впечатление уверенности говорящего в своих словах, подчеркивает значительность сказанного. "Я заметил, – говорил Народный артист СССР В.В. Меркурьев, – что, когда я произношу важное слово в тексте, опустив на нем тон голоса, то реакция зрителей всегда бывает более активной, чем когда звук повышается или остается в том же тоне, в каком звучала вся фраза!".

Однако на эту особенность мелодики русской речи мало обращается внимание актеров, а иногда их даже обучают повышать тон голоса на ударном слове, как рекомендуют и некоторые учебные пособия по сценической речи. А ведь известно, что голос наш, если мы не владеем им, при усилении звука (выделяя ударное слово, мы его не только несколько растягиваем, придаем особый мелодический рисунок, но и усиливаем звучание) стремится к повышению. Значит, зная об этом непроизвольном повышении голоса при усилении звука, актеры обязаны научиться подчинять его своей воле, уметь опускать тон на выделяемом слове, особенно при утвердительной интонации.

Встречаемся мы и с таким явлением, когда актеры не владеют "центростремительностью", "перспективой" речи, которая обусловлена характерной для русской речи прогрессивной последовательностью, при которой ударные слова тяготеют к концу речевого такта (синтагмы): Искусство/ тем и хорошо,/ что в нем нельзя лгать (А.П. Чехов).

В театральных школах обучают говорить по речевым тактам, а это приводит к тому, что актеры теряют характерную способность речи стремиться к главному: все слова фразы они наделяют единым объемом звучания. И чаще начало фразы звучит более значительно, чем ее конец, а в нем-то часто и заключено главное ядро мысли.

Умение владеть интонационной подвижностью голоса позволит искоренить и такую распространившуюся ошибку актеров, как "многопаузность" речи, внутренне ничем не обоснованную, кроме, разве, видимости "рождения слова". Причем паузы делаются как в процессе произнесения фразы, так и между ними. Тогда как речь состоит не из отдельных предложений, а из многих фраз, связанных логикой мысли, действия. Многопаузность утомляет зрителя, так как речь актера все время на пути к главному как

бы "спотыкается", останавливается, мучая слушателей, нетерпеливо ждущих: когда же актер дойдет до самого важного, что его тревожит.

Только воспитанное чувство перспективы делает речь центростремительной, такой, при которой логический центр является действительно цементирующим всю фразу ядром; он держит ее, не позволяя развалиться. И если актер чувствует перспективу слова (когда все неударные слоги "бегут" под ударный слог), фразы (когда все неударные слова "бегут" под ударное слово), мысли (когда все фразы "бегут" к информационному центру высказывания), речь его становится воздействующей и легко воспринимаемой слушателями.

Блестяще владел этим качеством сценической речи Народный артист СССР В.В. Меркурьев. В потоке его иногда очень быстро произносимой речи мысль, подтекст, действие понимались свободно и безошибочно. Выдающийся артист обладал, с нашей точки зрения, современной сценической речью: предельно естественной, приближенной к речи в жизни, но вместе с тем выразительной, построенной по законам художественной перспективы. "А лучшее в искусстве, – говорил В. Шекспир, – перспектива". К.С. Станиславский учил владеть расчетливым, гармоничным соотношением и распределением частей при охвате всего целого. "Нет игры, действия, движения, мысли, речи, слова, чувствования и проч. и проч, без соответствующей перспективы... Произнесение фразы, слова, монолога ... должно иметь перспективу и конечную цель (сверхзадачу). Без них нельзя сказать самого простого слова, вроде "да" или "нет" (Станиславский 1955, с. 135). Но владеть перспективой речи невозможно, если не владеть такими, например, выразительными средствами, как диапазон голоса, темпо-ритм речи, тембрирование и др. Без умения искусно пользоваться диапазоном голоса трудно при развитии мысли ощутить ее движение. Ведь движение мысли проявляется прежде всего в диапазоне голоса: наш голос вверх идет, чтобы мысль не оборвать, не уронить... Вверх или вниз: говорить "по вертикали" (выражение Станиславского), пользуясь движением голоса в диапазоне. И ни в коем случае не говорить "по горизонтали", выжимая из себя страсти, зажимая при этом звук, переходя от несценического – неслышного в зрительном зале шепота – к неожиданному крику и опять к шепоту. Краска, которой, к сожалению, наиболее часто пользуются многие актеры. Следует использовать и силу звука, но лишь после того, когда все выразительные средства речи уже испробованы. И силой звука надо уметь пользоваться искусно, владея законом относительности forte и piano.

Плохо обстоит дело и со сценической скороговоркой. Вместо "выдержанной в темпе, четкой по ритму, ясной по дикции, по произношению и по передаче мысли скороговорки" со сцены слышится торопливое, невыразительное скороговорение с глотанием начал и концов слов; вместо выдержанного темпа – спешка произнесения, которой часто прикрывается пустота происходящего в душе артиста. Тогда как подлинный темп – это быстрая, но четкая смена образов, желаний, чувств, всего состояния героя. И темп речи отражает эту динамику внутренней жизни. Распространившаяся на сцене спешка произнесения ничего общего не имеет с речевым взаимодействием. Ведь и при быстром темпе произнесения актер все равно обязан "вкладывать" в партнеров свои видения, мысли, подтекст, а не

пробалтывать текст без проверки реализации своей речи партнерами: как она воспринята партнером, какую реакцию вызывает у партнера и зрителя. Отсюда закон сценической скороговорки: чем быстрее говорит актер (но обязательно в выдержанном для сцены темпе), тем четче должна быть его дикция и ярче интонационные рисунки фраз. Эта интонационная заостренность рождается самой необходимостью обеспечения того, чтобы партнеры (а через них и зрители) успевали осознавать содержание речи в более короткие промежутки времени. Не следует забывать о том, что в зале сидят люди разного возраста, темперамента, скорости восприятия и осознания происходящего. Игнорирование этих требований убивает органический процесс взаимодействия в сценической скороговорке.

Редко слышатся со сцены и крупные, увесистые слова, которые, как подчеркивал К.С. Станиславский, поворачиваются медленно, как шар, наполненный ртутью, чтобы через них актер мог пропустить больше видений. Слова актеров сыплются как горох потому, что у них отсутствуют моменты восприятия, оценки происходящего. Но из-за торопливости, суетливости происходящего на сцене зрители не успевают понять эти поводы, по которым волнуются действующие на сцене люди, не могут осознать мотивировку их поступков, поведения. Повторяем еще раз, что первейшая обязанность актера – создавать условия для того, чтобы зритель мог с интересом следить за внутренней жизнью "человеческого духа-роли", легко угадывать подтекст, чувства, которые проявляются прежде всего в интонации речи. Ведь именно по тому, как повысился или понизился тон голоса, усилилось или ослабло звучание, изменилась скорость произнесения, возникли паузы, и, главное, как изменился тембр голоса – зритель и угадывает душевный мир героя.

Важным элементом интонации является тембр голоса. Но об этом многие годы не упоминалось вообще в театральных школах: считалось, что над тембром голоса актера работать нельзя, что он, якобы, неизменяем. Между тем тембр не есть что-то неизменное, неподвижное. У одного и того же человека тембр голоса меняется постоянно в зависимости от того, в каком состоянии он находится, в спокойном или возбужденном, как изменилось его отношение к объекту общения, какая произошла смена чувств и т.д. Актер, правдиво живущий на сцене, конечно же, подсознательно, интуитивно пользуется этим богатым выразительным средством речи. Но не всегда и не все умеют это делать профессионально, потому что на интуицию откликается только то, что натренировано. А эта способность голоса тембрировать не развивалась в учебном процессе театральной школы.

Талантливые актеры хорошо знают, что каждому создаваемому ими сценическому образу, "присущ основной регистр тональности музыкального звучания: Полежаеву свойственен высокий регистр, иногда переходящий в фальцет, Варлааму – грубый, металлический, открытый, сочный звук, Дон Кихоту – плавные, мягкие, бархатные напевные интонации, а Ивану Грозному – открытые грудные басовые ноты, не свободные от некоторой хрипловатости", что "перемена сценической атмосферы, смещение общих ритмов подчиняют себе ритм актера, заставляют изменять речевое и музыкальное звучание роли. Исчезает металл в голосе, появляется мягкость и задушевность, в интимных сценах слышится приглушенный

шепот. И всюду актер должен заботиться о четкости произнесения", – подчеркивал выдающийся советский актер Н.К. Черкасов (Черкасов 1976, с. 135–136).

К сожалению, многие актеры и режиссеры не проявляют заботу о тех, ради которых творят, забывают, что "хорошая дикция – вежливость актера". Невнятная, небрежная речь зачастую выдается как своеобразная яркая актерская индивидуальность. А на деле это просто пренебрежение речевой техникой. Тогда как "техника служит актеру опорой, можно сказать, воодушевляет его, помогает создавать художественные образы, и если для актера-ремесленника техника – тяжелые путы, тяжкие оковы, то для актера талантливого – это крылья горного орла" (Черкасов 1976, с. 128–129). Действительно, хорошее владение техникой дает возможность актеру забывать о ней в момент творчества, на ее основе вдохновенно проявлять свою неповторимую индивидуальность.

Меркурьев-Рембрандт – (одноименная пьеса Д. Кедрина) фразу: "Как ты нашел, скажи не лебезя,"Ночной дозор"?" – произносил так:

бе
неле зя
жи
ска
Как ты на "Ноч
шел ной до
зор"?

Слова *скажи не лебезя* звучали как самостоятельное предложение – просьба, приказ учителя, направленные к совести своего легкомысленного ученика – быть хоть раз в жизни честным и прямым, сказать правду о новом художественном полотне. Задав вопрос "как ты нашел?...", Рембрандт-Меркурьев как бы спохватывался, понимая бесполезность заданного вопроса. И мгновенно на высоких тонах голоса, как бы вырываясь, звучала фраза, останавливающая ученика от лести: "скажи не лебезя!". Фраза сопровождалась целой гаммой чувств: в ней звучали и ирония, и досада, и упрек, и искрящийся юмор, и радость творческой удачи, и многие другие тончайшие оттенки чувств большого артиста-художника. И далее, уже без желания услышать ответ, на низких тонах голоса звучал конец фразы: "Ночной дозор?".

Когда же ученик восклицал: "Позвольте вас поздравить!| так нравится, что и сказать нельзя!", – Рембрандт-Меркурьев спокойно, с присущим ему юмором, изящно бросал фразу: "Ведь вот беда: придется, значит, править!"

Фраза звучала почти на монотоне. И это было – высшая степень выразительности и действенности слова, наполненного глубоким подтекстом. На протяжении одной только фразы наблюдались три смены не только высоты звучания голоса, темпа произношения, но и тембровой окраски речи.

В.В. Меркурьев умел "подать" нужное слово в ином темпе, тембре, объеме звучания; иногда "бросить" его партнеру; изменить тональность всей речи героя (достаточно вспомнить хотя бы две его роли, созданные в кинофильмах "Двенадцатая ночь" и "Летят журавли"), умел тембриро-

вать, постоянно, незаметно, скупо, но точно и ярко выявляя чувства и подтекст.

Мастерами сценического диалога являются и многие актеры среднего поколения. Филигранным речевым мастерством сразу же завоевал симпатии зрителей, например, артист Броневой (в телевизионном фильме "Семнадцать мгновений весны"). Кстати, он, хорошо знающий и любящий музыку, всегда (как он подчеркнул в одном из своих интервью) переносит ее законы в сценическую речь, потому что речь – музыка. Мастерски владеют секретами сценической речи и известные актеры Г. Жженов, Ю. Яковлев, Е.Евстигнеев, А. Демидова, А. Фрейндлих, Н. Мамаева и мн. др.

Общими усилиями театральных коллективов, специалистов по сценической речи, ученых, режиссеров и самих актеров необходимо: возродить эстетику звучающего со сцены слова: крик, хрипоту и монотон заменить подлинными выразительными средствами; вернуть на сцену мелодику русской речи, мастерство владения художественной перспективой, филигранной техникой искусства переживания. И тогда сценическая речь станет хорошо слышимой и разборчивой, легко понимаемой, эмоционально воздействующей, звучащей, как откровение, хотя бы актер и говорил со зрителем о давно известных им истинах.

Если же будут разрешены и такие важные проблемы сценической речи, как владение наитруднейшим видом речевого действия в монологе, поэтическим словом в стихотворных пьесах, паралингвистическими средствами речевого общения, тогда современное драматическое искусство будет эффективнее выполнять предназначенную ему высокую воспитательную роль в жизни нашего общества.

ЛИТЕРАТУРА

Велихова 1979 – *Велихова Н.* Без заката. – В кн.: *Свердлин Л.* Статьи, воспоминания. М., 1979.

Мансурова 1967 – Русская речь, 1967, № 1.

Станиславский 1955 – *Станиславский К.С.* Собр. соч.: В 8-ми т., М., 1955. Т. 3.

Топорков 1967 – Русская речь, 1967, № 1.

Черкасов 1976 – *Черкасов Н.К.* Литературное наследие. М., 1976.

IV

Е.А. БРЫЗГУНОВА

ИНТОНАЦИОННАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ СЦЕНИЧЕСКОЙ РЕЧИ

Сценическая речь характеризуется направленным отбором вариантов и особенностей произношения звуков, слов, предложений. Этот отбор создает такие противопоставления звучаний, как литературное – диалектное, литературное – просторечное, нейтральное – эмоциональное, официальное – разговорное и др. Чем длиннее речевой отрезок, тем разнообразнее взаимодействие и варьирование его фонетических средств. В наибольшей степени это относится к звучащему предложению, эмоционально-смысловое содержание которого выражено в неразрывном единстве лексико-грамматических и интонационных средств. В рамках этого единства лишь в процессе лингвистического анализа может быть выдвинута на передний план проблема интонационной, точнее – интонационно-звуковой организации сценической речи.

Наблюдения показывают, что использование говорящими звукового состава языка (системы фонем и аллофонов) отличается от использования интонационных средств. Разные говорящие полностью используют звуковой состав языка и лишь частично – состав интонационных средств. Другими словами, говорящие обязательно употребляют в речи согласные [т], [д], гласные [а], [л̂], [ъ], [ь] и др., но могут ограничить в своей речи типы интонаций. Здесь возможна отдаленная, но правомерная аналогия с неодинаковым использованием разными говорящими словарного состава языка. Известные выражения о "бедности" или "богатстве интонаций" того или иного говорящего, в том числе и актера, не лишены лингвистического содержания и обобщения.

Звуковой состав неоднороден с точки зрения особенностей варьирования и связей с интонацией. Есть свойства звуков, связанные с его положением в слове, и свойства, обусловленные интонацией. В потоке речи оба свойства проявляются в единстве и многообразно варьируются; конкретный выбор варианта зависит от эмоционального состояния говорящего, а в актерской речи – и от осмысления-ощущения речевой характеистики персонажа. Кратко рассмотрим многообразие звукового варьирования и выделим то, что связано с интонацией.

В одной из своих последних статей А.А. Реформатский писал: "Небольшой ассортимент русских гласных (пять единиц) подвергается чрезвычайно разнообразному варьированию, и количество получающихся в различных слабых позициях вариаций поистине неисчислимо, точнее, исчисляется, глядя "по потребности" с той или иной точностью, как бы "до такого-то десятичного знака" (Реформатский 1979, с. 9). Заместим, что слова о "неисчислимости" – всего лишь метафора по сравнению с разнообразием

интонационного варьирования. Сам А.А. Реформатский строго определяет типы позиций, воздействующие на гласные. Это линейные, контактные позиции (воздействие соседних гласных) и просодические, структурные (положение по отношению к ударному слогу). Существенно, что во всех этих позициях воспроизведение типа варьирования обязательно для всех носителей русского языка. Несоблюдение типа квалифицируется как отклонение от нормы – диалектное, архаическое, просторечное произношение. Обязательность позиционного варьирования звуков составляет главное отличие от более свободного интонационного варьирования.

Автономностью по отношению к интонации характеризуется звуковое варьирование, обусловленное сосуществующими вариантами произношения [дв'эр'] и [д'в'эр^{ъ}], [уч'илсъ] и [уч'илс'ъ], [гор'к'и^{ы}] и [гор'къ^{ы}], [гъ^{ы}влр'у] и [гъ^{а}влр'у] и др. Выбор варианта регулируется нормативно-стилистическими установками среды говорящего, а в сценической речи актера – стилистикой речи персонажа. Не случайно, что явления позиционного варьирования и сосуществующих вариантов произношения обобщены вне связи с интонацией: природа материала обеспечивает достаточно полную лингвистическую картину (Аванесов 1958; Панов, 1967; Реформатский, 1979).

Но есть и такие типы звукового варьирования, которые составляют неразрывное единство с интонацией и вне ее невозможны – нерелевантны, искусственны, неинформативны. Здесь можно выделить два типа. Во-первых, это различия по степени выраженности какой-либо артикуляционной характеристики звука в определенной позиции, например; более задняя или более передняя гласного или согласного; большая–меньшая мускульная напряженность гласного, большее–меньшее расширение глотки при произношении твердых и мягких согласных, большая–меньшая лабиализация, большее–меньшее опускание или поднятие гортани при произношении одного и того же звука и др. Во-вторых, это различия некоторых артикуляционных характеристик, стоящих вне системы фонологических противопоставлений (заметим, что фонологические противопоставления отражают нейтральное эмоциональное состояние говорящего), например: назализация гласных и согласных, придыхательность, твердый приступ гласного, лабиализация согласных и др. Эти два типа звуковых изменений, подробнее описываемые ниже, проявляются лишь в составе определенной интонации и лишь вместе с интонацией служат средством выражения многообразных эмоционально-стилистических различий. Именно эти звуковые изменения формируют эмоциональный тембр интонаций, и именно эта область звуковых изменений изучена в наименьшей степени.

Итак, относительно большей стабильности звукового состава противостоят интонационные максимумы и минимумы. Теперь можно перейти к рассмотрению двух основных вопросов статьи – к рассмотрению системы интонационных средств с точки зрения изобразительных возможностей и интонационно-звуковой интерпретации художественного текста.

СИСТЕМА ИНТОНАЦИОННЫХ СРЕДСТВ И ЕЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ

Систему интонационных средств русского языка составляют семь типов интонационных конструкций ИК во всем многообразии их нейтральных реализаций; передвижение центра ИК; синтагматическое членение (членение предложения на ИК); пауза. Кратко рассмотрим эти средства. Интонацию можно обозначать с помощью схемы движения тона и с помощью транскрипции, в которой цифра передает тип ИК и место центра ИК, а косая черта – синтагматическое членение. При анализе транскрипции важно обратить внимание на различительные возможности интонации.

В ИК-1 на гласном центра обозначено понижение тона:

Наташа уехала. И Оля уехала. Он прислал письмо. И Оля уехала.
1 1

И Оля уехала. (идентичность) – И Оля уехала. (результативность)

В ИК-2 на гласном центра обозначено понижение тона и усиление словесного ударения:

Когда Наташа уехала?; Когда Наташа уехала? (именно Наташа)

Наташа вчера уехала! (а не сегодня); Наташа вчера уехала! (а не Оля)
2 2

Вот где он спрятался! – Вот где он спрятался?

В ИК-3 на гласном центра обозначено резкое повышение тона:

Наташа вчера уехала? И Оля уехала? Надо же как получилось!

Завтра вечером/ я занят. В понедельник, /вторник, /среду, /свободен.
3 1 3 3 3 1

Завтра вечером/ я занят. В понедельник, /вторник, /среду, /свободен.

В ИК-4 на гласном центра обозначено понижение тона, а на постцентровой части – повышение:

А на следующей неделе как Вы работаете? А завтра?
4 4

Осторожно, /двери закрываются! (один из вариантов произношения)

В ИК-5 два центра, на первом центре тон повышается, на втором – понижается, между центрами – высокий уровень тона:

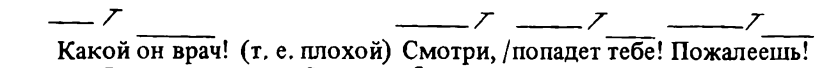
Какой сегодня день! Почему он согласился?! (досада-удивление).
5

В ИК-6 на гласном центра тон повышается и на этом уровне держится до конца интонационной конструкции:

Какой сон я видела! Завтра вечером/ мы идем в Большой театр.
6 6 1

Какой сон я видела! Завтра вечером/ мы идем в Большой театр.

ИК В ИК-7 на гласном центра тон резко повышается, в конце гласного – смычка голосовых связок:



Различительные возможности системы интонационных средств многообразны[1]. В данной статье внимание акцентировано на изобразительных возможностях системы. С этой точки зрения рассмотрим кратко каждое из средств.

Каждый тип ИК в потоке речи представлен многочисленным рядом реализаций, нейтральных и эмоциональных. Рассмотрим первые. Важно выделить два свойства нейтральных реализаций ИК: 1) разную степень артикуляционно-акустической выраженности ИК, 2) способность нейтральных реализаций ИК участвовать в выражении не только смысловых, но и эмоциональных различий. Остановимся на первом свойстве.

Различия по степени выраженности ИК конкретизируются как градации типа: выше–ниже, быстрее–медленнее, резко–плавно, громче–тише, слитно–раздельно, размеренно–контрастно и др. Возможны различные сочетания этих градаций, распространение их на всю интонационную конструкцию или только часть. Эти варьирования градаций составляют богатый арсенал выразительных средств. Так, Антон Шварц при чтении художественных произведений обычно использует нейтральные реализации ИК (чаще всего ИК-4, ИК-6), но мастерски варьирует их по степени выраженности и добивается большой выразительности. Вот отрывок из чтения повести А.С. Пушкина "Метель" в записи на пластинке:

Переписываясь/и разговаривая таким образом,/ они,/ что весьма естественно,/ дошли до следующего рассуждения:/ если мы друг без друга дышать не можем,/ а воля жестоких родителей препятствует нашему благополучию,/ то нельзя ли нам/ обойтись без нее?/ Разумеется,/ что эта счастливая мысль/ пришла сперва в голову молодому человеку/ и что она весьма понравилась/ романическому/ воображению Марьи Гавриловны./

С. Юрский – мастер разнообразнейших интонационно-звуковых перевоплощений. Однако в арсенале его выразительных средств немалую роль играют и различия по степени выраженности однотипных интонаций. Так, начало рассказа Ги де Мопассана "Награжден" С. Юрский читает преимущественно с одним и тем же типом интонации – с ИК-6:

/Мальчиком/ он носил оловяный крест почетного легиона/ и гордо шел под руку с матерью по улице,/ выпячивая детскую грудь,/ украшенную алой ленточкой/ и металлической/ звездой./

[1] Более подробно о системе интонационных средств см.: *Брызгунова Е.А.* Звуки и интонация русской речи. М., 1969, 5-е изд. М., 1983; Русская грамматика. М., 1980. Т. I, с. 96–122; Т. 2, с. 100 (таблица интонационных конструкций русского языка).

Жили они в Париже,/ как все зажиточные буржуа,/ вращались в своем кругу,/ не смешиваясь с толпой,/ гордились знакомством с одним депутатом, который мог стать министром,/ и дружбой/ с двумя начальниками отделений./

Преобладание ИК-6 в этих отрывках создает повествовательную окраску звучания. Многообразно варьируя эту интонацию по степени выраженности (повышение тона, темп речи, длительность гласного центра), варьируя длину синтагмы, актер высвечивает эмоционально-смысловые центры повествования. В дальнейшем чтении С. Юрский использует разнообразные тембровые окраски.

Вторым свойством нейтральных реализаций ИК является их способность передавать оттенки эмоционального содержания предложения, например удивление, настороженность, усиление категоричности суждений и др. Так, в следующем отрывке из кинофильма "Посол Советского Союза" Ю. Борисова, исполняющая роль посла Кольцовой, возражая королю, использует в односинтагменных предложениях или в конечных синтагмах ИК-3 или близкую к ней интонацию ИК-2[3]:

Но не так часто можно встретить и короля,... который умеет вышивать!/ Мне известно,/ что в свободное время/ вы любите вышивать гладью!/ А ведь искусство вышивания/ всегда считалось недосягаемым для мужчин!/

Замена этих убеждающих интонаций на ИК-1 или ИК-2 передала бы разные оттенки констатации факта, но ослабила бы эмоциональную силу воздействия. Подобное употребление нейтральных реализаций ИК наблюдается в определенных предложениях и диалогических позициях: ИК-3 в неконечной синтагме повествовательного предложения выразит незавершенность, а в конечной синтагме – эмоциональное усиление возражения. Наиболее часто употребеление нейтральных реализаций ИК наблюдается в диалогических репликах-реакциях. В пьесе А.М. Горького "Егор Булычев и другие" Звонцов (Ю. Любимов), обсуждая с Тятиным (Л. Шихматов) трудности и выгоды женитьбы на богатой, но избалованной девице, успокаивает его:

[Звонцов.] Разведешься ([разве/дешься] предударные слоги выделены ИК-3).

[Тятин.] А деньги-то/ у нее останутся!

[Звонцов.] Сделаем так,/ что у тебя останутся!

Здесь в конечной синтагме ИК-3 передает эмоциональное напряжение и сомнение; словесно это можно было бы выразить так: "Вот ведь в чем дело! И как только выйти из этого положения?" ИК-4 передает рассудительность, уверенность возражения. Этот эмоционально-смысловой оттенок словесно можно было бы выразить так: "Конечно можно так сделать, а как же!" Однако интонационные добавления эмоционально-смысловых оттенков более емки, ассоциативны.

Переходим к рассмотрению эмоциональных реализаций ИК, которые, как уже говорилось, являются составной частью интонационного ряда

ИК. Каждая из эмоциональных реализаций отличается от нейтральной или движением тона, или тембровой окраской, или ритмической структурой. По количественному составу эмоциональные реализации превышают нейтральные. Отличия многообразны, приведем некоторые из них.

В водевиле А.П. Чехова "Предложение" (в записи на пластинке) актер В. Кольцов, исполняющий роль Ломова, использует очень эмоциональную реализацию ИК-3, отличающуюся от нейтральной усилением словесного ударения на гласном центра, сокращением длительности и резким повышением тона, в три-четыре раза выше обычного. Такая гротесковая интонация усиливает впечатление резкости и мгновенности боли, с которой рассказывает герой. (выделены слова *дерг* и *в плечо*)

Едва только лягу в постель,/ и только что начну засыпать,/ как в левом боку что-то дерг/ и бьет прямо в плечо/ и в голову.

Особенности движения тона, отличающие эмоциональные реализации от нейтральных, могут быть сосредоточены в составных частях ИК. С. Юрский, характеризуя вещественный и духовный "багаж" графа Нулина, выражает насмешку, иронию. Это отношение выражается с помощью эмоциональной интонации: ИК-6, отличающейся от нейтральной повышением тона на предцентровых слогах и понижением на постцентровых.

Граф Нулин едет в Петербург "с ужасной книжкою Гизота,/ с тетрадкой злых карикатур,/ С романом новым Вальтер Скотта/

(в приведенной транскрипции обозначено восходящее движение тона на предцентровой части и нисходящее – на постцентровой).

Тембровые окраски эмоциональных реализаций ИК возникают в результате сочетаний артикуляционных изменений звуков и интонационных регистров, т.е. произнесения всех составных частей ИК на разных уровнях тона (средний, верхний, нижний регистры). Рассмотрим возможности отдельных артикуляций, участвующих в изменении тембровой окраски интонации[2]. Увеличение длительности гласных используется при выражении удивления, положительной или отрицательной оценки, пояснения, обращения и др.; продвижение гласных вперед используется при выражении положительной оценки, ласки, приподнятости и торжественности настроения; придыхательность – при выражении радости, негодования, волнения; назализация – при выражении жалобы, обиды, уныния. Верхний регистр интонационных конструкций используется при выражении активного эмоцио-

[2] Изучение артикуляционных изменений звуков, существенных для эмоциональной итонации, в значительной степени подготовлено специалистами в области фонетики и вокальной речи. Еще в начале века А.И. Томсон при характеристике гласных учитывал движение гортани вверх и вниз, связь этой артикуляции с частотой колебания голосовых связок, с рядом гласных (Томсон 1910). Л.Б. Дмитриев на основе рентгенографического анализа проследил артикуляции гортани в пении и в речи (Дмитриев 1962). С.С. Высотский на диалектном материале сформулировал положение об интонационных вариантах гласных, о возможности варьирования гласных по ряду в пределах одной и той же артикуляционной базы (Высотский 1949, 1973). В работах О.Ф. Кривновой и С.В. Кодзасова обобщены современные представления о гортани (Кривнова, Кодзасов 1979). Дальнейшее изучение проблемы связано с выявлением и обобщением сочетаний артикуляционных изменений звуков и интонации.

нального состояния (восхищения, возмущения), положительной и отрицательной оценки; нижний регистр – при выражении пассивного эмоционального состояния (безысходности, уныния); средний регистр обычно наблюдается при нейтральном эмоциональном состоянии говорящего. Верхний регистр хорошо сочетается с удлинением и продвижением гласного вперед, с усилением мускульной напряженности артикулирующих органов; понижение регистра хорошо сочетается с удлинением и продвижением гласного назад, с ослаблением мускульной напряженности, с опусканием гортани, выпячиванием губ, назализацией; средний регистр хорошо сочетается с придыхательностью, твердым примыканием, приступом гласных, усилением мускульной напряженности, реже – с другими видами артикуляций. При выражении эмоционального оттенка происходит сочетание двух–трех артикуляционно-регистровых характеристик с интонационной конструкцией определенного типа. Так, в предложениях с местоименным словом, например: *Какая машина!*, нейтральная реализация ИК-6 будет передавать оценку без конкретизации ее положительного или отрицательного содержания (хорошая–плохая). Эмоциональная реализация ИК-6 с высоким регистром, продвижением вперед гласного центра и конечного гласного, увеличением длительности гласного центра и постцентра и продвижением их вперед будет передавать положительное содержание оценки. ИК-6 с низким регистром, удлинением и продвижением гласных назад будет сигнализировать отрицательное содержание оценки. Аналогичными возможностями обладает ИК-5:

$\overset{5}{\text{Какой}}\ \overset{\rightarrow}{\text{стадион}}!$ (хороший); $\overset{5}{\text{Какой}}\ \overset{\leftarrow}{\text{стадион}}!$ (разочарование).

Однако эти интонации могут воспроизводить говорящие со средними и высокими голосами. Другими словами, многие мужчины и женщины с низкими голосами не могут противопоставить регистры в ИК-5 и ИК-6, при этом ограничение связано с верхним регистром. Информативные потери в области интонации восполняются конкретной ситуацией речи.

В употреблении эмоциональных реализаций ИК наблюдается большая избирательность. Это зависит от привычки говорящего выражать или не выражать в речи эмоции, что в свою очередь зависит от возраста и социальной принадлежности говорящего. Все эти зависимости переносятся и на речь сценических героев.

Как уже говорилось выше, ИК – не единственное интонационное средство. Передвижение центра ИК является самостоятельным интонационным средством, но в основном связано с выражением смысловых отношений. В практике сценической речи это средство всегда было в центре внимания и обсуждается в учебных пособиях. Так, В.Н. Аксенов сопоставляет разный смысл строки из комедии А.С. Грибоедова "Горе от ума": "Мы в темном уголке, и кажется, что в этом". Смысловые различия зависят от того, будет ли выделено *что* или *в этом.* Пользуясь интонационной транскрипцией, можно передать эти различия так:

Мы в темном $\overset{1}{\text{уголке}}$,/ и кажется, что в $\overset{1}{\text{этом}}$ (правильно) и: Мы в темном $\overset{1}{\text{уголке}}$,/ и кажется, $\overset{2}{\text{что}}$ в этом? (искажение смысла).

Разнообразные передвижения центра ИК (наиболее яркие смысловые эф-

фекты передвижения центра ИК называют логическим ударением) входят в интонационный минимум всех говорящих.

Следующим интонационным средством является синтагматическое членение предложения. Каждая синтагма произносится с каким-либо типом ИК и в этом смысле можно говорить о членении предложения на ИК. Но предложение может быть расчленено на две или три синтагмы. из которых каждая может произноситься с разными типами ИК. Поэтому термин "синтагма" говорит о том, на сколько частей расчленено предложение, а термин "интонационная конструкция" говорит о том, как произносится синтагма:

Московское время/ двенадцать часов. Московское время/ двенадцать часов. Московское время/ двенадцать часов.

С точки зрения выразительных возможностей важно, на сколько синтагм расчленены предложения, составляющие текст или отрывок текста, где располагается интонационный центр, с какими типами ИК произносится синтагма, как сочетаются между собой эти типы ИК. Все это влияет на ритмическую структуру речи. В следующем отрывке из рассказа Мопассана "Награжден" С. Юрский с помощью синтагматического членения и подбора ИК достигает наилучшего эмоционально-смыслового эффекта:

Жена/ исполнила просьбу мужа,/ Росселан/ обещал выяснить,/ Секреман/ докучал ему напоминаниями,/ и Росселан,/ наконец, ответил,/ что нужно подать прошение/ и перечислить/ свой/ ученые/ степени

(знаком ударения обозначено усиление фонетической самостоятельности слова, черточкой над цифрой обозначено удлинение гласного).

В первой части отрывка членение направлено на показ взаимосвязи действий героев рассказа; во второй части с помощью дробного членения актер выражает, усиливает иронию: внимание слушающих заострено на ученых степенях, которых нет. Этот эмоционально-смысловой эффект был бы потерян при изменении членения:

... нужно подать прошение/ и перечислить свои ученые степени.

Возможность варьирования синтагматического членения создает условия для инструментовки звучащего текста. Мастера слова ищут и находят наилучшие пропорции. Известны воспоминания Е.К. Гальпериной о том, как читал повесть А.С. Пушкина "Пиковая дама" известный актер первой половины нашего века А.Я. Закушняк: "В этом импровизированном чтении Закушняка как всегда присутствовал абсолютный слух к музыкальной структуре прозы. Нужно было обладать именно тонкостью слуха, чтобы сразу охватить все богатство музыкальной инструментовки текста Пушкина" (Гальперина 1969). Автор воспоминаний приводит строки из шестой главы повести в исполнении А.Я. Закушняка:

«... тройка цвела перед ним в образе пышного грандифлора;
семерка представлялась готическими воротами;
туз огромным пауком.

Слова "тройка, семерка, туз" звучали протокольно, вторая часть каждого предложения передавала бредовое представление одержимого меч-

той Германна ... стройность звучания определялась точным соответствием длительности обеих частей фразы. Слово "туз" и пауза после него равнялась в произнесении времени, в которое укладывались слова "огромным пауком"» (Гальперина 1969, с. 27). По существу Е.К. Гальперина описала воздействие на слушателя удачно выбранного членения.

И наконец, переходим к рассмотрению выразительных возможностей паузы. Как уже говорилось, пауза, за исключением отдельных случаев, не участвует в выражении значения предложения. В этом ее отличие от других интонационных средств. Но пауза усиливает эмоционально-смысловые отношения, выраженные в предложении и в сочетании предложений. О роли паузы в сценической речи проникновенно высказался С. Юрский: "... В паузе к зрителю со сцены (или с экрана) не поступает никакой новой информации, но именно в этот момент все накопленное предыдущим движением преобразуется в душе зрителя в новое качество. Именно в паузах скачками повышается напряжение... Паузу нужно вовремя начать и вовремя выйти из нее, и время здесь измеряется не минутами и не секундами, а иной мерой – интуитивными ощущениями сценического ритма" (Юрский 1977, с. 99). В пьесе А.С. Грибоедова "Горе от ума" в постановке Московского театра сатиры по-новому, свежо и интересно прозвучала последняя реплика Чацкого в исполнении А. Миронова (май 1979 г.). Первая часть реплики: Карету мне! прозвучала с подчеркнуто нейтральной реализацией ИК-2; затем последовала длительная пауза, в течение паузы Чацкий-Миронов пристально вглядывается в лицо Софьи и затем эмоционально восклицает, усиливая длительность и словесное ударение на гласном центра ИК-2: Карету!! Контраст интонаций, пауза и пристальный взгляд на Софью передают эмоциональное состояние Чацкого: надежды на понимание нет, и поэтому – Карету!!

Итак, интонационная система русского языка содержит разнообразные выразительные возможности. Интонационная система неоднородна с точки зрения употребления тех или иных средств. В общий интонационный минимум входят нейтральные реализации семи типов ИК, передвижение интонационного центра, синтагматическое членение, пауза. Нейтральные реализации ИК в эмоциональном употреблении и все эмоциональные реализации ИК характеризуются большой избирательностью. В сценической речи эти интонационные максимумы составляют богатейший арсенал выразительных средств.

Интонационная организация сценической речи в наиболее ярких различиях тяготеет к двум основным типам. Один из них характеризуется максимальной близостью к естественной речи и широко представлен в кинофильмах, драматических постановках. Второй тип интонационной организации сценической речи широко представлен в "театре одного актера" отличается таким сгущением интонационно-звуковых перевоплощений, которые возможны лишь в актерской речи и вызваны потребностями исполнения. Но в любом случае интонация неотделима от ощущения и осмысления образа героя, произведения. Как справедливо пишет В.Н. Аксенов, "интонацию никогда не нужно выдумывать, она приходит сама в результате активного стремления правильно решить задачу и передать свои представления слушателям" (Аксенов 1954, с. 74). Остановимся специально на связи интонации с осмыслением художественного произведения.

ИНТОНАЦИОННО-ЗВУКОВЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Любой текст, в том числе и художественный, содержит потенциальные варианты эмоционально-смысловой интерпретации. Интонационно-звуковые возможности такой интепретации разнообразны. Покажем некоторые из них. Начнем с простейших иллюстраций.

Известно, что драматурги с помощью знаков препинания и ремарок стараются подсказать желаемое осмысление. Какова свобода интонационно-звуковой интерпретации в таких случаях? Как она проявляется? В этом аспекте диалог из пьесы А.М. Горького неоднократно был предметом обсуждения литературоведов и искусствоведов:

1. Иван (тихо, не сдержав досады) А... мальчишка! Шумит! Саша! Скажи ему – не надо... (Откашливаясь) Мне известны, сударыня, мотивы вашего визита... Моя жена сообщила мне вашу просьбу....

2. Соколова (спокойно, холодно). Я не прошу, а предлагаю вам исправить вашу ошибку...

3. Иван (озадачен ее тоном). Да-с... конечно! То есть... Ну да это все равно! Но – почему ошибка? Странно! Чем вы докажете, что я ошибаюсь?

4. Соколова. Я не буду доказывать.

5. Иван. Вы и не можете!

6. Соколова. Значит, вы утверждаете, что именно мой сын стрелял?

7. Иван (волнуясь). У него заметная фигура.

8. Соколова. Вы видели однажды только – это было на другой день после покушения, у жандармов. Вы отрицаете это?

9. Иван (с пафосом). Сударыня! Не оскорбляете старика, подозревая его...

10. Соколова. Я спрашиваю: вы утверждаете, что стрелял тот юноша, которого вам показали жандармы?

11. Иван (бодрясь). Уверен ли? Но если я узнал его...

12. Соколова. У вас нет мужества сознаться в своей ошибке?

13. Иван (возбуждая себя, кричит). Вы не имеете права говорить со мной в этом тоне, милостивая государыня. Ваш сын революционер, у него нашли...

14Соколова. Вы не отвечаете на вопрос – мой сын стрелял или нет?

О.Ю. Фрид в статье "Работа актера над речевой характеристикой" пишет по поводу этого диалога: «Вы заметили, сколько многоточий в репликах Ивана Коломийцева? Они здесь, по словам Б. Бялика, "подобны нотным знакам, указывающим на сложнейшие ритмико-интонационные оттенки музыкального текста и ведущим в самые глубины его содержания". "Многоточия здесь, – продолжает О.Ю. Фрид, – средство характеристики душевного смятения Ивана, и отсюда взволнованность его речи" (Фрид 1979). Несмотря на подробности ремарок и знаков препинания, в тексте нет предрасположенности к однозначной интонации, особенно в репликах Коломийцева. В тексте заложены возможности варьирования интонации завершенности (ИК-1, ИК-2), ослабляющей эффект перебива речи Коломийцева, и интонации незавершенности (ИК-3, ИК-4), усиливающей категоричность аргументации. несогласие, удивление; при этом ИК-4 вносит

оттенок рассудительности, официальности. Сравним это возможное варьирование в репликах 5, 9, 11:

[5] Вы и не мо^{2}жете! – Вы и не мо^{3}жете! – Вы и не мо^{4}жете!

[9] Не оско^{2}рбляйте старика,/подозрева^{1}я его...

Не оскорбля^{2}йте старика,/ подозрева^{3}я его...

[11] Но если я узна^{2}л его! – Но если я узна^{3}л его! – Но если я узна^{4}л его!

Кроме того, произношение *Но если я узнал его...* и конечной синтагмы предложения *Ваш сын революционер,/ у него нашли...* на уровне предцентровой части ИК-1 или ИК-2 подчеркивает перебив, тем самым усиливая впечатление решительности, наступательности Соколовой. Таким образом средствами интонации в данном диалоге можно усилить или ослабить позицию Коломийцева, его желание выкрутиться, уйти от прямого ответа.

Знаки препинания содержат лишь одну из возможностей осмысления текста. Интерпретирующая интонация актера далеко не всегда руководствуется знаками препинания. Сравним чтение поэмы А.С. Пушкина "Граф Нулин" А. Кторовым и С. Юрским:

А.Кторов:	С.Юрский:
Пора^{6}, / пора^{6}! / Рога^{6} трубят; /	Пора, пора^{6}! Рога трубят; /
Псари^{3} / в охотничьях уборах /	Псари в охотничьих убора^{2}х /
Чем све^{6}т уж на конях сидят /,	Чем свет уж на коня^{6}х сидят, /
Борзы^{6}е / прыгают на сво^{1}рах. /	Борзые/прыгают на сво^{2}рах. /
Выходит ба^{4}рин на крыльцо, /	Выхо^{6}дит / ба^{2}рин на крыльцо, /
Все, подбоча́сь, обозрева^{6}ет;	Все, подбочась, обо^{6}зревает; /
Его дово́льное лицо^{3} /	Его довольное лицо^{2} /
Приятно^{6}й / ва^{2}жностью сияет. /	Приятной ва^{6}жностью сияет./
Чекме^{6}нь, затянутый на нем, /	Чекме^{6}нь, затянутый на нем, /
Турецкий но^{6}ж за кушаком, /	Турецкий но$^{6'}$ж за кушаком, /
За па^{2}зухой / во фляжке ро^{6}м /	За пазухой во фляжке ро$^{6'}$м /
И ро^{6}г / на бронзовой цепо^{1}чке. /	И ро$^{6'}$г / на бро$^{6'}$нзовой / цепочке. /

Как показывает анализ, смысловые отношения, выражаемые интонацией, не совпадают, хотя знаки препинания одинаковые. Перед точкой С. Юрский произносит ИК-6 и тем самым включает отдельные предложения в более крупные смысловые целые, ускоряя динамику сменяющихся картин. ≪В "Нулине" сюжет прост и стремителен≫, – пишет С. Юрский в своей книге "Кто держит паузу" (Юрский 1977, с. 122). Можно обратить внимание на разные смысловые оттенки, выражаемые интонацией в первой строке. Различие этих оттенков словесно можно было бы выразить так: А.Кторов: Пора, пора! – уже рога трубят; С.Юрский; Пора, пора! – вот о чем трубят рога. Таким образом, эмоционально-смысловое содержание текста не может быть однозначно передано знаками препинания. Ремарки

в достаточной мере гарантируют лишь варьирование голоса: спокойно, медленно, громко, тихо, сдержанно, возбужденно, радостно, грустно, радостно; варьирование способа произнесения слов: растягивая слова, проглатывая слова, заикаясь, сюсюкая и др.

К возможностям интонационно-звуковой интерпретации художественного текста можно отнести стилистическую окраску произведения как более разговорного или более декламационного. Так, в комедии Грибоедова "Горе от ума" в постановке Московского театра сатиры усиливается разговорность текста. Наиболее ярко это проявляется в репликах Софьи. Это достигается употреблением интонации незавершенности в конце предложений и дробным членением, благодаря чему усиливается смысловое взаимодействие отдельных частей предложения; возникают эмоционально-смысловые оттенки, присутствующие в тексте, но не выраженные словесно:

Несчастье / ждет / из-за угла! (= Вот ведь в чем дело, вот ведь как получается!); Вот, батюшка, /сон / в руку! (здесь ИК-4 с ярко выраженным повышением тона на заударном слоге; усиливается эмоционально-смысловой оттенок, который словесно можно было бы выразить так: Вот видишь, не зря же я сон видела, сбывается, да!).

Известно, что речь многих персонажей художественных произведений окрашена индивидуальной интонацией, раскрывающей личные черты характера, отношения к жизни (Промтова 1979). Индивидуальная интонация обычно создается преобладанием одного или двух-трех типов ИК и особенностями произношения ИК. Так, в спектакле "Горе от ума" словесная речь Скалозуба (М.Державин), изобилующая военной профессиональной лексикой, хорошо сочетается с бодрой интонацией приказов, распоряжений, рапортов. Такая интонация выражается усилением словесного ударения на гласных центра, прежде всего в ИК-6 и ИК-2. В тех случаях, когда эта бодрящая интонация распространяется на неподходящее содержание, возникает комический эффект в речи Скалозуба:

Вакансии теперь открыты: / Иные вымерли, / Иные / перебиты!

При интерпретации образа героев интонационно-звуковые средства многообразно взаимодействуют со словесно-синтаксическими. Это взаимодействие системно не только с лингвистической, но и с художественной точки зрения. Наиболее полно такое взаимодействие проявляется в прозаических произведениях. Сравним прочтение рассказа В.М. Шукшина "Сапожки" Г.Сорокиным и С.Юрским. Оба актера читают текст наизусть, Г.Сорокин в зале, непосредственно обращаясь к зрителям, С.Юрский – на студии перед микрофоном. Актеры по-разному осмысляют образ главного героя Сергея Духанина, сохраняя при этом эмоционально-смысловые центры, заданные произведением: раздумья героя – покупать или не покупать сапожки – и решение "возьми и сделай радость человеку"; разговор с продавщицей, в глазах которой "стояла белая ненависть"; постижение нечаянного, большого смысла покупки. В рамках этого единства Г.Сорокин подчеркивает в своем герое раздумье, поиск решения, обращенность к мнению слушателей, а С.Юрский усиливает другие черты: решительность и задиристость.

Если сравнить текст В.М.Шукшина и тексты чтений Г.Сорокина и С.Юрского, то можно обратить внимание на сокращения отдельных фрагментов, на синонимические замены, неоднородные с точки зрения интерпретации образа.

В. Шукшин: Сергей встал, загасил окурок и пошел в горницу. Улыбнулся сам себе, качнул головой... Но не подумал так: "Купил сапожки, она ласковая сделалась".

Г. Сорокин: Сергей встал, загасил окурок и пошел в горницу. Улыбнулся сам себе, покачал головой, но не подумал так: "Купил сапожки, она ласковой сделалась".

С.Юрский: Сергей улыбнулся сам себе, покачал головой, встал, но не подумал так: вот, мол, купил ей красивые сапожки, она и ласковая сделалась.

Чтение Г. Сорокина и С. Юрского различается и в интонации. Однако, необходимо различать синонимические замены и сокращения, которые не влияют на художественную интерпретацию произведения, и замены, которые обусловлены разным осмыслением образа героя, отношением к изображаемому. Так, в следующих отрывках, несмотря на имеющиеся лексико-синтаксические и интонационные различия, сохраняется общность интерпретации.

Из чтения Г.Сорокина:

/ На душе^{3} было / хорошо^{1}. Жалко, если бы сейчас что-нибудь спугнуло^{3} / это хорошее состояние^{2}, / эту редкую^{5} гостью – / минуту^{2}.

Из чтения С.Юрского:

/ На душе^{6} было / хорошо^{2}. / Жалко^{2}, / если бы сейчас что-нибудь разрушило^{2} / это хорошее^{5} состояние, / эту редкую^{6} / гостью^{1} – / минуту^{1}.

Единство осмысления достигается здесь и словесным содержанием, и интонационно: близкие по эффекту ИК-5 и сочетания ИК-6 с ИК-1, ИК-2 наилучшим образом рассказывают о "гостье-минуте".

Черты героя Г.Сорокина – раздумье, поиск решения, обращенность к мнению слушателей и черты героя С.Юрского – решительность, задиристость отражаются в интонации. Герой Г.Сорокина часто употребляет ИК-6 или ИК-4^{6} в конце предложения; речь героя С.Юрского более отрывиста, часто членится на короткие синтагмы, ведущей интонацией является ИК-2, в других типах ИК часто усиливается словесное ударение; в ритмике слова увеличена длительность согласных (за счет второй фазы артикуляции – выдержки), что также усиливает эффект задиристой, дразнящей речи. Сравним:

Из чтения Г.Сорокина:

/ Спрашивается, какого^{5} дьявола / надо было ждать^{3}, / а не делать такие радости^{3}, / какие можно^{6} делать? / Вот же есть деньги^{6}, / лежат необыкновенные сапожки^{6}, / возьми^{3} / и сделай радость^{1} человеку. / Может, и не будет^{6} такой возможности! (Здесь ИК-6 в неконечных синтагмах выражает незавершенность, а в конце предложений – раздумье, неуверенность, обращенность к мнению слушателей; именно это употребление в конце предложения существенно для интерпретации образа.)

Из чтения С.Юрского:

/ Спрашивается, / какого дьявола надо было ждать, / а не делать людям приятное, / раз мог сделать! / Вот лежат же / необыкновенные сапожки, / и деньги есть./ Ну сделай человеку / подарок, / раз в жизни, / может, / случая такого / больше не представится.

Различия в осмыслении образа героя отражаются не только в интонации, но и в выборе синтаксических конструкций. Там, где С.Юрский употребляет императивные предложения с ИК-2, там же Г.Сорокин использует форму вопросительных предложений или смягчающую интонацию в императивных предложениях – ИК-3. Ср.

Г.Сорокин:	С.Юрский:
Ну-ка, дай их посмотреть!	Покажи мне их!
А если я их купить хочу?	Так может, я их куплю!
Ну вам что, / я хочу посмотреть!	Ну вам что беспокоиться, / покажите!

Различия в осмыслении образа героя проявляются и в направленности сокращения текста. Г.Сорокин сокращает те фрагменты текста, где есть возможность показать задиристость героя; С.Юрский, напротив, сохраняет эти фрагменты, но сокращает те, в которых можно показать поиск решения, обращенность к мнению слушателей. Ср.

Г.Сорокин:	С.Юрский:
– Беру! – сказал он поспешно, чтоб продавщица поскорей бы уж отмякла, что ли, / не зря же он отвлекает ее, / берет же он эти сапожки. /	В чтении С.Юрского этот фрагмент опущен.
В чтении Г.Сорокина этот фрагмент опущен.	Странный они народ, / эти продавщицы: / отвесят тебе / килограмм обыкновенного пшена, / а смотрят так, / как будто забытый долг вернула. /

Различия в осмыслении образа героя отражаются и в эмоционально-смысловом завершении рассказа; ср.:

Г.Сорокин:	С.Юрский:
Нет, / не в сапожках дело, конечно! / Дело в том, что ... / Ничего! / Хорошо! /	Нет, / дело, конечно, / не в сапожках, / дело в том, что, / дело в том, что, / хм, / ничего, / хорошо... /

Последние слова рассказа Г.Сорокин произносит как авторскую оценку и как бы отвечает на раздумья своего героя: хорошо! Получается строгое логическое завершение рассказа. С.Юрский в конце рассказа, напротив, переходит на спокойные интонации, погружается в раздумье, он высвечивает другое: осознание и переживание неожиданного, большого смысла покупки.

Приведенный материал показывает, какие компоненты эмоционально-смысловой интерпретации художественного произведения выражаются интонационно-звуковыми средствами. Задачей дальнейшего изучения является расширение исследуемого материала и разработка поэтики звучащих художественных произведений.

ЛИТЕРАТУРА

Аванесов 1958 – *Аванесов Р.И.* Русское литературное произношение. М., 1958.

Аксенов 1954 – *Аксенов В.Н.* Искусство художественного слова. М., 1954.

Брызгунова 1977, 1983 – *Брызгунова Е.А.* Звуки и интонация русской речи. М., 1977 – 3-е изд; 1983 – 5-е изд.

Кривнова, Кодзасов 1977 – *Кривнова О.Ф. Кодзасов С.В.* Фонетические возможности гортани и их использование в русской речи. М., 1977.

Гальперина 1969 – *Гальперина Е.К.* Александр Яковлевич Закушняк. – В кн.: Искусство звучащего слова. М., 1969. Вып. 5.

Высотский 1949 – *Высотский С.С.* Работы Е.Ф. Будде о рязанских говорах. – Бюллетень диалектологического сборника ИРЯ. М., 1949, вып. 6.

Высотский 1978 – *Высотский С.С.* Звуковые изменения, не влияющие на основные черты фонологического строя говоров. – В кн.: Физические основы современных фонетических процессов в русских говорах. М., 1978.

Дмитриев 1962 – *Дмитриев Л.Б.* Голосообразование у певцов. М., 1962.

Томсон 1910 – *Томсон А.И.* Общее языковедение. Одесса, 1910.

Реформатский 1979 – *Реформатский А.А.* Варьирование русских гласных. – В кн. Очерки по фонологии, морфонологии и морфологии. М., 1979.

Русская грамматика 1980 – Русская грамматика АН СССР. М., 1980.

Промтова 1979 – *Промтова И.Ю.* Интонационная выразительность актера. – В кн. Культура сценической речи. М., 1979.

Фрид 1979 – *Фрид О.Ю.* Работа актера над речевой характеристикой. – В кн.: Культура сценической речи. М., 1979.

Юрский 1977 – *Юрский С.* Кто держит паузу. М., 1977.

В.Я. ТРУФАНОВА

О СООТНОШЕНИИ ИНДИВИДУАЛЬНОГО И ОБЩЕГО В ИНТОНАЦИИ АКТЕРА

С лингвистической точки зрения, общим в интонации для всех говорящих является система интонационных средств языка и закономерности ее использования для выражения смысловых и эмоционально-стилистических различий. Индивидуальное в интонации определяется особенностями отбора, употребления и сочетания общеязыковых интонационных средств. Эти особенности, наравне с индивидуальным тембром голоса, могут служить отличию и узнаванию говорящего, осознаваясь в отдельных случаях как индивидуальный стиль, манера , своеобразие речи.

Цель предлагаемых наблюдений – определить совокупность интонационных средств, отбор которых создает своеобразие речи, и попытаться выявить в интонации отдельных актеров соотношение индивидуального и общего[1].

Материалом для наблюдений послужила речь известных актеров А.Г. Коонен, А.К. Тарасовой, И.М. Смоктуновского, Е.П. Леонова, Т.В. Дорониной. Общим для этих выдающихся мастеров сценического искусства является многообразное варьирование интонации в зависимости от характера исполняемого произведения и воплощаемого образа. Однако в пределах этой зависимости речь каждого из них обладает признаками, позволяющими говорить об индивидуальной манере. Это подтверждают и многочисленные, в основном образные определения особенностей их речи в работах искусствоведов и театральных критиков.

Для того, чтобы при выделении индивидуального в интонации учесть влияние на речь актера специфических для театрального искусства временны́х и жанровых факторов, привлекались записи не только различных по стилю и жанру произведений, но и внесценической речи актеров: выступления, воспоминания, интервью (перечень материалов приводится в конце статьи).

При определении индивидуального речь актеров сравнивалась в однотипных условиях, т.е. в предложениях с тождественным лексико-грамматическим составом и в сходных по эмоционально-экспрессивному содержанию ситуациях. (Ср., например, особенности употребления типов интонационных конструкций (ИК) при выражении высокой степени признака, действия, состояния:

---

[1] Определение индивидуального в интонации подготовлено положениями, разработанными в теории коммуникативного и интонационного анализа и описывающими арсенал средств, условия и потенциальные возможности выбора (Брызгунова 1977, 1980). Известно, что выбор интонации возможен в условиях интонационной синонимии. Интонационная синонимия возникает в предложениях, основное значение которых (например, вопрос, сообщение, оценка) выражено в лексическом составе, синтаксической конструкции или в контексте. Синонимичным может быть, например, употребление типов интонационных конструкций (ИК), ряда их реализаций, вариантов синтагматического членения.

А. Коонен	А. Тарасова	И. Смоктуновский
Какая[5] тоска!	Как это глупо[3]!	Какая[32] тоска!
Мне было так[5] грустно!	Ведь так[5] обидно!	Мне так не по себе[32]!
Вы очень[5] изменились.	Я очень[5] рада за вас.	Он вас очень[23] любит.

Е. Леонов	Т. Доронина
Такая тоска[2].	Как[5] я страдала!
Мне очень[2] неловко	Я так[3] тоскую!
Мы его очень[2] любили.	Я была очень[32] сильная.)

Сопоставление позволяет сделать вывод, что у актеров, обладающих своеобразной манерой речи, существует склонность к определенным изменениям акустических компонентов. Индивидуальные склонности проявляются в отборе, реализации и сочетании типов интонации, а также в ритмической структуре речи.

Остановимся на особенностях выбора, реализации и сочетания типов ИК. Анализ обнаруживает в аналогичных условиях у разных актеров предпочтение разных по характеру изменений тона. Предпочитаемые характеристики могут быть представлены в виде противопоставлений: 1) по степени рассредоточенности изменений тона в пределах синтагмы: сосредоточенные в одном слоге – распространяющиеся на несколько слогов; 2) по степени изменения тона в слоге интонационного центра: резкие, контрастные – плавные или ровные; 3) по форме изменений в слоге интонационного центра: простые (восходящие или нисходящие) – сложные (восходяще-нисходящие или нисходяще-восходящие); 4) по характеру изменений тона в составных частях ИК, например, в предцентре: ровный – восходящий или восходяще-нисходящий; 5) по частотному уровню реализации ИК: средний – повышенный или пониженный.

Рассмотрим, какие из этих характеристик и в каком сочетании создают индивидуальную окраску речи.

Своеобразие речи А. Коонен возникает в результате ее склонности к охватывающим большую часть синтагмы плавным изменениям тона. Это проявляется в предпочтении ею типов с нерезко восходящим (ИК-6) или восходяще-ровно-нисходящим (ИК-5) движением тона. Типы с сосредоточенными в одном слоге изменениями тона (ИК-2, ИК-3) характеризуются в ее произношении "двувершинностью": высокий уровень тона в интонационном центре распространяется в них до слога, выделенного как второй интонационный центр. Двувершинные реализации не являются особенностью исключительно ее речи. Они часто встречаются у разных говорящих, например, в вопросительных предложениях. Ср. примеры из речи дикторов:

Что[2] делает твоя сестра? – Что[2''] делает твоя сестра?; А можно[3] поехать с вами? – А можно[3''] поехать с вами? или у актеров: А.Т.[2]: Ну что[2''] же ты не

[2] Сокращения являются инициалами актеров.

ухóдишь?; И.С.: Ты знáешь, что такое цáрь?; Е.Л.: А не пойти ли нам в гóсти?; Т.Д.: Кто же виновáт?

Специфика речи Коонен обусловлена расширением сферы использования двувершинных реализаций. Они в ее речи преобладают не только в вопросительных, но и в волеизъявительных, и в повествовательных предложениях: Как ее зовýт? Вы мóжете ответить мне прямо? А мнóго ли ему лет? Зови наших людéй. Дай мне винá. Чудéсная тéма. Встают передо мнóю / другие óбразы.

Плавность изменений тона и мелодический "охват" в ИК-5 и двувершинных реализациях других типов отражаются в смысловой структуре предложения: с одной стороны, уменьшают выделенность главного в сообщении и подчеркивают границы высказывания в тексте. Таким образом возрастает смысловая весомость всего высказывания в целом. С другой стороны, они создают стилистический оттенок приподнятости речи.

Склонность к чередованию восходящих движений тона с нисходящими, которая наблюдается при двувершинной реализации разных ИК в пределах одной синтагмы, сохраняется у Коонен и при сочетании ИК в последовательности синтагм. Это создает при восприятии впечатление, которое называют иногда ритмичностью речи. Ср.:

Я ведь стрáнная жéнщина, / чувства совершéнно владéют мною, / захвáтывают меня всю, / и я чáсто дохожу до галлюцинáций; Все эти моменты до сих пóр / вспоминают зрúтели, / видевшие спектáкль.

Концентрация в речи Коонен типов интонации с плавными, распространяющимися на большую часть синтагмы изменениями тона способствует устойчивости экспрессивно-стилистических оттенков, которые часто замечают искусствоведы: "приподнятости речевой ткани", возвышенности и "выпуклости" речи (Головашенко 1979; Марков 1974).

Противоположные тенденции в отборе типов интонации обнаруживает речь И. Смоктуновского. Для него, напротив, характерна склонность к сосредоточенным в пределах одного слога, контрастным и сложным (нисходяще-восходящим и восходяще-нисходящим) изменениям тона. Это проявляется в предпочтении ИК-4, переходных ИК-2^3 и ИК-3^2, особенностях реализации ИК-1 и ИК-2 с резким подъемом тона на одном непосредственно предцентровом слоге. Все эти средства общеупотребительны. Так, восходяще-нисходящие изменения тона часто наблюдаются при усилении утверждения или отрицания. Ср. примеры из речи актеров:

А.К.: Женщины любят поплакать!; А.Т.: Но я не знала этого!; Т.Д.: У меня один жених – это вы!; Е.Л.: Да не пойдут они сейчас сниматься!

Как показывает осциллографический анализ, в таких типах интонации "дуга" изменений тона может распространяться на участок от одного до нескольких слогов. Для Смоктуновского характерно предпочтение реализаций с изменениями тона, локализованными в слоге интонационного

центра, удлинением и ослаблением артикуляции этого слога. В его речи сфера использования типов интонации с восходяще-нисходящим движением тона расширяется. Так, они встречаются в повествовательных предложениях не только со значением противопоставления, но и при констатации факта, при выражении качественной характеристики, степени признака, в вопросительных и волеизъявительных предложениях, при выделении обращения:

Это свида$^{2^3}$ние. У меня есть заня$^{2^3}$тия. В его несча$^{2^3}$стьях / я вижу отражение сво$^{2^3}$их. Удиви$^{2^3}$тельное лицо. Кто$^{2^3}$ тебе сказал? Ты слы$^{3^2}$шала, / Ари$^{2^3}$на? Сты$^{3^2}$дись, / Петро$^{2^3}$вич!

Особенности реализации этих типов интонации отражаются на экспрессивной стороне речи Смоктуновского. Локализованность и контрастность изменений тона обусловливает контрастность выделения в высказывании наиболее важного. Ослабление напряженности артикуляции и удлинение слога центра служит смягчению утверждения или отрицания, как бы побуждает к подтверждению изложенной мысли. Не случайным кажется в связи с этим впечатление: "Герои Смоктуновского всегда общительны, всегда контактны, самая их интонация всегда обезоруживающе доходчива, всегда ищет отзыва" (Соловьева, Шитова 1966, 225). Частотность использования локализованных контрастных изменений тона увеличивает в речи количество смысловых подчеркиваний, выделений, противопоставлений, что делает смысловую структуру речи насыщенной до предела.

Усложнению смысловой структуры речи Смоктуновского служат и особенности в сочетании типов ИК в потоке речи. Они определяются не ритмическим фактором, как у Коонен, а градациями смысловой важности. Для актера характерно сочетать направленные в одну сторону изменения тона, например, повторять движения восходяще-нисходящие или нисходяще-восходящие:

Вы очень несправедли$^{3^2}$вы ко мне, / Аглая. К той несча$^{3^2}$стной. Вы ужасно вы$^{2^3}$разились, Аглая. Я люби$^{3^2}$л ее. Очень люби$^{3^2}$л; Я^{4} так велел. / Я, / ца^{4}рь.

Направленные в одну сторону изменения тона могут быть различны по степени выраженности, что также служит нюансировке смысловой важности и экспрессивности речи:

При красоте^{6} / и сво$^{3^2}$йства / на второй пла^{7}н уходят. Красоту трудно су$^{3^2}$дить, красота^{6} – зага$^{2^3}$дка.

Восприятие этих особенностей речи Смоктуновского отражено в искусствоведческой литературе, где стало традиционным отмечать особую интеллектуальность манеры, смысловую сложность, иногда смысловую перегрузку речи актера, возникающую, как иногда считают, от стремления Смоктуновского "получить максимум жизни от каждого абзаца роли" (Караулов 1979, 11–12).

Предпочтение других характеристик – ослабление мелодических контрастов при усилении динамических – создает индивидуальное своеобразие речи Е.Леонова. У него наблюдается склонность к отбору типов интонации с

ровным движением тона и усилением словесного ударения в слоге интонационного центра (ИК-2, ИК-2^{6}). В предцентре этих конструкций часто отмечается восходяще-нисходящее движение тона. Такие реализации ИК-2 встречаются у других говорящих при выражении несущественности, подразумеваемости факта или при перечислении явлений, относящихся к бытовой сфере: Ну и что? Ничего особенного. Умылся, позавтракал, квартиру убрал...

Примеры из речи актеров:

А.К.: Я беру платок, / накрываюсь / и бегу навестить своего сына...; А.Т. Пусть приходилось выступать в землянках / или невзрачных сараях, / на соломе...; Т.Д.: Словом, взяла отгул, / утром испекла пирог с муксуном, / тортик...

В речи Леонова использование этих реализаций учащается: они отмечаются в повествовательных предложениях при констатации факта, выражении незавершенности, качественной характеристики, в вопросительных предложениях, в обращениях:

Съемки кончились. / Вот в чем дело. В нашем театре /вышел спектакль... Хорошая женщина. Фильм забавный. Зачем же ты начал? Дорогие друзья.

Так же, как и двувершинные реализации, которые часто использует Коонен, реализации ИК-2 с восходяще-нисходящим в предцентре и ровным движением тона в центре снижают выделенность в высказывании наиболее важного. Но в отличие от двувершинных, эти реализации не "обособляют" предложение, а, напротив, сигнализируя отсутствием понижения тона неполную смысловую завершенность, связывают высказывание с последующим контекстом. Кроме того, они вносят в речь оттенок несущественности, обыденности, сниженности. Повторение восходяще-нисходящих и ровных движений тона в одной синтагме или при сочетании ИК-3 с ИК-2, что свойственно Леонову, придает речи тональность "бытовой повествовательности":

Сначала ничего было, / потом прихватило. В сорок седьмом положили, / два года мурыжили. И рана-то вроде была ерундовая, / да чего-то прихватило... Думал все, /хана тебе, Иван, приходит. Ну выкарабкался, / вернулся домой ...

Эмоционально-стилистическую окраску речи, которой, видимо, способствует повторяемость нерезко восходящего и ровного движения тона, искусствоведы, обращающиеся к творчеству Леонова, называют "житейской достоверностью, житейской убедительностью" (Исмаилова 1979, 118), "подчеркнуто обытовленной, заземленной интонационно-речевой манерой" (Павлова, Боровков, Дубровский 1970, 12).

Примером склонности к варьированию уровня тона в составных частях интонационных конструкций или при сочетании разных ИК является речь Т. Дорониной. Контрастность уровней тона часто возникает за счет повышения ею регистра речи. Так, при обычном для ее голоса диапазоне предцентра

150–250 гц возможна его реализация в полосе 300–350 гц и выше. Восприятие повышения обеспечивается контекстом, который создает слуховое представление о средней полосе частот ее голоса. В качестве контекста могут выступать и гласные в паузах колебания: Вы очень интересный мужчина, но ... э–э ... пожилой, э–э ... мне не пара.

Яркую индивидуальную окраску речи Дорониной придает сочетание регистровых контрастов с изменениями в артикуляции звуков: придыхание, шепотное произношение, оглушение звонких, сонорных и даже гласных звуков, усиление напряженности артикуляции, "вибрированное" произношение гласных (подробнее см. ниже).

Нужно отметить, что сочетание изменений регистра с артикуляционными изменениями не является уникальным. Напротив, такие комбинации обычны при усилении эмоциональной напряженности состояния говорящего (Брызгунова 1984). Встречаются они и в речи разных актеров в остродраматические моменты сценического действия. У Дорониной изменения артикуляции звуков в сочетании с повышением или понижением частотного уровня реализации ИК отмечается в разных ситуациях и разных по цели высказываниях: повествовательных, вопросительных, волеизъявительных. При таком произношении основное значение предложения ослабляется за счет передачи дополнительных эмоционально-экспрессивных оттенков: взволнованности, робости, смирения, угрозы: Ну вот^{2}, вы умный человек^{2}. Отлично выглядишь^{2}. Это вы^{3}? Куда ехать^{2}? Когда ехать^{2}? Посмотрите^{2} на меня. И он оставит^{1} тебя, / и вернется ко мне^{1}, / и женится^{1} на мне. Повышение регистра речи наблюдается у Дорониной и в художественном чтении, например, при передаче контрастов в описании характеристик или действий, связанных противительными отношениями: Маленькая, кругленькая, заплывшая жирком, – ⌐она все же была привлекательна; Ехали медленно. Лошади скользили, храпели, от них валил пар. – ⌐Между тем рассветало.

Индивидуальные особенности речи Дорониной хорошо осознаются при восприятии. В театроведческой литературе, например, отмечено владение актрисой особым "душевным регистром" (Беньяш 1971, 213), усиление драматической выразительности, иногда даже "драматическая перенасыщенность" созданных ею образов (Шахов 1970, 4).

Как видим, смысловая структура речи чутко реагирует на малейшее изменение пропорционального содержания в речи типов интонации. Увеличение функциональной нагрузки каких-либо типов или реализаций ИК в речи отдельных актеров за счет использования их в условиях, где они реже встречаются у большинства говорящих, создает "необычность", своеобразие речи. Индивидуальные различия в эмоционально-стилистических оттенках речи так же, как и акустические характеристики, их обусловливающие, могут быть представлены в противопоставлениях, например: значительность – несущественность, возвышенность – обыденность, смысловая насыщенность (логизация) – эмоциональная напряженность (драматизация).

Своеобразие, возникающее в результате особенностей отбора типов интонации, поддерживается и особенностями в ритмической структуре речи.

Под ритмической структурой речи понимается определенное чередование длительности, основного тона, интенсивности звучания слов в синтагме и последовательности синтагм (Брызгунова 1977).

Как показывает материал, особенности в ритмической структуре речи могут отражать индивидуальные пристрастия в отборе таких качеств: 1) в ритмической структуре синтагмы: количества выделенных слогов (один, два, каждый слог); степени и способа их фонетического выделения (тоном, увеличением длительности, напряженности артикуляции или их сочетанием); степени слитности слов в синтагме; 2) в членении речи на синтагмы: постоянства в соответствии членения синтаксической структуре предложения; степени выраженности границ членения; размера синтагм и степени его вариативности; 3) в темпе речи: частоты варьирования (склонность к замедлениям или ускорениям); участков варьирования (на границе синтагм, в пределах одной синтагмы); средств осуществления изменений темпа (гласные, согласные, паузы).

Рассмотрим, какие сочетания из этих характеристик способствуют впечатлению индивидуального своеобразия речи.

Как известно, в обычной нейтральной речи внутреннее строение большинства синтагм характеризуется выделением одного слова путем усиления его ударного слога и значимых изменений тона[3], а также слитностью произношения слов. В речи Коонен же преобладают синтагмы с выделением не одного, а нескольких слов. Эта тенденция в отборе осуществляется не только за счет преобладания ИК-5 и двувершинных реализаций (которым конститутивно присуще выделение по тону и длительности двух слогов интонационных центров), но и за счет последовательного выделения каждого слова между центрами путем удлинения ударных гласных или усиления напряженности артикуляции ударного слога. Ср. длительность ударных гласных (в мс): Рóвно семнáдцать лёт (220–180–160). Такое произношение не производит впечатление "пословного" вследствие большой слитности слов в синтагме. Фонетическое выделение слов у Коонен не всегда связано со смыслом, так как наряду со знаменательными ему часто подвергаются и служебные слова: предлоги, союзы, частицы, междометия:

Пёредо мной был посинелый труп; Да за что же?; О это только карточки.

Склонность к удлинению гласных создает замедленный, мало варьируемый темп речи. Для объективной оценки темпа использовался приведенный в литературе способ определения средней длительности звука и степени его изменчивости (Агафонова, Бондарко, Вербицкая и др. 1974). По подсчетам, средняя длительность звука у Коонен колеблется от 70 до 100 мс, т.е. соответствует приведенным в указанной работе значениям медленного индивидуального темпа (больше 73 мс). При замедлениях средняя длительность звука у Коонен может достигать 94–200 мс. Замедление осуществляется за счет удлинения ударных гласных, особенно гласных инто-

[3] "...известно, что и гласные ударенного слога в сильной части фразы, например, в конце синтагмы или под логическим ударением также более или менее отличаются от ударенных гласных слов, находящихся в других, слабых фразовых позициях" (Высотский 1967, 10).

национного центра. Ср. приведенную в скобках длительность гласных центра ИК-6: И подробно осмотрела все: крыльцо (240), окна (240), ставни (272), забор (280)...

Тенденция к увеличению фонетической самостоятельности слов в синтагме, замедленный темп, большая слитность слов и мелодическая плавность в произношении синтагмы обычно считаются принадлежностью стихотворной речи[4]. Эти черты сближают ритмическую структуру речи Коонен с определенным стилем декламации[5].

Речь Смоктуновского с точки зрения ритмической организации противостоит речи Коонен. Для него характерно выделение одного слова – центра в синтагме, причем фонетическая и смысловая выделенность этого слова обычно усиливается за счет обособления его паузами и контраста по темпу речи в образующихся частях синтагмы: Цель моя была просто – познакомиться[3²] – с вами.

Нарушение слитности в произношении синтагмы часто сочетается у Смоктуновского с невыраженностью синтагматических границ. При этом основные признаки синтагматического членения – пауза и мелодический "перелом" – используются у него не одновременно. Так, при членении предложений с союзной связью членов смена уровня тона может происходить на союзе, который произносится с предшествующей синтагмой слитно, а пауза следует за союзом: Я вас не пригласил: / и[ы] – не приглашаю; Думал что с годами пройдет, / но – куда там.

Другой особенностью речи Смоктуновского является снижение синтаксической обусловленности членения: актер часто членит тесно связанные компоненты атрибутивных словосочетаний, отделяет нераспространенные дополнения и обстоятельства или, наоборот, не членит значительно распространенные предложения. Ср.:

Царица[2³]/ небесная[2³]. Ты помолись[3] за меня/ богу[2³]. Да ничего[2³] я/ не думаю[2³]; – И вы думаете, я не знаю, куда и зачем вы возите каждый день старика[3]?; А то что, если вы порядочны и хороши собой, вашей порядочности нечего делать[2] с вашей красотой.

Синтагматическое членение у Смоктуновского часто выступает как средство максимальной детализации смысловых отношений, ср.: Когда был нужен вихрь[2³]/ страсти[2³], / вихрь[2³]/ страсти[3²]/ был вихрь страсти[6].

---

[4] Ср.: "В стихотворной речи повышается роль ударного гласного ... За счет выделенности каждого слова в четкую ритмическую единицу весь мелодический тип фразы более выравнен и в движении интенсивности и в движении мелодики" (Златоустова 1962, 146).

[5] Рассматривая различие индивидуальных приемов передачи поэтической речи, С.И. Бернштейн называл подобную манеру изоляционной, отмечая характерное для нее увеличение самостоятельности каждого слова, которое достигается изоляциями разного рода: динамической, темпоральной или мелодической (Бернштейн 1972, 466).

При сочетании минимальных и сверхдлинных синтагм у Смоктуновского происходит соответственная смена замедленного и ускоренного темпа:

Ну вы знаете/ мне порой и самому бывает трудно сказать какую область искусств я могу считать для себя – основной.

Темп речи Смоктуновского может меняться не только на границе синтагм, но и в пределах одной синтагмы. При особой склонности к темповым контрастам в речи актера ярко выражены характеристики не только замедления, но и убыстрения. Так, средняя длительность звука иногда составляет всего 30 мс (ср.: быстрым считается индивидуальный темп, при котором средняя длительность звука меньше 65 мс). Замедление в речи Смоктуновского осуществляется за счет внутрисинтагменных пауз, средняя величина которых – 600–800 мс[6].

Все черты ритмической организации речи Смоктуновского имеют экспрессивную значимость. Это подтверждают меткие описания особенностей его речи в работах искусствоведов. Считается, что такие особенности, как "перебрасывание слов", произнесение потока фраз на одном дыхании, движение речи своеобразными пульсирующими толчками (Смирнов-Несвицкий 1970, 42), произвольность пауз, неожиданные перебивки ритма, – подчинены "внутренним переливам логики мысленных текстов" и "приобщают зрителя к процессу рождения мысли" (Беньяш 1971, 130).

Однако особенности ритмической организации, ярко выраженные у Смоктуновского, не являются свойством исключительно его речи. Так, в лингвистической литературе случаи несовпадения синтаксического и синтагматического членения ("смещенное членение речевой цепи") отмечают как свойство непринужденной разговорной речи (Ванников, Абдалян 1970, 40), неравномерность членения считается проявлением спонтанного характера устной речи (Кожевникова 1970, 30–33), увеличение количества незаполненных внутрисинтагменных пауз, и, как результат, сбивчивость речи – свидетельством более напряженной умственной деятельности говорящего (Николаева 1970, 117–123).

Некоторые из особенностей, отмеченные у Смоктуновского, присущи и речи Леонова. Это касается случаев "произвольного" членения предложений на синтагмы, невыраженности синтагматических границ, нарушений слитности в произношении синтагмы. Однако эти особенности у Леонова, видимо, регулируются другими, нежели у Смоктуновского, факторами. Так, членение в речи Леонова меньше обусловлено смысловой детализацией, чаще выявляется тенденция к равномерному членению речи на небольшие синтагмы из двух-трех слов и равномерному темпу их произношения. Ср. общую длительность синтагм в примере (в мс): В нашем театре (680)/ вышел спектакль (628)/ "Синие кони (520)/ на красной траве" (830)/; Я играю (630)/ роль ходока (620).

Трудности определения синтагматических границ в речи Леонова являются следствием не только отсутствия межсинтагменных пауз при обилии их внутри синтагм, но и отмеченной склонности к ровному движению тона, что проявляется и в отсутствии мелодического "слома" на грани-

[6] Ср. предложенное В.И. Ильиной деление пауз на малые (до 320 мс), средние (320–480 мс) и большие (от 480 и выше) (Ильина 1965, 106)

це синтагм. Ослабление синтагматических границ происходит на фоне усиления словесных границ за счет усиления словесных ударений[7], удлинения или, наоборот, сокращения и отрывистой рекурсии звуков на границе внутрисинтагменных пауз. В артикуляции начальных и конечных звуков слов иногда ощущается элемент смыкания голосовых связок[8].

Короче, если – некого снимать, /я предлагаю – снимать самих себя.;
Но совсем недавно, /да и не в последний – раз /и не в первый, я побывал на крупном заводе, /где льют сталь, /и я понял, что быть крупным мастером – своего дела – надо – в любой профессии стараться быть – хорошим, /интересным.

Равномерность членения, склонность к пословному произношению в сочетании с присущими для Леонова запинками, перебивами, заполненными паузами создает своеобразие ритмической структуры речи актера, обусловливая впечатление ее размеренности и разговорной окраски.

Особенности ритмической структуры речи А. Тарасовой и Т. Дорониной определяются преимущественно особенностями темпа речи и связанными с ними качественно-количественными изменениями звуков.

Для Тарасовой, как и для Коонен, характерны замедления речи за счет значительного удлинения ударных гласных. Именно это качество создает "напевность", которую отмечают в речи обеих актрис. Однако обычный средний темп у Тарасовой быстрее, чем у Коонен: средняя длительность звука у Тарасовой 63–70 мс, что соответствует быстрому индивидуальному темпу (менее 65 мс) и среднему (от 65 до 73 мс). Темп речи Тарасовой и более вариативен: при убыстрениях средняя длительность звука – 56–62 см, при замедлениях – 112–200 мс, при эмфатических подчеркиваниях – до 230 мс. В отличие от Коонен распределение удлинений в речи Тарасовой носит менее предсказуемый характер. У Коонен отмечена склонность к "симметричному" построению синтагмы, при котором по длительности и тону выделяется один из слогов в начале синтагмы (иногда независимо от его ударности/безударности) и в конце ее. Ср.:

Лирический мотив/ Таиров/ выделял и подчеркивал.

У Тарасовой же чаще не прослеживается зависимость удлинений гласных от их положения в синтагме:

И вот эта простота и глубина/, она очень трудно дается актеру,/ потому что актер всегда хочет что-то еще прибавить.../ а этого нельзя было.

Если в речи Тарасовой и Коонен замедление осуществляется за счет

---

[7] О благоприятствующем влиянии ярко выраженного словесного ударения для выявления границ между словами см.: Златоустова 1962, 143; Высотский 1973, 29.

[8] Знак ⊤ обозначает смыкание голосовых связок. Возможные различия в способе установки органов речи для начала ("приступа" к звукам) и конца ("отступа") описывал еще А.И. Томсон, выделявший возможный "крепкий" (со смыканием голосовых связок) приступ и отступ гласных и согласных (Томсон 1910, 230–231).

удлинения гласных, то для Дорониной свойственно увеличивать длительность и согласных звуков. Одновременно с увеличением длительности звуков в речи Дорониной часто происходят и качественные изменения в их артикуляции.

Так, при посложном произношении слов может отсутствовать или быть неполной качественная редукция безударных гласных (не получится – [н'э пλлучицλ], не следует – [н'э сл'эдуjэт]); при удлинениях возможна дифтонгизация ударных гласных, с отчетливо на слух выделяющимися несколькими переходными участками яркой тембральной окраски (Уж[ы-э-а]сно ревнуете); при удлинении ударных и безударных гласных часто наблюдается колебание частоты основного тона и интенсивности, так называемое вибрированное, или тремолированное, произношение (Зиндер 1979, 184; Бернштейн 1972, 459).

Еще одной особенностью речи Дорониной является сильное придыхание. Часто аспирация охватывает большие участки речи, начинается задолго до фонации (500–600 мс) и не заканчивается с ее окончанием. За счет придыхания увеличивается длительность согласных не только щелевых, фрикативного элемента аффрикат, но и смычных. Одновременно с придыханием слуховой и инструментальный анализ показывает оглушение звонких, сонорных и гласных звуков, что отражается и в заметном увеличении напряженности артикуляции[9]. Все эти явления: смены темпа речи, интенсивности звучания, придыхание, вибрированное произношение гласных, – образуя ритмическое своеобразие речи Дорониной, имеют экспрессивно-стилистическую значимость. Вот, например, описание восприятия ее речи: "Она убеждала нас этими неожиданными затишениями голоса в середине фразы и знакомыми придыханиями... Она говорила своим грудным, каким-то волнообразным голосом. Говорила фразу и где-то в середине ее будто не доставало воздуха, так много ей хотелось сказать. Тогда она переходила на торопливый, уговаривающий полушепот. В голосе будто шелестела галькой прозрачная волна, а то вдруг поднимался высокий гребень, выплескивалось мятежное чувство, так что у вас захватывало дыхание" (Смирнов-Несвицкий 1968, 43).

Вместе с тем нельзя не отметить, что все свойственные Дорониной особенности могут быть общими для эмоциональной речи многих актеров. Так, наиболее "индивидуальные" для Дорониной придыхание и вибрированное произношение гласных в числе других средств активно используется Смоктуновским в спектакле "Идиот".

Таким образом, можно сделать вывод, что индивидуальные особенности в ритмической структуре речи разных актеров способны выражать общезначимые различия. Эти различия затрагивают, с одной стороны, смысловую расчлененность речи (степень выделения и количество наиболее важного), а с другой стороны, экспрессивно-стилистическую окраску, внося в речь такие оттенки, как: напевность – отрывистость, размеренность – импульсивность, декламационность – разговорность.

---

[9] Об увеличении напряженности артикуляции при произношении глухих согласных см.: Зиндер 1979, 24.

Приведенные наблюдения подтверждают, что индивидуальное в интонации отдельного актера создается не специфичностью средств, а возможностями многообразного сочетания общеязыковых средств интонационной системы.

При этом чем меньше в выборе и сочетании интонационных средств выражена предпочтительность, тем индивидуально нейтральнее речь, т.е. в ней больше отражена ситуация и условия протекания и меньше – личные склонности говорящего. Именно поэтому впечатление особой "простоты", которое часто производит, например, речь А.К. Тарасовой, можно, видимо, связать с известным эстетическим пониманием простоты как "высокой мотивированности всей речевой системы" (А. Шварц).

Если же направленность в выборе и комбинации средств выражена ярко, т.е. при многообразном варьировании в интонации сохраняется "ядро" устойчивых качеств, – возникает впечатление своеобразия. Индивидуальное своеобразие в интонации можно считать относительным, что доказывает, в частности, и особенность его восприятия: индивидуальное часто квалифицируется слушающими по экспрессивно-стилистическому эффекту или соответствию какой-либо сфере речи: декламационность, интеллектуальность, разговорность, задушевность и т.п. Таким образом, каждое из рассмотренных в речи актеров сочетаний, будучи индивидуальным, представляет в то же время своего рода тип речи, общий для разных говорящих в отдельных ситуациях: при декламации, размышлении, бытовом повествовании, эмоциональном напряжении. Эти ситуации являются как бы "позициями нейтрализации", в которых индивидуальные различия в интонации могут уменьшаться, а индивидуальные особенности – нивелироваться.

Так, преобладание плавных мелодических "охватов", чередование восходящих движений тона с нисходящими, тенденция к выделению каждого слова в синтагме при большой слитности их произношения, замедленность темпа за счет удлинения гласных – ассоциируется обычно с декламационным стилем исполнения стихотворных произведений или жанром высокой трагедии. Устойчивость этого состава средств у А. Коонен и обусловливает специфику ее речи, которую видят в особой возвышенности и "трагической" тональности. В свое время И. Эренбург писал: "Алиса Коонен – трагическая актриса: даже бытовые или сентиментальные драмы она толкует как трагедии. Это – не ее эстетическая программа, это – ее природа".

В то же время наблюдения показывают, что в жанре трагедии подобный состав средств может появляться и у актеров, для которых он обычно не свойственен. Таковы, например, некоторые отрывки исполнения

Е. Леоновым роли царя Креона в спектакле "Антигона":

↗ 5 6 ↗ 5 5

Гордость Эдипа! В тебе говорит/ гордость Эдипа! Как я сразу не разглядел ее в глубине твоих глаз!

Преобладание плавных движений тона характеризует и речь И. Смоктуновского при стилизации им актерской декламации, например, в сцене репетиции с бродячей труппой в "Гамлете":

Свирепый Пи́рр,/ чьи черные доспе́хи/ и мрак души напоминали но́чь... – или в кинофильме "Ночной гость": Хотя одну́ весну́,/ хотя одно́ мгновенье/ и жалкой сла́бости/ раздумье/ и сомне́нье... В неведомую да́ль/ свобо́дные пойдем... Вот так читал великий артист... Ю́рьев.

Однако вне этих ситуаций данные актеры предпочитают другой состав интонационных средств, в то время как у А. Коонен он сохраняется и в собственной, внесценической речи, что вносит приподнятость и в ее рассказы об обычных вроде бы событиях:

Я уси́ленно иска́ла/ ко́жаную ку́ртку для Комиссара. Не представляла себе/ Комиссара/ без кожаной ку́ртки. Но те́ куртки, которые приносили из магази́нов,/ меня́ никак не устра́ивали. Они́ были совсем другого покро́я.../ к тому же сделаны были из очень же́сткого,/ неуютного торчащего материала под ко́жу.

Другая комбинация средств: преобладание контрастных, сосредоточенных в пределах одного слога восходяще-нисходящих или нисходяще-восходящих изменений тона; чередование однонаправленных движений тона; усиление выделенности фонетических и смысловых центров; количественная и темпоральная контрастность синтагматического членения – отражает обычно логический процесс мысли в ситуации непринужденной разговорной речи при обращении к слушающему с целью убедить, разъяснить или подчеркнуть отдельные смысловые моменты. Постоянство этих качеств в интонации И. Смоктуновского составляет своеобразие его стиля, основными характеристиками которого считается "неромантичность", смысловая насыщенность, отражающая напряжение и процесс мысли, "доходчивость" речи. Внесценическая речь актера также часто производит впечатление интеллектуальной исповеди:

Да, я ду́маю, что – на такой подви́г,/ ко́нечно, должен был пойти́ очень – до́брый челове́к,/ человек, который, так сказать, ве́рующий! Пове́рил человек,/ и он пошел на это. И вот/ я хотел это таким и де́лать,/ тем более, что – и все какие-то мои предыдущие работы, они – шли к этому .

Иная совокупность средств: чередование восходяще-нисходящих и ровных движений тона, равномерное членение речи на небольшие по размеру синтагмы, усиление выраженности словесных границ при снижении выраженности синтагматического членения – чаще характеризует монологическую речь обиходно-бытового содержания. Повторяясь в различных вариациях в речи Е. Леонова, эти черты создают особенность его стиля, в определения которого входит "бытовая конкретность", прозаичность, житейская убедительность. Эти же качества отмечаются часто и в тех отрывках внесценической речи актера, лексико-синтаксическая структура которых допускает и иную, более "торжественную" интонацию:

У на́с была́ необыкновенно дружеская,/ необыкновенно по-настоя́ще-

му/ рабочая атмосфера. Нам,/ актерам,/ всегда радостно,/ когда твой труд/ доходит до сердца другого человека. Великое счастье быть актером,/ когда твоя работа/ вызовет отклик/ в сердце другого человека.

Говоря об относительности своеобразия рассмотренных сочетаний интонационных средств, нельзя вместе с тем не заметить, что каждое из них обладает и способностью отождествлять отдельного говорящего. Яркое или утрированное воспроизведение особенностей интонации отдельного актера другим лицом в искусствоведении и критике квалифицируется как подражание. Узнаваемость интонационного рисунка индивидуально своеобразной речи используется и в жанре художественной пародии.

Необходимо также отметить, что постоянство и узнаваемость интонационной манеры не означает ее однообразия. Состав и каждое из средств, создающих индивидуальные типы речи – приподнятый, интеллектуальный, обыденный, задушевный – могут тонко варьироваться, обеспечивая гибкость данного типа речи. Благодаря этому своеобразная форма изложения у актера никогда не вступает в открытое противоречие с содержанием речи. На подобную закономерность в отношениях своеобразного и объективного в творчестве художника указывал Гегель: "Оригинальность... тождественна с истинной объективностью и соединяет в себе субъективную сторону изображения с требованиями самого предмета таким образом, что в обеих сторонах не остается ничего чуждого друг другу"[10].

Рассмотренные сочетания средств являются лишь отдельными конкретными примерами возможностей русской интонационной системы для выражения индивидуальных и стилистических различий. Расширение галереи "интонационных портретов" актеров может полнее представить эти возможности, которые относятся, в конечном счете, к выразительным ресурсам языка.

ЛИТЕРАТУРА

Агафонова, Бондарко, Вербицкая и др. 1974 – *Агафонова Л.С., Бондарко Л.В., Вербицкая Л.А.* и др. О некоторых характеристиках русской речи в зависимости от разных темпов произношения. – В кн.: Слух и речь в норме и патологии. Л., 1974. Вып. I.

Беньяш 1971 – *Беньяш Р.М.* Без грима и в гриме. Театральные портреты. Л., 1971.

Бернштейн 1972 – *Бернштейн С.И.* Голос Блока. – Труды 2-й научной конференции, посвященной изучению жизни и творчества А. Блока. Тарту, 1972.

Брызгунова 1977а – *Брызгунова Е.А.* Анализ русской диалектной интонации. – В кн.: Экспериментально-фонетические исследования в области русской диалектологии. М., 1977.

Брызгунова 1977б – *Брызгунова Е.А.* Звуки и интонация русской речи. 3-е изд. М., 1977.

Брызгунова 1980 – *Брызгунова Е.А.* Интонация. Основные понятия. – В кн.: Русская грамматика М., 1980.

Брызгунова 1984 – *Брызгунова Е.А.* Эмоционально-стилистические различия русской звучащей речи. М., 1984.

Ванников, Абдалян 1970 – *Ванников Ю., Абдалян Н.* Экспериментальное исследование членения разговорной речи на дискретные интонационно-смысловые единицы (фразы). – В кн.: Русская разговорная речь. Саратов, 1970.

[10] *Гегель.* Эстетика. М., 1968. Т. I, с. 306.

Высотский 1967 – *Высотский С.С.* Определение состава гласных фонем в связи с качеством звуков в севернорусских говорах. М., 1967.

Высотский 1973 – *Высотский С.С.* О звуковой структуре слова. – В кн.: Исследования по русской диалектологии. М., 1973.

Головашенко 1973 – *Головашенко Ю.А.* Многообразие реализма. Л., 1973.

Зиндер 1979 – *Зиндер Л.Р.* Общая фонетика. 2-е изд. М., 1979.

Златоустова 1962 – *Златоустова Л.В.* Фонетическая структура слова в потоке речи. Казань, 1962.

Ильина 1965 – *Ильина В.И.* К вопросу об изучении вариантов речи. – Вопросы психологии, 1965, № 6.

Исмаилова 1979 – *Исмаилова Н.Х.* Евгений Леонов. М., 1979.

Караулов 1979 – *Караулов А.* Иннокентий Смоктуновский. – Театр, 1979, № 1.

Кожевникова 1965 – *Кожевникова К.* Спонтанная устная речь в эпической прозе. Прага, 1965.

Марков 1974 – *Марков П.А.* О театре. М., 1974. Т. 2, 3.

Николаева 1970 – *Николаева Т.М.* Новое направление в изучении спонтанной речи. – ВЯ, 1970, № 3.

Павлова, Боровков, Дубровский, 1970 – *Павлова М., Боровков В., Дубровский В.* Евгений Леонов. – В кн.: Актеры советского кино. М., 1970.

Смирнов-Несвицкий 1970 – *Смирнов-Несвицкий Ю.* Ключ к образу. Л., 1970.

Смирнов-Несвицкий 1968 – *Смирнов-Несвицкий Ю.* Роль и сценический образ. М., 1968.

Соловьева, Шитова 1966 – *Соловьева И., Шитова В.* Иннокентий Смоктуновский. – В кн.: Актеры советского кино. М., 1966. Вып. 2.

Томсон 1910 – *Томсон А.И.* Общее языкознание. 2-е изд. Одесса, 1910.

Шахов 1970 – *Шахов Г.* Татьяна Доронина. – В кн.: Актеры советского кино. М., 1970.

Шварц 1960 – *Шварц А.И.* В лаборатории чтеца. М., 1960.

Эренбург 1941 – *Эренбург И.* Алиса Коонен – Эмма Бовари (театральные портреты). – Веч. Москва, 1941, 28 мая.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ МАГНИТОЗАПИСЕЙ:

А. Коонен: Сп.*: В. Шекспир "Антоний и Клеопатра", А. Островский "Без вины виноватые", Г. Флобер "Мадам Бовари", В. Вишневский "Оптимистическая трагедия"; ХЧ: И. Тургенев "Стихотворения в прозе", Ю. Фучик "Письмо из тюрьмы"; Воспоминания о постановке "Оптимистической трагедии".

А. Тарасова: Сп.: Ф. Шиллер "Мария Стюарт", А. Островский "Без вины виноватые", "Таланты и поклонники", А. Чехов "Дядя Ваня", М. Горький "Враги", Б. Лаврентьев "Чти отца своего"; ХЧ: Л. Толстой "Анна Каренина"; Выступление в ВТО; Воспоминания о выступлениях на фронте; Воспоминания о работе со Станиславским.

И. Смоктуновский: Сп.: А.К. Толстой "Царь Федор Иоаннович", Ф. Достоевский "Идиот", А. Чехов "Иванов"; К/Ф: "Гамлет", "Преступление и наказание", Т/Ф: Б. Шоу "Антоний и Клеопатра", А. Пушкин "Маленькие трагедии"; ХЧ: Ф. Достоевский "Идиот", И. Гончаров "Обломов", А. Пушкин "Капитанская дочка"; Выступление в ЦДРИ; Телеинтервью.

Е. Леонов: Сп.: Ж. Ануй "Антигона", Сервантес "Дон-Кихот, А. Чехов "Иванов", М. Шатров "Синие кони на красной траве"; К/Ф: "Белорусский вокзал", "Зигзаг удачи", "Джентльмены удачи", "Премия"; Радио- и телеинтервью.

Т. Доронина: Сп.: Р. Полл "Да здравствует королева, виват!", Ф. Достоевский "Идиот", М. Горький "Варвары", М. Погодин "Аристократы", И. Дворецкий "Она в отсутствие любви и смерти"; К/Ф и Т/Ф: "Бесприданница", "Очарованный странник", "Ну публика!"; ХЧ: Л. Толстой "Анна Каренина", Ги де Мопассан "Пышка"; Выступление в Концертной студии Останкино.

---

* В списке используются следующие сокращения: Сп. – спектакль, ХЧ – художественное чтение, К/Ф – кинофильм, Т/Ф – телефильм.

И.Ю. ПРОМПТОВА

О ПРОИЗНОШЕНИИ СТИХА НА СЦЕНЕ

На афишах драматических театров страны мы постоянно видим названия стихотворных драматургических произведений: "Маленькие трагедии" и "Борис Годунов" А.С. Пушкина, "Горе от ума" А.С. Грибоедова, "Царь Федор Иоаннович" А.К. Толстого, "Лесная песня" Леси Украинки, "Отелло", "Ромео и Джульетта", "Ричард III", "Макбет", "Гамлет", "Двенадцатая ночь" Шекспира, "Тартюф" Мольера, "Мария Стюарт" и "Дон Карлос" Шиллера, "Пугачев" С. Есенина и др.

Пьеса в стихах диктует актеру речевой строй его сценического героя значительно более определенно и жестко, чем пьеса, написанная прозой. Ритмико-интонационная структура стиха предопределяет не только место пауз, но в значительной степени и длительность их. Инверсированная фраза прямо-таки "кричит", где именно следует актеру сделать логическое ударение. Размер стиха не позволяет ни прибавить, ни убавить звука и т.д.

Просмотр большого количества спектаклей по пьесам в стихах в Москве, Астрахани, Вологде, Саратове, Иркутске, Великих Луках, Перми и других городах позволяет утверждать, что ритмически организованная поэтическая речь далеко не всегда осваивается актерами или становится органичной для них. О неблагополучии в театре со стихом с тревогой говорят ведущие режиссеры, актеры, а также педагоги, воспитывающие театральную смену. Народный артист СССР А.А. Гончаров в своей книге "Поиски выразительности в спектакле" пишет, что часто артисты читают стихи в сугубо разговорной манере, "проглатывают" рифмы, рвут строку ненужными паузами, добавляют в стих междометия и т.д. Известный чтец, режиссер, актер и педагог Я.М. Смоленский, исследуя проблему сценического воплощения стихотворной драматургии, отмечает, что было бы затруднительно назвать спектакль по пьесе в стихах, который бы от начала до конца отвечал требованиям именно пьесы в стихах. Даже законченность режиссерского решения и единство творческих устремлений актерского ансамбля не оставляют у зрителя ощущения единства стилевого решения именно потому, что решение воплощается без учета специфики поэтической драматургии (Смоленский 1976, с. 177).

Не лучше обстоит дело и со стихом на эстраде. Председатель жюри конкурса ВТО, посвященного 175-летию со дня рождения А.С. Пушкина, народный артист РСФСР С. Кочарян в своем заключительном слове вынужден был признать, что прошедший конкурс выявил неумение актеров-чтецов услышать и передать великое разнообразие ритмо-мелодических интонаций, заложенных в поэзии Пушкина, отчего произведения поэта прозвучали обедненно и однообразно.

Чем же объяснить это довольно распространенное стремление современного актера "эмансипироваться", освободиться от стиха в стихе? Отчего актеру трудно жить раскованно, свободно и упоенно в четком ритмическом рисунке, заданном структурой стиха? Отчего законы стиха для него – путы, от которых непременно хочется избавиться?

Одна из существенных причин кроется, на наш взгляд, в кратковременности занятий стихом в стенах театральной школы, где готовится театраль-

ная смена. Изучая теорию стиха, овладевая его законами на практике, будущие актеры и режиссеры успевают лишь прикоснуться к проблеме работы над стихом. Знания порой остаются умозрительными, не переходят в умение, не подкрепляются внутренней, органической потребностью. Кроме того, до последнего времени работа над стихотворной драматургией не входила в программу обучения сценической речи. Освоение законов стиха идет в основном на материале лирики или эпоса, написанного стихами (поэмы, басни). Между тем навыков, приобретенных в работе над лирическими произведениями, явно недостаточно, поскольку стихотворная драматургия ставит перед исполнителями ряд требований, которые не возникают при работе над лирикой. Так, в стихотворной пьесе строка часто делится на реплики, принадлежащие разным действующим лицам. В связи с этим о внутренней спаянности, смысловой и ритмической цельности строки должен заботиться не один актер, но весь актерский ансамбль (в то время как в лирике рассказ ведет один исполнитель, строку "держит" один человек).

Таким образом, будущие актеры и режиссеры приходят в театр недостаточно подготовленными к встрече со стихотворной пьесой. И тогда возникает желание "освободиться" от стиха. Текст пьесы интересует создателей спектакля лишь как средство информации о событиях пьесы, поступках героев. Стихотворная форма ошибочно воспринимается как некая внешняя оболочка, которую можно откинуть, которой можно пренебречь; содержание ищут "за словами", "за стихами", в то время, как найденная поэтом форма знаменует овладение идеей, мыслью задуманного произведения. Пренебрежение к содержательности формы порождает в свою очередь и пренебрежение к ритмическим особенностям стиха.

Это проявляется уже на первых репетициях пьесы, когда актеры читают текст своих ролей, сидя за столом. От стиха их "отбрасывает" неверная распечатка текста, что часто встречается в театральной практике. Известно, что основной единицей ритма в стихе служит строка. Причем, стиховеды утверждают, что для современного восприятия стиха важнее дробление речи на сопоставимые между собой единицы (стихотворные строки), чем наличие внутренней меры – метра (Томашевский 1959, с. 177). Ясно, как важно при перепечатке текста каждой роли сохранить графику стиха. Уместно вспомнить замечание В. Кожинова о том, что "сетка" стиха выполняет ту же роль, что и специальная сетка в оптических приборах, когда на стекло объектива наносятся деления. Такая сетка позволяет наблюдателю легче схватить отдельные подробности в исследуемом пространстве. "Сетка" стиха дает возможность ясно, осязаемо, отчетливо воспринять те элементы, которые в прозе остались бы незамеченными (Кожинов 1970, с. 154). Так вот "сетки" стиха актеры часто и не видят. Это бывает в тех случаях, когда актер получает лишь текст своей роли с вкраплением двух-трех слов, принадлежащих другому действующему лицу, слов, после которых и произносит своей текст данный герой.

Кроме того, порой актеры работают по тексту, где реплики, принадлежащие разным действующим лицам, всякий раз начинаются с красной строки, как это принято в пьесах, написанных прозой. Например, текст ростановского "Сирано де Бержерака" был напечатан в одном из театров следующим образом:

Ворчун. Не думаете ж вы...
Сирано. Да вам какое дело? Ну, думаю.
Ворчун. Но вы...
Сирано. Какой вас черт принес?
Ворчун. Я...
Сирано. Убирайтесь вон! Мне это надоело!
Вы что так смотрите? Вам нравится мой нос?
Ворчун. Я... Что вы?
Сирано. Может быть, мы оба смутили вас?
Ворчун. Ошиблись, сударь, вы...
Сирано. Быть может, носик мой качается, как хобот?
Ворчун. Нет, вовсе нет...
Сирано. Или как клюв совы?

А вот как должна была выглядеть "сетка" стиха:

Ворчун. Не думаете ж вы...
Сирано. Да вам какое дело?
Ну, думаю.
Ворчун. Но вы...
Сирано. Какой вас черт принес?
Ворчун. Я...
Сирано. Убирайтесь вон! Мне это надоело!
Вы что так смотрите? Вам нравится мой нос?
Ворчун. Я... Что вы?
Сирано. Может быть, мы оба
Смутили вас?
Ворчун. Ошиблись, сударь, вы...
Сирано. Быть может, носик мой качается, как хобот?
Ворчун. Нет, вовсе нет...
Сирано. Или как клюв совы?

В первом, неверном, варианте уже сама перепечатка текста разрушала строку, смазывала рифмы. У актеров не возникало зрительного ощущения целостности, спаянности стихотворной строки. Это привело к разрушению ритмической структуры стиха и, что самое досадное, породило неверное решение диалога, неточный характер взаимоотношений Сирано и Ворчуна. Обилие многоточий в конце каждой реплики Ворчуна актер, игравший эту роль, воспринял как заминку в речи героя, как его попытку соблюсти достоинство, спрятать свою растерянность перед Сирано. Исполнитель роли Сирано также не торопился произносить свои реплики, выдерживал паузы, как бы получая безмерное удовольствие при виде растерянности своего собеседника.

Соблюдение верной графики стиха (второй вариант) подсказало бы режиссеру и актерам, что после реплик Ворчуна нет и не может быть длинных психологических пауз, – многоточия в данном случае подчеркивают, что Сирано слова не дает сказать Ворчуну, прерывает его. Бережное отношение к строке подсказало бы ритмически верное решение диалога, что нашло бы свое выражение в более остром, подобранном речевом темпе, а "рифм сигнальные звоночки" (дело–надоело, принес–нос, оба–хобот, вы–совы) строго держали бы строку.

Но предположим, графика стиха точно сохранена при перепечатке текста. Актеры должны направить свое внимание на то, чтобы ритмическое единство строки сохранилось в диалоге. Если начало строки принадлежит одному герою, а конец – другому, то второй не имеет права на большую,

ритмически неоправданную паузу перед своей репликой. Он обязан сразу продолжить звучание строки, обязан соотнести правду внутренней жизни образа с правдой авторской поэтики. Стихотворная драматургия требует от исполнителя повышенной эмоциональности, умения остро реагировать на событие, поступок партнера; требует особой четкости мышления и речи, мастерства в органике сочетания психологической правды с ритмическим движением стиха.

Закон сохранения единства стихотворной строки оказывает значительное влияние на пространственное решение той или иной сцены, на мизансцену, даже на жест актера. Длительные паузы в стихотворном спектакле, зоны молчания, музыкальные переходы возможны лишь на месте межстиховых пауз (т.е. там, где конец диалога, монолога, реплики совпадает с концом строки). К сожалению, при сценическом воплощении стихотворных пьес режиссеры довольно часто выстраивают пластический образ спектакля в отрыве от его поэтической формы, в связи с чем разрушается и стихотворная строка. Примеров можно было бы привести много, ограничимся двумя. В одном из театров страны идет "Макбет" Шекспира. В этом спектакле постоянно, систематически разрушается ритмическое единство строки, она разрывается долгим молчанием действующих лиц, неторопливым движением круга, музыкальными переходами, сменой мизансцен.

Так, после убийства Дункана Макбет лицемерно пытается выяснить, кто виновник преступления:

Макбет
Кто, кто, в чьем сердце есть любовь и смелость,
Сумел бы совладать с собой и делом
Любовь не доказать?
Леди Макбет
Ах, помогите!
Макдуф
На помощь к госпоже!
Малькольм (тихо, Дональбайну)
Что ж мы-то немы,
Хоть нас несчастье больше всех задело?

После восклицания Макдуфа "На помощь к госпоже!" в спектакле возникала большая пауза – кто-то бросался к леди Макбет, затем сыновья Дункана выходили на авансцену, и только тогда, наконец, звучала реплика Малькольма – "Что ж мы-то немы...", звучала как самостоятельная ритмическая единица.

Еще:

Макбет
Я слышал стук копыт. Кто это ехал?
Ленокс
То прискакали к нам гонцы с известьем,
Что в Англию бежал Макдуф.
Макбет
Бежал?

В спектакле перед вопросом Макбета "Бежал?" также возникает в ущерб ритму большая пауза. Услышав эту весть, актер, играющий Макбета, долго молчит, оценивая случившееся, затем выходит на авансцену, вновь

довольно долго молчит и затем произносит "Бежал?". Такая пауза, вероятно, может возникнуть по законам пьесы в прозе, действительно, бегство Макдуфа – событие для Макбета, и паузой актер стремится передать значительность этого события. Однако ясно: что хорошо для прозы, не всегда хорошо, а порой и неверно, для пьесы в стихах. Закон единства стихотворной строки требует здесь иной оценки события, при которой реплика Макбета прозвучит без длительной паузы.

Иногда драматурги указывают место пауз в стихотворной пьесе. Как правило, паузы эти проставлены в конце строк. Например, пушкинская ремарка "Молчание" идет после реплики Патриарха:

...Вот мой совет: во Кремль святые мощи
Перенести, поставить их в соборе
Архангельском; народ увидит ясно
Тогда обман безбожного злодея
И мощь бесов исчезнет яко прах.
Молчание. (Пушкин, Борис Годунов)

"Молчание" оправдано и ритмически, и психологически: Царь молчит, взвешивая, послушаться ли ему совета Патриарха, бояре молчат – ждут решения Бориса.

Но порой стихотворная строка прерывается авторской ремаркой, в ней говорится о чьем-либо появлении или содержится подсказ определенного действия, поступка героя, жеста и т.д. В таком случае надо, помня о единстве строки, соотнести с ее ритмической структурой и действия, и жесты действующих лиц.

Например, в сцене "Царские палаты" ("Борис Годунов") автор сообщает, что два стольника уходят и после этого входит царь.

Второй
Вот он идет. Угодно ли спросить?
Первый
Как он угрюм!
(Уходят)
Царь (входит)
Достиг я высшей власти;
Шестой уж год я царствую спокойно.
Но счастья нет моей душе (и т.д.)

В увиденном нами спектакле возникала большая пауза после реплики "Как он угрюм!". Оба стольника сначала наблюдали за появившимся вдали царем, затем, может быть, и правдиво, но вразрез "со стихией стиха" медленно уходили, пересекая по диагонали всю "царскую палату". Царь в глубоком раздумье садился на скамью, некоторое время сидел, подперев голову руками, затем рывком вскакивал, метался по сцене и потом, наконец, звучала вторая часть пушкинской строки – "Достиг я высшей власти". Думается, что стольникам не обязательно было непременно пересекать всю сцену, они могли находиться и поблизости от дверей. И царь мог появиться раньше, не замечая стольников; мог быть вполне внутренне подготовленным к тому, чтобы его монолог звучал без предварительной долгой паузы. Тогда сохранилась бы цельность, ритмическое и смысловое единство строки – "Как он угрюм! Достиг я высшей власти!" Реплики, принадлежащие разным действующим лицам, слившись в стихотворном единстве, обнаружили

бы дополнительные связи слов, усилили их многозначность: ярче, рельефнее была бы выявлена мысль о внутреннем душевном разладе царя.

В сцене "Москва. Дом Шуйского" также есть строка, прерванная, по ремарке автора, необходимостью персонажа проверить, не слышит ли кто-то из слуг того, что им знать не положено:

П у ш к и н
Племянник мой, Гаврила Пушкин, мне
Из Кракова гонца прислал сегодня.
Ш у й с к и й
Ну.
П у ш к и н
Странную племянник пишет новость.
Сын Грозного... постой.
(Идет к дверям и осматривается)
Державный отрок,
По манию Бориса убиенный... (и т.д.)

Актер, игравший Пушкина, долго (опять-таки по законам психологической пьесы, написанной прозой) проверял, не подслушивает ли кто-то посторонний его разговора с Шуйским, отчего ритмическая структура стиха также разрушалась.

В сцене "Москва. Царские палаты" строка прервана авторской ремаркой:

Ц а р ь
Все кончено – глаза мои темнеют,
Я чувствую могильный хлад...
(Входит патриарх, святители, за ними все бояре.
Царицу ведут под руки, царевна рыдает.)
Кто там?
А! схима... так! святое постриженье...
Ударил час, в монахи царь идет –
И темный гроб моею будет кельей...

В этом спектакле вопрос Бориса "Кто там?" звучал после длительной паузы (а не при первом звуке шагов входящих в палату людей, что соответствовало бы ритмической природе стиха и внутреннему эмоциональному состоянию царя, его крайней собранности, сосредоточенности на событии). Здесь режиссер разрывал стих длинным, неторопливо-торжественным входом патриарха, святителей, бояр, царицы, царевны; актеры нашли разного рода бытовые подробности, выражающие отношение к умирающему Борису. В результате строка "Я чувствую могильный хлад... Кто там?" распалась на две разрозненно звучащие реплики. Начало ее поглотил "правдивый" выход бояр и др., а конец "выскочил" неожиданно, вразрез с ритмической инерцией стиха.

"Шапочное" знакомство со стихом закономерно приводит и к другим ошибкам. Чаще всего они проявляются в систематическом пренебрежении актеров к межстиховым паузам, причем это происходит не только в случаях переноса, но и там, где ритмическое и интонационно-синтаксическое членение совпадают и где, казалось бы, межстиховую паузу держать легко.

Можно привести множество примеров, когда исполнители "лепили" фразу так, как сделали бы это в пьесе, написанной прозой, где возможна вариантность членения текста, но что недопустимо в пьесе стихотворной.

Например, в упомянутом выше спектакле "Борис Годунов":

Царь
Возможно ли? Расстрига, беглый инок
На нас ведет злодейские дружины,
Дерзает нам писать угрозы! Полно,
Пора смирить безумца! – Поезжайте
Ты, Трубецкой, и ты, Басманов: помочь
Нужна моим усердным воеводам,
Бунтовщиком Чернигов осажден.
Спасайте град и граждан.

Басманов
Государь,
Трех месяцев отныне не пройдет,
И замолчит и слух о самозванце;
Его в Москву мы привезем, как зверя
Заморского, в железной клетке. Богом
Тебе клянусь.

После слов "инок", "поезжайте", "помочь", "зверя", "богом" исполнители ролей Царя и Басманова не держали межстиховой паузы, им казалось, что соблюдение ритмической паузы раздробит мысль, либо затормозит перспективу ее развития, и стихи поневоле превращались в прозу.

В другом спектакле (по пьесе Шекспира) нами также было записано много примеров нарушения межстиховой паузы. Так, текст Графини:

Прими, Бертрам, мое благословенье.
Не только видом – духом будь в отца.
Пускай равно и кровь твоя и доблесть
Тобою управляют. Будь достоин
Высокого рожденья своего, –

произносился актрисой, игравшей эту роль, следующим образом:

"Пускай равно и кровь твоя и доблесть тобою управляют.
Будь достоин высокого рожденья своего".

Чем не проза? Это происходило потому, что ритмические паузы после слов "доблесть" и "достоин" отсутствовали.

При сценическом воплощении стихотворных пьес довольно часто делаются сокращения текста. Например, исключаются сцены в Польше в "Борисе Годунове", сокращаются иногда сцены 4 акта "Сирано де Бержерака" и т.д. Слабо развитое чувство ритма стиха сказывается и здесь. Так, большая часть монолога иногда отбрасывается, от монолога остается лишь небольшая реплика, причем нередко начинается она со средины строки, в связи с чем пятистопный ямб в такой строке может превратиться в двустопный. Нам приходилось встречаться и с безграмотным сокращением рифмованного разностопного ямба, когда, решив сократить текст, режиссер, а вслед за ним и актеры, думали лишь "о смысле" и забывали о рифме.

Вот речь идет о Сирано – он и музыкант, и астроном, и физик, и философ, и великой храбрости человек!

Рагно
И сумасшедший! Но его отвага
Неподражаема! И он со всеми прост.
И плащ его похож на петушиный хвост,

Когда его слегка приподнимает шпага,
Султан на голове и на камзоле баски.
Он так причудливо одет,
(Что даже сам Филипп Шампанский
Не смог бы дать его портрет!)

Г и ж и

А нос какой! Он так отрос,
Что нужен шарабан, – его не вложишь в тачку...
Бедняга по утрам прогуливает нос,
Как барыня свою собачку!

Строки, взятые нами в скобки, были режиссером убраны. Исчезла, стало быть, рифма и стих зазвучал неуклюже, неповоротливо. Если бы, начиная работу над "Сирано де Бержераком", режиссер вспомнил, что в вольном стихе есть рифмовка – кольцевая, или смежная, или перекрестная, он несомненно делал бы сокращения со знанием природы такого стиха. Например, "баски" рифмуется с "Шампанский", а "одет" рифмуется с "портрет". Это – рифмовка перекрестная, при ней нельзя сокращать смежные строки, так как 1-я строка рифмуется с 3-ей, а 2-я – с 4-й. Сократив из четырех строк третью и четвертую, режиссер оставил первую и вторую строки без рифм. И получилось нечто несуразное:

Султан на голове и на камзоле баски.
Он так причудливо одет.
А нос какой! Он так отрос,
Что нужен шарабан, – его не вложишь в тачку...

Если не развито чувство ритма стиха, актеры позволяют себе делать и различного рода добавления текста, в то время как стихотворная строка измерена, и здесь нельзя добавить не только слова, но даже звука. Тем не менее на спектаклях постоянно слышишь добавления текста: ну! что! хм! Или повторы слов, или прибавление частиц "же", "-то"; порой и дополнительные слова, придуманные актерами. Приведем примеры таких добавлений, записанных нами в течение одного вечера на одном из спектаклей по пьесе Шекспира.

II акт. Король отказывается от лечения, которое предлагает ему героиня пьесы – Елена.

К о р о л ь

О нет, дитя, напрасные старанья!
Благодарю тебя за состраданье.
Лишь этим я могу тебе воздать.

Е л е н а

Не отвергайте божью благодать!

В спектакле после слов "за состраданье" Король по-отечески ласково ударяет пальцем по носику Елены. Актриса, исполняющая роль Елены, озвучивает этот жест мелодичным "ррынь", как сделал бы, играя, ребенок. Получилось мило, трогательно даже, но стих исчез, строка неожиданно приобрела дополнительный слог.

Елена прощается с Бертрамом:

Е л е н а

Супруг мой! Лишь чужие и враги
Друг друга на прощанье не целуют.

Бертрам
Не медлите. Скорей. Заждались кони.

Но перед тем, как произнести реплику, данную автором, актер отреагировал на укор Елены собственным возмущенным "Что?!" И в прозе негоже дополнять авторский текст, а в стихе и вовсе непозволительно. Здесь хватило бы, вероятно, и взгляда.

В III акте появились еще более невероятные добавления. Сцена во Флоренции, диалог Елены и Вдовы:

Елена
Но если вы не верите, что я
Его жена, то как мне убедить вас,
Не погубив при этом весь свой план?
Вдова
Мы люди бедные, но мы честны... (и т.д.)

Итальянцы – люди экспансивные, это всем известно. Наверно, актриса, исполнявшая роль Вдовы, подумала, что итальянка не может воспринимать молча речь собеседницы. Поэтому, услышав, что Елена – жена Бертрама, Вдова всплескивает руками и кричит, – естественно, по-итальянски: "О! Санта Мария! Мама миа!" А потом уж произносит текст автора: "Мы люди бедные, но мы честны..."

IV акт. Свидание Бертрама и Дианы:

Бертрам
Я слышал, ваше имя – Фонтибель?
Диана
Меня зовут Дианой.
Бертрам
Как богиню!
И этого достойны вы вполне!

Диана в этом спектакле считает необходимым назвать не только свое имя, но и фамилию. Глубокого смысла мы в этом не увидели, а вот стих опять безнадежно перешел в прозу:

Бертрам
Я слышал, ваше имя – Фонибель?
Диана
Меня зовут Дианой (Капилетти.
Бертрам
Дианой?) Как богиню!
И этого достойны вы вполне.

Слова, взятые в скобки, были добавлены актерами к тексту, в результате чего пятистопный ямб превратился в реплике Бертрама в ямб трехстопный; выдержанный на протяжении всей пьесы размер вновь "захромал".

Забывают порой актеры и о том, что словесное ударение подчиняется ритмической инерции стиха, поскольку русскому классическому стихосложению свойствен константный ритм.

В спектакле "Макбет", например, актер произнес слово "судя" с ударением на первом слоге – "су́дя", т.е. так, как привык это слово произносить в жизни, а не так, как этого требовало ритмическое движение стиха:

Дункан

Кто это весь в крови? Судя по виду,
Он может рассказать о ходя боя
С мятежниками.

Малькольм

Это тот солдат (и т.д.)

В спектакле "Борис Годунов" актриса, игравшая Марину, произнесла "не нужны", в то время как ритмическое движение стиха требовало произношения этого слова с ударением на первом слоге:

Марина

Часы бегут, и дорого мне время –
Я здесь тебе назначила свиданье –
Не для того, чтоб слушать нежны речи
Любовника. Слова не нужны. Верю,
Что любишь ты; ... (и т.д.)

Казалось бы, все, о чем здесь говорится, – мелочи, которых можно и не заметить. Но таких "мелочей" набирается по ходу спектакля достаточно много: отсутствуют межстиховые паузы, в особенности часто при переносах; мизансцены рвут стих, дробя его ритмически неоправданной паузой; звучат неверные словесные ударения, появляются добавления слогов за счет междометий, убавления – за счет нечеткой дикции, "проглатывания" слогов, звуков, неверного сокращения текста. После просмотра таких спектаклей уходишь с чувством глубокой неудовлетворенности – разрушена гармония стиха, искусственно отторгнуты друг от друга, противопоставлены друг другу содержание и форма произведения. Противопоставление смысла и ритма, слова и стиха не только обедняет, но порой искажает авторский замысел. Попытки специалиста по сценической речи исправить положение в уже идущем спектакле практически неосуществимы, как невозможна такого рода "скорая помощь" и за несколько дней до премьеры: в течение довольно длительного репетиционного периода актеры успевают выстроить логику поведения героев – вне стиха, привыкают произносить фразу – вне стиха, мыслить и действовать словом – вне стиха. Режиссер создает пластический образ спектакля, выстраивает мизансцены – также вне стиха. В таких условиях всякий призыв специалиста по речи "держать строку", "соблюдать ритмическую паузу", "помнить про инверсию" и т.п. будет носить формальный характер и принесет лишь вред, поскольку актеры не успевают за короткий срок органически овладеть мелодикой стиха, его ритмической структурой. Их стремление на ходу перестроиться, что-то изменить создает атмосферу дополнительных волнений, которых и без того хватает на генеральных репетициях. Надо ли доказывать, что всякая попытка в последнюю минуту вернуть стих обречена на провал?

Из всего сказанного очевидно: для того, чтобы актеры и режиссеры владели стихом, соблюдали его ритмические законы, необходимо прежде всего серьезное совершенствование методики преподавания техники стиха в театральных институтах, где "куются" театральные кадры. Педагоги театральных вузов много делают для решения этой проблемы. Намечено включить в новую программу обучения работу над стихотворной драматургией. Ведется теоретическая разработка проблем, связанных со сцени-

ческим воплощением пьес в стихах. Так, в статье А.Н. Петровой «Предмет "Сценическая речь", его материал, его задачи. Художественное слово в системе работы над сценической речью» ("Сценическая речь" 1976) исследуются выразительные возможности цезуры в стихотворной драматургии. В книге Я.М. Смоленского "В союзе звуков, чувств и дум" (Смоленский 1976) приводится подробный и интересный действенный стихоритмический анализ сцен и монологов из пушкинских "Маленьких трагедий". Примером может служить анализ монолога Барона из "Скупого рыцаря", диалогов из "Моцарта и Сальери", сцены из "Каменного гостя". Анализируя предлагаемые обстоятельства, в которых развивается сцена, определяя ее основные события, выстраивая партитуру действий пушкинских героев, автор убедительно доказывает, что ни при каких обстоятельствах строка в стихе не должна лишаться своего ритмического единства. И все же в театральной педагогике нет до сих пор теоретического исследования или методического пособия, целиком посвященного работе над стихотворной драматургией. Явно недостаточно разработана эта проблема и в теории драмы, и в стиховедении. Вероятно, было бы исключительно плодотворным содружество стиховедов и педагогов по сценической речи в разработке данной проблемы. Это оказало бы действенную помощь деятелям современного театра.

А жизнь театра идет. И незнание законов стиха, отношения со стихом на "Вы" отнюдь не служат препятствием к появлению новых спектаклей по пьесам в стихах – так велика эмоциональная заразительность этих пьес, так живы, современны, остры проблемы, в них поднятые. И уже позади премьера еврипидовской "Гекубы" в Саратове, а в московском театре им. М.Н. Ермоловой идут репетиции "Василисы Мелентьевой" А.Н. Островского, а в брянском ТЮЗе мечтают о пушкинском "Борисе Годунове"...

ЛИТЕРАТУРА

Кожинов 1970 – *Кожинов В.* Как пишут стихи. О законах поэтического творчества. М., 1970.

Смоленский 1976 – *Смоленский Я.М.* В союзе звуков, чувств и дум. М., 1976.

Сценическая речь 1976 – Сценическая речь./Под ред. И.П. Козляниновой. М., 1976.

Томашевский 1959 – *Томашевский Б.В.* Стих и язык. Филологические очерки. М.; Л., 1959.

V

Г.Н. ИВАНОВА-ЛУКЬЯНОВА, Р.Ф. ПАУФОШИМА

ОПЫТ СОПОСТАВИТЕЛЬНОГО АНАЛИЗА ПРОИЗНОШЕНИЯ ОДНОГО ГЛАСНОГО РАЗНЫМИ АКТЕРАМИ

Голоса В.Яхонтова, В.Качалова, М.Астангова, Н.Мордвинова, Д.Журавлева и некоторых других замечательных актеров давно приняты за образец речевого искусства. Их объединяет то, что это все сильные, красивые баритональные голоса, которыми, в нашем представлении, говорили и говорят положительные герои и трагические персонажи (Арбенин и Отелло Н.Мордвинова, Гамлет и Ричард III М.Астангова, а также герои Пушкина, Чехова, Горького, воссозданные на концертной сцене В.Яхонтовым, М.Качаловым и Д.Журавлевым).

Но несмотря на объединяющую их общность, эти голоса, неповторимые в своем своеобразии, легко узнаются и ценятся прежде всего своими индивидуальными особенностями.

В оценке театральной критики все определения этих голосов также можно разделить на общие и частные. К общим относятся, например, такие, как: прекрасный, могучий голос, выразительный, волнующий, незабываемый, пленительный, благородный и сильный и т. д. К частным определениям, которые нас интересуют гораздо в большей степени, мы обратимся после того, когда подведем итоги некоторых экспериментально-фонетических исследований произношения актеров.

Традиционный подход предполагал исследование речевой манеры в объеме слова, фразы, периода.

Мы же предприняли попытку сконцентрировать свое внимание на изучении отдельного звука как кратчайшей единицы речевого потока и тем самым как бы "заглянуть в сердце сценической речи", как выразился в устной беседе М.В. Панов.

Для этой цели был выбран гласный [а] в сильной позиции. Такой выбор был мотивирован тем, что именно этот гласный по своей артикуляционно-акустической природе дает наибольшую возможность варьирования. Следует добавить, что до опыта, на слух было замечено, что именно в этом узком сравнении заложено существенное различие; так, например, у Астангова [а] как бы переходит в [э], у Мордвинова – в [ы], а у Яхонтова оно оставалось "чистым" на всем протяжении звучания.

Ни в одном из известных нам высказываний о речевых особенностях этих актеров подобных замечаний не встретилось.

При исследовании гласного [а] мы анализировали следующие его характеристики: тембр, длительность, интенсивность и мелодику. Гласный [а] выделялся из слогов под ударением в положении не между мягкими согласными.

Тембр и длительность изучались с помощью сегментатора типа ВМГ[1]. При анализе тембра особое внимание мы уделяли качеству конечного переходного участка[2].

Интенсивность гласных исследовалась с помощью осциллографа. Интонограммы дали возможность получить картину изменения основного тона в пределах исследуемого гласного.

Говоря о голосе актера, мы имеем в виду прежде всего его сценическое воплощение. При этом голос не может существовать изолированно, вне фонетической оболочки, т. е. конкретных реализаций фонем. Поэтому, исследуя звучание гласного, мы одновременно оцениваем и тембр голоса говорящего, и манеру его произношения[3].

Были проанализированы следующие звучащие материалы: в исполнении В.И. Качалова – стихотворения А.С. Пушкина "Няне" и М. Горького "Девушка и смерть"; В. Яхонтова – "Песнь о Буревестнике" М. Горького; М.А. Астангова – рассказ И.А. Бунина "Господин из Сан-Франциско"; Н. Мордвинова – повесть А.С. Пушкина "Выстрел"; Д.Н. Журавлева – повесть А.П. Чехова "Дама с собачкой".

Ниже приводятся результаты эксперимента.

Тембр и длительность

В.И. Качалов.

1) *Одна,*[2] в глуши лесов сосновых[4]

[а] – 360 мсек: $\overset{а}{100}$ – $\overset{а}{200}$ – $\overset{а}{70}$ – $\overset{а}{90}$ (слаб.)

2) будто на *часах*[6]

[а] – 275 мсек: $\overset{а}{200}$ – $\overset{ъ}{75}$

3) в твоих наморщенных *руках*

[а] – 310 мсек: $\overset{а}{250}$ – $\overset{ъ}{60}$

4) *тоска,*[6] предчувствия, заботы

[а] – 470 мсек: $\overset{а}{300}$ – $\overset{а^{о}}{170}$ (слабое и глухое)

---

[1] Описание этого прибора см.: Васильев 1977.

[2] Специалистами в области автоматического распознавания речи было замечено, что для характеристики индивидуального голоса особенно важна рекурсия звука: "...завершающая часть играет для опознавания голосов большую роль, чем "атака звука" (Рамишвили 1976, с. 41).

[3] Данные, полученные специалистами в области автоматического распознавания речи, свидетельствуют о том, что узнавание голоса говорящего обязательно основывается на узнавании его индивидуальной манеры речепроизводства – коартикуляции, темпа речи т. д. Г.С. Рамишвили по этому поводу пишет: "Если дело касается узнавания голоса говорящего субъекта, речевой процесс должен быть необходимо дан, хотя это не значит, что в этом же процессе не могут наличествовать и другие индивидуальные особенности голоса, не связанные лишь с процессом речи" (Рамишвили 1976, с. 23).

[4] Цифры над гласным обозначают тип интонационной конструкции по Е.А. Брызгуновой (Брызгунова 1979).

5) ощущали только *страх*[6] великий

[а] – 370 мсек: а – а – а^{ъ} (с "металлическим" – ъ
100 130 100 призвуком) 40

Во всех прослушанных примерах качаловское [а] отличается большой длительностью (275–470 мсек); вместе с тем оно звучит тембрально однородно, его конечные фазы не отличаются от ядра гласного, либо имеют тембр [ъ][5].

В. Яхонтов.

1) И *гагары*[2] тоже стонут

[а] – 470 мсек: а – ъ^{о}
370 100

2) Гром *ударов*[2] их пугает.

[а] – 380 мсек: а –ъ^{ы}
330 50

3) и бросает их с *размаха*[6]

[а] – 315 мсек: а –а^{о}
260 55

4) изумрудные *громады*[1]

[а] – 335 мсек: а – ъ
300 35

5) души *прекрасные*[2] порывы

[а] – 330 мсек: а – ъ^{а}
280 50

6) Россия вспрянет ото *сна*[1]

[а] – 440 мсек: а – шепотное а (полностью отсутствует назализация,
390 50 обычно свойственная гласным в конце слова).

7) напишут наши *имена*[1]

[а] – 220 мсек: а – шепотное а (назализация опять отсутствует).
140 80

Следовательно, [а] в произношении В. Яхонтова отличается большой длительностью (220–470 мсек); конечные фазы его, обычно очень крат-

---

[5] Театроведческие оценки голоса В.И.Качалова носят эмоциональный характер и не несут никакой фонетической информации: "... и этот прославленный во всех сравнениях голос, пленительный и завораживающий, поражающий своим диапазоном и неисчерпаемым разнообразием красок". Актер "с замечательным голосом, чудесной пластикой и захватывающими переливами интонаций" (Виленкин 1962, с. 9, 107); Е.Д. Стасова: "... прекрасный, волнующий, незабываемый голос" (Виленкин 1962, с. 426); О.Л. Книппер-Чехова: «Твой голос, "ласковый и нежный"» (Виленкин 1962, с. 457); Т.Л. Щепкина-Куперник: "... словно густой мед пролился, словно великолепная виолончель прозвучала: это был голос Качалова, который впервые услыхала Москва" (Виленкин 1962, с. 132); Н.М. Горчаков: «...богатейшие оттенки его чудесного голоса, его виртуозное умение бесконечно варьировать все "пиано" и "форте" своих интонаций» (Виленкин 1962, с. 163).

кие, ъ-образны, иногда – лабиализованы (1,3); назализация, даже позиционно или комбинаторно обусловленная, практически отсутствует.

В силу этого создается общее впечатление об однородности звучания гласного на всем его протяжении. Может быть, именно это качество звука и отразилось в оценках театральной критики, единодушно называвшей голос Яхонтова благородным и сильным[6].

М. А с т а н г о в.

1) *здра́вствуйте*

[а] – 140 мсек: $\overset{2}{а}^{э}_{100} - ъ_{40}$

2) я *сама́* из этих мест

[а] – 150 мсек: $\overset{2}{а}_{100} - \dot{а}_{50}$

3) ответила *Са́ша*

[а] – 105 мсек: $\overset{1}{а}_{50} - а_{55}$

4) *с азартом*

[а] – 175 мсек: $а^{а}_{50} - а_{100} - ъ_{25}$

5) начало *марта* он хотел посвятить

[а] – 210 мсек: $а_{50} - а^{э}_{100} - э_{60}$

6) и купанье на английских *острова́х*

[а] – 220 мсек: $а_{100} - \dot{а}_{50} - ъ_{70}$

7) на *обра́тном* пути

[а] – 155 мсек: $\overset{1}{а}_{100} - ъ^{э}_{55}$

(звук короткий, но создается ощущение долготы за счет резкого повышения и затем понижения тона)

8) и все пошло *сперва́* отлично

[а] – 320 мсек: $\overset{4}{а}_{250} - \dot{а}_{70}$

(с придыханием)

---

[6] Но о голосе надо сказать особо. Самый звук его производил впечатление магическое. Юношественный и спокойный, звенящий, властительный, не похожий ни на один, дотоле слышанный голос, он бывал суровым, нежным, мечтательным. Бывал томным, насмешливым, гневным. И при этом в тембре его заключена была какая-то трепетность, которая сообщала таинственную прелесть его интонациям... ( ) сверкающий и словно ломкий высокий светлый звук его рассекал сдержанную мужественность глубоких регистров... Он ощущал силу и красоту слов, он вдумывался и вслушивался в них, произнося их неторопливо и веско. Самый темп речи Яхонтова определялся этим его вниманием к слову... Одни слова звучали у него подчеркнуто протяженно – так в музыке звучат половина и целые ноты; другие произносил также отчетливо, но пробегал их словно четверти и восьмые, пауза значила у него столько же, сколько и слово" (Андроников 1958, с. 3–4).

9) *до самого* Гибралтара

[а] – 175 мсек: $\overset{а}{100} - \overset{\dot{а}}{75}$

10) *Гибралтара*

[а] – 205 мсек: $\overset{а}{150} - \overset{а^{ъ}}{55}$

11) пароход был похож на *громадный* отель

[а] – 235 мсек: $\overset{а}{160} - \overset{э^{ы}}{75}$

12) с ночным $\overset{6}{баром}$

[а] – 255 мсек: $\overset{а}{200} - \overset{\dot{а}}{55}$ (иллюзия растяжки длительности гласного создается за счет очень резкого снижения основного тона)

13) вставали $\overset{1}{рано}$

[а] – 250 мсек: $\overset{а}{100} - \overset{\dot{а}}{150}$

14) при трубных звуках, резко *раздававшихся*

[а] – 175 мсек: $\overset{а}{100} - \overset{\dot{а}}{75}$

15) и неприветливо *светало*

[а] – 310 мсек: $\overset{а}{270} - \overset{а^{о}}{40}$ (нет ощущения растянутости гласного)

16) накинув фланелевые *пижамы*

[а] – 250 мсек: $\overset{а}{100} - \overset{\dot{а}}{100} - \overset{ъ^{э}}{50}$

17) пили кофе, $\overset{6}{шоколад}$, $\overset{1}{какао}$

[а] – 170 мсек: $\overset{а}{100} - \overset{а^{э}}{70}$ [а] – 120 мсек: $\overset{а}{60} - \overset{\dot{а}}{60}$

Итак, у М. Астангова длительность [а] под ударением гораздо меньше, чем у В. Качалова и В. Яхонтова. Его ударное [а] может занимать всего 100–150 мсек, но при этом слушатели оценивают такие гласные как растянутые. По нашим наблюдениям, такой эффект достигается путем резкого изменения основного тона – его повышения или понижения. Замечательно, что эти свойства астанговского голоса обратили на себя внимание и театроведов[7].

Что же касается характера конечных фаз ударного [а], то они у М. Астангова имеют упередненную артикуляцию и звучат как [ӓ], [ӓ], [э], [ъ^{э}],

[7] «И вдруг к итогу, к выводу он снова сгустил все так, что звуки гласные зазвучали насыщенно, почти плотно, настолько их воздух уплотнен дыханием, в словах "меня", "засиял" звучит какая-то значительная, или, вернее, значащая глубина гласных; именно глубина, а не растянутость» (Велехова 1971, с. 151).

причем длительность этих фаз в составе гласного сравнительно велика: упередненное звучание [а] составляет от половины до трети общей длительности гласного, а в отдельных случаях упередненный [а] звучит на всем протяжении (2, 3, 5).

Об этой черте астанговского произношения нам не удалось найти свидетельств театральных критиков. Все оценки носят более общий характер[8].

Н. Мордвинов[9].

1) все в $\overset{2}{скважинах}$

[а] – 255 мсек: а – $а^{ы}$ – ъ – ы (везде звук ровный по интенсивности)
170 45 40

2) бедной *мазанки*

[а] – 150 мсек: $\overset{а}{100}$ – $\overset{а^{ы}}{50}$ $(ъ^{ы})$

3) *с фуражки*

[а] – 170 мсек: $\overset{а}{135}$ – $\overset{ы}{35}$

4) $\overset{6}{ужасного}$ искусства

[а] – 150 мсек: $\overset{а^{э}}{100}$ – $\overset{ъ^{а}}{50}$ (ненапряженный звук, интенсивность везде ровная)

5) и *никогда* в него не вмешивался

[$а^{э}$] – 170 мсек

Итак, в произношении Н. Мордвинова преобладают *ы*-образные завершения ударного *а* (1, 2, 3).

Д. Журавлев[10].

1) и $\overset{6}{Анна}$ Сергеевна

[а] – 140 мсек: $\overset{а}{100}$ – $\overset{а}{40}$

---

[8] Ю.А. Завадский говорит об "изощренном речевом искусстве Астангова" (Завадский 1971, с. 280). М.А. Ульянов пишет о его голосе: "...прекрасный, могучий голос, которым он владел в совершенстве, яркая, четкая дикция" (Ульянов 1971, с. 4).

[9] «Сценическая речь Мордвинова приподнята. Она "построена", "сделана". Слова произносятся с замедлением, даже с оттяжкой. Вспомните, как он читает "Русский характер" Алексея Толстого или раннего Горького. В первый миг эта речь казалась даже ненатуральной. Но как настоящий художник, Мордвинов заставил воспринимать ее по законам, им самим над собою признанным. И вы мгновенно забывали, что вначале эта речь удивила вас, и начинали воспринимать ее как художественную находку: артист обнаруживал неизвестные нам глубины текста, удивлял пластикой слова, его выразительностью, певучестью» (Андроников 1976).

[10] "И вместе с тем сколько чудной, пушкинской улыбки у Д.Н. Журавлева, так она одушевлена настоящей пушкинской мелодией (какое богатство их у Д.Н. Журавлева!). Так все это музыкально и артистически прекрасно и совершенно, что чувство глубокой радости и благодарности замечательному артисту охватывает аудиторию" (Яхонтов 1940).

2) прятал свою *правду*

[а] – 135 мсек: a^{o}_{100} (а) – $ъ_{35}$ (интенсивность переменчивая)

3) его служба *в банке*

[а] – 295 мсек: $а_{200}$ – $а_{50}$ – $ъ^{э}_{45}$ (ровная интенсивность)

4) его низшая *раса*

[а] – 270 мсек: $а_{200}$ – а (слаб.)$_{70}$ (интенсивность нарастает и резко падает)

5) и всегда *предполагал*

[а] – 230 мсек:

6) настоящая, *самая* интересная жизнь

[а] – 200 мсек (переменчивая, угасающая интенсивность)

7) чтобы *уважалась* личная тайна

[а] – 140 мсек: $а_{100}$ – $а_{40}$

8) она была *бледна*

[а] – 280 мсек: $а_{230}$ – $а_{50}$ (отсутствует назализация)

9) и не *улыбалась*

[а] – 325 мсек: a^{o}_{75} – $а_{100}$ – $а_{100}$ – $ъ_{50}$

10) как она уже *припала*

[а] – 260 мсек: $а_{100}$ – а (хрипл.)$_{60}$ – $а^{ъ}_{100}$ (создается впечатление придыхания; высокий тон, большая интенсивность)

11) года *два*

[а] – 240 мсек: a^{o}_{50} а (хрипл.)$_{90}$ – $а^{ъ}_{100}$

12) ну *как* живешь там

[а] – 170 мсек: $а^{ъ}_{50}$ $а_{60}$ $а^{ъ}_{60}$ (хрипл.) (весь звук короткий, но производит впечатление растянутого, за счет контраста по тону. Вялая артикуляция согласных, что сказывается и на гласных)

13) она *плакала*

[а] – 255 мсек: $ъ^{o}_{35}$ – $а_{190}$ – $ъ_{30}$ (очень низкий тон в конце гласного: 250 гц – 200 гц – 150 гц – 100 гц. Опять наблюдается тот же эффект: довольно короткий гласный кажется растянутым; интенсивность также меняется)

14) и прижала платок к *глазам*
[а] – 215 мсек: а (хрипл.) – а (хрипл.) – ъ (хрипл.)
100 65 50

(низкий тон, слабая интенсивность).

Как можно заключить из приведенного материала, [а] Д.Н. Журавлева не имеет единообразных концовок: заключительные фазы ударного гласного могут звучать как [а], [ъ^{э}], [ъ], [а^{о}], [ъ^{а}]. Можно лишь с уверенностью сказать, что у него отсутствуют *ы*-образные завершения. Кроме того, нередки случаи фарингализации конечных участков. Возможно, что это связано с окраской голоса Д. Журавлева – хрипловатой, гортанной.

Как и В.И. Качалову, Д.Н. Журавлеву удается избежать в ряде случаев комбинаторной назализации. Можно предположить, что это качество произношения, несущее определенную эстетическую нагрузку, достигается путем тренировки дикции.

Весь материал по тембру ударного [а] у пяти актеров можно обобщить и сделать более наглядным с помощью таблиц, приведенных ниже.

ОСНОВНОЙ ТОН

Прослушивание на сегментаторе, а также анализ интонограмм позволили нам сделать некоторые выводы о характере основного тона у наших дикторов.

Эти наблюдения дают возможность наполнить конкретным содержанием отдельные чисто индивидуальные оценки голосов актеров.

Например, многими современниками Астангова отмечался его богатый модуляциями голос: "... со множеством оттенков, с богатейшей разработанной системой интонационных вибраций" (Уварова 1971, с. 181).

Таблица 1

Длительность ударного [а] и его квазистационарной фазы

Диктор	Длительность [а] под ударением (в мсек)	Длительность квазистационарной фазы (в мсек)
В. Качалов	275–470	200–300
В. Яхонтов	220–470	140–370
М. Астангов	105–310	0–270
Н. Мордвинов	155–255	0
Д. Журавлев	135–295	0–190

Таблица 2

Качество конечной фазы ударного [а]

В. Качалов	а, ъ
В. Яхонтов	ъ^{о}, ъ^{ы}, а^{о}, ъ, ъ^{а}
М. Астангов	ъ, а, а^{э}, э, ъ^{э}, ӓ, а^{ъ}, э^{ы}, а^{о}
Н. Мордвинов	ы, а^{ы}, ъ^{ы}, а^{э}
Д. Журавлев	а, а^{ъ}, ъ, ъ^{а}, ъ^{э}

Приборы зарегистрировали удивительную изменчивость тона в пределах исследуемого гласного у М. Астангова.

Подобная же картина подвижности тона наблюдалась и при исследовании гласных Д.Н. Журавлева. Об этой особенности голоса актера написано почти также: "...покоряя ее (аудиторию) мощью и интонациями своего пленительно модулирующего голоса"; "...щедрая россыпь лирических интонаций" (Верховский 1951, с. 37, 50).

В сравнении с голосами М. Астангова и Д. Журавлева нам не удалось отметить такой модуляции тона гласного в произношении В. Яхонтова и Н. Мордвинова. Не случайно поэтому мы и не нашли свидетельств о разнообразии интонации применительно к этим актерам. О ней вообще говорилось в самых общих словах, чаще же речь об интонации отсутствовала.

ИНТЕНСИВНОСТЬ

Осциллограммы позволяют судить об интенсивности ударного [а] у пяти актеров.

Оказалось, что голоса Н. Мордвинова и В. Яхонтова противопоставлены по интенсивности: если для В. Яхонтова, как, впрочем, и для М. Астангова и Д. Журавлева, характерна переменчивая интенсивность, то голос Н. Мордвинова характеризуется относительно ровной интенсивностью.

ВЫВОДЫ

1. В анализе сценической речи мы сфокусировали свое внимание на изучении одного гласного. Вариативность в реализации этого звука у разных актеров при инвариантности его у одного актера подтверждает оправданность такого подхода.

2. О разграничении акустического и перцептивного аспектов в анализе материала.

Между этими планами исследования существует сложная корреляция, в ряде случаев акустическая картина полностью соответствует предварительным слуховым наблюдениям, в других случаях – слуховой эффект создается за счет неожиданных комбинаций акустических признаков.

3. О тембре.

Однородность или неоднородность ударного [а] в рассматриваемой позиции может служить средством индивидуальной характеристики актерского голоса. Столь же показателен в этом отношении характер звучания конечных фаз ударного гласного.

4. О длительности.

Длительность звучания ударного гласного, рассматриваемая как производная темпа речи, может характеризовать индивидуальную манеру произношения актера. Кроме реальной длительности, тот же эффект может создаваться за счет тоновых контрастов (за счет резкого повышения или понижения тона на интонационном центре синтагмы).

5. О тоне.

Характеристикой речи актера оказывается также изменчивость тона в пределах длительности одного звука (ударного гласного). Можно считать,

что голос, "богато модулированный", – это такой, в котором ударные гласные произносятся с резкими перепадами основного тона.

6. Об интенсивности.

Интенсивность звука – переменчивая в сравнении с ровной – может быть также включена в оценку голоса актера.

ЛИТЕРАТУРА

Андроников 1958 – *Андроников И.Л.* – В кн.: Яхонтов В. Театр одного актера. М., 1958.

Андроников 1976 – *Андроников И.Л.* Лучший Арбенин. – В кн.: Мордвинов Н.Д. Дневник. М., 1976.

Брызгунова 1979 – *Брызгунова Е.А.* Звуки и интонация русской речи. 3-е изд. М., 1979.

Васильев 1977 – *Васильев Л.В.* Магнитофон-сегментатор для исследования речи.– В кн.: Экспериментально-фонетические исследования в области русской диалектологии. М., 1977.

Виленкин 1962 – *Виленкин В.* Качалов. М., 1962.

Велехова 1971 – *Велехова Н.А.* Мой друг Астангов. – В кн.: Астангов М. Статьи и воспоминания. М., 1971.

Верховский 1951 – *Верховский Н.Ю.* Дмитрий Николаевич Журавлев. М., 1951.

Завадский 1971 – *Завадский Ю.А.* – В кн.: Астангов М. Статьи и воспоминания. М., 1971.

Рамишвили 1976 – *Рамишвили Г.С.* Речевой сигнал и индивидуальность голоса. Тбилиси, 1976.

Уварова 1971 – *Уварова И.П.* Радиопередачи Астангова. – В кн.: Астангов М. Статьи и воспоминания. М., 1971.

Ульянов 1971 – *Ульянов М.А.* Рыцарь театра. – В кн.: Астангов М. Статьи и воспоминания. М., 1971.

Яхонтов 1940 – "Советское искусство", 1940, № 56.

Г.Н. ИВАНОВА-ЛУКЬЯНОВА

ОПЫТ ЛИНГВИСТИЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ТЕАТРОВЕДЧЕСКИХ ОЦЕНОК СЦЕНИЧЕСКОЙ РЕЧИ

Искусствоведы, раскрывая речевое своеобразие актера и оперируя при этом главным образом категориями эстетическими, дают в своих описаниях такие сравнения и метафоры, которые нередко показывают их умение тонко подмечать разнообразные оттенки актерского голоса.

Фонетисты же не всегда могут соотнести возникший при восприятии актерского голоса образ с реальными фонетическими фактами и понять тот смысл, который был вложен искусствоведом или актером в то или иное образное описание.

Попытаемся сопоставить описания театроведческие и фонетические, взяв в качестве объекта исследования рассказ И.А. Бунина "Господин из Сан-Франциско", прочитанный М.А. Астанговым, и статью И.П. Уваровой (Уварова 1971), в которой анализируется это произношение.

Статья отличается большой эмоциональностью и показывает, что ее автору свойственны чуткий слух и острая наблюдательность, а также желание объяснить поразительную способность астанговского голоса передавать цвет, вкус, запахи, материал и т.д.

Из звучащего текста были выбраны лишь те фразы, которые описывают-

ся в статье; они приведены в интонационной транскрипции с незначительными дополнительными пометами.

Господин из Сан-Франциско –/ имени его ни в Неаполе, ни на Капри никто не запомнил –/ ехал/ в Старый/ Свет/ на целых/ два года, с женой и дочерью,/ единственно ради развлечения (Бунин 1956, с. 184).

«Итак, Астангов начинал голосом, для себя необычным: каким-то "вкусным" голосом. Голосом человека, потирающего руки в предвкушении удовольствия при виде обильно и изощренно накрытого стола. Голос-гурман рекомендовал господина из Сан-Франциско» (Уварова 1971, с. 181).

Это впечатление "вкусного" голоса создает неожиданная интонация перечисления с как будто неоправданным членением фразы на отдельные слова-синтагмы. Она и производит ощущение ритмичного похаживания и потирания рук в предвкушении ожидаемой трапезы.

Он был твердо уверен,/ что имеет полное право/ на отдых,/ на удовольствие,/ на путешествие долгое и комфортабельное/ и мало ли еще на что(...) Он работал не покладая рук, –/ китайцы,/ которых он выписывал к себе на работы целыми тысячами,/ хорошо знали,/ что это значит!/ – и, наконец, увидел,/ что сделано уже много,/ что он почти сравнился с теми,/ кого некогда взял себе за образец,/ и решил/ пе-ре-дох-нуть (Бунин 1955, с. 184).

"Бунин не уточнил, что это за работа и что знали китайцы. Но астанговский голос тут тускнел, становился угрюмым и почти скучным, хотя в глубине беглой фразы о китайцах дрогнула тайная зловещая нота, но тотчас ушла" (Уварова 1971, с. 181).

Сообщение о китайцах, произнесенное в ускоренном темпе низким и тихим голосом, заключено между двумя фонетическими предложениями, прочитанными очень громко и так, что каждое слово прозвучало в них как бы раздельно, "потускнело" от такого контрастного соседства.

Кстати, именно о таком прочтении этого отрывка позаботился и сам И.А. Бунин: он сделал это предложение вводным, и оно, как вводное, должно быть прочитано ровным тоном и слегка ускоренно. Так, на фоне интонационных модуляций, свойственных голосу М. Астангова, относительная ровность тона, в сочетании с ослаблением голоса и ускорением темпа речи, создала ощущения скучного, тусклого и угрюмого голоса. А "зловещая нота", прозвучавшая в словах "хорошо знали", вполне соответствует указанной интонации.

Конец последнего предложения произнесен по слогам: пе-ре-дох-нуть, и это возвращает нас к тому ритму, который вызвал первоначальное сравнение с голосом-гурманом.

А что до дочери, девушки на возрасте и слегка болезненной,/ то для неё путешествие/ было прямо необходимо:/ не говоря уже о пользе для здоровья,/ разве не бывает в путешествиях счастливых встреч? Тут иной раз сидишь за столом или рассматриваешь фрески рядом с миллиардером (Бунин 1955, с. 184–185)

≪. . . речь уже коснулась дочки господина из Сан-Франциско. О ней говорилось с особым, глуповатым, но деликатно-изящным жеманством, и в жеманстве звучала смутная, очень смутная надежда, потому что – кто знает? – не встретит ли она в такой поездке своего принца? Принца? Нет, у Бунина, конечно, стоял не принц, а миллиардер, но, почти иронизируя над миллионерской судьбой, Бунин потом послал ей встречу именно с принцем. Зная об этой грядущей встрече Астангов пощадил ее и слово "миллиардер" произнес почти нежно, будто собрался сказать как раз "принц" (Уварова 1971, с. 181).

Выделяет этот отрывок прежде всего интонация, в которой впервые зазвучали непривычно высокие ноты. Преобладание здесь ИК-3, до этого не встречавшейся в рассказе, по-видимому и характеризует новую тему. Заметен даже избыток этих конструкций, например, в вопросительном предложении: "Разве не бывает в путешествиях счастливых встреч?" достаточно было бы одной вершины ИК-3, а здесь их оказалось две, на словах "бывает" и "встреч".

Тонко подмеченное "глуповатое и деликатно-изящное жеманство" астанговского голоса, читающего этот отрывок, объясняется, возможно, еще и сочетанием элементов разговорности: [блл'э́з'нъі] – болезненной, [ра́з'и] – разве, [быва́іт] – бывает с манерным произношением: [фрэ́ск'и], а также с нарочитым ассимилятивным смягчением согласных [пут'и³шэ́с'т'в'иjь] Прежде это слово встречалось дважды; но без смягчения: [пут'и³шэ́ств'иjъ] – путешествие долгое и комфортабельное.

Маршрут/ был/ выработан господином из Сан-Франциско обширный. В декабре и январе/ он наделся насладиться солнцем Южной Италии, /памятниками древностей,/ тарантеллой,/ серенадами бродячих певцов/ и тем, что люди в его годы чувствуют особенно тонко,/ любовью молоденьких неаполитанок,/ пусть даже и не совсем бескорыстной;/ карнавал/ он думал провести в Ницце, /в Монте Карло, /. . . (Бунин 1955, с. 185).

«Да! Так вот, о маршруте семейства из Сан-Франциско . . . Описывая маршрут, голос Астангова обрел такой размах, такую ширину, будто сразу охватил

Эта тема характеризуется, во-первых, широким диапазоном громкости: от громкого первого предложения интенсивность постепенно спадает, особенно к тому моменту, где говорится о любви молоденьких неаполитанок, и затем, в последнем фонети-

весь мир, с морями и странами, с картинными галереями и молоденькими неаполитанками. И особо щедро, со вкусом и чуть мечтательно прозвучало: "Карнавал он думал провести в Ницше"» (Уварова 1971, с. 181).

ческом предложении, достигает своей наивысшей фазы; во-вторых, интонация перечисления (здесь она реализована ИК-2) сопровождается растягиванием ударных гласных в словах, являющихся интонационными центрами; и, наконец, психологическими паузами, которые придают особую весомость первым словам этого отрывка. Эти фонетические моменты и сообщают голосу ту особенность, о которой говорится "широта и размах".

О последней фразе еще сказано: "щедро, со вкусом и чуть мечтательно". "Щедро" – выступает здесь как синоним слов "широта и размах", "мечтательно" – этой именно особенностью отличается ИК-6 с сильной растяжкой ударного гласного, "со вкусом" – не поддается фонетическому объяснению.

И все/ пошло/ сперва/ отлично.

Был конец ноября,/ до самого Гибралтара пришлось плыть то в ледяной мгле,/ то среди бури с мокрым снегом;/ но плыли вполне благополучно. Пассажиров было много,/ пароход/ – знаменитая "Атлантида" – / был похож на громадный отель/ со всеми удобствами,/ – с ночным баром,/ с восточными банями,/ с собственной газетой, –/ и жизнь на нем протекала/ весьма размеренно./ (Бунин 1955, с. 185).

«Впрочем, от широты и мечтательности голос, опершись на фразу: "И все сперва пошло отлично", – перешел к почти деловому и едва ли не будничному описанию роскошной, праздной жизни на пароходе "Атлантида"» (Уварова, 1971, с. 181).

Здесь в общую интонационную ткань рассказа, уже заметно отмеченную преобладанием ИК-6 и ИК-2, впервые была введена ИК-4 при перечислении. Это вкрапление, чуждое общему тону, и принесло с собой окраску официально-делового стиля.

. . в пятом часу/ их,/ освеженных/ и повеселевших,/ поили крепким душистым чаем, с печеньями; / в семь/ повещали трубными сигналами о том,/ что составляло главнейшую цель/ всего этого существования,/ венец его. . . И тут/ господин из Сан-Франциско,/ потирая от прилива жизненных сил руки, / спешил в свою богатую люкс-кабину –/ одеваться (Бунин 1955, с. 186).

Непостижимо, что делал Астангов с глаголами в этом куске. Он вынимал из глаголов мускульную силу, он говорил – "поили", "повещали" – в какой-то изнеженной, сверхпассивной форме, будто речь шла о каких-то существах, лишенных способности к действию, которых надо поить чаем, потому что сами они пить чай не могут, не должны.

Зато при "трубных сигналах" все обретало внутреннюю активность, интонация становилась упругой, энергичной и чуть ли не хищной (Уварова 1971, с. 185).

В разбираемом отрывке голос Астангова четко разграничил три части. Первая относительно спокойная и ровная, без яркого выделения отдельных слов, хотя и с умеренной логической акцентированностью почти на каждом слове. Она и построена на преобладании ИК-2 с небольшой растянутостью ударного гласного в центрах синтагм. Ей противостоит вторая, в которой сила голоса резко выделяет интонационные центры, ритмично следующие с одинаковой, сравнительно высокой интонацией. Главное слово этой части ("венец") произнесено уже с другой интонацией, наиболее громко и с сильным растяжением гласного, словно прогудел заключительный трубный сигнал.

Третья часть, характеризующаяся заметным нарастанием темпа за счет удлинения синтагм, воспринимается как активная по сравнению с замедленной (пассивной) первой частью. В главном ее слове "одеваться", произнесенном намеренно тихо и почти по слогам, заключена сдерживаемая и уже готовая проявить себя энергия. Отсюда определения "упругая, энергичная, хищная" кажутся подобранными очень точно, хотя по сути они и не имеют прямого отношения к интонации.

Океан,/ ходивший за стенами,/ был страшен,/ но о нем не думали,/ твердо/ веря/ во власть над ним командира (Бунин 1955, с. 186).

«Эта фраза произнесена была так, что уже вроде бы нельзя было ее забыть, потому что она подняла вокруг стен стихию безмерную, как сам мир, и страшную, как рок, но Астангов сам же "потопил" ее, окончив фразу не голосом рока, но голосом суетночеловеческим, каким говорил все о пароходе и его обитателях:" . . . Но о нем не думали, твердо веря во власть над ним командира"» (Уварова 1971, с. 184).

Эту фразу Астангов выделил прежде всего тембром. Голос его казался здесь негромким и особенно низким. Возможно, что низкий тембр в сочетании с монотонностью интонации и произвел впечатление голоса рока.

(7) 2 6 1 2 6 (7) 1
Нечто монгольское/ было в его желтоватом лице/ с подстриженными серебряными усами,/ золотыми пломбами блестели его крупные зубы,/ старой слоновой костью –/ крепкая лысая голова (Бунин 1955, с. 187).

"Чуть заметной модуляцией голос выбирал из текста серебро, золото и слоновую кость, и вдруг становилось жутко или во всяком случае не по себе оттого, что это существо сделано не из живой плоти" (Уварова 1971, с. 180).

Обращает на себя внимание конец предложения (крепкая лысая голова). Это достигается контрастным сочетанием долгих и кратких гласных в центрах синтагм. Рядом со словами, произнесенными с удлинением ударного гласного (усами, зубы, костью), эта синтагма отличается нарочитой краткостью гласных и энергичной артикуляцией согласных.

Логическая выделенность слова *крепкая* создается удлинением "р" и кратким "е" в сочетании с характерной интонацией ИК-7.

(3) (6) 1 2 (2) 1 (2) 2 2 5 2
. . . была изящая влюбленная пара,/ за которой все с любопытством следили,/ и которая не скрывала своего счастья:/ он танцевал только с ней,/ и все выходило у них так тонко,/ очаровательно,/ что только один командир знал,/ что эта пара/ нанята/ Ллойдом/ играть в любовь/ за хорошие деньги/ и уже давно плавает/ то на одном,/ то на другом/ корабле (Бунин 1954, с. 187).

(3) 1 3 6 1

«А ночью, в салоне, когда собирается отборная публика . . . – Астангов без особого интереса перечислил ее, остановившись с особым многозначительным упором на танцующей паре влюбленных, о которых – он сказал это жестко и беспощадно – "только один командир знал, что . . ."» (Уварова 1971, с. 182).

"Жесткий и беспощадный" смысл сказанного, возможно, создавался за счет контраста, когда вслед за словами, произнесенными негромким вкрадчивым голосом ("тонко, очаровательно"), шли слова, раскрывающие секрет "влюбленной пары". Они произнесены отчетливо, отделяясь друг от друга психологическими паузами и с неестественной для всего рассказа ИК-3.

2 3 2 6 6 6 2 3 3
Он по росту казался среди других мальчиком,/ он был совсем не хорош собой/ и странен, –/ очки,/ котелок,/ английское пальто,/ а волосы редких усов –/ точно конские,/ смуглая тонкая кожа на плоском лице/ точно натянута/ и как будто слегка лакирована, –/ но девушка/ слушала его/ и

от волнения[(3)] не понимала[2],/ что[2] он ей говорит;/ сердце ее билось от непонятного восторга[2] перед ним:/ все[2],/ все в нем было не такое[(2)], как у прочих[1], –/ его сухие руки[2],/ его чистая кожа[2], под которой текла древняя царская кровь . . . (Бунин 1955, с. 188).

«... тщательно и осторожно отбирая интонацию уже к каждому слову, Астангов будто заговорил на другом языке, где звукосочетания скрывают собственный и особый смысл и особую связь понятий. "Малого роста . . . не хорош собой. . ." – все это было сказано еще обычно, как говорилось о бутылках вин и пледах, о том, что доступно и понятно взору плывущих на "Атлантиде". Но иной язык начинался, когда голос касался сухих рук принца, его чистой кожи, под которой текла древняя царская кровь. Астангов говорил так, будто сам видел движение этой тысячелетней царской крови в голубоватых жилах» (Уварова 1971, с. 182).

Голос Астангова, произнесший "его сухие руки", ослаб и слегка задрожал как бы от сдерживаемого волнения. Это волнение восторженной девушки, слушающей принца, хорошо передается ритмом: сначала он учащается, когда после коротких синтагм была произнесена синтагма в 5 тактов ("сердце ее билось от непонятного восторга перед ним"). Затем наступает ритмический перебой, когда рядом с этой длинной синтагмой появляется по воле рассказчика синтагма в один такт (Астангов для этой цели изменил текст и вставил это лишнее слово "все"). И вслед за нею опять длинная синтагма. Так, перебои ритма вызывают перебои дыхания, и как результат – эффект зримости звучащего слова ("говорил так, будто сам видел. . . ").

. . . потом – выход к автомобилю[6]/ и медленное движение по людным узким и серым коридором[6] улиц,/ среди высоких, многооконных домов,/ осмотр мертвенно-чистых и ровно, приятно, но скучно, точно снегом, освещенных музеев[6]/ или холодных, пахнувших воском церквей[6], в которых повсюду одно и то же:/ величавый вход[6], закрытый тяжкой кожаной завесой,/ а внутри – огромная пустота[6],/ молчание[6],/ тихие огоньки семисвечника[6], краснеющие в глубине на престоле, убранном кружевами,/ одинокая старуха[6] среди темных деревенских парт,/ скользкие гробовые плиты[6] под ногами/ и чье-нибудь "Снятие со креста[6]", непременно знаменитое . . . (Бунин 1955, с. 190).

«Суша Италии не гарантировала того же комфорта, что океанская зыбь, несшая столько времени "Атлантиду". Голос словно устал, надсел, перечисляя неурядицы итальянской жизни, и чтец, не меняя интонации, стал читать стихи Данте, Петрарки, Ариосто, Тассо, Леопарди, Кардуччи, Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Фета, Блока, Ахматовой, Мандельштама, Пастернака, Цветаевой, Есенина, Маяковского, Заболоцкого, Тихонова, Сельвинского, Багрицкого, Светлова, Исаковского, Твардовского, Симонова, Суркова, Щипачева

янского быта, почти хрипел, поднимаясь к верхним нотам.

Если бы мы не понимали русской речи, мы все равно поняли бы, слыша этот голос, что Италия обманула ожидания, внеся в великолепно налаженную жизнь растерянность, будничность, беспокойство и глухое раздражение, которое так легко переходит в отчаяние и тоску» (Уварова, с. 182–183).

рассказа перечисление всегда отличалось варьированием интонационных конструкций. Монотонность повествования достигается еще и тем, что логических ударений здесь почти нет. Но главная особенность отрывка состоит в непривычно длинных синтагмах, средняя величина которых здесь равна 6 тактам при общей средней величине, равной 3 тактам. Здесь Астангов даже противоречит тексту, синтаксис которого предполагает иное, более дробное членение.

Вежливо / и изысканно поклонившийся хозяин,/ отменно элегантный молодой человек, встретивший их,/ на мгновение// поразил господина из Сан-Франциско:/ взглянув на него,/ господин из Сан-Франциско вдруг вспомнил,// что нынче ночью,// среди прочей путаницы, осаждавшей его во сне,/ он видел именно этого джентельмена,/ точь-в-точь такого же,/ как этот,/ в той же визитке с круглыми полами/ и с такой же зеркально причесанной головою. Удивленный,/он даже чуть было не приостановился (Бунин 1955, с. 194).

«Когда они прибыли на Капри...» – тут голос сделал некое движение, отступив от описательной и раздраженной манеры (а вся Италия уже прочно была прочитана как раз в этой манере), – вдруг словно бы оборвался. И в разрыв словесной ткани, откуда-то из глубины, поднялась интонация зловещая и чистая от суеты, предостерегающая и беспощадная: господин из Сан-Франциско увидел хозяина отеля...

Словно "зеркально" Астангов произнес так, что оно оторвалось от контекста, встало самостоятельно, будто в живую ткань будничных событий ставили вдруг темное зеркало, зловещее предзнаменование, в котором отразилось нечто, возвещающее скорый конец» (Уварова 1971, с. 18).

Новая тема начата неожиданно тихим голосом, но очень отчетливо из-за продолжительных пауз, особенно выделивших слова: "поразил", "вспомнил", "нынче ночью". Фатальное совпадение сна и действительности вызывает у господина из Сан-Франциско такое удивление и одновременно страх, что он готов не верить своим глазам. Отсюда каскад вопросительных интонаций в повествовании после слов: "вдруг вспомнил"... Само слово "зеркально" никак не выделено, но вся синтагма, в которую оно входит, произнесена с четкой, энергичной артикуляцией и с той же интонацией неверия и страха.

В самом низу,/ в подводной утробе "Атлантиды",/ тускло блистали сталью,/ сипели паром/ и сочились кипятком и маслом/тысячепудовые громады котлов и всяческих других машин,/ той кухни, раскаляемой исподу адскими топками,/ в которой варилось движение корабля, –/клокотали страшные в своей сосредоточенности силы... (Бунин, 1955, с. 204).

"Лишь в самом конце голосом глухим, четко и полновластно отбросив ветошь суетного бытия, Астангов гремит мощью, раскатывая круглые, как колеса механизма, гласные" (Уварова 1971, с. 18).

Своеобразие этого отрывка составляют растянутые гласные интонационных центров, выделяющие главные слова текста (низу, утробе, паром, сталью, кухни, силы). И над всем предложением гремит одно слово "страшные", произнесенное раскатисто и громко.

ВЫВОДЫ

1. Приведенные сопоставления позволяют заключить, что в большинстве своем данные оценки речевого искусства М. Астангова носят объективный характер и поддаются фонетическому толкованию.

2. Самыми эффектными в плане восприятия оказались те места рассказа, в которых отмечается какое-либо звуковое противопоставление.

3. Приемом контраста Астангов пользуется часто. При переходе от одной темы к другой актер меняет силу голоса или тембр, ритм или интонацию, поэтому голос его становится то глухим, то мощным, то угрюмым, то мечтательным, то скучным, то зловещим и беспощадным:

а) Так, усилением или ослаблением голоса рассказчик выделяет отдельные слова, словосочетания и фонетические предложения. На этом контрасте построен второй из рассмотренных отрывков, где громким голосом утверждается полное право господина из Сан-Франциско на отдых и удовольствие и очень тихо и словно мимоходом сказано о китайцах, "которых он выписывал к себе на работы целыми тысячами";

б) контрастность тембровой окраски – тоже один из приемов Астангова. Изменением тембра начинается обычно новая тема. Так, низким до неузнаваемости голосом выделяется тема океана. Она проходит через весь рассказ как символ беспощадной жизненной стихии, рядом с которой такой ничтожной и мимолетной кажется жизнь отдельного человека, несмотря на все его богатство и высокомерие ("Океан, ходивший за стенами, был страшен...");

в) противопоставленность тем и связанных с ними настроений иногда передается контрастным ритмом. Чтобы противопоставить комфорт "Атлантиды" и неустроенность суши Италии, Астангов прибегает к смене ритма повествования. Если сравнить среднюю величину синтагм этих отрывков, то окажется, что в первом она равна 2,5, а во втором – 6 тактам. А это определило и темп повествования: в первом случае он замедленный – здесь господствует голос-гурман, а во втором – ускоренный, и в голосе зазвучали усталость и глухое раздражение;

г) об интонации М. Астангова писали многие, она всегда поражала богатством оттенков и сложностью варьирования. Многие примеры из "Господина из Сан-Франциско" производят впечатление еще и изобретательностью интонации. Например, неожиданное интонационное оформление фразы: "Перед кудрявым(6) букетом(7) гиацинтов"[1] – надолго оставляет ее в памяти.

Контрастность интонации – также одна из деталей основного художественного приема актера, приема просодических противопоставлений. Основными интонационными конструкциями в неконечных синтагмах являются для Астангова, исполняющего рассказ И.А.Бунина, ИК-2 и ИК-6, но когда в мелодический рисунок входит непривычная для него ИК-3, это значит, что появилось новое лицо – женщина. Так вошла в повествование тема дочери господина из Сан-Франциско – и голос Астангова был назван здесь кокетливо-жеманным. Столь же редкая для Астангова ИК-4 преследует такую же цель образного противопоставления – и тогда о голосе было сказано, что он перешел к почти деловому описанию[1] (Уварова 1971, с. 183).

4. Но самой замечательной чертой исполнительского искусства М. Астангова является способность его голоса придавать словам зримость и в привычных звукосочетаниях знакомых слов вновь открывать стертую от небрежного обращения образность. Не случайно поэтому отдельные слова из рассказа, которые, по мнению автора исследуемой статьи, производят особенно сильное впечатление, часто не имеют в нашей транскрипции никаких помет. Просто четкая астанговская артикуляция вместе со свойственным хорошим чтецам умением видеть произносимое вернули этим словам первоначальную связь с называемыми предметами. Так произнесено слово "зеркально", "будто в живую ткань будничных событий вставили вдруг темное зеркало" (Уварова 1971, с. 183), или словосочетания: "блистая сталью", "золотыми пломбами". Это свидетельствует о том, что в основе замечательного таланта М.А. Астангова лежит высокая культура речи и трепетная любовь к звучащему слову.

ЛИТЕРАТУРА

Бунин 1955 – *Бунин И.А.* Рассказы. М., 1955.

Уварова 1971 – *Уварова И.П.* Радиопередачи Астангова. – В кн.: Астангов М. Статьи и воспоминания. М., 1971.

[1] Следует отметить, что своеобразие интонации Астангова не всегда поддается транскрибированию, и отмеченные в транскрипции переходные типы ИК не вполне точно выражают астанговскую интонацию.

VI

ИЗ НЕОПУБЛИКОВАННЫХ МАТЕРИАЛОВ А.А. РЕФОРМАТСКОГО

Публикуемые заметки из архива Александра Александровича Реформатского (1900–1978) представляют собой начало задуманной им серии очерков по культуре языка в пении в сравнении, как можно полагать, со сценической речью драматических актеров. Сохранился рукописный текст трех очерков, два из которых (ниже обозначенных как I и II) датированы 4.XI.1947 г., из чего следует, что они написаны "залпом" как общее введение в данную проблематику. Что касается третьего очерка, то текст его, местами сильно попорченный и потому полностью не восстановимый, не имеет конца, вследствие чего точная датировка его невозможна. По-видимому, он писал примерно в то же время – во всяком случае, не позднее 1951 г., о чем свидетельствует явно более поздняя вставка, датированная 14.II.1952 г. (см. сн. 4).

Тема "речь и пение" (и шире – сценическая речь вообще) занимала А.А. на протяжении всей его жизни. В архиве имеется масса чернового материала, представляющего собой выписки из различных авторов (отнюдь не только лингвистов) и записи в тетрадях, на карточках и случайных клочках бумаги, регистрирующие особенности произношения артистов, певцов, дикторов, писателей... Эта тема находится в русле его увлечения вопросами русской орфоэпии (и культуры речи), которыми он так или иначе занимался с 30-х годов до конца жизни и в которых авторитет его был непререкаем и как теоретика-орфоэписта, и как живого носителя образцового московского произношения. Среди задуманных им книг было обширное исследование "Русская орфоэпия", в котором предполагалось обобщить не только историю теоретической разработки произносительных норм, но и живую речевую практику XX в. – от сценической до обиходно-разговорной речи. Сохранился текст (в двух вариантах) его доклада «Русский язык в радиопередачах "Последних известий"» (прочитан в мае 1943 г. на совещании корреспондентов Радиокомитета), где, правда, речь идет не об орфоэпических вопросах, а о лексико-грамматической правильности и стилистической выразительности радиопередач. Сохранился также черновой текст доклада "Спорные вопросы русской орфоэпии" (ВТО, 26.VIII.1942) – первого из предполагавшегося, по-видимому, цикла докладов в ВТО (на это указывают заключительные слова доклада о намерении автора остановиться в следующий раз подробнее на анализе произношения мастеров сцены и эстрады). К сожалению, никакого продолжения этого доклада в архиве не обнаружено – видимо, оно не состоялось. В упомянутом же тексте говорится об общих проблемах орфоэпии и вопросы собственно сценического произношения не затрагиваются.

Предлагаемая вниманию читателей статья А.А. Реформатского хронологически предшествует его известной статье "Речь и музыка в пении" ("Вопросы культуры речи". М., 1955. Вып. I) и может рассматриваться как своего рода "проба темы", глубоко исследованной в публикации 1955 г., подобно тому как "Фантазия до-минор" Бетховена (столь любимая А.А.) была своеобразной подготовкой грандиозной 9-й симфонии. Следует, однако, отметить, что, несмотря на общность темы и подхода, в двух работах А.А. по существу нет текстуальных совпадений: позднейшая статья писалась фактически заново, и "заимствования" из более раннего опыта касаются лишь отдельных примеров. К тому же перечень конкретных вопросов певческого произношения в двух статьях почти не пересекается. Все это делает публикуемую работу интересной как в отношении анализа фактического материала, так и в отношении общих соображений. В частности, замечания А.А. о ведущей роли Малого театра в сохранении и развитии образцового литературного произношения дают повод для глубокого анализа этого вопроса в условиях современной театральной ситуации

Москвы, характеризуемой существенным обновлением актерского состава как в самом Малом, так и в других театрах (число и популярность которых заметно возросли); в ситуации, когда уже нет большинства мастеров сцены, которых 30 лет назад слушал, на которых ориентировался и с многими из которых был знаком А.А.; в ситуации "конкуренции" театра и кино и непомерной популярности телевидения с его временно создаваемыми сборными актерскими коллективами, где не может быть речи ни о какой игровой и речевой традиции... Сама сценическая и певческая речь за 30 лет не осталась неизменной, и было бы интересно сравнить, в какой мере факты произношения, оцениваемые А.А. как "недопустимые" и "режущие ухо" нарушения, могут квалифицироваться как таковые в настоящее время.

В этом небольшом очерке А.А. Реформатский предстает таким, каким мы его знаем – тонким наблюдателем-лингвистом, сочетающим глубокую научную проницательность с великолепным знанием театра и музыки, знанием, которым он владел не просто как заядлый любитель-театрал, но – можно сказать это без всяких натяжек – как профессионал-музыковед и театровед. Это был человек, впитавший лучшие традиции русской культуры и олицетворявший собой связующее звено в культурной преемственности между старшими и младшими поколениями русской интеллигенции XX в.

В.А. Виноградов

А.А. РЕФОРМАТСКИЙ

О КУЛЬТУРЕ ЯЗЫКА В ПЕНИИ

I

Пение без слов, точнее "пение на определенный звук речи", конечно, существует, – стоит только вспомнить и средневековые канты, и вокализы на "-а", и известный хор в "Послании митрополита Гермогена Тушинскому вору" Кастальского или же "Концерт для голоса с оркестром" Глиэра. Но вряд ли это все типично для вокальной музыки.

Речитатив, ария, романс, ансамбль – на чьи-то слова – вот что определяет основное направление оперного и камерного вокала. Недаром уже Глюк старался "в пику" Пуччини согласовать речь и пение и найти какие-то формы соответствия речевой и музыкальной интонации. Эту мысль поддерживали позднее Моцарт, Бизе, Делиб, Вагнер, Р. Штраус и некоторые "модернисты".

Но особенно остро вопрос о слове и музыке, о речи и "пении слов" встал в русской музыкальной школе, когда она пыталась противопоставить себя модной и эпигонски заезженной "итальянской школе". Глинка, Даргомыжский, Мусоргский – вот прямая линия поисков соответствия слова и музыкального звука. Конечно, решения этого вопроса могут быть разные, и речитатив Монтеверди, переведенный на русский язык, или ариозо Чайковского, переведенное на французский, может прозвучать правильно даже на чужом языке не только как музыкальная мелодия, но и как ария со словами, чему способствует фразировка и акцентуация певца, его дикция и просто его уменье "произносить слова" данного языка.

Много книжности и буквенности вносят певцы в произношение особой щипящей "щ звонкого", или иначе "ж долгого мягкого", которая не имеет своей буквы, а выражается в письме либо как *жж* (*жужжать, вожжи,*

жжет), либо как *зж* (*визжать, брезжить, позже*), а также как *жд* в словах *дожди, дождик, дождевик*. Большинство певцов произносят эту шипящую как "ж долгое твердое" (С.И.Мигай – Роберт, И.С.Козловский – "Зимний вечер"), а *дождя, дождем* – "по буквам", т. е. по-церковнославянски (исключение – Е.И. Антонова). Одна певица из Радиокомитета произносила (20.IX 1942 г.) "а я дощ пролью", но рядом – "весенним дождем", – грех, впрочем, свойственный и многим драматическим актерам, например, В.И. Качалову (роль "от автора" в "Воскресенье"). Следует отметить, что обратное явление – произношение *жд* как "ж долгое мягкое", например, в словах *прежде, подожди,* или тем более *зж* на стыке приставки и корня (*разжать, безжалостный*), что часто встречается в разговорной речи ленинградцев, минчан, киевлян – абсолютно недопустимо, но, слава богу, в пении нигде не обнаружено.

Наоборот, у певцов часто наблюдается тенденция к твердости в тех случаях, где требуется мягкая согласная, например, манерное [ч]*асть* (Кочубей), *бесчэстный* (Ленский), а также невозможные для литературного языка *блешчэт, трепешчэт* (С.М. Хромченко – песня из "Рафаэля" Аренского). Сюда же следует отнести и слово *ангел* с *н* твердым (И.С. Козловский – "Мельник и ручей", П.И. Селиванов – Елецкий, М.П. Максакова – "Ночной зефир" и почти все исполнители партии Гремина).

Очень режут ухо твердые зубные согласные *с, з* перед другими мягкими согласными, например: у И.С.Козловского – *объяснить* (вм. *объясьнить* – "Мельник и ручей"), *погасли* (вм. *погасьли* – "Колыбельная" Моцарта), *слезы, жизни* (вм. *сьлезы, жизьни* – "Я помню чудное мгновенье") и даже *исчез, исчезли* (вм. *ищез, ищезьли* – "Для берегов отчизны дальней"); у А.П. Иванова – *счас(т)ливый* (вм. *счасьливый* – "Воин" Шопена), *песню* (вм. *песьню* – "Песня темного леса"), то же у С.М. Хромченко и Н.С. Ханаева. Нередко также отсутствует смягчение губных *п, б, в* перед йотом в словах типа *любовью* (М.П. Максакова – Марина), *кровью* (А.П. Иванов – "Спящая княжна"), *выпьем* (И.С. Козловский – "Зимний вечер"); у И.С. Козловского случается даже конечное твердое *в* вместо мягкого оглушенного *фь: любов, любоф* ("Мельник и ручей") – это в чистом виде черта южных диалектов.

Обратный случай – это смягчение конечных твердых согласных перед *и* или йотом, начинающими следующее слово. Данное нарушение законов конца слова является, пожалуй, самым тяжким преступлением норм русского образцового произношения, но, увы, и самым частым случаем, зарегистрированным у большинства певцов. Происходит это от неверного чтения букв: мягко следует читать согласные перед *и* внутри слова (*пил, сила, картина* и т. п.), но не на стыке приставки и корня (*сыграть, подыскать* и т. п.; исключение: *взимать* – церковнославянизм) или двух корней (*пединститут, фининспектор*). То же относится и к сочетанию предлогов со словами, начинающимися с *и* или йота и вообще к сочетанию двух слов, когда предыдущее заканчивается твердой согласной, а далее следует любое слово, начинающееся с *и* (йота): во всех этих случаях смягчение согласных недопустимо. Вот это-то и нарушается регулярно певцами: *совсемь иначе* (А.И. Орфенов – Альмавива), *я помокь им* (П.И. Селиванов – Фигаро) и многие другие (М.О. Рейзен, А.С. Пирогов, И.С. Козловский, А.П. Иванов и др.)...

Одноко есть и такие произведения литературно-музыкального творчества, где надо слова произносить "более чем правильно", где певцу надо так же работать над мелодией и музыкальным звуком, как и над произношением слов, на которые эта мелодия написана. В этом отношении особенно требовательна именно русская словесно-музыкальная литература, будь то Глинка, Даргомыжский, Мусоргский, Прокофьев или же Серов, Кюи, Чайковский, Рубинштейн, Римский-Корсаков, Шостакович...

Прежде всего большинство опер и романсов великих русских композиторов написано на известнейшие тексты русских писателей, на те "слова", которые вошли в традицию русской культуры, стали "вечными спутниками" каждого культурного русского человека. Будь это "Руслан и Людмила" Глинки – Пушкина, "Борис Годунов" Мусоргского – Пушкина, "Царь Салтан", "Золотой петушок", "Моцарт и Сальери" Римского-Корсакова – Пушкина, "Евгений Онегин", "Пиковая дама", "Мазепа" Чайковского – Пушкина или же "Демон" Рубинштейна – Лермонтова, "Дубровский" Направника – Пушкина, "Алеко" Рахманинова – Пушкина, "Вражья сила" Серова – Островского, "Снегурочка" Римского-Корсакова – Островского, или даже "Капитанская дочка" Кюи – Пушкина или "Леди Макбет Мценского уезда" Шостаковича – Лескова, "Нос" Шостаковича – Гоголя.

Тем бóльшая ответственность падает на артистов Большого театра – первого оперного театра и лучшего источника камерной культуры пения в СССР. Однако это не всегда так просто. "Правильное" русское произношение не может свалиться "с неба". Это результат большой культурной традиции и серьезной работы профессионала.

Когда труппы Большого и Малого театров были мало дифференцированы и главенствовал, по сути дела, Малый театр – дело было проще. Почему Московский Малый театр стяжал себе такую славу – славу образца русской речи, славу первоисточника правильности русского литературного языка? Это результат сложного культурно-исторического процесса, когда в послепушкинскую эпоху – эпоху окончательной канонизации и нормализации русского литературного языка – Московский Малый театр в тесном союзе с Московским университетом создал нормы "московского образцового произношения", произношения не сословного, не кастового, а именно общенационального, где речь дворянина, купца, крестьянина и простолюдина объединялись в одном мудром синтезе; где противоречия XVIII в. – "высокого", по происхождению церковнославянского, стиля и "низкого", по происхождению "диалектного", стиля – были "сняты" в единстве "литературного русского языка", в том произношении, которое утверждали и утвердили представители "династии" Садовских, Ленский, Ермолова, Федотова, Лешковская, Рыжовы и Турчанинова[1]. А началось-то это единство с того времени, когда Щепкин, Садовские и другие артисты тогдашнего Малого театра совместно с А.Н. Островским, Т.Н. Грановским и другими представителями литературы и филологической науки объединенными усилиями (и часто в трактире!) определяли пути русского сценического

[1] Свод правил произношения можно найти в следующих работах: *Ушаков Д.Н.* Задачи русской орфоэпии. – Русская речь. Новая серия. М., 1928. Вып. III. Толковый словарь русского языка/ Под ред. Д.Н. Ушакова, М., 1935. Т. I; *Аванесов Р.И.* Работа над русским литературным произношением в школе. – РЯШ, 1947, № 3.

слова. Пусть революционная эпоха внесла колебания, зародила сомнения во многих деталях этого "образцового московского произношения", но все же отправным пунктом всех разговоров о "правильном сценическом произношении" был и будет Московский Малый театр, и до сих пор спорные вопросы произношения в отдельных случаях даже для ученых-филологов решаются справкой: "А как это произносит Евдокия Дмитриевна Турчанинова или Варвара Николаевна Рыжова?" "А как это говорил покойный Пров Михайлович Садовский?" И в этом – признание ценности этой культурной традиции, традиции двух кафедр прогрессивной русской мысли XIX в.: Малого театра и Московского университета.

II

Причины "неправильного произношения" у певца могут быть очень разнообразны. Это иногда просто недоразумение, непонимание словесного оборота (что, правда, бывает редко); это зачастую влияние чужеязычия (какой-нибудь из русских диалектов или нерусский язык, чаще всего украинский); это – что чаще всего встречается – влияние "буквы", орфографии, неправильного понимания отношения букв и звуков русского языка; наконец, манерность, неправильный "изыск", толкающий на искажение русских слов в угоду ложно задуманному "эстетизму". Особый случай представляют собой иноязычные цитаты в тексте оперы или (реже) романса, где уже может сказываться обратное – русификация текста, неправильное произношение нерусского текста (будь то французский или украинский текст – безразлично).

Чтобы разобрать все указанные случаи, прежде всего надо исключить все то, что связано с дикцией – как речевой, так и вокальной. Этот вопрос не так прост, особенно в применении к "вокальной дикции". Если применительно к драматическому артисту понятия дикции и орфоэпии ("норм правильного произношения") сравнительно легко расчленить, то применительно к дикции и орфоэпии в пении это сделать гораздо труднее.

Действительно, всякие "пришепетывания", "гундосости", "картавость", "каша во рту" и т. п. – никакого отношения к орфоэпии не имеют. Можно обладать прекрасной орфоэпией, но произносить с "кашей во рту", картавить, пришепетывать или гундосить. Здесь языковеду делать нечего. Преподаватель дикции (а иной раз в союзе с врачом-логопедом) должен заниматься такими дефектами речи, причем врач-логопед может и должен "врачевать" чисто физические дефекты, а специалист по дикции на этой базе может и должен добиваться правильной техники речи, т. е. четкости и ясности произношения, но... не в ущерб тем произносительным нормам, которые устанавливает языковед-орфоэпист. Было бы смешно, если бы, например, преподаватель дикции, "очищая" произношение гласных, заставлял "окать" (т. е. говорить *собака, водовоз* и т. д. вместо *сабака, въдавос*) или "якать" (т. е. говорить *святой, часы* вместо *свитой, чисы* и т. п.)[2]. Однако до сих пор преподаватели дикции в отрыве от языковедческой

[2] Здесь мы применяем очень упрощенную транскрипцию; на самом деле *а* в первом предударном слоге слова *собака* не то, что во втором, ударном слоге, и, конечно, *и* в *чисы, свитой* "не совсем *и*" – во всяком случае не такое, как в *молчи* или *свита*.

науки заставляют своих учеников произносить "гласные" *э-а-о-у-ы* и *е-я-ё-ю-и*, хотя навык "голого ы" без предшествующей твердой согласной низачем не нужен, так как такого случая нет и не может быть в русском языке, а *е-я-ё-ю* – это просто буквы, обозначающие сочетания йота и гласных *э-а-о-у*, наряду с такими сочетаниями, как *ре, ле, те, де..., ря, ля, тя, дя...* и т. п.

В таких случаях следует специалистам по дикции отказаться от пропахшей нафталином буквенной премудрости старых авторитетов и просто познакомиться с новейшими достижениями фонетики и теории письма. Однако речевая гимнастика губ и языка и тем более техника использования ротового и носового резонатора – всецело должна быть в руках специалистов по дикции. Всякому, кому приходилось говорить или петь публично, знакома роль носового резонатора "для экономии" связок – это технический прием ораторов, декламаторов, дикторов, педагогов и певцов; научить этому приему может специалист по дикции и по постановке голоса, а отнюдь не языковед-фонетист; тот же специалист должен и предостеречь от излишнего увлечения "назализацией", чем не брезгуют часто и крупные вокалисты-басы для "понижения тембра". А вот как произносить: *крепкой, крепкай, крепкый* или *крепкий, дефки* или *дефьки, бох* или *бок* (*бог*) и т. п. – это дело языковеда-орфоэписта.

В отношении певческой дикции вопрос сложнее, так как то, что можно и должно произносить в обычной и сценической речи правильно, может деформироваться или вступать в противоречие с требованиями вокала в пении. Однако и здесь много "жупелов". Так, часто ритм мелодии не совпадает с ритмом слов и словосочетаний. Например, в знаменитой реплике Мельника в "Русалке" – "Говорят тебе, я ворон..." – даже у такого чуткого к речи композитора, как Даргомыжский, имеется указанное несовпадение: "Говорят тебе..." даны как восьмушка (*Го-*), шестнадцатая (*-во-*) и три четвертушки (*-рят те-бе*), последняя "с точкой". А ритм речи здесь явно иной: *Го-* 1/16, *-во-* 1/8, *-рят* 1/4, *те-* 1/8, *-бе* 1/4 или 1/2... Как же быть? Ведь от этих пропорций зависит, в частности, и то, как "петь" (т. е. произносить в пении) первый слог *Го-*. Если следовать "нотам", то надо петь: *Гавэрят* вместо нормального речевого *гэварят*. Нарушить "ноты" нельзя, но плохо и исказить русскую речь! Где же выход? Петь *гэварят*, но на *Гэ-* делать несвойственную этому слову большую долготу, а на слоге *-ва-* – несвойственную излишнюю краткость, т. е. жертвовать ритмикой речи, но не вокализацией (в отношении нормального распределения гласных). Такой же случай в куплетах Мефистофеля "Сатана там правит бал" (надо петь "*Сэ-*, хотя бы и с долготой), в "Демоне" ("На воздушном океане" – *Нэ ваздушнэм...*) и во многих еще операх и романсах ("По-над Доном сад цветет" Мусоргского и др.).

Таким образом: врачу – патология речи, специалисту по дикции – техника ясности речи, а языковеду-орфоэписту – культура речи, социальная правильность произношения.

Итак, в дальнейшем ограничимся лишь тем, что отвечает теме "Культура речи в пении". Отсюда ясно, что такие факты, как "О, жалкий жрябий мой" в "Онегине" или "Вся приснилось" (Грязной в "Царской невесте" у многих молодых баритонов), где налицо чисто дикционный дефект (на высокой фермате "а" лучше звучит, чем "э" или "о"), или, наоборот,

"Ужас смерти сеет мой булот" (Кончак – М.Д. Михайлов) или "Будь ей, чодо мое" в партии Досифея – М.О. Рейзена (поскольку "о" ниже как гласная, чем "а"), что также дефект дикции – все это не подлежит нашему рассмотрению.

Другое дело такой, может быть, и случайный факт, как "Сем-ка, померекаем, умом раскинем" (Скула, IV акт "Князя Игоря" в исполнении как Н.С.Колтыпина – увы, пленка! – так и И.М.Скобцова) вместо правильного "Сём-ка...", что очень "режет ухо"[3]. Эта ошибка показывает, как часто оперный певец, не чувствуя живую стихию русской речи по чутью, не потрудился проверить себя по словарю! Конечно, это не собственно орфоэпия, а какое-то недоразумение, однако досадное и во всяком случае подлежащее ведению языковеда.

В Большом театре нет таких "династий", как Садовские, Музили-Рыжовы, где устная традиция доводит языковую ценность от отца к сыну и к внуку и правнуку. Это понятно, потому что унаследовать драматический талант легче, чем оперно-вокалические способности. Нет кровных вокальных потомков у Петровых, Корсова, Хохлова, Собинова, а потомки Шаляпина не могут соперничать со своим знаменитым отцом. Тем большая ответственность падает на учение и работу, на правильное преодоление акцентов и диалектов, на понимание соотношения "буквы" и "звука речи", на благородный труд овладения культурой речи – образцовой, общенациональной, в основе – московской.

III

Рассмотрим некоторые вопросы, намеченные выше, и прежде всего – отношение письма и произношения. Правильное произношение русского литературного языка – это произношение, выработанное как ценная традиция на основе московского произношения. И это произношение обязательно для всякого, кто имеет дело с публичной, общественной речью, будь то исполнение драматического актера или декламатора, урок преподавателя, лекция профессора, речь оратора или "слова", на которые поет певец.

Конечно, в пределах этих разных проявлений публичной речи возможны разные стили. Так, ораторская и кафедральная речь относится, как правило, к сфере высоких стилей; речь урока учителя, конечно, иного стиля: в лучшем случае – это нейтральный стиль, зачастую переходящий в более низкие ярусы (разговорные и фамильярные подвиды стиля); "слова" исполняющего арию или романс певца – как правило, стиль высокий; в ином плане стоят "слова" характерных и комических ролей (Скула и Ерошка, подъячий, Хивря, – но отнюдь не Фигаро, Базилио, Бартоло) и романсов ("Семинарист" Мусоргского, "Тихо и громко" Багриновского и т.п.).

Отсюда у большинства певцов естественный, но неверный вывод: если слова в пении – как правило, высокий стиль, т.е. сугубо литературный, то здесь надо держаться как можно ближе писанного или печатного текста; к тому же и разучивание по нотам включает также и строку букв. Такого

[3] Здесь, конечно, главная беда в нашей орфографии, которая не "признает" букву *ё*, не следит за двумя точками, а однако за начертанием "е" скрывается либо "э", либо "о", что совсем не все равно в русском языке!

рода "равнение на букву", приоритет письма над языком приводит к очень нежелательным результатам.

Хотя наше письмо (особенно русское) и основано на фонетике, но это не значит, что наши буквы и их комбинации точно фотографируют звучание устной речи. Алфавит и орфография передают "звуки" языка не прямо, но весьма опосредованно. Дело в том, что буквы алфавита преимущественно отражают только основные фонетические единицы, или фонемы, а их вариации, получающиеся в речевом потоке благодаря влиянию звуков друг на друга, влиянию ударных и безударных слогов и прочим причинам, – письмо, как правило, не отражает, иначе оно перестало бы быть орфографическим и превратилось бы в фонетическую транскрипцию...

Сохранение различия безударных *я, и, е,* (*ё*) может быть иногда и следствием диалектного произношения. Так это было у Ф.И.Шаляпина. В молодости он как волжанин "окал" и позднее ему пришлось переучиваться... На "а" Шаляпин говорить и петь выучился, но с остатками оканья он не со всеми расстался. Дело в том, что в "средневолжских" говорах не только различают безударные *о* и *а* после твердых согласных и в начале слова (*сома* и *сама, овин* и *авин* и т.п.), но также различают безударные *и, э, а, о* после мягких согласных и шипящих, и вот эта-то черта, поддержанная буквенными различиями в тексте, навсегда осталась у Шаляпина, например, *святая схима* (Борис), *рядил* (песня Галицкого из "Князя Игоря"), *обнявшись* (песня о Стеньке Разине) и др.

В тех же случаях, когда диалектная черта не поддержана буквой, она не сохраняется. Так, в южных русских говорах безударные *э, о, а* после мягких согласных, как правило, совпадают в *а* (орфографически это можно было бы обозначить буквой "я", откуда название "яканье"), но мне никогда не доводилось слышать ни одного "якающего" певца – причина здесь именно в различении этих гласных на письме. Зато различение этих гласных "по буквам" встречается у очень многих певцов, не связанных с северными диалектами, например, у Д.А.Смирнова (Герцог), П.И.Селиванова (Елецкий), С.И.Мигая (Алеко) и др. Наблюдения показывают, что лучшие (в смысле правильности произношения) "показатели" по данному случаю у Н.А.Обуховой, М.Д.Михайлова[4] и С.Я.Лемешева.

[4] Максим Дормидонтович Михайлов (бас) – поет с очень хорошей орфоэпией. Говорит же (передача 14/V.52 г. "О себе") – окая вовсю, произнося *шш, жж, ч* – шепеляво-свистяще-дебелое, как у чувашей (он родом чуваш). Вообще – будто другой человек. То же и с А.В.Неждановой: пела "прилично" в смысле орфоэпии. А говорила как украинка, с ужасным акцентом! Вот сила жанра речи и его "правил" (т.е. законов!).

Заметки

Т.М.ГРИГОРЬЕВА

О ФОНЕТИЧЕСКИХ СРЕДСТВАХ СОЗДАНИЯ СЦЕНИЧЕСКОГО ОБРАЗА В ОДНОМ СПЕКТАКЛЕ

Данная заметка представляет собой результат наблюдений над использованием произносительных особенностей речи при создании отдельных сценических образов в спектакле "Деньги для Марии" (по одноименной повести В.Распутина), который был поставлен на сцене Тобольского драматического театра. Мы исходили из того, что сценическое произношение – это общепринятое литературное произношение, но так как сцена отражает самые разнообразные сферы человеческой жизни, события разных эпох, то при создании сценических образов возможно использование всех существующих в обществе языковых средств выражения, в том числе и произносительных – диалектных, просторечных, архаических, жаргонных и т.д. Такие отступления от общепринятой нормы в речи действующих лиц спектакля могут стать одним из главных выразительных средств актерской игры.

Произносительные особенности редко бывают заданы автором (ср. отраженные в тексте лексические и грамматические средства в речи действующих лиц спектакля), поэтому и актер, и режиссер-постановщик должны по необходимости (в соответствии с лексическими и грамматическими особенностями речи персонажа) избрать художественно целесообразные, оправданные содержанием образа фонетические краски, но, выражаясь словами Е.Б.Вахтангова, "уметь пользоваться ими в строгой мере художественного вкуса и с предельным изяществом".

Известно, что те нормы произношения, которые связаны со старомосковской речевой традицией, в настоящее время, хотя и сохранились в основных своих чертах, но претерпели некоторые частные изменения. Сценическая речь отражает современные орфоэпические тенденции, и произносительные новообразования, характеризующие современную произносительную норму, присущи и ей. По свидетельству многих современных исследований, новые произносительные явления утверждаются как уже нормативные (в основном в речи младшего поколения) рядом с еще нормативными (в основном в речи старшего поколения) старыми произносительными формами, и, вероятно, можно считать, составляют то сценическое произношение, которое принято называть стилистически нейтральным. При строгом соблюдении стабильных орфоэпических рекомендаций встречаются произносительные варианты типа [дв']*ерь* – [д'в']*ерь*, [ша]*ги* – [шы]*ги*, *до* [жд']*и* – *до* [ж']*и*, *бою* [с'] – *бою* [с], *ску* [ч]*но* – *ску* [шн]*о* и т.д. Имен-

но такое произношение представлено в речи большинства персонажей спекталя. Оно характеризует образованных представителей деревни (председатель колхоза, ревизор, зоотехник, агроном, механик, бригадир Василий, Полина, секретарь правления колхоза; Витька и дочь агронома, ученики 10 класса) и служит произносительным фоном, на котором всякие отступления в произношении обретают значимый характер.

Одним из компонентов создания образа директора школы, на наш взгляд, выступает строгое следование старомосковской норме, отмеченное в речи актера, исполнителя этой роли. Его речи свойственны такие произносительные формы, которые не встречаются в речи исполнителей других ролей. Чаще всего можно отметить твердое произношение возвратных частиц *-сь, -ся* в глаголах: *да ты сади* [с], *не стесняй* [съ], *присажывай* [съ], *не сердишь* [съ] *ли, теряю* [с], *сажу* [с], *зря старал* [съ], *объединяли* [с], *расплатишь* [съ] и т.д. Значительно реже (а это определено лексическим составом самой роли) представлены другие старомосковские нормы: *народ вся* [къ]*й, для соб* [с'т'в']*енной выгоды.* В данном спектакле и в данной роли названные фонетические особенности речи придают образу несколько возвышенный характер (независимо от человеческой сути героя) и воспринимаются зрителем как один из показателей его солидности, высокой образованности в среде окружающих его людей.

Создавая образы представителей старой деревни, актеры широко используют диалектные и просторечные фонетические средства, которые уместны и, может быть, необходимы в соответствии с заданными автором лексическими и фонетическими просторечными формами и сочетаниями: *дак, помочь, ничё, куды, счас, сказываю, в таком разе, гольная правда, робят, кумекаешь, жизь* (дед Гордей); *хошь бы оделась, срамоту свою прикрой, иди отседова, как я еще дюжу, ли чё ли, не трожь, неохота при людях с тобой займоваться, хвораю, куды с добром, заместо матери, кто-то сказывал* (Степанида); *слава те, господи, нету, партейный, девка* (Комариха). Заданные автором речевые отступления от нормы в основном являются общерусскими, поэтому выбор диалектных фонетических красок в данном спектакле может быть не ограничен конкретным ареалом бытования говора, но, разумеется, у жителей одного села фонетические особенности речи должны быть в системе одного диалекта[1]. Однако наши наблюдения над спектаклем не обнаруживают какой-либо последовательности в выборе диалектных фонетических средств. Исполнительница роли Степаниды, например, в речи своей довольно последовательно выступает как представительница одного из говоров южновеликорусского наречия: [пус'] *зайдё* [т'], *я* [jэ]*ту бесхарактерн* [а]*ю* [н'а-д'ар]*жу,* [ч'аво], [н'а-аб'а̄с̄ӯт̄'а], *не дождё* [с̄'и], *не пу* [ш̄а]*ю* [т'], [н'а]*пью* [ш̄ый], *добр* [а]*й человек зайде* [т'], *не мо* [γ]*у, отбла* [γ]*одарила, не подсмеивай* [с'и], *хо* [ш] *всю бутылку пей* [т'а] и т.д. Речь Комарихи, другой представительницы старшего поколения этой деревни, не представляет собой сколько-нибудь гармонического целого в привычном понимании диалекта, поскольку вбирает в себя, наряду с севернорусским оканьем и эканьем, южновеликорусское яканье:

[1] Хотя практически одна деревня может быть населена носителями разных говоров, но это нельзя считать типичным для диалекта, а реалистическая сцена призвана отражать типическое.

х [о] *рошая ты м* [о] *я, где-ка у* [м'э] *ня, гр* [о] *жусь да в суд п* [о] *дам за* [о] *ск* [о] *рбление* [л'э] *ца я* [н'э-бо] *юсь,* [н'а] *выпал к* [р'а] *стовый а* [н'т'э] - *рес, б* [р'а] *хать* [н'э] *стану,* [б'а] *да, т* [о] *лкни, Кузьма,* [н'э] *п* [о] *ленись,* [н'э] *-др* [о] *ва рубить,* [н'э-м'а] *лю* (= не мелю), [н'э] *в* [э] *ришь в* [о] *р* [о] *жбе,* [н'а] [ин'т'э] *ресно* [т'э] *бе узнать,* [н'э] *сом* [л'э] *вайся* и т.д.

В лингвистических исследованиях отмечено, что в некоторых современных окающих говорах после мягких согласных преимущественно с этимологическим *е* и *ѣ* в 1-м предударном слоге развиваются элементы яканья. Это редкое явление представляет большой интерес для исследователей-диалектологов (Орлова 1958, с. 166, Светлова, с. 46–50). Такая особенность диалектной речи была замечена актрисой, исполнительницей данной роли, на Алтае. Но в работе над диалектным воплощением речи, вероятно, не следует привносить все живое диалектное многообразие на сцену, руководствуясь при этом лишь интуицией и стихийными наблюдениями. Необходимо изучить, усвоить фонетические особенности диалекта в системе и использовать лишь те из них, которые с наибольшей яркостью передадут сущность избранной диалектной речи и сыграют роль выразительной речевой краски.

Нельзя не отметить также, что избранное актрисой в качестве выразительного средства диалектное оканье не получает на сцене правильного выражения. Известно, что северновеликорусским говорам свойственно различение ⟨ а ⟩ и ⟨ о ⟩ во всех безударных слогах. В речи исполнительницы данной роли оканье распространяется на слова с ⟨ а ⟩ в безударном положении: *з* [о] *ворачивай, обр* [о] *щать, ск* [о] *жу, к* [о] *зенный, я с* [о] *ма, з* [о] *судьбой.*

Большой непоследовательностью и бессистемностью отличается речь исполнителя роли деда Гордея, которая представляет собой еще более пеструю картину разнородных фонетических диалектизмов, где широко представлены севернорусское оканье и эканье: (*г* [о] *в* [о] *рю, куды их* [д'э] *вать, д* [о] *м* [о] *гилы, в* [о] *рона, с* [о] *рока, с* [о] *баки,* [т'э] *перь, к* [т'э] *бе без в* [о] *просу, х* [о] *лера*) и фонетические особенности, присущие южновеликорусским говорам: *у* [jэ] *того, ст* [о́ит'], [γ] *рамотный, свет засти* [т'] ; *загуди* [т'] ; *ру* [п'] *да* [с'т'], *п* [о] *лучае* [т'], [л'э] *жи* [т'] и т.д. Причем в отдельных случаях те и другие черты встречаются в одной фразе или в одном слове, а такое произношение воспринимается зрителем как отступление от нормы.

Следует отметить также, что речь представителей старой деревни в спектакле перенасыщена диалектизмами, а это отвлекает от содержания спектакля и разрушает целостное его восприятие.

Как диссонансный момент в постановке спектакля необходимо отметить речевое решение главных ролей – Марии и Кузьмы. В речи Марии, о которой Кузьма замечает: "какое там образование, так грамотешка", нельзя отметить каких-либо отступлений ни в сторону диалекта, ни в сторону просторечия. Более того, встречается несколько слов в старомосковском звучании: *раскидывай, не бой* [съ] ; *в чем я провинила* [с] ; *почему ничего не остало* [с] ; сам же Кузьма в речи своей достаточно часто употребляет просторечные формы, которые не даны в авторском тексте: [раз'и] (= *разве*) ; [у-т'э́а] (= *у тебя*) ; *я* [т'а] (= *я тебя*) ; *всыпят* [т'э́э] (= *тебе*) ; *попа* [с'] (= *попасть*) *недолго* ; [х] *тебе* (= *к тебе*) ; [жыс'] (= *жизнь*) .

Наши наблюдения позволяют сделать следующие выводы:

1. Само использование диалектных фонетических средств является творчески целесообразным и необходимым, но воплощение его в спектакле неграмотно; правильное использование диалектной речи на сцене предполагает употребление диалектных особенностей в определенной системе диалекта и всего лишь как "намек на говор, при котором основой речи любого персонажа остается общепринятое литературное произношение" (Промптова 1972, с. 79);

2. В постановке спектакля речи вообще и произношению, в частности, уделено самое минимальное внимание, а бессистемное и непродуманное использование диалектных и просторечных фонетических средств, их нагромождение не создает гармонического восприятия отдельных образов и всего спектакля в целом, несмотря на несомненные режиссерские и актерские удачи.

ИРЯ
институт русского языка
им. в. в. виноградова

ЛИТЕРАТУРА

Орлова 1958 – *Орлова В.Г.* Разработка исторической фонетики русского языка по данным диалектов (к проблеме метода исследования). – В кн.: Славянская филология. М., 1958, с. 166. Ч. I.

Промптова 1972 – *Промптова И.Ю.* Диалектное и акцентное произношение как выразительное средство драматического актера. М., 1972, с. 79.

Светлова 1967 – *Светлова В.Н.* Фонетические особенности говоров Исетского района Тюменской области. – Учен. зап. Тюменского пед. ин-та, 1967, т. 21, вып. 3, с. 46–50.

Л.А.КАПАНАДЗЕ

РАЗГОВОРНАЯ РЕЧЬ И КИНОЯЗЫК

Киноискусство возникло как "показ событийных связей без слова" (В.В.Шкловский). В отличие от театра, речь в кино и вообще звучащее слово в нем – не основной и не главный материал искусства. На первом плане в кино – монтаж, ракурс, свет, план, действие и только потом уже – слово. Как известно, кино завоевало мир как "великий немой", а звук в кинематографе поначалу казался практикам и теоретикам киноискусства "коммерческой новинкой", лишним элементом, заимствованным у театра: «Противоядие, которое в состоянии убить кино, – это кинетофон. Кинетофон – несчастное изобретение. Герои будут говорить "как в настоящем театре". Но ведь вся сила кино в том, что герои не "говорят", а "речь" дана. Дана в том минимуме и той абстракции, которая делает кино искусством. Кинетофоны – ублюдок театра и кино, жалкий компромисс...» (Тынянов, 1977, с. 322).

www.rustang.ru

Однако кино заговорило. И сразу стало очевидным, что говорить, как в театре, оно не может. Форсированный звук театра ему противопоказан, знаменитый театральный шепот – тем более. Техника – микрофон перед лицом актера – способна передать "шепот, легкое дыханье", равно как и трели соловья без какого-либо нажима, форсажа со стороны исполнителя. Это вообще отдельный от съемок этап работы – озвучивание картины. Спе-

циальная театральная дикция, десятилетиями выработанная на сцене, вся сценическая словесная техника оказались непригодными для техники озвучивания кино, – потребовались новые нормы и новые мерки. Кроме того, каждый большой, серьезный театр чтил и свято соблюдал именно свои традиции, в том числе и произносительные, и по-своему наполнял характерологическими особенностями речь своих персонажей. Кино же, как всякое существо без роду и племени, шло методом проб и ошибок. Речь героев в игровом кино сначала была слишком аффектированной, а затем стала стремительно приближаться к разговорной речи. Разумеется, киноречь стремилась лишь копировать разговорную речь, а не воспроизводить ее полностью. Сказанное станет очевидным, если сравнить фонограмму обычной игровой кинокартины и такой кинокартины, известной у специалистов под названием "фильм-анкета", которая воспроизводит на пленке "жизнь врасплох", т.е. попросту представляет собой интервью, записанное явным или скрытым микрофоном и снятое скрытой камерой. Фонограмма фильма-анкеты сразу покажет нам, что мы имеем дело с непрофессиональными актерами, – наш слух, узнавая непрепарированную речь "улицы" со всеми ее дефектами, заиканием, мямлением и длиннотами, безошибочно отнесет ее к "некинематографической" речи.

Что же такое кинематографическая речь? В этих кратких заметках мы коснемся лишь одной стороны этой проблемы – соотношения норм произношения в диалогах игрового кино с нормами произношения современной разговорной речи. (В иллюстрациях использованы расшифровки фонограмм фильмов 60- – 70-х годов студий "Мосфильм" и "Имени Горького").

Киноязык художественных фильмов ориентирован на современную разговорную речь. Это можно увидеть на самых простых и достаточно частотных фонетических фактах; в кино не услышите старых произносительных норм боя́л [сь], смею́ [с], засижу́ [с], не услышите твердых заднеязычных в словах *тихий, строгий, расталкивать, натягивать, размахивать, постукивать* и под. (разумеется, кроме случаев использования этих норм для создания речевого портрета лиц старшего поколения). Кино уверенно использует самую молодую норму в качестве своей орфоэпической нормы, и случаи, когда произносительные нормы, отжившие в литературном языке, сохранились бы в языке кино, практически невозможны. Театральная же речь в целом отличается своим фонетическим "консерватизмом", не подчиняется языковым новшествам и сохраняет традиционное звучание слов.

В лингвистической литературе высказывалось мнение, что изменение традиционных орфоэпических норм на сцене происходит в немалой степени под влиянием орфоэпических норм кино. Произносительные нормы кино отказались от многих старых норм произношения, но самое важное состоит в другом – они отказались и от ориентации на полный стиль (по терминологии Л.В.Щербы) устной речи.

Это создало совершенно новую проблему: как передать в киноязыке контраст между кодифицированной и разговорной речью? На сцене, где орфоэпические нормы полного стиля речи являются нейтральными, этот контраст легко воспроизводится вводом в речь персонажа тех или иных разговорных норм.

В киноязыке нет полного стиля в качестве нейтрального фона, поэтому для создания языковой характерности образа актеры используют такие краски, которые крайне редки в речи персонажа на сцене – например, сильную редукцию, выпадение групп согласных в интервокальном положении, слоговость согласных, нулизацию предударного гласного, исчезновение носового согласного и другие факты разговорной фонетики.

Приведем примеры.

Случаи редукции в первом предударном слоге: [к̄'ит] – какие-то, [јацп'э́р'] – я теперь, [б'ездвъцт'и́] – без двадцати, [ч'ра́] – вчера, [вр'э́м'н] – времени, [пр'ич'ши́с'] – причешись, [пр'ин'су́] – принесу, [зъкно́м] – за окном.

Первый предударный слог – наиболее сильный, и редукция в нем рассматривается Р.И.Аванесовым даже как нарушение норм литературного языка (*Аванесов* 1954).

Случаи выпадения гласного при одновременном изменении артикуляции в группе согласных (более напряженная смычка, более длительная выдержка), возникновение слоговых и долгих гласных: [ко́мн̩та] – комната, [в'и̯д'ма] – видимо, [н'э́скъ] – несколько, [холд̯на] – холодно, [ка̯жцъ] – кажется, [шу̯тч'ка] – шуточка, [бу́д̯т°] – будут, [хо́д'т̯] – ходят, [бу́ит] – будет, [д'э́с'т'] – десять, [выд̯т'] – выдать, [са̯хръм] – с сахаром, [со́зд̯на] – создана, [пу́тв'ца] – пуговица, [вы̯п'л'и] – выпили. (Об этих явлениях в разговорной речи см. *Панов* 1968, 1979; Развитие фонетики 1971).

Очень характерно для киноязыка произношение лексикализованных вариантов слов: *щас* (сейчас), *тада* (тогда), *тыща* (тысяча), *куда-нить* (куда-нибудь), *грит, грю* (говорит, говорю), *тока* (только) и т.п.

Характерно, что в речи киногероев мы обычно встречаем те "обрубки слов", по терминологии А.А.Реформатского, которые являются специфической особенностью компрессивно-аллегровой речи (*Реформатский* 1979). Наиболее частотные случаи здесь – это произношение именований в обращении (имен, отчеств) во "вполне нормальных компрессивных формах": *Па́лна* (Павловна), *Ники́ч* (Никитич), *Ми́тна* (Дмитриевна), *Фёч* (Федорович), *Сей Се́ич* (Алексей Алексеевич), *СанОщ* (Александр Осипович) и под. Эти формы слов стали привычными в разговорной речи, и киноязык охотно воспроизводит их для передачи достоверно-непринужденного звучания диалогической речи.

Наши наблюдения носят лишь самый предварительный характер. Изучение всех видов и жанров языка кино ждет своих исследователей. Пока же хотелось обратить внимание на то, что в речи киногероев в целях интимизации речи часто используются такие произносительные черты, которые и в разговорной речи являются "крайними", и совершенно противопоказаны образцовому сценическому произношению.

ЛИТЕРАТУРА

Аванесов 1972 – *Аванесов Р.И.* Русское литературное произношение. М., 1972.

Развитие фонетики 1971 – Развитие фонетики современного русского языка. Фонологические подсистемы. М., 1971.

Панов 1968 – *Панов М.В.* Стилистические изменения в фонетике. – В кн.: Русский язык и советское общество. Фонетика современного русского литературного языка. М., 1968.

Панов 1979 – *Панов М.В.* Современный русский язык. Фонетика. М., 1979.

Реформатский 1979 – *Реформатский А.А.* Компрессивно-аллегровая речь (в связи с ситуацией говорения). – В кн.: Очерки по фонологии, морфонологии и морфологии. М., 1979.

Тынянов 1977 – *Тынянов Ю.Н.* Кино – слово – музыка. – В кн.: Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.

С.М.КУЗЬМИНА

ФОНЕТИЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ ОДНОГО СПЕКТАКЛЯ

"Вишневый сад" на сцене московского театра "Современник"[1] – спектакль, в котором речевые средства гармонично включаются в общий ансамбль выразительных сценических средств.

В музыкальном[2] и речевом отношении спектакль решен в пастельных тонах. Звучание, общая тональность речи – ее высотный и динамический диапазоны – характеризуются приглушенностью, удивительно коррелирующей с живописным и музыкальным оформлением спектакля (здесь даже звук лопнувшей струны – приглушенный, матовый).

Все действующие лица спектакля делятся на "тихоговорящих"[3] и "громкоговорящих". Лирические персонажи говорят тихо, точнее, в среднем диапазоне. Звуковому решению этих образов соответствуют нежные, пастельные тона костюмов. На этом фоне получает отрицательную оценку громкая, жесткая речь лакея Яши, пронзительная речь горничной Дуняши. Крик Епиходова "Работаю ли я..." также звучит диссонансом по отношению к общему фону и воспринимается как краска к образу, как его оценка. Звучание речи этих сниженных, комических персонажей сочетается с резкими, яркими красками их костюмов.

Как решается в спектакле речевая характеристика образов сложных, противоречивых?

Тихая (но отчетливая!) речь Пети Трофимова объединяет его с лирическими чеховскими персонажами, является его характеристикой, свидетельством актерской и режиссерской трактовки образа. В то же время интонации Пети, мягкие, однообразно-ровные, рассудительные, рассудочные, сочетаются с взволнованными, беспокойными, даже несколько беспорядочными жестами (он, как и Лопахин, "размахивает руками") и создают образ привлекательно-нелепый.

Сложность образа Лопахина также получила свое отражение в его речи: уровень речи Лопахина временами сближает его с лирическими персонажами, а временами – со сниженными.

---

[1] Постановка Г.Волчек, сезон 1978–1979 гг.

[2] Рецензент отмечает "скромную ненавязчивость музыки" (см.: З.Паперный. Прощание с садом. – Театр, 1977, № 3).

[3] Тихо, но отчетливо говорящих.

"Я купил", – говорит он тихо (на вопрос о том, кто купил вишневый сад), сочувствуя семье Раневской, жалея ее – в этот момент он "свой" Раневским. "Я купил!" – кричит он вслед за тем, и в этот момент он им чужой, он хищник, делец, в этот момент – он входит в один ряд с Яшей, Дуняшей...

Варя – громко говорящий персонаж. Громкость речи, уверенность интонаций – один из способов подчеркнуть, что она "чужая" по духу Раневской и ее семье.

О ДИКЦИОННЫХ И ОРФОЭПИЧЕСКИХ КРАСКАХ В СПЕКТАКЛЕ

Эти краски соответствуют общему поэтическому оформлению спектакля – в использовании их также можно говорить о полутонах.

Из дикционных крмсок использована старческая сиплость – ненавязчиво, ровно настолько, насколько нужно, чтобы голос не был молодым у актера В.И.Гафта в роли Фирса.

В этой же роли актером применяются "легкие" орфоэпические краски: [и]-обра́зный звук вместо [а]-обра́зного в заударном окончании (в сочетании с удлинением ударного гласного) – душист[ъиь] (= *душистая*). Надо отметить отсутствие ярких красок: актер говорит [жы]*нить* (а не [жа]*нить*), что не соответствовало бы образу в этом спектакле). В образе Фирса не подчеркиваются местные особенности его говора, это было бы неуместно в данном спектакле, незначение легких красок одно – показать, что персонаж – из крестьян.

Более сгущенными, плотными красками рисуются нарочито смешные образы Шарлотты, Епиходова. Шарлотта, как это и принято, пользуется сильным немецким акцентом. Яркую характерность образа Епиходова создают яркие орфоэпические краски, такие, как 1) открытое произношение заударного [а]-обра́зного гласного: [пан'а́атнаjа д'е́ла], *насеко́*[маjа] (очень броская просторечная краска); 2) искажение слова: *рэво́львер*. К.А.Райкин в образе Епиходова использует как фонетическую краску приметы разговорной речи: [виит]*е* [к]*ое* (= *видите какое*) обстоятельство; [сопснъ] (= *собственно*) и др. В речи других персонажей использование фонетических черт разговорной речи (например, [комта] (= *комната*) у Вари, *тё*[тш]*ки* (= *тетушки*), *два* [чса] (= *часа*) у Гаева, *две*[с'с]*орок* (= *двести сорок*), *ло*[шт'] у Симеонова–Пищика) не является краской, "не играет" и потому представляет собой неоправданную небрежность.

Театроведы часто говорят о такой неуловимой вещи, как тон спектакля. Из постановки "Вишневого сада" в театре "Современник" становится понятно, что это значит, из каких элементов складывается тон спектакля и какая роль отведена в нем речи. Именно это мы и попытались показать в нашей заметке.

Р.И. ЛИХТМАН

ХАРАКТЕ́РНЫЙ ИЛИ ХАРА́КТЕРНЫЙ?

Однажды руководительница хореографического кружка в Махачкалинском Доме пионеров, работавшая до того в Перми, поправила мою дочку, произносившую: хара́ктерный танец. С таким ударением девочка слышала это слово от меня: я произносила его только так и никогда не сомневалась в том, что говорю правильно. Я была уверена, что в словарях найду этому подтверждение. Однако меня ждало разочарование.

Во всех нормативных словарях ударение на втором слоге дается только для значения 'обладающий сильным характером, упрямый' (Толковый словарь русского языка / Под ред. Д.Н. Ушакова. М., 1940. Т. IV), 'упрямый, любящий делать по-своему' (Словарь русского языка / Сост. С.И. Ожегов, 2-е изд., М., 1952), 'обладающий характером (во 2 знач.), твердой, сильной волей' (Словарь русского языка. М., 1961. Т. IV); 'властный, волевой, упорный...// своенравный, вспыльчивый, с дурным характером' (Словарь современного русского литературного языка. М.-Л., 1965. Т. 17).

В значении же 'свойственный определенному народу и эпохе, общественной среде, выражающий определенный психологический тип' все словари рекомендуют ударение на третьем слоге: *характе́рные танцы, характе́рные роли* (ТСУ, СО), *характе́рные танцы, характе́рные роли, характе́рный актер* (МАС), *характе́рный актер, артист, характе́рный танец* ("в отличие от классического и салонного") (БАС).

Существительное дается с тем же ударением: *характе́рность* (*Данные, какими актер овладевает зрителем, разнообразны... Дикция, пластичность и красота жеста, способность к характе́рности.* Немирович-Данченко – БАС).

То же – в словарях-справочниках: "Русское литературное произношение и ударение" (под ред. Р.И. Аванесова и С.И. Ожегова, М., 1960) и "Словарь ударений для работников радио и телевидения" (под ред. Д.Э. Розенталя, М., 1970 г.): *хара́ктерный* (упрямый), но *характе́рные танцы.*

В рекомендациях авторитетных словарей, как видим, полное единодушие и абсолютная категоричность. И все-таки эти рекомендации не убеждали. Я была уверена, что актеры, вообще люди, причастные к театру, произносят не так.

Сейчас я могу подтвердить это записями, сделанными от драматических актеров разных театров и разных поколений: из радиопередач – "... в этом спектакле впервые заблестел хара́ктерный актер" (В.Я. Станицын, 23.XI.78 г.); "хара́ктерность" (В. Талызина, 10.I.79 г.); "хара́ктерной актрисой" (2 раза, Ф.Г. Раневская, 23.XI.80 г.); "Это роль с такими хара́ктерными чертами. Это острохара́ктерная роль (Е. Симонова, 27.V.82 г.); из передач на телевидении – "Я думал о ролях хара́ктерных", "это хара́ктерная роль (М.И. Царев, 17.V.79 г.); "хотел быть хара́ктерным артистом", "это хара́ктерная роль... самая характерная роль" (В. Соломин в той же передаче); "Я, как говорят в театре, актриса на хара́ктерные роли" (молодая ленинградская актриса, ведущая передачи "Мастерство

и вдохновенье", 6.VII.78 г.): "люблю характерные роли" (С. Чиаурели, 17.X.81 г.); в "Театральных встречах"; "Роль для меня интересная, характерная", (К. Лучко, 7.III.78 г.); "я характерная актриса", "создать несколько характерных образов" (Л. Иванова, тогда же); "Я стала характерной актрисой, играю характерные роли" (И. Макарова, 8.III.79 г.); "характерность" (И. Ильинский, 4.XI.78 г.); в "Кинопанораме": "Она играла характерные роли" (Р.Я. Плятт, 30.III.79 г.); "Мне как характерному актеру" (Е. Евстигнеев, 1.XII.79 г.); "другую героиню – характерную" (Л. Гурченко, 1.III.80 г.); "характерные актеры" (С. Любшин, 28.III.80 г.); "был острохарактерным актером" (В. Санаев, 24.V.80 г.); "эта характерная актриса "(Л. Смирнова, 27.VI.81 г.); "актриса характерная", "характерный актер" (Н. Гундарева, 27.VI.81 г. и 23.XII.83 г.); "играть характерные роли, острохарактерные роли" (Н. Еременко, 29.IV.81 г.); "очень характерная роль" (2 раза, В. Гафт, 30.XII.82 г.).

Кажется, сомневаться не приходится: столичные драматические актеры произносят *характерный*. Есть свидетельство и деятелей периферийной сцены: Н.В. Мусаева, актриса музыкально-драматического театра в г. Махачкале (воспитанница Щукинского театрального училища), А. Мелентьев, режиссер Махачкалинского телевидения (студент-заочник Ленинградского института театра, музыки и кинематографии) знают то же ударение: *характерный*.

Это же ударение, как в прилагательном, так и в существительном, оказывается, зафиксировано и в учебном пособии для театральных учебных заведений (см.: Сценическая речь / Под ред. И.П. Козляниновой. М., 1976, с. 43, 79, 142: здесь поставлен знак ударения над буквой *а*: авторы, таким образом, предостерегают учащихся, будущих актеров, от другого ударения!), а также в специальном "Энциклопедическом музыкальном словаре" (М., 1959) (*характерный танец*), который, очевидно, отражает живую речевую практику людей театра.

Впрочем, как раз из уст деятелей музыкального (балетного) театра я услышала и другое ударение. В.М.Красовская в телепередаче "О балете" 5.VII.79 г. сказала об Анисимовой: "Она была одной из самых прославленных характерных танцовщиц своего времени". И точно так же произносит это слово Н. Касаткина: в телепередаче она повторила его 16 раз в сочетании со словом *танец* и несколько раз со словами *танцовщики, сюита, жанр* – и каждый раз, последовательно, ударение только на [е]: *характерный*. Может быть, танцовщики говорят не так, как драматические актеры? (Вспомним хореографа из Перми, настаивавшей в Доме пионеров на ударении *характерный*). Однако в репортаже с чемпионатов по фигурному катанию слово *характерный* звучало с ударением на [а]: "Этому дуэту особенно идут характерные роли" (11.I.81 г.), "они любят характерные танцы" (7.II.81 г.).

Можно привести еще примеры разнобоя в ударении: И.Л. Андроников в телепередаче "Мастера искусств" (30.VI.78 г.), рассказывая о Ф.Г. Раневской, сказал: "не над своей характерностью", а искусствовед С. Виноградова, рассказывая перед оперой "Майская ночь" о том, как умел Н.В. Гоголь передать в речи персонажа характер героя, произнесла: "вот эта характерность Гоголя" (ТВ, 10.VII.78 г.).

Итак, в речевой практике деятелей театра существуют оба варианта

ударения: *хара́ктерный* и *характе́рный*, и первый, кажется, преобладает (впрочем, может быть, в разных "цехах" театра преобладают разные варианты?)

Возникает вопрос: целесообразно ли в толковых словарях и специальных справочниках по произношению и ударению рекомендовать как единственно возможное ударение *характе́рный*? Есть ли для этого веские основания?

Могут сказать: ударение *хара́ктерный* профессиональное (что-то вроде случаев *до́быча, компа́с* и пр.), а словари фиксируют общеупотребительное ударение. Однако где же как единственно возможное реализуется это "общеупотребительное" *характе́рный*? Кто вообще по преимуществу пользуется этим словом, являющимся (в отличие от слов типа *добыча* или *компас*) только членом определенной (искусствоведческой) терминологии? Очевидно, как раз те, кто произносит (если не всегда, то в большинстве случаев) именно *хара́ктерный*. Значит, именно это ударение в таком сугубо терминологическом слове и должно считаться "общеупотребительным". Пусть, впрочем, и не единственным.

Вероятно, не только традиция употребления, но и значение и структура слова не противоречат признанию в качестве нормативного ударения вариант *хара́ктерный*. Прилагательное это можно считать производным, семантически мотивированным существительным *характер* (*характерный* 'передающий характер народа, эпохи, героя и т.п.'). Значит, у прилагательного в этом значении не меньше "прав" на перенос ударения с существительного *характер*, чем у другого прилагательного *'хара́ктерный* – обладающий твердым, сильным характером', в котором, как сказано было, все словари признают нормативным ударение на [а].

Итак, все-таки – *хара́ктерный танец, актер, хара́ктерная роль* при допустимом *характе́рный*?

Е.П. ТАНСКАЯ, Н.И. ВАЙТУСИНА

ЗАМЕТКИ О СЦЕНИЧЕСКОМ ПРОИЗНОШЕНИИ В КРАСНОЯРСКОМ ДРАМАТИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ им. А.С. ПУШКИНА

Изучение современного сценического произношения представляет большой интерес, особенно в условиях театра, пестрого по своему актерскому составу. Описание позволит установить наиболее стойкие орфоэпические особенности современной сценической речи, вариативность ее норм, сохранение старомосковских норм, возможности использования произносительных особенностей в качестве средства характеристики персонажей.

Красноярский театр имени Пушкина – один из старейших драматических театров Сибири. Основанный на рубеже XIX–XX столетий (в 1982 г. театр открыл свой 130 сезон), он оказал немалое влияние на культурное воспитание сибиряков, жителей городов и сел края. В репертуаре театра русская и мировая классика, а также современные произведения. За время существования Красноярского театра сменилось несколько поколе-

ний актеров, художественных руководителей, режиссеров. Нынешний состав труппы неоднороден. Среди актеров люди разных возрастов, разных театральных школ, выходцы из разных территорий страны, что не могло не сказаться на их произносительных нормах. Однако основу творческого коллектива составляют актеры-сибиряки, выросшие в Красноярске и других городах Сибири, получившие здесь общее и специальное образование. Среди актеров-несибиряков есть такие, которые работают в данном театре 10 и более лет.

О сценическом произношении актеров этого театра в прошлом мало известно. В рецензиях, статьях о его спектаклях речь актеров не анализировалась. Сохранились магнитофонные записи немногих спектаклей 50–60-х годов, которые дают материал для наблюдений и сравнений.

В течение нескольких театральных сезонов нами проводились наблюдения над произношением актеров-сибиряков, просмотрено более 20 спектаклей, в том числе "Красавец мужчина", "На всякого мудреца довольно простоты" А.Н. Островского, "Между ливнями" А. Штейна, "Голый король" Е. Шварца, "Спутники" В. Пановой, "Третье поколение" Н. Мирошниченко, "Мои надежды" М. Шатрова, "Орфей спускается в ад" Т.Уильямса.

Наблюдения проводились главным образом со стороны основной функции произношения – коммуникативной, передачи содержания пьесы. На основе многократного прослушивания магнитофонных записей ряда спектаклей оказалось возможным выбрать однородный в стилистическом отношении материал, дать его объективную оценку.

Как представлены старомосковские нормы в местном театре?

В сценическом произношении актеров Красноярского театра отсутствует такая старомосковская норма, как твердый [с] в конце возвратных глаголов, причем не только в пьесах современных, а также в пьесах прошлого века. Еще недавно, как показывают магнитофонные записи прошлых лет, эта старомосковская норма имела место в произношении актеров театра. Последовательно сохраняется [ж'] на сцене, тогда как в речи местной интеллигенции, особенно молодежи, этой черты не наблюдается.

Сохраняются в сценической речи, правда непоследовательно и также в разрез с произношением местной интеллигенции, твердые заднеязычные согласные [г, к, х] в формах именительного и винительного падежей прилагательных мужского рода. Старомосковские нормы с твердым [г, к, х] интенсивно, однако, вытесняются новыми. Нередко актеры по-разному произносят эти формы в пределах одного предложения. Например "*вели* [къй] и ти[х']ий (Христиан – в пьесе "Голый король"). Глаголы с суф. *-ива* – после [г, к, х] типа *размахивать, постукивать* произносятся всеми актерами с мягкими согласными" [г', к', х']. Произношение твердых [г, к, х] перед безударным суф. *-ива-* мы не наблюдали.

Не сохраняется в сценической речи актеров произношение [у] в безударных окончаниях 3-го лица глаголов второго спряжения. Во всех спектаклях, где подобные формы встречались, мы наблюдали различение глаголов первого и второго спряжений в безударных окончаниях.

Сочетание *чн* в словах *скучно, конечно* звучит как [шн]. В словах с этим сочетанием, употребляемых реже, сосуществуют формы [чн] и [шн], что в литературной норме допускается, но нежелательно в сценической

речи. Например, в пьесе Э. Кинтэро "Тощий приз" слово *молочник* двумя актерами последовательно произносится с [шн], одним – с [чн]. Актеры, как правило, произносят [што], хотя иногда проникает широко распространенное в Сибири [ч'о], не предусмотренное речевой характеристикой персонажа.

Не имеют единого произношения слова *господи, бога,* они звучат то с взрывным, то с фрикативным согласным.

Собранный нами материал свидетельствует, что в сценической речи театра не соблюдаются традиционные нормы старомосковского произношения (как в спектаклях из современной жизни или в спектаклях по пьесам современных драматургов на исторические темы, так и в спектаклях по произведениям классиков). Некоторые нормы старомосковского произношения вовсе не сохранились, другие употребляются непоследовательно.

Как отражены на сцене театра современные произносительные нормы?

В целом произношение актеров Красноярского драматического театра соответствует общепринятым нормам современного литературного языка. Так, свойственная литературной норме редукция безударных гласных, умеренное аканье, звучание согласных и их позиционные изменения характерны и для произношения актеров театра. После мягких согласных в первом предударном слоге на месте гласных неверхнего подъема [а, о, э] распространено [и], что является нормой современной литературной речи. Наряду с этим имеется ряд особенностей, обусловленных сибирским диалектным окружением. В речи некоторых актеров-сибиряков, особенно старшего поколения, спорадически сохраняется этимологическое [а] после мягких согласных в первом предударном слоге или широкий открытый гласный [э], – результат влияния севернорусской диалектной особенности [пр'амо́и] или [пр'эмо́и], [р'ады́] или [р'эды́], [пр'а]мота́.

В безударных слогах после *ж, ш* некоторые актеры произносят [э] в словах *жена, женат, желаю*; иногда наблюдается полумягкий [ч']. Этим же актерам свойственно и произношение на месте [о] в предударных слогах после твердых согласных гласного [Λ] с элементом лабиализации [Λ°бма́н], [кΛ°н'е́ц]; иногда в заударных открытых слогах гласные сохраняются без редукции, что объясняется характерной для сибиряков растянутостью заударных гласных и интонационной особенностью фразы, где наблюдается в повествовательном предложении не нисходящая, а ровная, порой даже чуть восходящая интонация.

Нередко заударные гласные по долготе мало отличаются от ударных. В многосложных словах иногда воспринимается как бы два ударения [слу́шал'и́]. Эта особенность отмечается и у некоторых дикторов Красноярского радиовещания, учителей-словесников и других представителей местной интеллигенции.

Такое произношение актеров-сибиряков выделяется на фоне произношения актеров – выходцев из средней полосы России, у которых с соблюдением ритмики слова сохраняется последовательная редукция гласных или отмечается сильная редукция гласных. Этот контраст особенно заметен в пределах одного спектакля. Контраст этот мешает созданию единого произносительного фона, ограничивает возможности актера в использовании произношения как средства характеристики персонажа. Произношение актеров-сибиряков вступает подчас в противоречие с сущ-

ностью образа, искажает авторский замысел. Приведем один пример. В спектакле по пьесе Горького "Старик" есть такой эпизод: после долгих лет отсутствия под видом странника появляется старик с намерением разрушить благополучие преуспевающего бывшего друга Мастакова. Имея внешний облик странника, старик, по замыслу Горького, должен сохранить правильную, грамотную речь, не свойственную странникам, чем и выдать себя. Присутствующий при его появлении каменщик замечает: "А не похож ты на странника божьего... Для странника речь у тебя не та... Не та речь, не та речь". В исполнении актера-сибиряка замысел Горького не претворен: произношение исполнителя роли старика характеризуется растянутостью заударных гласных, элементами аканья, оканья.

Совсем по-иному воспринимается эта сцена в том же спектакле в постановке Московского Малого театра, где старик (артист М.И. Царев) соблюдает в том же тексте правильное, литературное произношение и тем самым оправдывает предусмотренную реплику каменщика.

Невозможность избавиться от особенностей своего произношения мешает, таким образом, актеру-сибиряку с точностью донести до зрителя замысел автора пьесы.

Наши наблюдения свидетельствуют: произношение актеров-сибиряков в основном соответствует литературным нормам, однако оно не совсем свободно от влияния местных особенностей, свойственных повседневной речи красноярской интеллигенции. Такие особенности подчас обедняют авторский замысел, обедняют образ, в результате чего несет потери не только театр, но и зритель.

Л.М. ЧЕРНЯК

О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ СЦЕНИЧЕСКОГО ПРОИЗНОШЕНИЯ НА УКРАИНЕ

Цель настоящей работы – проанализировать некоторые особенности сценического произношения актеров Харьковского академического драматического театра им. А.С. Пушкина в сопоставлении с речью местной интеллигенции. Материалом для анализа послужили спектакли из репертуара 1978 г. "Вишневый сад" А.П. Чехова, "Открытие" Ю. Щербака, "Характеры" В. Шукшина, "Макбет" В. Шекспира и "Мир перевернулся" В. Папаяна (два последних – в отрывках); подготовленный в 1964 г. актерами этого театра радиоспектакль "Рассудите нас, люди" по роману А.Д. Андреева; магнитная запись телепередачи "Поднимается занавес" с участием ведущих артистов театра. Для сопоставления были привлечены опубликованные, в их числе и наши собственные, наблюдения над особенностями произношения местной интеллигенции (Культура русской речи на Украине 1976, с. 36–86).

Сценическое произношение большинства актеров театра, по нашим наблюдениям, является выдержанным с точки зрения общелитературных

норм. При нормативном произношении согласных фонем[1] следует отметить единичные случаи полумягкого произношения ⟨ч⟩ и ⟨щ⟩: гордя[ч'ка, до[ч']ка, возвра[шч']аются, не обра[шч']ая, сотрудни[ч']ки (в спектакле "Открытие"), что до некоторой степени присуще русской речи на Украине (там же, с. 68).

Что касается фонемы ⟨ж⟩, то в речи актеров преобладающим является мягкое ее произношение, в то время как в русской литературной речи жителей Украины преобладающим является твердый произносительный вариант [ж̄] (там же, с. 70).

В передаче позиционных изменений согласных: оглушения звонких в конце слов, ассимиляции по звонкости–глухости, по месту и способу образования – отклонений от общелитературных норм в речи актеров не наблюдается, в то время как в русской речи на Украине такого рода ошибки – явление весьма распространенное (там же, с. 81–82). Отклонения от норм сценической речи у актеров связаны с твердым произношением зубных согласных перед мягкими губными и губно-зубным [в][2]: [сп']и, [сп']ел, [зм']ей, [см']ешинка, [дв']ерь, [св']иданье (в спектакле "Характеры"), [сп']ирт, [см']ерть, у[сп']ех, [зв']езд, ра[зв']е (в спектакле "Открытие"), не [сп']ится, ра[зб']ит, [зв']ерь, [св']ерху (в спектакле "Вишневый сад")[3]. Такое произношение, являющееся допустимым вариантом общелитературной нормы, широко распространено в русской речи на Украине (Культура русской речи 1976 г., с. 78–79, Функционирование русского языка 1981, с. 211–215).

В произношении актерами безударных [а], [о] после твердых согласных, кроме [ж], [ш], в первой слабой позиции отмечается последовательное аканье[4]. После [ж], [ш] фонема ⟨а⟩ передается в соответствии с современными рекомендациями по сценической речи (Панов 1967, с. 308–309; Сценическая речь 1976, с. 147): *ш*[а]*ры, ш*[а]*ги, ш*[а]*мпанское, к сож*[ы^{э}]*лению, лош*[ы^{э}]*диное,* формы глагола *ж*[ы^{э}]*леть*[5].

Характеризуя произношение фонем ⟨а⟩, ⟨о⟩, ⟨э⟩ после мягких согласных, следует отметить, что в речи одного и того же актера наблюдается два произносительных варианта: [э^{и}] и [и^{э}][6]. Что касается произношения гласных во второй слабой позиции, то здесь, как правило, не наблюдается единства в речи одного и того же актера: и в спектакле, и в "непринужденном" разговоре перед телекамерой актеры могут произнести

---

[1] Исключение составляет речь актеров в спектакле "Характеры" для которых произнесение слов с фрикативным [γ] служит средством создания речевых портретов сельских жителей, носителей определенного диалекта русского языка.

[2] В пособиях по сценической речи, даже самых последних лет, рекомендуется исключительно мягкое произношение зубных в этой позиции (Сценическая речь 1976, с. 157–158).

[3] Сценическая норма соблюдается в речи двух актеров в спектакле "Характеры": [с'м']*ерти,* [с'п']*ерва,* [с'в']*язи,* одного – в спектакле "Вишневый сад": [с'м']*ело, у*[с'п']*ели.*

[4] Мы не касаемся тех случаев в спектакле "Характеры", где оканье в речи некоторых персонажей является характерологическим средством.

[5] Нами зафиксированы два случая отклонений от сценической и общелитературной нормы: *лош*[а]*диное, к сож*[а]*лению.*

[6] Свойственный русской речи на Украине ненормативный звук [ʌ] на месте фонемы ⟨а⟩ в речи актеров нами не зафиксирован.

г [ъ] *ворим* и *г* [Λ] *ворим*. Эта особенность, присущая как старшему, так и младшему поколению, – результат влияния речевой среды[7], где отсутствуют редуцированные [ъ] и [ь] (Культура русской речи 1976, с. 47): *над* [Λ] *ех* [Λ] *ть* [зΛ] *подарками, п* [Λ] *любила, г* [Λ] *ловная боль, х* [Λ] *рошо* (в спектакле "Открытие").

Приступая к рассмотрению особенностей произношения отдельных грамматических форм, следует отметить, что именно здесь ярко проявляется необоснованное смешение в речи актеров сценических и общелитературных норм.

Произношение актерами аффикса *-ся, -сь* оказывается близким к традиционному: из 90 зафиксированных случаев в спектакле "Вишневый сад" 75 реализаций – с твердым [с], в спектакле "Открытие" соответственно из 68 – 49. В речи некоторых актеров наблюдается случайное и не всегда осознанное смешение обоих вариантов. Особенно отчетливо прослеживается оно в спектакле "Характеры", при передаче речи сельских учителей. Так, при создании речевых портретов пожилых, не очень грамотных людей актеры используют наряду со сценическим и общелитературным вариантами (злила [с], загнеш [съ], доучили [с]) просторечно-диалектный вариант: *наверно̄* [с̄'] *и со своего аэроплана.* Такое смешение, как и некоторые отмеченные нами случаи последовательного произношения твердого [с] актерами, исполняющими роли пожилых колхозников (в спектакле "Характеры"), парней-строителей (в радиоспектакле "Рассудите нас, люди"): *сади* [с], *миловал* [съ], *трясли* [с], *остаеш* [съ], не способствует, как нам представляется, созданию целостных речевых образов.

Если оценивать в этом плане русскую речь на Украине, в частности произношение учителей, то можно с уверенностью говорить о преобладании мягкого варианта: из 264 реализаций форм типа *боялся, боюсь, берусь, увлечься, увлеклись* нами зафиксировано лишь 39 случаев с твердым [с], из которых 25 приходится на информантов старшей возрастной группы.

Заметные нарушения единообразия сценической речи наблюдаются в произношении форм прилагательных на *-гий, -кий, -хий,* глагольных форм на *-гивать, -кивать, -хивать,* в которых в соответствии с правилами сценической речи заднеязычные следует произносить твердо (Сценическая речь 1976, с. 173). Особенно характерны они для спектакля "Открытие", хотя здесь можно установить и некоторую сознательную ориентировку: в речи актеров, исполняющих роли представителей интеллигенции старшего поколения, реализуется старая норма: *Вознесен* [скъ] *й, малень* [къ] *й, подчер* [къ] *ваю,* в речи же актеров, исполняющих роли представителей среднего и молодого поколения, звучит мягкий согласный: *не передер* [г'и] *вал, гигант* [ск'и] *й.* Исключение составляет регулярное произношение твердого заднеязычного молодой актрисой, исполняющей роль современной образованной девушки: *одино* [къ] *й, педиатричес* [къ] *й, венесульс* [къ] *й.*

В спектакле "Характеры" преобладает произношение с мягкими заднеязычными: *ти* [х'и] *й, кулац* [к'и] *й, медицинс* [к'и] *й, гражданс* [к'и] *й, патриотичес* [к'и] *й, помал* [к'и] *вали,* что представляется нам весьма уместным, как и произношение анализируемых форм с твердым задне-

[7] Вне влияния речевой среды в этом случае оказывается речь актеров, получивших образование в Москве.

язычным в спектакле "Вишневый сад": *эта* [къ] *й, вели* [къ] *й, взыс* [къ] *ваю, разма* [хъ] *вай, разма* [хъ] *вать*[8].

Старомосковское произношение глагольных форм 2-го спряжения с [ут], вытесненное в литературном языке произношением [ът], используется в сценической речи при передаче просторечия (Панов 1967, с. 319–320). Зафиксированные нами единичные случаи старомосковского произношения служат речевой чертой не очень грамотных людей: *слухи дохо* [д'у] *т опосля* (в радиоспектакле "Рассудите нас, люди"), *салют произво* [д'у] *т в Москве, рваные хо* [д'у] *т, где не ко* [с'у] *т, к врачам хо* [д'у] *т* (в спектакле "Характеры"). Иронически-просторечное произношение с [ут] кажется уместным в определенной ситуации в разговоре профессора с коллегой: – *Ну про* [с'у] *т.* – *Все про* [с'ъ] *т* (в спектакле "Открытие").

Наши наблюдения показывают, что смешение сценических и общелитературных произносительных вариантов является фактом, видимо, отражающим процесс перестройки норм сценического произношения. Что же касается нарушений произносительных норм (полумягкое произношение фонем ⟨ч⟩, ⟨щ⟩, отсутствие редуцированных гласных [ъ], [ь] в речи некоторых актеров), то здесь следует ставить вопрос о необходимости повышения речевой культуры актеров.

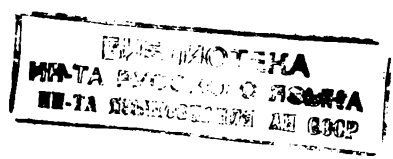
ЛИТЕРАТУРА

Культура русской речи 1976 – Культура русской речи на Украине. К., 1976.

Панов 1967 – *Панов М.В.* Русская фонетика. М., 1967.

Сценическая речь 1976 – Сценическая речь / Под ред. И.П. Козляниновой. М., 1976.

Функционирование русского языка 1981 – Функционирование русского языка в близкородственном языковом окружении. К., 1981.



[8] В этом спектакле отмечен единственный случай с мягким произношением: *взыс* [к'и] *вать*.

ИРЯ
институт русского языка
им. в. в. виноградова

СОДЕРЖАНИЕ

От редакции 3

I

С.М. Кузьмина. О состоянии и задачах изучения сценической речи 5

М.В. Панов. Сценическая речь и театральные системы 20

II

Н.Е. Ильина. Произношение в Московском Камерном театре 34

Л.Н. Кузнецова. Глагольные окончания *-ат, -ят* в произношении актеров 51

Р.И. Лихтман. О безударных гласных в сценическом произношении 58

III

Н.Н. Розанова. Две Элизы. Заметки о произношении Д.В. Зеркаловой и А.Б. Фрейндлих в спектакле "Пигмалион" 75

Н.Н. Розанова. Разговорная речь на сцене 108

Г.Н. Иванова-Лукьянова. Слово написанное и сказанное у И.Л. Андроникова 115

С.Н. Борунова. Фрагмент орфоэпического портрета Ивана Михайловича Москвина 131

З.В. Савкова. О культуре современной сценической речи 143

IV

Е.А. Брызгунова. Интонационная организация сценической речи 151

В.Я. Труфанова. О соотношении индивидуального и общего в интонации актера 166

И.Ю. Промптова. О произношении стиха на сцене 181

V

Г.Н. Иванова-Лукьянова, Р.Ф. Пауфошима. Опыт сопоставительного анализа произношения одного гласного разными актерами 192

Г.Н. Иванова-Лукьянова. Опыт лингвистической интерпретации театроведческих оценок сценической речи 201

VI

Из неопубликованных материалов А.А. Реформатского (Публикация В.А. Виноградова) 211

А.А. Реформатский. О культуре языка в пении. 212

www.rustang.ru

ЗАМЕТКИ

Т.М. Григорьева. О фонетических средствах создания сценического образа в одном спектакле 219

Л.А. Капанадзе. Разговорная речь и киноязык 222

С.М. Кузьмина. Фонетический портрет одного спектакля 225

Р.И. Лихтман. Характерный или характерный? 227

Е.П. Танская, Н.И. Вайтусина. Заметки о сценическом произношении в Красноярском драматическом театре им. А.С. Пушкина 229

Л.М. Черняк. О некоторых особенностях сценического произношения на Украине 232

РУССКОЕ СЦЕНИЧЕСКОЕ ПРОИЗНОШЕНИЕ

Утверждено к печати
Институтом русского языка АН СССР

Редактор издательства *Л.М. Гаврилова*
Художник *Г.П. Валлас*
Художественный редактор *Н.Н. Власик*
Технический редактор *Г.И. Астахова*
Корректор *Л.А. Агеева*

Набор выполнен в издательстве
на наборно-печатающих автоматах

ИБ № 29361

Подписано к печати 11.03.86. Формат 60x90 1/16
Бумага офсетная № 1. Гарнитура Пресс-Роман
Печать офсетная. Усл.печ.л. 15,0. Усл.кр.-отт. 15,2
Уч.-изд.л. 16,2. Тираж 5600 экз. Тип. зак. 1098
Цена 1р. 10к.

Ордена Трудового Красного Знамени
издательство "Наука"
117864 ГСП-7, Москва В-485,
Профсоюзная ул., д. 90

Ордена Трудового Красного Знамени
1-я типография издательства "Наука"
199034, Ленинград В-34, 9-я линия, 12

В ИЗДАТЕЛЬСТВЕ "НАУКА"

готовятся к печати:

К о в т у н о в а И.И. **Поэтический синтаксис.** 18 л. 2р. 10 к.

В книге на примерах из поэзии К. Батюшкова, А. Фета, Ф. Тютчева, И. Анненского, А. Ахматовой, М. Цветаевой, А. Блока и других поэтов XIX–XX вв. раскрыта специфика поэтической речи как особого функционального типа речи. Выясняется участие синтаксиса в формировании таких свойств поэтических текстов, которые определяются их принадлежностью к произведениям искусства.

Для языковедов, специалистов по теории литературы, исследователей русской поэзии XIX–XX вв.

Культура речи на сцене и на экране. 12 л. 1 р. 20 к.

Книга посвящена актуальным вопросам современного сценического произношения и словоупотребления, различным аспектам сценического мастерства в их связи с речевой культурой, проблемами стилистики и культуры речи на материале кино- й театральной драматургии.

Для лингвистов, преподавателей театральных вузов, режиссеров, актеров, а также для всех интересующихся вопросами речевой культуры.

А б д у л л а е в З.Г. **Проблемы эргативности даргинского языка.** 25 л. 4 р. 10 к.

В монографии рассматривается комплекс вопросов структурно-типологической характеристики даргинского языка как языка "эргативного строя". Анализ проводится на уровне морфологии и синтаксиса – падежные формы склонения, конструкция предложения и др.

Для специалистов по кавказским языкам и общему языкознанию – научных работников, преподавателей, аспирантов.

ЗАКАЗЫ ПРОСИМ НАПРАВЛЯТЬ ПО ОДНОМУ ИЗ ПЕРЕЧИСЛЕННЫХ АДРЕСОВ МАГАЗИНОВ "КНИГА–ПОЧТОЙ" "АКАДЕМКНИГА":

480091 Алма-Ата, 91, ул. Фурманова, 91/97; 370005 Баку, 5, ул. Джапаридзе, 13; 320093 Днепропетровск, проспект Ю. Гагарина, 24; 734001 Душанбе, проспект Ленина, 95; 252030 Киев, ул. Пирогова, 4; 277012 Кишинев, проспект Ленина, 148; 443002 Куйбышев, проспект Ленина, 2; 197345 Ленинград, Петрозаводская ул., 7; 220012 Минск, Ленинский проспект, 72; 117192 Москва, В-192, Мичуринский проспект, 12; 630090 Новосибирск, Академгородок, Морской проспект, 22; 620151 Свердловск, ул. Мамина-Сибиряка, 137; 700187 Ташкент, ул. Дружбы народов, 6; 450059 Уфа, 59, ул. Р. Зорге, 10; 720001 Фрунзе, бульвар Дзержинского, 42; 310078 Харьков, ул. Чернышевского, 87.

1 р. 10 к.