

Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Российский государственный институт сценических искусств»

На правах рукописи

БЛЮДОВ Даниил Владимирович

**РЕЧЬ В ОТЕЧЕСТВЕННОМ ТЕАТРЕ И КИНЕМАТОГРАФЕ
XX–XXI ВЕКОВ: ПУТИ ВЗАИМНОГО ВЛИЯНИЯ**

Научная специальность: 5.10.1. Теория и история культуры, искусства

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
доктор искусствоведения, доцент
Черкасский Сергей Дмитриевич

Санкт-Петербург — 2024

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ГОЛОСА РАННЕГО ЗВУКОВОГО КИНЕМАТОГРАФА	14
1.1. Речевой экспрессионизм в фильме Н. Экка «Путевка в жизнь»	14
1.2. Формирование речевого стандарта в советском звуковом кино	52
1.3. Выводы по главе 1	62
Глава 2. ГОЛОСА «ОТТЕПЕЛИ»	65
2.1. Экранная речь «оттепели» (на материале фильма М. Хуциева «Мне двадцать лет»)	65
2.2. Две редакции «Эзопа» в БДТ: смена речевого стиля в театре	101
2.3. Выводы по главе 2	119
Глава 3. ГОЛОСА СОВРЕМЕННОСТИ	123
3.1. «Микрофонная речь» в современном драматическом театре	123
3.2. Категория естественности в экранной и сценической речи	136
3.3. Функции «микрофонной речи» в Малом драматическом театре — Театре Европы	146
3.4. Выводы по главе 3	154
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	160
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	164
Приложение А. Текст пролога фильма «Путевка в жизнь»	190
Приложение Б. Выборочный анализ вокализованных гласных в 1 строфе пролога фильма «Путевка в жизнь»	191
Приложение В. Нотная расшифровка пролога	195
Приложение Г. Анализ вокализованных гласных в реплике-титре	196
Приложение Д. Нотная расшифровка вокализованных гласных в реплике-титре	198
Приложение Е. Нотные и ритмические расшифровки реплик Сергеева	199
Приложение Ж. Инструментальные измерения речевого сигнала во фрагментах из фильма Я. Протазнова «Бесприданница»	200
Приложение З. Расшифровка текста сцены «Три монолога в парке»	202
Приложение И. Измерение темпа речи в первой редакции спектакля	203
Приложение К. Измерение темпа речи во второй редакции спектакля	205
Приложение Л. Примеры чистых музыкальных тонов в речи Н. Корна и В. Полицеймако	207
Приложение М. Инструментальный анализ реплики В. Полицеймако	211
Приложение Н. Нотная расшифровка модуляции основного тона (фильм- спектакль «Лиса и виноград», 1960 г.)	212
Приложение О. Примеры сложно дифференцируемых гласных и чистых музыкальных тонов в речи О. Басилашвили	217
Приложение П. Инструментальный анализ реплики О. Басилашвили	219
Приложение Р. Нотная расшифровка модуляции основного тона (спектакль «Лиса и виноград», 1967 г.)	220
Приложение С. Проект рабочей программы дисциплины «Работа артиста в процессе озвучания»	225

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. С момента прихода звука в кинематограф экранная актерская речь и сценическая (театральная) речь вступили в сложные взаимоотношения, которые продолжаются до сих пор. С одной стороны, кинематограф опирается на смежные искусства, заимствуя и переплавляя под свои нужды достижения театральной режиссуры, сценографии, музыки, актерского ремесла, живописи и др. С другой стороны, являясь массовым искусством и обладая огромным влиянием, кино привносит в театр элементы своего языка. Взаимное влияние искусств проявляется в том числе и в творчестве артиста. Очевидно, что как театральная традиция оказывала и оказывает значительное влияние на актерское существование в кадре¹, так и принципы работы актера перед камерой влияли и продолжают влиять на его сценическое существование. Важно отметить, что в СССР, а затем и в России не существовало и не существует строгого разделения на актеров кино и театра. Появившаяся на заре существования кинематографа концепция «натурщиков» не получила развития², а примеры отдельных артистов, посвятивших себя исключительно театру или кино, лишь доказывают правило: в подавляющем большинстве случаев на сцене и на экране действуют и говорят одни и те же люди.

Очевидные на эмпирическом уровне тесная взаимосвязь и взаимное влияние кинематографической и театральной речи до сих пор не были в достаточной степени изучены. Устранить существующий пробел и научно обосновать наличие такого взаимного влияния важно как для более полного понимания эволюции актерской речи в отечественном театре и кинематографе, так и для решения практических педагогических задач по воспитанию синтетического артиста, оснащенного в равной мере для работы в кадре, у

¹ См.: Чахирьян Г. О специфике актерского творчества в кино // Вопросы киноискусства. Вып. 3. М., 1959. С. 151–182; Ждан В. Эстетика экрана и взаимодействие искусств. М., 1986. 16 с.

² См.: Сахновский-Панкеев В. Соперничество — содружество: Театр и кино. Опыт сравнительного анализа. Л., 1979. С. 92–100.

микрофона и на театральных подмостках.

Кроме того, сегодняшнее театральное искусство обогащает свой художественный язык новыми выразительными средствами, которые заимствует в том числе у экранных искусств. Теоретическое осмысление влияния новых медиатехнологий на театральную эстетику и актерскую технику представляется актуальным. Но если, например, использование проекции и экранов в театре изучалось и изучается искусствоведческой наукой, то феномен «микрофонного» звучания актерской речи в современном драматическом театре до сих пор мало затрагивался в исследованиях отечественных театроведов. В диссертации анализируются функции и принципы использования микрофонного усиления сценической речи в театре XXI века, а также исследуется проблема модификации зрительского восприятия театральной речи под влиянием экранных искусств.

В диссертационном исследовании речевой аспект творчества актеров театра и кинематографа изучен в историческом контексте. Последовательно рассмотрено бытование сценической и кинематографической речи в трех историко-культурных периодах: эпоха становления советского звукового кино, время «оттепели», современный этап. Научная разработка темы позволила осмыслить специфику актерского существования в современных сценических и экранных искусствах, проследить эволюцию речевой техники и речевого стиля в кино и театре, выявить закономерности взаимодействия и взаимовлияния сценической и кинематографической актерской речи.

Степень разработанности темы исследования. Феномен звукового кинематографа отечественные исследователи начали осмыслять и анализировать еще до появления первого советского звукового фильма. На рубеже 1920–1930-х годов появились труды Б. Шумяцкого, Н. Анощенко, И. Соколова, В. Сольского³. Важную часть исторического материала состав-

³ Шумяцкий Б. Кинематография миллионов: Опыт анализа. М., 1935. 377 с.; Анощенко Н. Звучащая фильма в СССР и за границей. М., 1930. 104 с.; Соколов И. Как сделаны звуковые фильмы. М., 1930. 31 с.; Сольский В. Звучащее кино. М.; Л., 1929. 95 с.

ляют специальные сборники 1930-х годов по вопросам звукового кино⁴. Классические киноведческие работы Р. Юренева, С. Фрейлиха, Ж. Садуля⁵ позволяют вписать исследуемые фильмы и актерские работы в исторический контекст.

Важную часть исторической базы исследования составляют размышления о специфике актерской профессии в кино и в театре режиссеров-практиков: Г. Товстоногова, М. Захарова и других⁶.

Тема актерской речи в кино и театре до последнего времени почти не была исследована, как и более широкая тема работы артиста на сцене, в кадре и у микрофона. Советские исследователи в разные годы писали об актерском творчестве в кинематографе⁷, однако подавляющее большинство этих трудов ограничивалось жанром актерского портрета. Ряд диссертаций⁸, посвященных проблеме актерского искусства в кинематографе, были защищены в 1970–1980-х годах во ВГИКе, но с проблематикой настоящего диссертационного исследования они почти не сопрягаются. Несколько работ посвящены взаимодействию театрального и кинематографического искусства⁹.

⁴ Звучащее кино: Кинотехнический сборник. Выпуск 1. Л., 1930. 30 с.; Звуковое кино: Сборник статей. М., 1930. 109 с.

⁵ Юрнев Р. Краткая история советского кино. М., 1979. 232 с.; Фрейлих С. Золотое сечение экрана. М., 1976. 359 с.; Садуль Ж. Всемирная история кино. М., 1961. 626 с.

⁶ Захаров М. Контакты на разных уровнях. М., 1988. 270 с.; Козинцев Г. Глубокий экран. М., 1971. 254 с.; Товстоногов Г. Современность в современном театре. Л., М., 1962. 102 с.; Товстоногов Г. Театр и кино // Вопросы киноискусства. Вып. 8. М., 1964. С. 73–85; Трауберг Л. Фильм начинается... М., 1977. 327 с.

⁷ Бейлин А. Актер в фильме. М.; Л., 1964. 225 с.; Белоусов Ю. Мастерство киноактера. М., 1964. 85 с.; Иезуитов Н. Актеры МХАТ в кино. М., 1938. 119 с.

⁸ Диссертация А. Юренева посвящена истории воспитания киноактеров во ВГИКе (Юрнев А. Киноактер: Инструмент или художник (Вопросы истории и методологии воспитания киноактера): автореф. дис. ... канд. искусств. М., 1973. 22 с.); диссертация Б. Ардова — отдельным элементам «системы» Станиславского в контексте работы киноартиста (Ардов Б. Система Станиславского и профессиональная практика актера кино: автореф. дис. ... канд. искусств. М., 1985. 27 с.); диссертация Л. Ельниковой — экранному герою и их соотносительности с духом времени (см.: Ельникова Л. Экранное творчество актера как выражение ведущих тенденций времени: автореф. дис. ... канд. искусств. М., 1982. 25 с.); диссертация Л. Унгурияну — узкой теме национального театра и кинематографа Молдавии (см.: Унгурияну Л. Актеры молдавского театра в кино (к проблеме единства и различий в актерском творчестве на сцене и на экране): автореф. дис. ... канд. искусств. М., 1979. 28 с.).

⁹ Взаимодействие и синтез искусств. Л., 1978. 272 с.; Горницкая Н. Кино — литера-

В. Сахновский-Панкеев заметил, что «не может не остаться некий отпечаток на технологии, психологии творчества человека, который днем снимался, а вечером играет в спектакле»¹⁰. Впрочем, автор лишь заявил проблему, но в своем исследовании в основном уделил внимание общим закономерностям взаимодействия искусств. Диссертационные исследования К. Матвиенко и С. Смагиной¹¹ тоже посвящены не столько вопросам актерской техники, сколько проблемам взаимодействия искусств.

Получить представление о начальном этапе звукового советского кинематографа помогают исследования Л. Кагановской и Е. Марголита¹². О театре и кинематографе времени «оттепели» подробно писали П. Богданова, Л. Укадерова, Л. Зайцева, Т. Хлопьянкина¹³, а также авторы сборника «Я могу говорить: Кино и музыка оттепели»¹⁴.

В 2015 году появилась книга «Голос как культурный феномен»¹⁵. В сферу интересов автора попала, в числе прочего, и история «электрического голоса» на протяжении XX века. О. Булгакова сделала вывод о ключевой роли кинотехнологии и выделила три этапа истории голоса в кино: 1930–1940-е (оптическая запись), 1950–1980-е (магнитная запись), современный этап.

тура — театр: К проблеме взаимодействия искусств: учебное пособие. Л., 1984. 71 с.

¹⁰ Сахновский-Панкеев В. Соперничество — содружество: Театр и кино. Опыт сравнительного анализа. Л., 1979. С. 102.

¹¹ Матвиенко К. Кинофикация театра: История и современность: автореф. дис. ... канд. искусств. СПб., 2010. 31 с.; Смагина С. Влияние театральной культуры на отечественный кинематограф второй половины 1960–1980-х гг.: автореф. дис. ... канд. искусств. М., 2013. 30 с.

¹² Кагановская Л. Голос техники: Переход советского кино к звуку 1928–1935. СПб., 2021. 319 с.; Марголит Е. Проблема многоязычия в раннем советском звуковом кино (1930–1935) // Советская власть и медиа: сб. статей. СПб., 2006. С. 378–386; Марголит Е. Феномен агитпропфильма и приход звука в советское кино // Киноведческие записки. 2007. № 84. С. 255–266; Марголит Е., Филимонов В. Происхождение героя («Путевка в жизнь» и язык народной культуры) // Киноведческие записки. 1991. № 12. С. 74–98.

¹³ Богданова П. Режиссеры-шестидесятники. М., 2010. 169 с.; Укадерова Л. Кинематограф оттепели. Пространство, материальность, движение. СПб., 2023. 306 с.; Зайцева Л. Экранный образ времени оттепели (60–80-е годы). М.; СПб., 2017. 339 с.; Хлопьянкина Т. Застава Ильича. М., 1990. 81 с.

¹⁴ Я могу говорить: Кино и музыка оттепели. М., 2020. 360 с.

¹⁵ Булгакова О. Голос как культурный феномен. М., 2015. 568 с.

Несколько исследований стали источниками методологических подходов к анализу актерской речи. В. Галендеев¹⁶ провел стилистический анализ аудиозаписи В. И. Качалова. И. Промптова¹⁷ проанализировала на материале аудиозаписей речевую интонацию театральных артистов. А. Попов¹⁸ системой графических знаков фиксировал ритмическую структуру речи, расстановку смысловых ударений и интонацию, исследовал особенности орфоэпии, дикции, дыхания, тембра. В сборнике «Русское сценическое произношение»¹⁹ лингвисты детально проанализировали (в том числе инструментальными средствами) произношение отдельных актеров.

Объект исследования: сценическая и кинематографическая речь в кинематографе и театре России XX–XXI веков.

Предмет исследования: взаимное влияние сценической и кинематографической речи в России с 1930-х годов до современности в контексте взаимодействия театра и экранных искусств.

Цель исследования: выявить закономерности взаимного влияния актерской речи в театре и в кинематографе.

Задачи исследования:

1. Изучить средствами слухового и инструментального анализа речевые фонограммы ранних советских звуковых кинофильмов, фильмов и спектаклей периода «оттепели», современных фильмов и драматических спектаклей.

2. Изучить процесс взаимного влияния актерской речи в театре и кинематографе в 1930–1940-х годах.

3. Определить специфику подхода к звучащей речи на начальном этапе существования звукового кинематографа.

¹⁶ Галендеев В. Работа В. И. Немировича-Данченко над авторским словом: дис. ... канд. искусств. Л., 1976. 174 с.

¹⁷ Промптова И. «Услышать будущего зов...». На уроках сценической речи. М., 2016. С. 57–170.

¹⁸ Попов А. Стиль сценической речи (на материале аудиозаписей): дис. ... канд. искусств. СПб., 2009. 149 с.

¹⁹ Русское сценическое произношение. М., 1986. 240 с.

4. Выявить изменения речевого стиля в театре и кинематографе периода «оттепели».

5. Установить связи между изменениями речевого стиля в кинематографе и процессами в сценической речи в период «оттепели».

6. Исследовать феномен «микрофонной речи» в современном драматическом театре.

7. Проанализировать взаимное влияние современной сценической и кинематографической речи.

Научная новизна исследования. В диссертации впервые сделана попытка комплексно проанализировать процесс взаимного влияния актерской речи в отечественном театре и кино в период с 1930-х годов до современности, вписать исследуемые процессы в общеевропейский контекст. Впервые в отечественном искусствоведении основным материалом исследования стали речевые фонограммы фильмов и видеозаписей драматических спектаклей. Для анализа актерской речи применен как слуховой, так и инструментальный анализ с использованием специального программного обеспечения (программы «Transcribe», «Speech Analyzer», «Adobe Audition»). В рамках диссертационного исследования предложены новые дефиниции объективных параметров сценической и кинематографической речи («дикционная дифференциация», «акустическая адекватность звучания», «динамический репертуар», «звуковысотный репертуар»), впервые выявлены и описаны выразительные приемы «звукового роя», «звукового мазка», «реплики-титра», «речевого события», а также предложен для введения в научный оборот термин «кросс-диегезис».

Теоретическая значимость. Результаты диссертационного исследования способствуют комплексному пониманию процессов взаимного влияния театра и кинематографа, которые изучены и прослежены в рамках значительного исторического периода. В диссертации проанализированы сложные противоречивые диалектические отношения между поведением артиста на сцене и перед камерой в контексте смены и борьбы эстетических состояний

театра и кино. Научная разработка темы позволяет глубже осмыслить специфику актерского существования в современных сценических и экранных искусствах, проследить эволюцию речевой техники и речевого стиля в кино и театре, выявить закономерности взаимодействия и взаимовлияния сценической и кинематографической актерской речи.

Разработанный и апробированный в диссертации комплексный инструментально-слуховой анализ речевых фонограмм заключается в измерении объективных параметров речи (темп, амплитуда, динамика, модуляция основного тона) в сочетании с аналитическим описанием эстетических параметров (тембр, ритм, характерность, эмоциональная окраска и др.). Приемы инструментально-слухового анализа могут быть использованы в дальнейших исследованиях, связанных с изучением аудиозаписей, радиоспектаклей, кино и видеозаписей театральных спектаклей, кино и телефильмов. Выводы, сформулированные в диссертационном исследовании, могут послужить основой для дальнейшей научной разработки как темы речевого творчества актеров кино и театра, так и более широкого круга тем, связанных со спецификой актерского существования в разных видах искусства.

Практическая значимость работы заключается в возможности использования материалов диссертации в лекционных курсах по истории отечественного театра и кинематографа, в специальных курсах по проблемам истории актерского искусства, в спецкурсах, посвященных процессам и закономерностям развития искусства и отдельных его видов. Результаты диссертационного исследования могут использоваться и для обновления программы речевого воспитания актеров. Непосредственным практическим результатом исследования стала разработка рабочей программы дисциплины «Работа артиста в процессе озвучания», планируемой ко внедрению в Российском государственном институте сценических искусств.

Материалы исследования: 1) речевые фонограммы кино-, телефильмов и телеспектаклей; 2) речевые фонограммы кино- и видеозаписей театральных спектаклей; 3) аудиозаписи радиотрансляций и радиоспектакли;

4) актерская речь (в том числе «микрофонная») в современных драматических спектаклях; 5) мемуаристика, рецензии на кино и телефильмы, рецензии на театральные спектакли; 6) практический опыт автора.

Методология и методы исследования. Специфика темы диссертационной работы, множественность ее аспектов обусловили методологию исследования, сочетающую теоретические и эмпирические методы.

Процессы взаимного влияния актерской речи в театре и кинематографе в историческом контексте рассмотрены с помощью сравнительно-исторического метода, опирающегося на традиции отечественной искусствоведческой науки и, прежде всего, ленинградской (гвоздевской) школы театроведения. Формально-стилистический метод позволил на материале речевых фонограмм кинофильмов и спектаклей проследить эволюцию речевого стиля на протяжении XX-XXI вв. В процессе анализа речевых фонограмм кинофильмов использовался также описательно-аналитический метод, а также структурно-семантический подход. Сравнительно-сопоставительный метод, использованный при анализе двух редакций спектакля Г. А. Товстоногова «Эзоп» («Лиса и виноград»), позволил выявить и проанализировать изменения в актерской речевой технике и в речевом стиле. Искусствоведческий подход применялся при точных инструментальных измерениях параметров речевой фонограммы (модуляция основного тона, амплитуда, динамика) с помощью специального программного обеспечения. Кроме того, для определения артикуляторного темпа речи был использован статистический анализ.

Основу искусствоведческого осмысления природы звукового кинематографа и специфики актерского творчества в кино составили программные работы С. Эйзенштейна, А. Пиотровского, Вс. Пудовкина, Л. Кулешова²⁰. Особый интерес представляет «Заявка» («Будущее звуковой фильмы»)

²⁰ Эйзенштейн С. За кадром: Ключевые работы по теории кино. М., 2016. 727 с.; Пиотровский А. Театр. Кино. Жизнь. Л., 1969. 511 с.; Пудовкин В. И. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 1: О киносценарии. Киорежиссура. Мастерство киноактера. М., 1974. 440 с.; Кулешов Л. Собрание сочинений в 3 т. Т. 1. М., 1987. 448 с.

С. Эйзенштейна, Вс. Пудовкина и Г. Александрова²¹. Киноведческие труды З. Кракауэра, Л. Козлова, В. Ждана, И. Иоффе и др.²² содержат фундаментальные сведения о природе и поэтике киноискусства, специфике отдельных его выразительных средств. Классические сочинения С. Волконского, К. Станиславского, В. Всеволодского-Гернгросса²³ важны для понимания существовавших к моменту прихода звука в кинематограф традициях сценической речи. Общие теоретические представления о речевой интонации изложены в фундаментальных трудах Б. Асафьева и Л. Сабанеева²⁴.

Положения, выносимые на защиту:

1. В первом советском звуковом фильме «Путевка в жизнь» сделана попытка уйти от существовавшей традиции сценической речи и разработать новый, исключительно кинематографический подход к звучащему слову. Авторы фильма создали мозаичный речевой ландшафт, в котором почти отсутствует чистый смысловой диалог.

2. В 1930–1940-х годах советская кинематография пошла по пути разборчивого внятного диалога как основного элемента речевой фонограммы. Основываясь на речевой стилистике Малого театра, артисты кино модифицировали речевую технику в сторону динамической выравненности, звучности, вокализации гласных, богатого звуковысотного диапазона, выпуклых согласных.

3. В 1930-х годах и сценическая речь, и зрительское восприятие изменились под влиянием сформировавшегося речевого стандарта в кино. В теат-

²¹ Эйзенштейн С. Избранные произведения: В 6 т. М.: Искусство, 1964. Т. 2. С. 315–316.

²² Кракауэр З. Природа фильма: Реабилитация физической реальности. М., 1974. 424 с.; Козлов Л. Изображение и образ. М., 1980. 288 с.; Ждан В. Эстетика экрана и взаимодействие искусств. М., 1986. 496 с.; Иоффе И. Избранное: 1920–1930-е гг. СПб., 2006. 517 с.; Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства. М., 1968. 328 с.

²³ Волконский С. Выразительное слово. М., 2019. 216 с.; Станиславский К. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 3: Работа актера над собой. Ч. 2: Работа над собой в творческом процессе воплощения. М., 1955. 502 с.; Всеволодский-Гернгросс В. Теория русской речевой интонации. Пг., 1922. 128 с.

²⁴ Асафьев Б. Речевая интонация. М., Л., 1965. 136 с.; Сабанеев Л. Музыка речи: Эстетическое исследование. М., 1923. 194 с.

ре утвердилась парадигма звучности, звонкости и предельной разборчивости актерской речи.

4. В кинематографе периода «оттепели» под влиянием технологического прогресса произошла смена речевого стиля в сторону большей индивидуализации и психологической дифференциации, что, с одной стороны, потребовало модификации речевой техники артистов кинематографа, с другой, сформировало новый стандарт зрительского восприятия и преобразило театральную (сценическую) речь.

5. Влияние кинематографической речи на сценическую в современном драматическом театре носит всеобъемлющий характер и идет сразу по нескольким направлениям: эстетическому, эстетико-психологическому и по направлению, связанному с психофизиологией зрительского восприятия.

6. Влияние сценической речи на кинематографическую сегодня осуществляется лишь косвенно, через театральную школу, единую для артистов театра и кино.

Степень достоверности и апробация результатов. Достоверность результатов исследования обеспечена как большим массивом привлекаемых источников, так и применением инструментального анализа фонограмм наряду со слуховым анализом.

Диссертация поэтапно обсуждалась на заседаниях кафедры сценической речи Российского государственного института сценических искусств. Основные положения диссертации отражены в девяти статьях, в том числе в пяти публикациях в рецензируемых изданиях, включенных в Перечень рецензируемых научных изданий, утвержденный Минобрнауки России. Результаты исследования были представлены в докладах на XLIII Межвузовской научно-практической конференции «Методика преподавания специальных дисциплин в театральном вузе» (Москва, 23 апреля 2020 г., Российский институт театрального искусства — ГИТИС), Межвузовской научной конференции «Текст и речь в современном медиапространстве» (Санкт-Петербург, 8 декабря 2020 г., Санкт-Петербургский государственный институт кино и теле-

видения), Всероссийской конференции «Слово. Действие. Сцена» (Пермь, 7 мая 2021 г., Пермский государственный институт культуры), XV Всероссийской конференции «Сцена. Слово. Речь» (Санкт-Петербург, 12–13 апреля 2022 г., Российский государственный институт сценических искусств), XV Всероссийской конференции «Феномен актера: профессия, философия, эстетика» (Санкт-Петербург, 5 октября 2022 г., Российский государственный институт сценических искусств), XVI Всероссийской конференции «Сцена. Слово. Речь» (Санкт-Петербург, 12–13 апреля 2023 г., Российский государственный институт сценических искусств), VII Ежегодном форуме «Научная весна» (Москва, 26–28 апреля 2023 г., Государственный институт искусствознания), Международной научно-практической конференции «Слово. Действие. Сцена. Театр в меняющемся мире» (Пермь, 4–5 мая 2023 г., Пермский государственный институт культуры).

Структура работы. Диссертация состоит из введения, трех глав, разделенных на параграфы, заключения, списка литературы и приложений (текстовых и графических).

ГЛАВА 1. ГОЛОСА РАННЕГО ЗВУКОВОГО КИНЕМАТОГРАФА

1.1. Речевой экспрессионизм в фильме Н. Экка «Путевка в жизнь»²⁵

Подходы к звучащей речи в раннем советском звуковом кино

Еще за несколько лет до выхода на экраны первого советского звукового игрового фильма²⁶ «Путевка в жизнь» (1931) в кинематографической среде уже обсуждались два подхода к звучащей речи, два противоположных пути, по которым может пойти «звуковая фильма». Первый путь определялся доминированием звучания над смыслом, речь рассматривалась не как источник информации, а как часть музыкальной партитуры фильма: «молчание, неразборчивость, симультанность реплик, повтор одного звука, слова, выкрика, вздохи или энергия одного слога на выдохе, которые передавали не информацию, а эмоциональное состояние...»²⁷. Создатели статьи «Будущее звуковой фильма. Заявка» (1928) — С. Эйзенштейн, В. Пудовкин, Г. Александров, — настаивали на асинхронном, контрапунктическом использовании звука в кинематографе. Авторы «Заявки» говорят о соблазне использования звука по пути наименьшего сопротивления: «запись звука пойдет в плане натуралистическом, точно совпадая с движением на экране и создавая некоторую "иллюзию" говорящих людей, звучащих предметов и т. д.»²⁸. Такой подход, по их мнению, уничтожит все достижения монтажа — основного

²⁵ Материалы данного раздела опубликованы автором в статье: Блюдов Д. В. Речевой экспрессионизм в фильме Н. Экка «Путевка в жизнь» // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2023. №3. С. 89-105.

²⁶ Громоздкость формулировки связана со спорным статусом «Путевки в жизнь». Часто она называется первым советским звуковым фильмом (об этом см.: Кагановская Л. Голос техники: Переход советского кино к звуку 1928-1935. СПб., 2021. С. 260-267). Первые звуковые программы, однако, демонстрировались в СССР еще в 1929 году. В 1930 году свет увидел документальный фильм Роома «Пятилетка. План великих работ», в 1931 году (за два месяца до премьеры «Путевки в жизнь») — документальная картина Д. Вертова «Энтузиазм: Симфония Донбасса» (оба эти фильма, несомненно, нужно называть художественными). Таким образом, «Путевку в жизнь» следует считать *первым звуковым игровым фильмом в СССР*. Для настоящего диссертационного исследования это важное уточнение: нас интересует, прежде всего, феномен *актерской речи*. Именно в «Путевке в жизнь» впервые в советском звуковом кино этот феномен полноценно проявился.

²⁷ Булгакова О. Голос как культурный феномен. М., 2015. С. 227.

²⁸ Эйзенштейн С., Пудовкин В., Александров Г. Будущее звуковой фильма. Заявка // Эйзенштейн С. Избранные произведения: В 6 т. М.: Искусство, 1964. Т. 2. С. 316.

выразительного средства кинематографа. В. Пудовкин в 1929 году категорично заявляет, что «говорящая фильма будущего не имеет»²⁹, подразумевая, очевидно, не любое звуковое кино, а именно то, в котором звук и речь используются исключительно синхронно, напрямую. Эйзенштейн, размышляя о звуковом кинематографе, пишет: «Первые опытные работы со звуком должны быть направлены в сторону его резкого несовпадения со зрительными образами. И только такой "штурм" дает нужное ощущение, которое приведет впоследствии к созданию нового оркестрового контрапункта зрительных и звуковых образов»³⁰. А. Пиотровский в статье «Тонфильма в порядке дня» 1929 года определяет будущий советский фильм как «оптическую непрерывность» в сочетании с шумами и «артикулированными интонациями». Пиотровский предполагает, что в первую очередь будут использоваться шумы, во вторую очередь — музыка, и лишь только потом — речь, и то «в форме эмоциональных вскриков, возгласов, острых интонаций, а отнюдь не в форме смысловых диалогов»³¹. Пиотровский противопоставляет такой асинхронный подход пути, по которому идет западный звуковой кинематограф — пути «звучащего воспроизведения диалогов действующих лиц»³².

Таковы были ожидания и планы кинематографистов в преддверии наступления эры звукового кинематографа. В действительности в СССР получил развитие именно «синхронный», иллюстративный подход³³. Основными показателями речевой фонограммы стали разборчивость, громкость, естественность, способность слушателя понять все, о чем говорится, без напряжения слуха³⁴. В фонограмме фильма речь всегда должна быть выпуклой, ре-

²⁹ Пудовкин В. К вопросу звукового начала в фильме / Пудовкин В. Собрание сочинений в 3 т. Том 1. М., 1974. С. 133.

³⁰ Эйзенштейн С., Пудовкин В., Александров Г. Будущее звуковой фильмы. Заявка // Эйзенштейн С. Избранные произведения: В 6 т. М.: Искусство, 1964. Т. 2. С. 316.

³¹ Пиотровский А. Тонфильма в порядке дня // Пиотровский А. Театр. Кино. Жизнь. Л., 1969. С. 230.

³² Там же. С. 229.

³³ См.: Кагановская Л. Голос техники: Переход советского кино к звуку 1928-1935. СПб., 2021. С. 270-273.

³⁴ Трахтенберг Л. Мастерство звукооператора. М., 1972. С. 25.

льфонной, с какими бы звуковыми компонентами она не переплеталась³⁵. «Слово имеет гораздо большую социальную нагрузку, чем музыка и особенно физический шум. Нам важен не эмоциональный музыкальный звук или бытовой шум, а слово»³⁶.

Таким образом, в советском кинематографе очень быстро на первое место выходит диалог, смысловая составляющая речи, «отчетливость произношения и понятность сказанного, которой добиваются технологи и звукооператоры, а также редакторы и цензоры»³⁷. По Л. Козлову, «слово в советском киноискусстве 30-х годов решительно тяготеет к простым формам связи со зрительным изображением»³⁸. По меткому определению Х. Гюнтера и С. Хэнсен, «экспериментальный интерес к сложным, асинхронным формам взаимодействий между звуком и изображением скоро уступает соцреалистическому стремлению и нарративному кино»³⁹. Тем интереснее проанализировать первый советский «говорящий» фильм — «Путевка в жизнь» Николая Экка, создатели которого, как нам видится, пошли по пути, далекому от «синхронного» подхода к звучащей речи.

Рассматриваемая картина Н. Экка⁴⁰, как нам кажется, во многом опирается на эстетическую традицию немецкого киноэкспрессионизма, оказавшую в 1920-х годах колоссальное влияние на мировое киноискусство. В связи с «Путевкой в жизнь» нам, вероятно, стоит вспомнить не столько программный «Кабинет доктора Калигари» Роберта Вине (1920) с его искривленной

³⁵ Трахтенберг Л. Мастерство звукооператора. М., 1972. С. 31.

³⁶ Соколов И. Как сделаны звуковые фильмы. М., 1930. С. 22. (цит. по: Марголит Е. Феномен агитпропфильма и приход звука в советское кино // Киноведческие записки. 2007. №84. С. 260.)

³⁷ Булгакова О. Голос как культурный феномен. М., 2015. С. 243.

³⁸ Козлов Л. Изображение и образ. М., 1980. С. 121.

³⁹ Гюнтер Х., Хэнсен С. Введение // Советская власть и медиа. СПб., 2006. С. 9.

⁴⁰ Николай Экк (наст. имя Юрий Ивакин; (1902(1896)-1976) — режиссер-новатор, выпускник Госкино техникума (1928), актер и режиссер-лаборант Театра им. Мейерхольда (1921-1927) (см.: Шпагин А. Экк Николай Владимирович // Большая российская энциклопедия. Электронная версия (2023) [Электронный ресурс]. — Режим доступа URL: https://old.bigenc.ru/theatre_and_cinema/text/4941625 (дата обращения 25.09.2024)). В 1926 г. создал и возглавил экспериментальный театр «МЕТЛА», соединявший в своих работах театральное действие с кинопроекцией (см. Хикмет Н. Через всю жизнь // Театральная жизнь. 1962. № 5. С. 22).

геометрией декораций, сколько, скажем, «Метрополис» Фрица Ланга (1927), впечатляющий своими индустриальными образами, контрастным столкновением эпизодов, мощным ритмическим началом, вниманием к эмоциям персонажей, обостренным, почти гротескным актерским существованием. В советском немом кинематографе тоже были многочисленные картины, близкие по эстетике к экспрессионизму, отличающиеся если не «фантастическим изломом формы» и «крайней условностью», то «заостренностью образа» и «гротеском» (цитируется несколько тенденциозная статья, посвященная экспрессионизму⁴¹, из советского словаря по эстетике). Прежде всего, стоит вспомнить фильмы творческого объединения ФЭКС: например, «Новый Вавилон» (1929) Трауберга-Козинцева. Вообще, как нам думается, можно говорить об особой, «мейерхольдовской» линии в истории советского кинематографа, характеризующейся вниманием к острой и выразительной форме, эпизодным построением истории, музыкально-ритмической организацией экранного действия, контрастным столкновением эпизодов и др. Линия эта представлена режиссерами С. Эйзенштейном, Г. Козинцевым, Н. Экком, С. Юткевичем, А. Роомом, Н. Охлопковым, И. Пырьевым, артистами И. Ильинским, Э. Гариным, Н. Охлопковым, Л. Свердлиным, М. Жаровым, Б. Тениным и др.)⁴². По словам Г. Козинцева, «советская кинематография научилась у гениальных работ Мейерхольда гораздо большему, чем советский театр»⁴³.

В изобразительном решении «Путевки в жизнь» Н. Экка можно обнаружить такие яркие экспрессионистские черты, как резкий контраст света и тени, острые неожиданные ракурсы, игра теней, пластическая выразительность, узкими световыми лучами подсвеченные объемные титры, использование сверхкрупных планов, ключевая роль ритма (ускоренное воспроизведе-

⁴¹ Краткий словарь по эстетике. М., 1964. С. 436.

⁴² О влиянии Мейерхольда на «кинофикацию» театра и эволюцию выразительных средств кинематографа см.: Матвиенко К. Кинофикация театра: история и современность: автореферат диссертации ... кандидата искусствоведения: 17.00.01. СПб., 2010. 31 с.

⁴³ Февральский А. Пути к синтезу: Мейерхольд и кино. М., 1978. С. 193.

дение, быстрая смена кадров, замедленное воспроизведение), неодушевленные предметы как участники действия⁴⁴, обостренная выразительность актерской пластики. Но не менее интересно проявляется экспрессионистская эстетика в фонограмме фильма (звукооператор — Е. Нестеров), в частности, в актерской речи. Постараемся именно с этой точки зрения проанализировать картину, останавливаясь чуть подробнее на отдельных эпизодах. Оцифрованная копия фильма с исходной звуковой дорожкой 1931 года была получена нами из Госфильмофонда⁴⁵ (фильм переозвучивался в 1957-м и дополнительно реставрировался в 1977-м году, а нам было важно проанализировать оригинальную фонограмму, записанную по системе Павла Тагера «Тагетфон»⁴⁶).

В центре фабулы фильма — история трудового перевоспитания банды беспризорников. Промышляющая на улицах шайка под предводительством колоритного Мустафы попадает в экспериментальную трудовую коммуну, которой руководит комиссар Сергеев (Н. Баталов). Эксперимент Сергеева оказывается удачным: ни один из одиннадцати бывших беспризорников не покидает коммуну. И если поначалу жизнь в коммуне сопряжена с большими трудностями (кто-то, например, крадет все ложки из столовой), то постепенно все меняется. Налажена работа мастерских. Прибывают всё новые ребята, среди них — Колька «Свист» (М. Джагофаров). Колькина счастливая жизнь закончилась, когда его мать погибла во время схватки с вором-беспризорником, а отец запил. Колька становится вором, новым вожаком

⁴⁴ Об отличительных чертах киноэкспрессионизма см.: Соломкина Т. Взаимодействие театра и кино в немецком экспрессионизме 1910-1920-х годов. СПб., 2018. С. 12-13.

⁴⁵ Путевка в жизнь / сценарий А. Столпер, О. Брик ; режиссер Н. Экк ; оператор В. Пронин ; звукооператор Е. Нестеров ; художник И. Степанов ; в ролях Н. Баталов, М. Жаров, Й. Кырля [и др.]; киностудия Межрабпромфильм. Госфильмофонд России, 2020. 1 DVD-ROM (108 мин.). Электронная копия фильма, оцифрованная Госфильмофондом, также доступна по ссылке, см.: Фильм «Путевка в жизнь» (1931) [Электронный ресурс]. — Режим доступа URL: <https://youtu.be/cPG1IXZ8NLQ> (дата обращения 20.09.2024).

⁴⁶ Фонограмма полученной фильмокопии оказалась пригодна не только для слухового и инструментального анализа, но и для зрительского восприятия. Категорически не согласимся здесь с В. Паперным, полагающим, что «качество звука в фильме ужасное» (Паперный В. Кино, культура и дух времени. М., 2023. С. 76.)

беспризорников и помощником бандита Жигана, его жестоко избивают, когда он пытается украсть сапоги на рынке. Колонна беспризорников под его предводительством приходит к Деткомиссии и просит отправить их в комму-ну. Коммуна развивается и крепнет, пока весенний паводок не отрезает ее от остального мира. Начинается вынужденный простой — нет материалов для производства. Руководитель коммуны в отъезде, а напившиеся ребята устраивают «бузу» и громят мастерские. Вернувшийся Сергеев заражает коммуна-ров идеей строительства новой ветки железной дороги — до ближайшей станции. Стройка идет полным ходом, но по соседству Жиган с бандой устраивает в сторожке воровскую малину, переманивая к себе ребят. Актив коммуны обезвреживает шайку, Жиган ускользает. Перед самым открытием железной дороги главарь банды совершает диверсию, отвинчивая рельс, но его останавливает Мустафа, заплатив за это жизнью. Железная дорога откры-та, коммунары и гости скорбят о Мустафе. Завершается фильм эпилогом-посвящением ликвидаторам беспризорности.

*Речевой образ пролога и эпилога*⁴⁷

Обратимся к прологу⁴⁸. В кадре — Василий Иванович Качалов, декла-мирующий стихи о беспризорниках: «Откуда, кто они, скелеты в грязной рвани? / Озлобленные взгляды, одичалый вид... / Что ждет их в будущем? Что с ними станет? / Сегодня — беспризорник, завтра — враг труда, бандит! / На бойне мировой отцы их погибали в царских ротах. / Их матерей терзали интервенты голодом блокады. / С младенчества на лица их морщинами легла забота. / По городам они скитались, злым, голодным, волчьим стадом [...]» (см. Приложение А, С. 190 диссертации).

⁴⁷ Материалы данного подпараграфа опубликованы автором в статье: Блюдов Д. В. «Откуда, кто они...»: о первых звучащих словах в советском кино // Феномен актера: профессия, философия, эстетика: Материалы пятнадцатой всероссийской научной конферен-ции аспирантов, магистрантов и стажеров. 5 октября 2022 года. СПб., 2023. С. 34-43.

⁴⁸ Тайм-код 00:02:08 // Путевка в жизнь. 1 DVD-ROM (108 мин.).

Это публицистическое обрамление, скупое и чеканное, звучит как из рупора, слово здесь официально, оно — «носитель мысли»⁴⁹. Предваряющие двухминутный пролог титры строятся тоже возвышенно-официально: первый — «Народному артисту республики», второй (крупнее) — «Качалову», третий (на весь экран) — «СЛОВО». Впрочем, хотя мысль и первична, речь Качалова очень выразительна выпуклостью слова, патетикой смысла. Артист произносит-пропевает поэтические строки пролога, при этом между гласными в такой музыкальной декламации возникают заметные *интервалы*, в том числе, в пределах одного слова.

Проанализировав инструментальными средствами в программе «Transcribe» первую строчку пролога, мы заметили, что на ударных гласных Качалов *всегда* попадает в чистый музыкальный тон: *си-бемоль малой октавы* («откуда», «кто они»), *ля малой октавы* («скелеты»), *ля-бемоль малой октавы* («грязной»), *фа малой октавы* («рвани»). Последние слоги перед цезурой в середине строки («они») и паузой в конце строчки («рвани») тоже акцентируются Качаловым и попадают в *соль малой октавы* и *си-бемоль большой октавы* соответственно⁵⁰. Из гласных первой фразы складывается, таким образом, нисходящий музыкальный ряд.

В ходе дальнейшего инструментального анализа пролога⁵¹ мы выяснили, что из 50-ти гласных в первой строфе попадают в чистый музыкальный тон 34 (!) гласные⁵². Обращают на себя внимание относительная мелодическая ровность второй и третьей строки по сравнению со скачкообразными изменениями тона в первой и четвертой строчке. В пределах одного слова тон гласных может меняться незначительно, может восходить или опускаться на патетическую квинту («рвани», «труда») или тритон («сегодня»), может совершать резкий скачок на малую септиму вверх («беспризорник»). При

⁴⁹ Юрнев Р. Краткая история советского кино. М., 1979. С. 73.

⁵⁰ Нотная расшифровка 1 строки пролога — см. Приложение В (С. 195 диссертации).

⁵¹ См. Приложение Б (С. 191 диссертации).

⁵² Нотная расшифровка 1-й строфы пролога — см. Приложение В (С. 195 диссертации).

этом, если отследить в четвертой строке движение тона только на ударных гласных, становится видно, что общее мелодическое движение сначала «раскачивается» от *ля-бемоль малой октавы* («сегодня») на полтона вверх («беспризорник»), затем вновь от *ля-бемоль* («завтра») уже на *си-бемоль малой октавы* («труда») и на *до первой октавы* («бандит»), то есть перед нами восходящий мелодический ход. Мелодическая линия ударных гласных, как нам представляется, напрямую связана с движением смысла: ведь именно ей определяются интервалы между соседними словами / синтагмами. Отметим также, что почти половина гласных (16 из 34) концентрируется в пределах трех близких нот: *соль, ля-бемоль, ля малой октавы*. Можно назвать это *мелодическим центром* первой строфы.

Из 68-ти гласных второй строфы пролога⁵³ уже 48 попадают в музыкальные тоны в диапазоне от *ля большой октавы* до *си малой октавы*. Мелодический центр второй строфы опускается относительно первой, чаще всего (9 раз) гласные попадают в *соль-бемоль малой октавы*. Если же отследить мелодическую линию только по ударным гласным, мы увидим, что первая строка разбивается на две части, вторая из которых ниже на терцию первой: последовательно *си/си-бемоль малой октавы* (трижды) и *ля-бемоль/соль-бемоль малой октавы* (трижды). Во второй строке мелодика ударных гласных ровнее: трижды *ля-бемоль* и дважды *ля второй октавы*. Третья строка мелодически распадается на две части: в первой трижды на ударных гласных звучит *ля / ля-бемоль малой октавы*, во второй части — дважды *ми-бемоль малой октавы* (соскок на кварту вниз). В четвертой строке мелодический рисунок ударных гласных характеризуется восходящим движением (трижды *соль-бемоль*, дважды *ля, си-бемоль малой октавы*), а затем возвращением на *соль-бемоль* с дальнейшим опусканием заударного гласного на большую септиму до *ля большой октавы*. Вторая строфа, как и первая, богата скачкообразными изменениями тона в пределах одного слова или синтагмы: кварта

⁵³ Нотная расшифровка 2-й строфы пролога — см. Приложение В (С. 195 диссертации).

(«в царских»), тритон («бойне», «отцы их», «интервенты», «на лицах», «голодным»), квинта («погибали», «блокады», «голодным»), малая секста («мировой»), большая септима («стадом»).

Анализируя интонационно-мелодический рисунок пролога, мы видим богатейший звуковысотный репертуар, выраженный в ощутимых интервальных перепадах (не согласимся с О. Булгаковой, характеризующей речевую манеру Качалова в прологе и эпилоге как речь «без больших скачков, в плавной кантилене»⁵⁴).

В рамках звуковысотного анализа первых строф пролога мы выявили следующие мелодические особенности речи В. И. Качалова:

1) бóльшая часть гласных (и все без исключения ударные гласные) попадают в чистые музыкальные тоны;

2) речь богата интервальными перепадами (вплоть до большой септими) в пределах одного слова / синтагмы (подробнее об интервалах в голосоведении см. у князя Волконского в книге 1913-го года «Выразительное слово»⁵⁵ и, разумеется, у К. С. Станиславского в «Работе над собой в творческом процессе воплощения»⁵⁶);

3) развитие мысли кристаллизуется в мелодическом рисунке ударных гласных;

⁵⁴ Булгакова О. Голос как феномен культуры. М., 2015. С. 520.

⁵⁵ Волконский С. Выразительное слово: Опыт исследования и руководства в области механики, психологии, философии и эстетики речи в жизни и на сцене. М., 2019. С. 105-110.

⁵⁶ «Я не терплю обычной актерской декламационной напевности в драме. [...] приходится ради торжественности скользить голосом вниз по секундам или ради оживления монотона выкрикивать отдельные ноты октавой, а в остальное время благодаря узости диапазона стучать по терциям, квартам и квинтам. [...] А с голосом, поставленным на квинту, не выразишь "жизни человеческого духа» (Станиславский К. Собрание сочинений в восьми томах. Том 3. С. 63.). Также интересен режиссерско-педагогический показ Торцовым монолога Отелло (Станиславский К. Собрание сочинений в восьми томах. Том 3. С. 127-131.), изобилующий пояснениями, скажем: «Пять нот — вверх, две — оттяжка! Итого: только терция! А впечатление, как от квинты!»; «С самой высокой ноты — на самое дно тесситуры!».

4) в каждом смысловом куске у В. И. Качалова есть стремление к мелодическому центру, располагающемуся в диапазоне от *соль-бемоль* до *ля малой октавы*.

Эмоционально-динамическая партитура пролога и эпилога тоже музыкально разнообразна (позволим себе использовать традиционные итальянские музыкальные обозначения для емкого выражения характера звучания): от вкрадчивого *sostenuto*⁵⁷ («Откуда, кто они») до мощного *appassionato*⁵⁸ («Скелеты в грязной рвани»), от мягкого *dolce*⁵⁹ («С младенчества на лица их морщинами легла забота», «по таежному безлюдью») до резкого *feroce*⁶⁰ («Благотворительность? Нравоученье?»).

В ритме отметим характерные расширения (*allargando*⁶¹) — в эти моменты темп замедляется, но внутренний ритм возрастает. Такие расширения можно услышать на словах «сегодня — беспризорник», «завтра — враг труда», «злым, голодным, волчьим стадом», «путевку в жизнь», «мы беспризорников научим». С расширениями соседствуют моменты «сжатия», уплотнения ритма (*incalzando*⁶²) — «Что ждет их в будущем?», «погибали в царских ротах», «терзали интервенты», «морщинами легла», «человека создает среда», «Мы к судьбам человечества нашли рычаг живой».

Сравнивая речевой стиль пролога «Путевки в жизнь» с сохранившимися записями театральных ролей В. И. Качалова («Барон» в спектакле «На дне»⁶³, «Гаев» в «Вишневом саде»⁶⁴ и др.), заметим, что специфическая речевая манера, которую Качалов использует в «Путевке в жизнь» не была ему

⁵⁷ (ит.) сдержанно (Должанский А. Краткий музыкальный словарь. СПб., 2000. С. 428).

⁵⁸ (ит.) страстно (Там же. С. 372).

⁵⁹ (ит.) очень нежно (Там же. С. 387).

⁶⁰ (ит.) свирепо (Там же. С. 392).

⁶¹ (ит.) расширяя (Там же. С. 370).

⁶² (ит.) ускоряя движение (Там же. С. 400).

⁶³ Видеозапись фрагмента спектакля МХТ «На дне» (запись 1938 года) [Электронный ресурс]. Режим доступа URL: https://youtu.be/8iweJ_gz_Qc (дата обращения 05.10.2024).

⁶⁴ Видеозапись фрагмента спектакля МХТ «Вишневый сад» (запись 1938 года) [Электронный ресурс]. Режим доступа URL: <https://youtu.be/kTul5Mnxkro> (дата обращения 05.10.2024).

свойственна в театральных работах. А вот если обратиться к многочисленным сохранившимся чтецким записям В. И. Качалова, скажем, к записанному в 1938 году отрывку из поэмы Маяковского «Во весь голос»⁶⁵, можно заключить, что в фильме Н. Экка артист выступает не столько в качестве актера, сколько именно в качестве *чтеца*. В. И. Качалов — мастер художественного слова, к моменту съемок фильма уже много лет плодотворно выступавший как чтец на радио (трансляции которого в СССР начались с 1921 года), записывавший стихи и отрывки из пьес на грампластинки, словом, имевший большой опыт работы с микрофоном⁶⁶. До прихода в 1900 году в Художественный театр Качалов занимался несколько лет в студии под руководством В. Н. Давыдова⁶⁷ — выдающегося мастера декламации, артиста Александринского театра в 1880–1924 гг. Вероятно, именно у В. Н. Давыдова Качалов научился «выразительности голоса, дикции и жеста»⁶⁸, которыми славились корифеи Александринского театра.

За плечами у В. И. Качалова к моменту съемок «Путевки в жизнь» — и чтецкие программы, и многочисленные записи поэзии и драматургии, и, конечно, роль Чтеца («Лицо от автора») в спектакле «Воскресенье» Московского художественного театра, премьера которого состоялась 30 января 1930 года — за год и четыре месяца до того, как увидела свет «Путевка в жизнь». Сохранившаяся аудиозапись спектакля⁶⁹, сделанная в 1936 году, позволяет получить представление об актерской работе В. И. Качалова, которую со-режиссер спектакля И. Судаков трактовал как «новую форму древнегрече-

⁶⁵ Видеозапись чтения В. И. Качаловым отрывка из поэмы В. Маяковского «Во весь голос» (запись 1938 года) [Электронный ресурс]. Режим доступа URL: https://youtu.be/_PiSV_69pEY (дата обращения 04.10.2024).

⁶⁶ См. Вдовина Е. А. У микрофона Василий Иванович Качалов: неизвестные страницы творческой биографии // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2012. №2. С. 30-41.

⁶⁷ См. Василий Иванович Качалов: Сборник статей, воспоминаний, писем. М., 1954. С. 27.

⁶⁸ Васильев Ю. А. О сценичности актерской речи (по материалам публикаций кафедры последних лет // Сценическая речь: прошлое и настоящее. СПб., 2009. С. 365.

⁶⁹ Аудиозапись спектакля «Воскресение» Московского Художественного театра (запись 1936 г.), реж. В. И. Немирович-Данченко, И. Я. Судаков [Электронный ресурс]. Режим доступа URL: <http://www.staroradio.ru/audio/13236> (дата обращения 04.10.2024).

ского хора»⁷⁰. Существенно упрощая и не переходя к подробному анализу этой роли, скажем, что в целом голосоречевая манера В. И. Качалова в роли «Лица от автора», насколько позволяет судить аудиозапись, близка по стилю к другим его чтецким работам: мы слышим те же возникающие в речи музыкальные интервалы, выпуклость согласных, звучные вокализированные гласные.

Таким образом, чтецкий опыт В. И. Качалова перешел почти «в снятом виде» в первый советский звуковой фильм. Действительно, раннее звуковое кино охотно впитывает в себя существующие речевые традиции, «берет все, что сохранилось в традиции театра, в искусстве актера, декламатора и чтеца, всевозможные интонации живого произношения»⁷¹. Первые слова советского звукового кино — это речь не киноактера, но мастера художественного слова. За годы работы на литературной эстраде и на радио В. И. Качалов, несомненно, приобрел специфические навыки работы с несовершенной звуковой аппаратурой; из своего арсенала выразительных средств артист отобрал те, что могли обеспечить выровненное звучание вокализированных гласных, чеканность согласных, предельную разборчивость. Эта особая декламационная манера, с успехом применявшаяся им на радио, оказалась актуальной и для «Путевки в жизнь».

Стиль пролога-эпилога (в том числе, речевой) и стиль основной части фильма соотносятся, несомненно, по принципу контраста. Условная, монументальная, цельная речевая манера Качалова противопоставлена рваной, экспрессионистской речевой эстетике героев фильма. Обрамляющие киноповествование пролог и эпилог подчеркнута театральны, в то время как остальной фильм художественными средствами пытается передать хаотичный, многоголосый, прерывистый звуковой ландшафт реальной жизни. Контраст с

⁷⁰ Галендеев В. Работа В. И. Немировича-Данченко над авторским словом : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: 17.00.01. Л., 1976. С. 55.

⁷¹ Иоффе И. Из книги "Синтетическое изучение искусства и звуковое кино" (1937 г.) // Избранное. 1920-30 гг. СПб., 2006. С. 471.

прологом и эпилогом лишь подчеркивает это «неаккуратное» звучание основной части.

Вдобавок, декламационно-распевный речевой стиль В. И. Качалова в прологе и эпилоге создает образ «голоса свыше»⁷², мудрого руководства, которое мыслит широко и монументально, но при этом заботится о простом человеке: своеобразный звукозрительный сталинский амфир. По нашему мнению, особый речевой стиль пролога и эпилога «Путевки в жизнь» продиктован как творческими, так и идеологическими соображениями. Сразу вспоминается суровый бестелесный голос, вопрошающий из уличного громкоговорителя в фильме «Одна» (1931) Козинцева-Трауберга: «Что ты сделал? Что ты делаешь? Что ты... будешь делать?». К слову о голосе из громкоговорителя: в год выхода «Путевки в жизнь» в Радиокomitee стажером принимают семнадцатилетнего паренька с владимирским говором Юру Левитана, а его наставником становится Василий Иванович Качалов.

Николай Экк, включая в свою картину подчеркнуто театральное поэтическое обрамление в исполнении В. И. Качалова, едва ли мог предположить, что ближайшие 20 лет подход к актерской речи в кино будет определяться именно таким звучанием, а отнюдь не новаторскими принципами, реализованными в основной части фильма. Советская кинематография пошла по пути предельной разборчивости и информативности диалога. Предлагавшаяся Экком вариативность использования речи в кино оказалась неактуальной. А вот речевая манера мастеров декламации оказалась востребованной кинематографом 1930–40-х годов: динамическая выравненность, вокализация гласных и объем согласных обеспечивали разборчивость каждого слова. Про кинематограф этого периода О. Булгакова несколько радикально пишет как о времени «”орал” с хорошо поставленными звонкими и ясными голосами, чья манера речи отличалась четкостью дикции, обилием равномерных ритмических акцентов, драматическим подъемом и опусканием интонации, вибрато и

⁷² Марголит Е. Феномен агитпропфильма и приход звука в советское кино // Киноведческие записки. 2007. №84. С. 261.

богатыми модуляциями»⁷³. Таким образом, как ни парадоксально, в речевом аспекте ранний советский звуковой кинематограф гораздо в большей степени наследовал Александринскому или Малому театру, нежели МХТ.

В конце добавим, что по иронии судьбы работа в фильме «Путевка в жизнь» осталась единственной ролью Василия Ивановича Качалова в звуковом кино.

Звуковое решение массовых сцен. Прием «звукового роя»

Уже первая сцена фильма⁷⁴ дает интереснейший материал для слухового анализа. Мы видим людную улицу и знакомимся с бандой Жигана (М. Жаров). Звучит при этом блатная песенка «Гоп со смыком» в исполнении нескольких голосов — с присвистами, нестройностью, как бы случайно услышанная. Ярким звуковым мазком звучит этот фрагмент, врывающийся в пространство фильма, не иллюстрируя и не служа фоном изображению. Раздается звонок трамвая, а затем — череда наслаивающихся друг на друга разноплановых отрывистых реплик массовки. Можно разобрать несколько фраз: «Извозчик!», «Вместе на трамвае поедем», «Тпппру»⁷⁵.... В дальнейшем звуковой кинематограф выработает жесткое разделение на смысловые реплики героев (диалоги) и так называемый «гур-гур», то есть фоновый гул голосов, принципиально неразборчивых. В первом четырехминутном эпизоде «Путевки в жизнь» использован другой прием. То, что мы слышим, нельзя назвать ни диалогом, ни «гур-гуром». Используя этот прием, названный нами *звуковым роем*, создатели фильма дают зрителю расслышать несколько обрывков фраз, но часть реплик при этом записана почти на уровне шума носителя и совершенно неразличима. При этом ритмическая и тембральная партитура пестрого звукового роя музыкально выверена: визгливый женский голос выкрикивает «Раньше так не разговаривали, молодой человек!», извозчик гово-

⁷³ Булгакова О. Голос как феномен культуры. М., 2015. С. 14.

⁷⁴ Тайм-код 00:04:38 // Путевка в жизнь. 1 DVD-ROM (108 мин.).

⁷⁵ Здесь и далее на протяжении параграфа приводимые тексты реплик — результат непосредственной расшифровки речевой фонограммы фильма автором диссертации.

рит хрипловатым тенором «[п^лж^ал^ст^ь]⁷⁶ (пожалуйста), два с полтиной!», мягкий высокий голос на переднем плане произносит вкрадчиво «Дорогая, поедем ко мне», детский голосок спрашивает «Мамочка, а почему?...», серьезный мужской голос заявляет: «Я на пленум, сегодня заседание». Все голоса звучат нарочито завышенными (как реплики на виниловой пластинке, которую вращают быстрее положенного) и в разной акустической крупности, при записи актеры явно располагались на разном расстоянии от микрофона. Вот с женщиной на улице разговаривает-отвлекает подручная Жигана Лелька, их голоса звучат продолжением *звукового роя*, на том же уровне и в том же характере. Но вот чемодан женщины украден, на пару секунд вновь врывается звуковой рой голосов и гудков автомобилей, затем начинает солировать голос женщины («Украли! Чемодан украли! Помогите!»), а спустя мгновение снова перекрывается голосами, обсуждающими происшествие.

Подобный звуковой рой появится в фильме еще не единожды. Вот, скажем, сцена в коммуналке, в которой пропадают ложки⁷⁷. Голодные ребята врываются в помещение столовой, раздаются отрывистые эмоциональные голоса разной крупности и высоты: кто-то уверенно кричит «Садись скорей», ему вторит пронзительный дискант: «Скоре-ей! Займи место!». Звучит еще более высокая полностью неразборчивая реплика, оканчивающаяся словами «ко мне», затем высокое улюлюканье, после — довольно низкий голос возмущенно произносит: «Чем же жрать-то?». Другой низкий голос настойчиво твердит: «Хавать давай!». Раздается пронзительный визг: «Где ложки?». Все это время кроме звукового роя звучит еще и фоновый неразборчивый гур-гур.

А вот сцена на рынке, в которой будет пойман на краже Колька-Свист⁷⁸. В кадре — то Жиган и Колька, висающие над прилавком сапоги, то титры. В фонограмме в это время — легкий фоновый гул голосов в сочета-

⁷⁶ Здесь и далее в диссертации используется упрощенная фонетическая транскрипция.

⁷⁷ Тайм-код 00:51:12 // Путевка в жизнь. 1 DVD-ROM (108 мин.).

⁷⁸ Тайм-код 00:54:55 // Там же.

нии с музыкально организованным звуковым роем. Низкий женский голос спрашивает: «Почем картошка?», интересуется тонким говорком старуха: «Скольки эта игрушка стоить?» ([*скóл'кь жеть игрушкь стóйт'*]), тенором зовет продавец: «Ры-ыбки, золотые ры-ыбки!», что-то неразборчиво бурчит мужчина, слышен фрагмент фразы «...сколько человека не уговаривай...», настойчиво на заднем акустическом плане кто-то повторяет едва разборчиво «Форму, форму, кому форму», скороговоркой командует милиционер «Так, гражданка, посторонитесь!». Вкрадчиво и высоко спрашивает пожилая женщина: «А котлетки у вас есть?», женщина, говоря чуть в нос, распоряжается: «Резинки дайте, зеленые», мужской голос крупно приговаривает: «Вот пирожки, кому пирожки, налетай! Жареные!», снова слышен тенор «Ры-ыбки, золотые ры-ыбки! Ры-ыбки, золотые ры-ыбки!». Колька крадет сапоги и вслед за истошным синхронным криком продавщицы «Держи его!» вступает музыка.

Не менее разнообразно звучит звуковой рой и в следующем эпизоде, когда Кольку ловят и бьют⁷⁹. «Держи его-о!» широко выкрикивает мужской голос, «Сапоги утащил» деловито и негромко поясняет женщина, «Бей! Бей его!», «Держи, лови!», «Где он?» — вступают мужские голоса. «За палаткой!» — тонким голосом говорит женщина, «Вот он!», «Смотрите, бегут!» — на среднем акустическом плане говорит мужчина. Врывается синхронная реплика «Бей его!» — ее произносит нэпман (Н. Гладков), который начинает жестокое избиение Кольки. Звучит рой неразборчивых реплик, отдельные фразы слышны: «Бандиты!» — тенорком говорит мужчина. «Убивать их!» — низко говорит другой, «За что бьют-то?» — визгливо интересуется женщина. «За дело!» — басом отвечает мужчина, «Сапоги украл» — низко подтверждает женщина. «Бить тоже не полагается» — участливо сетует высокий женский голос. Здесь мы остановимся, так как основные характеристики приема, названного нами «звуковым роем», уже можно определить. Это чет-

⁷⁹ Тайм-код 00:55:34 // Путевка в жизнь. 1 DVD-ROM (108 мин.).

кий ритмический рисунок, тембральное, динамическое и акустическое разнообразие.

Традиционно выделяют три составляющих фонограммы фильма: речь, музыка и шумы. Используемый в «Путевке в жизнь» звуковой рой трудно однозначно отнести к какой-то из этих составляющих. С одной стороны, он тяготеет к фоновым шумовым фактурам (как и «гур-гур»), с другой — несет семантическую нагрузку, создаваемой за счет соединения отрывочных фрагментов реплик в некий общий смысл (это сближает его с диалогом). И, наконец, не вызывает сомнений родственность звукового роя с музыкой. Пожалуй, именно музыкальная составляющая делает звуковой рой столь необычным приемом. Это *хор голосов* с выверенной динамической, звуковысотной, временной партитурой. Пудовкин в 1934 году напишет: «Я думаю, что звуковой фильм подойдет ближе к подлинно музыкальному ритму, чем когда-либо подходил немой. Этот ритм должен устанавливаться не только от движения актера и предметов на экране, но также [...] от точного монтирования звука и организации кусков звуковой записи в отчетливом контрапункте с изображением»⁸⁰. Нам видится, что подход к озвучанию массовых сцен в «Путевке в жизнь» как раз и основан на такой музыкальности.

Асинхронность реплик. Речевое событие

Рассмотрим блок эпизодов, рассказывающих нам трагическую историю семьи мальчика Кольки (М. Джагофаров). В одной из начальных сцен фильма⁸¹ мы видим подчеркнуто идеальное семейство: Мать, Отец, Сын. В кадре лицо счастливого мальчика, звучат голоса родителей: «Отец! А ведь Кольке нашему сегодня пятнадцать лет исполнилось!», «Ага! Парень что надо! Отца перерос!». Важно отметить, что небольшой диалог полностью *асинхронен*, то есть говорящие остаются за кадром. Сын в ответ коротко и счастливо смеется. Мать собирается куда-то. Реплики первого диалога матери и отца, слова

⁸⁰ Пудовкин В. Проблема ритма в моем первом звуковом фильме / Собрание сочинений в 3 т. Том 1. М., 1974. С. 164.

⁸¹ Тайм-код 00:08:25 // Путевка в жизнь. 1 DVD-ROM (108 мин.).

Кольки «Приходи скорее, мать!» звучат как отдельные *речевые события*. Такие реплики сразу врезаются в память, представляют собой поворотные узлы, они действительно событийны. Это происходит, прежде всего, за счет того, что они записаны акустически сверхкрупно, очень отчетливо, подчеркнуто, с небытовой, музыкальной выразительностью. В подобных речевых событиях голос артиста направлен как бы не только (и не столько) на партнера, сколько через микрофон, сквозь экран — напрямую к кинозрителю.

В следующем эпизоде⁸² мать на улице обменивается несколькими словами со старухой, продающей яблоки (здесь речь героев звучит ясно и отчетливо, синхронно записанный диалог скорее информативен). Вор-беспризорник крадет яблоки (асинхронная реплика продавщицы: «Держи его!»), а мать Кольки пытается его задержать (асинхронная реплика беспризорника «Пусти!»). Борьба очень выразительно решена в монтаже: сверхбыстрые склейки разных фаз поединка, затем детальный план подножки — и кадр, в котором мать падает и ударяется головой о каменную ступень. Появляется толпа людей, мы не слышим их голосов, только музыку. Вновь возникает асинхронность речи: на крупном плане лица лежащей неподвижно матери звучит женская реплика «Бедная!». В кадре жующий яблоко беспризорник, а мужской голос уверенно и категорично говорит: «Бандиты растут! Да чего с ними нянчиться? Расстреливать!». Вновь в кадре лицо матери, в это время женский голос отвечает мужчине «А они не виноваты!». Эти асинхронные реплики вновь воспринимаются как *речевые события* — они смыслово и эмоционально насыщены, вокализированы, мелодически разнообразны, по-своему избыточны, направлены «сквозь экран».

Асинхронное речевое событие мы встречаем и в следующей сцене, где в кадре — крупный план лица умирающей матери, а в это время звучит крупная, ясная, поворотная реплика доктора: «Мы... мертвых... не возим!»⁸³.

⁸² Тайм-код 00:11:00 // Путевка в жизнь. 1 DVD-ROM (108 мин.).

⁸³ Тайм-код 00:14:55 // Там же.

Принцип асинхронности (продиктованный не в последнюю очередь технической сложностью синхронного озвучания⁸⁴), вероятно, спровоцировал артистов на особую речевую выразительность. Произнесение своей реплики в тот момент, когда на экране — другой персонаж, ставит перед актером сложную задачу переключить зрительское внимание и создать образ исключительно речевыми средствами, то есть, в конечном счете, *заставляет исполнителя звучать сверхвыразительно, необытово*.

Примеров *асинхронных звуковых событий* в фильме множество. Вот, например, инспектор Скрябина обращается к беспризорникам в сцене облавы⁸⁵ — сначала синхронно («Ребята!»), а затем весомо произносит «А ведь на койках спать удобнее!» (в кадре в этот момент — спящие беспризорники). Реплика записана очень ясно и акустически крупно. А вот на вопрос отца Кольки, нет ли в Деткомиссии его пропавшего сына, невидимая нам дама отвечает звонко и подчеркнуто официально: «В списках нет!.. Посмотрите в камерах!»⁸⁶.

Совершенно непонятно, почему Вс. Пудовкин писал в своей статье 1934 года «Асинхронность как принцип звукового кино», что во всех виденных им звуковых фильмах диалоги были исключительно синхронны: или разговор был снят общим планом, или последовательно монтировались кадры с лицами говорящих людей⁸⁷. Пудовкин не мог не видеть первой игровой звуковой картины, не мог не заметить, что в нем *асинхронность* — один из ключевых принципов звукозрительного монтажа. Фильм Н. Экка — наглядное воплощение многих теоретических предположений, высказанных Пудов-

⁸⁴ Э. Фрид пишет о такой сложности, анализируя фильм «Одна» Трауберга-Козинцева (1931): «Технические затруднения в деле достижения полной синхронности между словом и видимой артикуляцией заставили постановщиков вводить человеческую речь преимущественно там, где лицо говорящего скрыто от зрителя» (Фрид Э. Музыка в советском кино. Л., 1967. С. 78).

⁸⁵ Тайм-код 00:20:20 // Путевка в жизнь. 1 DVD-ROM (108 мин.).

⁸⁶ Тайм-код 00:28:00 // Там же.

⁸⁷ Пудовкин В. Асинхронность как принцип звукового кино / Собрание сочинений в 3 т. Том 1. М., 1974. С. 160.

киным еще в 1929 году; это касается и ухода от «описательности»⁸⁸ звука, и движения в области «деформации звука»⁸⁹, и использования записанных звуковых «раздражителей»⁹⁰ с несвязанными напрямую кадрами (достаточно вспомнить паровозные гудки, которые в финале фильма звучат на кадрах с лицом комиссара Сергеева).

Возвращаясь к «Путевке в жизнь», отметим, что асинхронность реплики в фильме — не всегда неотъемлемый атрибут речевого события. В картине много реплик, которые звучат синхронно, но обладают мощной небытовой выразительностью и могут трактоваться как речевые события.

Вот, скажем, эпизод «В специальной комиссии», в котором допрашивают беспризорников. Председатель комиссии спрашивает у одной из девушек: «Чем занимаешься?», а она музыкально звонко отвечает ему репликой — речевым событием: «Я гулящая!»⁹¹.

Сцена, в которой Сергеев приглашает беспризорников поехать с ним в коммуну. Мустафа, наконец, согласен ехать, он произносит отчетливо и весо-мо: «Ладно! (*сплевывает*) Поэдым (*[плэ́дьм]*) в твою коммуну! Уговорил!»⁹².

Беспризорники отправляются в коммуну. Мустафе поручено купить для всех еды в дорогу: он выполняет задание, но по старой привычке еще и крадет палку колбасы. Чеканная крупная реплика Сергеева звучит как речевое событие: «Ну, Мустафа, чтобы это было последний раз!»⁹³. А вот Сергеев весо-мо и крупно говорит о пропавших ложках: «Ножи, вилки и ложки кто-то спер. Если не найдутся — вычтем из вашего жалования»⁹⁴. Именно о таких выпуклых фразах в исполнении Н. Баталова, вероятно, пишет Л. Парфенов:

⁸⁸ Пудовкин В. К вопросу звукового начала в фильме / Собрание сочинений в 3 т. Том 1. М., 1974. С. 135.

⁸⁹ Там же. С. 136.

⁹⁰ Там же. С. 131.

⁹¹ Тайм-код 00:24:00 // Путевка в жизнь. 1 DVD-ROM (108 мин.).

⁹² Тайм-код 00:36:40 // Там же.

⁹³ Тайм-код 00:43:40 // Там же.

⁹⁴ Тайм-код 00:51:50 // Там же.

«Роль немногословна, хотя почти каждая фраза в ней значительна (так произносил ее актер) и надолго запоминается зрителями»⁹⁵.

Ребят-коммунаров учат сапожному ремеслу. Мастер спрашивает, кто попробует вырезать заготовку ботинка из кожи, и Мустафа звонко-музыкально выкрикивает: «Я!»⁹⁶.

А вот городские беспризорники под предводительством Кольки, превратившегося в их главаря Кольку-«Свиста» проходят организованным маршем по улицам города прямо к зданию Деткомиссии. Удивленным инспекторам лидер беспризорников чеканно и крупно заявляет: «Хотим ехать в коммуны! Хотим сами шить сапоги!»⁹⁷.

Бандитская «малина» разгромлена. Жиган крупно и весоמו произносит: «Так-так, Мустафа!... Лягавым... стал!»⁹⁸.

Зафиксировать и описать в рамках настоящего исследования все возникающие в фонограмме фильма *речевые события* нет возможности. Тем не менее, по уже приведенным примерам становится понятно, что количество их велико, все они характеризуются акустической крупностью, предельной разборчивостью, музыкальностью и направленностью «через экран», устремлением к зрителю.

Реплики-титры

Обратимся к сцене ночной облавы на беспризорников. Инспекторы спускаются в темный подвал. Светят ручные фонари. Слышны на крупном плане переговоры: «Товарищ Скрыбина!» — «Тише!». Скрыбина (М. Антропова) шепотом отдает едва слышные распоряжения, из которых можно разобрать только «Вы встанете у входа». «Облава!» — кричит один из беспризорников. На фоне напряженной музыки стремительно сменяют друг друга кадры борьбы беспризорников с инспекторами и милиционерами, кад-

⁹⁵ История отечественного кино. М., 2005. С. 214.

⁹⁶ Тайм-код 00:47:25 // Путевка в жизнь. 1 DVD-ROM (108 мин.).

⁹⁷ Тайм-код 01:00:20 // Там же.

⁹⁸ Тайм-код 01:27:55 // Там же.

ры-вспышки с изломанными ракурсами, ярким контрастом света и тени. Вырываются на первый план отдельные реплики: «Бей легавых!», «Черти проклятые!», «Товарищ Мартынов, держите крепче, он кусается!». Беспризорники проиграли драку. Они сбились в кучку, по их лицам гуляет луч фонаря. Асинхронно записаны реплики: «Все равно у вас жить не будем», «У, легавье проклятое» и др.

И тут звучит за кадром голос детского социального инспектора Скрябиной: «Из притонов, подземелий-подвалов и разрушенных домов в эту ночь было собрано более тысячи беспризорных детей, искалеченных улицей»⁹⁹. Эта последняя реплика открывает ряд отстраненных закадровых комментариев в фильме в исполнении М. Антроповой — мы бы назвали их *репликами-титрами*, поскольку они играют схожую роль. Вероятно, это попытка найти речевой эквивалент традиционным титрам (от которых Н. Экк, впрочем, полностью не отказывается). Подобные реплики Скрябиной появятся в сцене, где ставшего беспризорником Кольку задерживают после кражи на рынке («Отцы и матери! А если вашего, чистенького, бить, бить головой о мостовую, расстреливать, убивать?»¹⁰⁰); в эпизодах трудовой жизни в коммуне («Прошла зима. Крепла и развивалась коммуна»¹⁰¹); в сцене бунта коммунаров¹⁰² («Казалось, что труд окончательно победил! Но [...] Началась буза») и в финале фильма («Открытие железной дороги вылилось в массовое торжество [...]»¹⁰³).

Рассмотрим реплику-титр, предшествующую «бузе» (она удобна для анализа, так как отсутствуют фоновые шумы и музыка). Звонко и торжественно, «по-комсомольски» звучат слова Скрябиной за кадром¹⁰⁴. Обратим внимание, что почти на всех ударных гласных М. Антропова попадает в му-

⁹⁹ Тайм-код 00:22:40 // Путевка в жизнь. 1 DVD-ROM (108 мин.).

¹⁰⁰ Тайм-код 00:58:45 // Там же.

¹⁰¹ Тайм-код 01:01:25 // Там же.

¹⁰² Тайм-код 01:02:05 // Там же.

¹⁰³ Тайм-код 01:39:05 // Там же.

¹⁰⁴ Тайм-код 01:02:40 // Там же.

зыкальные тоны¹⁰⁵, при этом высокочастотные гармоники настолько ярко проявлены, что по уровню порой существенно превышают основной тон (отсюда и та пронзительная звонкость, которая слышна в голосе). Взглянув на нотную расшифровку реплики¹⁰⁶, мы видим, как мелодически реплика распадается на две части. В первой части, задающей интригу («Хлынувшая весна привела к неожиданным результатам»), обращает на себя внимание интонационный взлет на слове «весна» вверх до *ми-бемоль второй октавы* с дальнейшим падением до *ми-бемоль первой октавы* на слове «результатам» (на месте смыслового двоеточия). Вторая часть реплики представляет себя мелодические «качели»: все начинается с оstinатного *фа*, затем первый восходящий ход *фа — соль* («доставки сырья»), второй восходящий ход *соль — си-бемоль* («остановилось производство»), третий восходящий ход *ля — си-бемоль* («вынужденное безделье») и нисходящий ход *ля — соль* в конце реплики («началась буза»).

Музыкальная организация реплик-титров роднит их с прологом и эпилогом в исполнении В. Качалова. Гораздо меньше в репликах-титрах проявлена интервалика между безударными и ударными гласными, прежде всего за счет того, что на ударных каждый раз возникает локальное *crescendo*¹⁰⁷, тогда как у В. Качалова динамика гораздо более ровная. Так же, как и пролог с эпилогом, реплики-титры носят чтецкий характер, продолжают линию авторского комментария к происходящему. Интересно при этом, что сначала инспектор Скрябина появляется внутри истории, но затем ее голос как будто отделяется от персонажа и на протяжении всего фильма звучит за кадром. Это именно тот голос из закадрового пространства, который Л. Кагановская определяет как голос Большого Другого, голос идеологии¹⁰⁸. Можно вспом-

¹⁰⁵ См. Приложение Г (С. 196 диссертации).

¹⁰⁶ См. Приложение Д (С. 198 диссертации).

¹⁰⁷ (ит.) усиливая (Должанский А. Краткий музыкальный словарь. СПб., 2000. С. 139).

¹⁰⁸ Кагановская Л. Голос техники: Переход советского кино к звуку 1928-1935. СПб., 2021. С. 258.

нить и невидимый звонкий акустический¹⁰⁹ голос, раздающийся из громкоговорителя в фильме «Одна» Л. Трауберга и Г. Козинцева 1931 года¹¹⁰. Закадровый бестелесный голос воспринимается зрителем как нечто «откровенно сакральное»¹¹¹.

Прием эмоционального речевого мазка

В сцене, где Сергеев уговаривает ребят ехать в коммуны, реплики Муштафы звучат как *речевые мазки*, звуковые взрывы эмоций, никакого бытового жизнеподобия. Мы слышим отрывистые лающие слова: «Зачем ([злц'эм]) вызвали?!», «Штаны... снимать?!», «Ты же... доктор ([дóхтър])?!»¹¹². Буквальное значение произносимого не столь существенно, важна особая эмоциональная окраска, создающая образ скорее не человека, но зверька. В этой же сцене после предложения комиссара поехать в коммуны беспризорники взрываются экспрессивными эмоциональными выкриками: слов в них не разобрать совсем, но очевидно одно: ребята отказываются, не верят, протестуют. Вторит этому эмоциональному взрыву громкий смех Сергеева.

Эмоциональные речевые мазки встречаются и в других эпизодах фильма. Можно вспомнить, как в сцене смерти матери Кольки героиня медленно приподнимается на кровати, едва слышно произносит «Колька!»¹¹³ и падает обратно на подушку. Реплика записана очень тихо, мы скорее догадываемся по губам, чем действительно можем разобрать имя сына. Слово выступает

¹⁰⁹ *Акустический звук* (термин введен П. Шеффером в 1952 г.) — звук слышимый, хотя причина его не видна (см. Шион М. Звук. М., 2021. С. 305.). В приводимом примере в фильме «Одна» из громкоговорителя на площади раздается крупный, акустически недостоверный мужской голос: «Товарищи! Решается судьба не одного, не сотен, а миллионов людей. В этот момент перед каждым стоит вопрос: что ты сделал? Что ты делаешь? Что ты будешь делать?..» Голос воспринимается не как речь конкретного человека, а как голос партии, голос свыше, обращающийся как будто бы напрямую к главной героине. (см. об этом также: Фрид Э. Музыка в советском кино. Л., 1967. С. 78.)

¹¹⁰ Об этом см.: Хэнсен С. Audio-vision. О теории и практике раннего советского звукового кино на грани 1930-х годов // Советская власть и медиа. СПб., 2006. С. 350-364.

¹¹¹ Марголит Е. Проблема многоязычия в раннем советском звуковом кино (1930-1935) // Советская власть и медиа. СПб., 2006. С. 379.

¹¹² Тайм-код 00:32:40 // Путевка в жизнь. 1 DVD-ROM (108 мин.).

¹¹³ Тайм-код 00:14:10 // Там же.

как элемент музыкально-эмоциональной партитуры, как «артикулированная интонация» (по Пиотровскому). Это тоже своеобразный речевой мазок, где эмоциональность особая выразительность достигается не избыточностью звука, а, напротив, его недостаточностью — благо, в отличие от театра, кинематографу доступно передать зрителю самый тихий шепот¹¹⁴.

Обратимся к следующей сцене, в которой Колька уходит из дома. Еще на открывающих эпизод титрах звучит пьяная нечленораздельная песня отца, возвращающегося домой¹¹⁵. Сначала, садясь за стол, он произносит ясно и сдержанно: «Ушла, Колька, мать!», а затем встает и сквозь пьяное мычание мучительно выдавливает из себя те же слова, едва различимые ([шлá]; [кó'жкь]; [мáф']), которые работают уже как речевой мазок. Примечательно, что кадр при этом снят в режиме ускоренной съемки (видно, как с плеча отца замедленно падает пальто). Сразу же вслед за этим отец крупно синхронно произносит по слогам «Слы-ши-шь?» (это, скорее, речевое событие) и начинает избивать сына. Жуткие крики издает Колька, страшный истошный крик «Мама!» вырывается у него. Все это тоже яркие речевые мазки, несущие мощнейший эмоциональный заряд, воздействующие прежде всего характером звучания, а не смыслом произносимого. В эпизоде избияния Кольки вновь применяется экспрессионистский прием быстрого монтажа разных фаз действия, который мы уже видели в сцене борьбы между матерью Кольки и беспризорником.

Возвращаясь к истории Мустафы, с которой мы и начали этот подпараграф, обратимся к тому моменту, как бывшие беспризорники прибывают в коммуны¹¹⁶. Чередуются кадры телеграммы Сергеева («Из одиннадцати не ушел ни один. Опыт удался»), резвящихся в бане коммунаров и кадры торжествующих инспекторов Деткомиссии. При этом фонограмма на всех кадрах общая: радостные крики ребят в бане. Слов не разобрать, крики записаны

¹¹⁴ Иоффе И. Из книги "Синтетическое изучение искусства и звуковое кино" (1937 г.) // Избранное. 1920-30 гг. СПб., 2006. С. 471.

¹¹⁵ Тайм-код 00:16:45 // Путевка в жизнь. 1 DVD-ROM (108 мин.).

¹¹⁶ Тайм-код 00:46:10 // Там же.

(очевидно, намеренно) с существенными нелинейными искажениями («перегрузкой»), это вновь экспрессионистский *речевой мазок*, яркий шумовой взрыв эмоций, переданный в изображении и звуке.

В коммуне кто-то украл ложки. Во время обеда использован прием сочетания гула неразборчивых криков (*гур-гур*) и отдельных солирующих реплик (*звуковой рой*). Вскрывает Мустафа. В его гневной реплике¹¹⁷ можно разобрать лишь начало («Чтобы к ужину ложки были, покрывать не будем»), конец реплики переходит в неразборчивый крик с ударом кулаком по столу, но смысл ясен и без слов. Здесь актерская речь вновь использована как эмоциональный звуковой артефакт, всплеск, частично игнорирующий информационную нагрузку реплики. Примеров таких речевых всплесков в фильме множество.

Таким образом, поиски создателей «Путевки в жизнь» в области эмоциональной выразительности речи привели к появлению необычного приема, названного нами речевым мазком, в котором прямое значение реплики вторично, а первично эмоциональное воздействие от звучания голоса. К этому феномену может быть отнесено наблюдение Е. Марголита, относящееся к раннему звуковому кинематографу: «музыка интонации оказывается существенней и значимей, чем прямой лексический смысл»¹¹⁸.

Речевой образ Сергеева

В фильме есть ряд синхронно записанных реплик (порой, достаточно протяженных) руководителя коммуны Сергеева, которые, как нам видится, имеет смысл проанализировать отдельно.

Если музыкальная составляющая фонограммы, вокализованная речь В. Качалова и мелодически выразительные речевые события и речевые мазки отвечают за поэзию в фильме, то за прозу отвечают несколько синхронных диалогов и, прежде всего, реплики Сергеева. Эти реплики можно поставить в

¹¹⁷ Тайм-код 00:53:40 // Путевка в жизнь. 1 DVD-ROM (108 мин.).

¹¹⁸ Марголит Е. Проблема многоязычия в раннем советском звуковом кино (1930-1935) // Советская власть и медиа. СПб., 2006. С. 380.

ряд «говорящих портретов»¹¹⁹, то есть ключевых речей протагонистов, распространенных в раннем звуковом кино.

Но не стоит думать, что артист МХТ Николай Баталов создает *статичный* речевой портрет своего героя. Чтобы убедиться в обратном, сравним три эпизода. В первом эпизоде из первой части фильма Сергеев агитирует беспризорников поехать с ним в коммуну. Второй эпизод — вдохновляющая речь, посвященная строительству железной дороги. Третий эпизод — финал фильма, в котором Сергеев прощается с погибшим Мустафой.

В первом эпизоде¹²⁰ монолог Н. Баталова звучит специфически, в намеренно сниженном стиле: нарочитая вынесенность звуков вперед, редукция окончаний, наличие неречевых звуков (шумное дыхание, причмокивание, шмыганье носом), завышенный тембр за счет поджатой гортани и отключения нижнего резонатора. Это — стилизация, *речевая маска*. Герой Баталова, чтобы войти в контакт с беспризорниками, речево «мимикрирует», переходит на просторечный выговор. Местами Н. Баталов откровенно паясничает комическим тенорком: произносит [ч] вместо [ш] («[ч]то надо»), просторечное [ч'о] вместо [што] — «че вам в детдоме делать». Иногда нарочито удлинняет гласные, «имитирует слащавые иронические растяжки приבלатненных»¹²¹: «воздух портите-е-е», «буза-а-а, ой буза-а-а», «сейча-а-ас», «хорошо-о-о», «по стоя-ярному», «слеса-арному», «сапо-ожному», «механическому» и т.д.) Иногда — подчеркнуто выговаривает слово по слогам («Дело у меня к вам... Се-крет-но-е!»). Иногда, наоборот, выпускает фонемы или излишне редуцирует гласные ([устра́вѣја́] — «устраиваю я», [клму́н] — «коммуну», [сѣмно́ј] вместо [самно́ј], «кто [хоч]» вместо «кто [хо́ч'ьт]», [м'эс'ь] — «вместе», [хат'и́] — «хотите», [бу́ьт'ь] — «будете» и т.д.) Любопытно, что после своего протяженного монолога Баталов как бы «сбрасыва-

¹¹⁹ Иоффе И. Из книги "Синтетическое изучение искусства и звуковое кино" (1937 г.) // Избранное. 1920-30 гг. СПб., 2006. С. 474.

¹²⁰ Тайм-код 00:33:45 // Путевка в жизнь. 1 DVD-ROM (108 мин.).

¹²¹ Булгакова О. Голос как феномен культуры. М., 2015. С. 521.

ет» речевую маску и спокойно, низко и весомо говорит: «Мозгуйте, ваше дело. Уйти всегда успеете!»).

Низко и весомо звучит речь Сергеева во втором эпизоде¹²², где он вновь говорит с ребятами, но они уже — другие люди, коммунары. Чеканно выговаривает Баталов каждый звук, доносит каждое окончание. Начало монолога характеризуется мелодическим подъемом основного тона на терцию с примерно *ля малой октавы до до первой октавы* («Будем... Строить железную дорогу...») и дальнейшим спуском: «... от коммуны до станции. И сами, ребята, будем ее обслуживать». В следующем куске «А кто не хочет работать, кто хочет бузить... Пусть уходит!» Н. Баталов патетически делает расширение (*allargando*) и на ударных гласных попадает в чистые музыкальные тоны: си-бемоль малой октавы («кто», «не хочет»), си малой октавы («работать», «хочет»), ми первой октавы («бузить», «пусть», «уходит») — так формируется мелодический восходящий ход¹²³.

В финальном эпизоде Сергеев произносит лишь одну реплику: «Как же... Мустафа... а хотел быть... машинистом...»¹²⁴. Реплика записана очень крупно, но при этом негромко, артист намеренно снимает ее с дыхательной опоры, делает гораздо менее звучной, более сдержанно-интимной. Реплика звучит в размере 2/4, где на первую четверть такта приходится слово, на вторую четверть — пауза¹²⁵ (то есть реплика организована таким образом, что каждый речевой такт прерывается дыханием, герой Баталова за счет этого дыхания пытается справиться с эмоциями). Произнося «Мустафа», Баталов обращается как бы напрямую к погибшему коммунару. Артист совсем снимает с дыхания последний слог в слове «машинистом» — [*мъшы^эн'и*].

Таким образом, в динамике развития речевого образа Сергеева мы видим *психологическую обусловленность* речи: грубая жанровая речевая маска

¹²² Тайм-код 01:11:50 // Путевка в жизнь. 1 DVD-ROM (108 мин.).

¹²³ См. Приложение Е (С. 199 диссертации).

¹²⁴ Тайм-код 01:45:40 // Путевка в жизнь. 1 DVD-ROM (108 мин.).

¹²⁵ См. Приложение Е (С. 199 диссертации).

сменяется патетической чеканностью, а в финале фильма оборачивается тонкой негромкой эмоциональностью.

Неречевые звуки

В фонограмме фильма одним из ярких выразительных средств являются неречевые звуки. Вот пьяный отец Кольки возвращается домой: он поет нечленораздельную песню на одних смазанных гласных. Ударяясь о косяк, он переходит на вибрационный выдох через губы: «Ээх! — тпррр». Затем, отшатнувшись назад, низко шумно выдыхает. Подается вперед, снова начиная пьяное полу-пение, полу-мычание, а, наткнувшись на стол, снова переходит на низкий шумный выдох. Затем, глядя на Кольку, икает. Когда отец начинает избивать сына, тот несколько раз пронзительным открытым звуком кричит: «А-а-а-а!». Не менее пронзительный высокий вскрик «А!» издает раненый беспризорниками милиционер в сцене облавы.

Вот Мустафа входит в комнату, где заседает Деткомиссия. Первое, что мы слышим от него: откашливание и протяжный звукоподражательный звук сквозь губы, имитирующий флатуленцию.

Запоминается момент, когда при первой встрече с Сергеевым Мустафа, принимая комиссара за доктора, широко открывает рот, высовывает язык и издает протяжный глубокий гортанный крик¹²⁶, «полуголос-полуклекот»¹²⁷. Этот крик, выбивающийся, «торчащий» из фонограммы, как бы заключает в себе цельный образ Мустафы, этот крик — не разбавленная словом звучащая квинтэссенция его характера, «досимволическое неартикулированное проявление голоса»¹²⁸ (по Долару).

Много и выразительно герои фильма смеются. Разнообразно и разнообразно смеется Деткомиссия, дружным хохотом откликаются беспризорники на реплику-шутку Мустафы «Уговорил, дохтор!», целым смеховым

¹²⁶ Тайм-код 00:32:50 // Путевка в жизнь. 1 DVD-ROM (108 мин.).

¹²⁷ Марголит Е., Филимонов В. Происхождение героя («Путевка в жизнь» и традиции народной культуры) // Киноведческие записки. 1991. № 12. С. 91.

¹²⁸ Долар М. Голос и ничего больше. СПб., 2018. С. 97.

хором встречают в вагоне будущие коммунары Мустафу, когда тот прибегает с едой, купленной в дорогу.

Во время сцены обеда коммунаров (который приходится есть руками и хлебать ртом, ведь ложки кто-то украл) мы крупно слышим и то, как они усиленно дуют на суп, пытаясь его остудить, и прихлебывания, и чавканье. Кадры коммунаров при этом монтируются с кадрами лакающей из миски собаки — сравнение более чем прозрачно.

Крик и смех, плач и стон, шумный выдох и кряхтение, плевков и свист: все эти отрывистые звучания представляют собой крайнюю степень «лаконизма»¹²⁹ экранного слова, его редуцирование до шумового звука. Неречевые фактуры проявляют физиологию персонажей, материализуют их, вносят своеобразную натуралистическую достоверность.

Орфоэпия и многоязычие

Акцент в речи Мустафы на протяжении всего фильма — яркий, подчеркнутый, почти пародийный, «буффонный»¹³⁰ — обращает на себя внимание: достаточно вспомнить его яркие «яблочка [хо́иць]» (хочется), «[б'лжа́л]!» (бежал), [плэ́дьм] (поедем), [до́хтьр] (доктор), «ловкость рук — и никакого [млшэ́н'ьствъ]» (мошенничества). Нет сомнений, что студент кинотехникума Й. Кырла мог по просьбе режиссера избавиться от специфического говора. Но этого не было сделано, а значит, такой элемент выразительности был введен в фонограмму фильма сознательно. На наш взгляд, такой акцент позволяет достичь большей документальности, «шероховатости» в речи Мустафы, «реальности материала»¹³¹ — особенно в контрасте с образцово нормированной речью В. Качалова в прологе и эпилоге фильма. Здесь акцент Мустафы встает в один ряд с другими средствами выразительности,

¹²⁹ Иоффе И. Из книги "Синтетическое изучение искусства и звуковое кино" (1937 г.) // Избранное. 1920-30 гг. СПб., 2006. С. 475.

¹³⁰ Марголит Е. Проблема многоязычия в раннем советском звуковом кино (1930-1935) // Советская власть и медиа. СПб., 2006. С. 381.

¹³¹ Пудовкин В. Натурщик вместо актера / Собрание сочинений в 3 т. Том 1. М., 1974. С. 182.

формирующими мозаичную, прерывистую, утрированно несовершенную фактуру фонограммы основной части фильма: это и речевые мазки, и неречевые звуки, и звуковой рой. В фильме соседствуют «одический пафос и бытовой говорок»¹³².

В то же время речь Мустафы контрастна, подчеркнута индивидуализирована и по отношению к речи других персонажей, находящихся «внутри истории»: скажем, к нормативной речи Сергея (Н. Баталов). Можно рассматривать этот акцент Мустафы как особую индивидуализацию его речи, которая, по мнению Е. Марголита, «на первых порах теснейшим образом связывается с обостренным, подчеркнутым отклонением от нормативов произношения, вплоть до иноязычия»¹³³. Но если рассматривать сюжет «Путевки в жизнь» как историю о приобщении беспризорников к «светлому миру», о переходе их из статуса маргиналов в статус полноценных граждан страны, то в нормативности речи Сергея и других сотрудников Деткомиссии можно увидеть их принадлежность к этому «благополучному миру», а в орфоэпических отклонениях в речи Мустафы, других беспризорников, бандитов — выпадение из этого мира. Таким образом, выстраивается структура речевой партитуры фильма в контексте орфоэпии, состоящая из трех слоев: нормативная комментирующая речь В. Качалова (пролог, эпилог) и М. Антроповой (реплики-титры); нормативная речь героев, принадлежащих к благополучному миру (Сергеев, мать, отец, члены комиссии); деформированная речь маргинальных героев (Мустафа, пьяный отец Кольки). Впрочем, бандиты и беспризорники (исключая Мустафу) говорят скорее нормативно, с небольшой характерностью, но по сравнению с акцентом Мустафы это звучит скорее легкой стилизацией.

¹³² Марголит Е., Филимонов В. Происхождение героя («Путевка в жизнь» и традиции народной культуры) // Киноведческие записки. 1991. № 12. С. 83.

¹³³ Марголит Е. Проблема многоязычия в раннем советском звуковом кино (1930-1935) // Советская власть и медиа. СПб., 2006. С. 380.

Несколько раз в фильме Мустафа вообще переходит на марийский язык: скажем, когда соглашается ехать в коммуну («Уговорил, доктор! *Чеве-рын! Эфелли!* Прощай!») или в конце картины (песня на дрезине).

Любопытно, что когда во время «бузы» Мустафа обращается к Сергею с хоть и отрывистой, но почти безупречной орфоэпически репликой: «Товарищ Сергеев! Мы без работы сидеть не можем, ребята бузят! Николай Иваныч, решай, что делать!»¹³⁴ (выбивается только ненормативное нередуцированное [o] в «Николай» и недостаточно редуцированное [e] в «решай»). Позже почти без акцента он кричит коммунарам, отправляясь на дрезине на станцию: «Приеду первым на перв[ы]м паровозе!» То есть Мустафа ближе к финалу картины не только с точки зрения фабулы переходит из разряда беспризорников в разряд активистов коммуны, но и меняется с точки зрения речевой характеристики.

Уже через несколько лет подобные эксперименты с иноязычной речью и акцентом надолго ушли из советского кинематографа. По словам Е. Марголита, после 1936 г. (когда вышел фильм «Цирк») «многоязычие как феномен на два десятилетия фактически исчезает из советского кино»¹³⁵.

Песни и их столкновение как средство выразительности.

Песни в фонограмме фильма «Путевка в жизнь» возникают часто: блатная песенка «Гоп со смыком» в самом начале, пьяная песня возвращающегося домой отца Кольки, массовая песня «Я остался сиротой», которую поют в тюрьме беспризорники.

В эпизоде, где коммунаров учат сапожному ремеслу, использован остроумный монтажный ход: чередуются кадры того, как Мустафа в прошлом орудует опасной бритвой, и кадры того, как он вырезает обувную заготовку. Параллельно звучит трудовая песня «Вот это ловко». Далее на фоне этой же

¹³⁴ Тайм-код 01:03:55 // Путевка в жизнь. 1 DVD-ROM (108 мин.).

¹³⁵ Марголит Е. Проблема многоязычия в раннем советском звуковом кино (1930-1935) // Советская власть и медиа. СПб., 2006. С. 386.

песни мы видим фактически *клип*: разнообразные кадры трудовой жизни коммунаров.

Ближе к финалу фильма, начиная с эпизода строительства железной дороги, песня становится основным звуковым выразительным средством. Итак, начинается большое дружное строительство. Эпизод построен как клип (песня «По нашим по шпалам»). Затем мы видим сцену в городе, где Жиган исполняет две блатные песни (кроме них в эпизоде звучит лишь пара реплик). С помощью разбитного напева без слов («Ай-на-на») решен и следующий эпизод, в котором мы видим, как банда Жигана устраивает малину в сторожке неподалеку от коммуны.

А затем происходит нечто любопытное — *столкновение песен*. Продолжается строительство железной дороги под трудовую песню. Вдруг в ее звучание вклинивается разбитной мотив в исполнении троицы коммунаров, которые перед этим напились в сторожке у Жигана¹³⁶.

Следующая сцена¹³⁷, в которой актив коммуны громит воровскую малину, тоже начинается с песен (частушки на титрах, песенка Жигана «Гаврила»). Коммунары появляются в логове бандитов. Продолжается музыка, гул голосов, отдельные солирующие реплики: «Давай, проходи», «Закусон что надо!», «Опрокинем стаканчик» и др. Напряжение нарастает. В фонограмме — настоящий калейдоскоп звучаний, полифонический звуковой рой. Под баян танцует Мустафа. То звучит, то исчезает пьяный поющий женский голос. Доносятся какие-то мычания. Отдельные неразборчивые слоги выкрикиваются женским голосом. Изредка врывается партия гитары. На фоне звукового роя звучат отчетливо и крупно реплики Мустафы «Ждите моего знака», Кольки «Приготовиться» (*речевые события*). Стремительное кружение в кадре — и стремительный каскад шумовых и речевых звуков: драка, револьверные выстрелы (озвучиваются ударами литавр), крики, визг, неразборчи-

¹³⁶ Тайм-код 01:21:35 // Путевка в жизнь. 1 DVD-ROM (108 мин.).

¹³⁷ Тайм-код 01:23:00 // Там же.

вые голоса, реплики «Вяжи пьяных чертей!», «Пьяная морда». Коммунары победили.

Звучат песни и в следующих эпизодах, в которых продолжается строительство железной дороги: то Мустафа в дозоре напевает себе под нос, то общий хор затягивает трудовую песню «Вот это ловко!». В ключевой сцене Мустафа едет на дрезине, готовясь к открытию железной дороги. И последняя песня в фильме звучит именно в его исполнении. Это нарастающая по звучанию песня на марийском языке¹³⁸. Мустафа все ближе и ближе к месту, где Жиган устроил диверсию, повредив рельсы железной дороги. Дрезина сходит с рельс, начинается драка Мустафы и Жигана, которая сопровождается в фонограмме сопением, кряхтением и в конце — резким вскриком.

В последнем эпизоде на станцию прибывает из коммуны первый поезд, на котором везут тело убитого Мустафы. Кадры онемевшей от горя толпы сопровождают пронзительные паровозные гудки. Патетически, распевно и приподнято звучит на фоне музыки эпилог в исполнении В. Качалова¹³⁹.

Результаты анализа речевой фонограммы фильма

В процессе слухового и инструментального изучения фонограммы фильма «Путевка в жизнь» нами были выявлены следующие характерные особенности:

1. Почти повсеместное использование *асинхронного звучания речи* (говорящий находится вне кадра).

2. Вариативность в озвучании массовых сцен: использование *гур-гура* (фонового речевого гула), *звукового роя* (наслаивающихся друг на друга отдельных реплик массовки, частично разборчивых, частично нет) и комбинации этих двух приемов.

¹³⁸ Тайм-код 01:32:45 // Путевка в жизнь. 1 DVD-ROM (108 мин.).

¹³⁹ Тайм-код 01:46:20 // Там же.

3. Прием слова как эмоционального звукового всплеска, *речевого мазка* (гиперболизированная эмоциональная окраска оказывается важнее буквального значения произносимых слов).

4. Активное использование *неречевых звуков* как элементов выразительности: крик, свист, смех, плач, икота, стон, дыхание, плевки, кряхтения.

5. Подход ко многим ключевым репликам (синхронным и несинхронным) как к *речевым событиям*: смысл сказанного обогащается за счет особой гипервыразительной речевой манеры, акустической крупности, направленности «сквозь экран».

6. Использование закадрового комментария (*реплик-титров*) как элемента эпического повествования.

7. Намеренное повышение общей *речевой тональности* отдельных сцен (первый эпизод на улице, песни Жигана в городских эпизодах).

8. Разнообразие в *акустической плановости*: в одной сцене соседние реплики героев могут звучать и крупно, и средне, и на отдалении, причем это не связано с физическим размещением персонажей в кадре.

9. Использование в фонограмме *песен*, во второй половине фильма они превалируют. Первоначальная мозаичность звуковой ткани сменяется песенной протяженностью. Песни закрепляются за сторонами конфликта, противопоставляются друг другу, вступают в прямое столкновение.

10. Подчеркнутое звучание национального акцента Й. Кырли как пример намеренной деформации, *индивидуализации звучания*.

11. *Вокализированная декламация* В. Качалова в прологе и эпилоге, выделяющаяся из речевого образа фильма.

12. *Психологическая обусловленность* изменений в речевом характере Сергеева (Н. Баталов).

Таким образом, формируется картина экспрессионизма в речевой партитуре фильма. Многие из этих особенностей были спровоцированы техническими ограничениями, связанными с несовершенством звуковой аппаратуры начала 1930-х годов. Можно предположить, что огромное количество

асинхронных реплик в фильме связано со сложностью синхронно записать речь артистов. Поэтому чаще всего мы не видим говорящего в кадре. Как в любом раннем советском звуковом фильме, речь актеров в «Путевке в жизнь» звучит своеобразно: сказывается ограниченный динамический и частотный диапазон, особые требования записи. Отсюда и специфическая речевая техника: динамическая выравненность внутри реплики, высокая *дикционная дифференциация* согласных, вокализованность гласных.

Но в большей степени, как нам видится, особый характер звучания актерской речи в фильме Н. Экка определяется *художественно-эстетическими задачами* режиссера. Позволим себе не согласиться с Р. Юрневым, считающим, что в фильме Экка актеры говорят «медленно, подчеркивая интонации, произнося в словах все буквы»¹⁴⁰. Напротив, ритмичное экспрессионистское изображение потребовало соответствующего звучания речи — сжатого, эмоционально насыщенного, выразительного. Речь персонажей оказалась включена в зрительно-музыкальную партитуру фильма. Отсюда — возникновение в картине большого количества *неречевых звуков* и *речевых мазков*. Асинхронность, появление которой было продиктовано техническими и технологическими несовершенствами¹⁴¹, в то же время спровоцировала артистов на особую выразительность, перевела звучание реплик в условное поле. Так в фильме появился художественный феномен, который мы определили как *речевое событие*. Впрочем, речевые события в фильме иногда звучат и синхронно, то есть особая эстетика звучания подобных реплик продиктована не только и не столько технологической необходимостью, но и общим художественным решением.

Любопытно сравнить синхронные реплики двух главных героев-беспризорников: Мустафы и Кольки. Интересно, что чаще всего слова Му-

¹⁴⁰ Юрнев Р. Краткая история советского кино. М., 1979. С. 76.

¹⁴¹ См: Познин В. Ф. Экранное пространство и время. Структурно-типологический и перцептуальный аспекты. СПб., 2021. С. 170.

стафы звучат экспрессивными речевыми мазками, в то время как слова Кольки — выпуклыми речевыми событиями.

Необходимость соединить в рамках одного фильма отстраненность реплик-титров, синхронное звучание монологов, экспрессию речевых мазков, асинхронные и синхронные речевые события требовала от исполнителей высокого мастерства. При отсутствии технической возможности делать перезапись (то есть соединять несколько звуковых дорожек в одну), все музыкальные, речевые и шумовые фактуры должны были записываться одновременно на один микрофон. Вариативность способов соединения изображения и звука в фильме потребовала от артистов *обостренного чувства ритма, способности к быстрым переключениям, высокой речевой эмоциональности и небывалому существованию.*

Создатели «Путевки в жизнь» в своем экспериментальном подходе существенно ушли от существовавших традиций театральной речи. Так, в фильме *почти отсутствует чистый смысловой диалог.* Даже то, что кажется диалогом, построено почти всегда как *столкновение звучаний.* Так в ленте Н. Экка оказались на практике реализованы многие принципы «Заявки» Эйзенштейна-Пудовкина-Александрова и статьи А. Пиотровского — принципы, в дальнейшем не получившие развития в советском звуковом кинематографе. Пожалуй, схожий подход к фонограмме фильма можно в дальнейшем встретить только у А. Германа. Этот подход С. Гуревич¹⁴² называет «*звуковым пуантилизмом*»: партитура фильма складывается из точечных звуков, отдельных реплик, случайных шорохов, шумовых фактур. Автор цитирует режиссера: «Мы ввели в картину ряд сцен, где мимо главных персонажей проходят совершенно случайные люди и их голоса [...] звучат сильнее, чем тех, кто на переднем плане»¹⁴³. Схожим образом описывается звуковое решение в фильме Германа «Хрусталеv, машину!»: «саундтрек почти целиком состоит из не-

¹⁴² Гуревич С. Метаморфозы звука. // Современный экран. Теория. Методология. Процесс. СПб., 1992. С. 24-38.

¹⁴³ Плахов А. Алексей Герман: сила эмоциональной памяти // Кино (Рига). 1985. №4. С. 16. (цит. по: Гуревич С. Метаморфозы звука. С. 30.)

смолкающей массы шумов и неразборчивых реплик»¹⁴⁴. В процессе озвучивания картины Герман «добивался “полифоничной речи”, из-за которой зритель может не расслышать отдельных слов, а в звуковой партитуре обнаружить посторонние шумы и голоса»¹⁴⁵.

В первом советском звуковом художественном фильме «Путевка в жизнь» своеобразно проявились принципы *киноэкспрессионизма* — не только в монтаже и операторском взгляде, но и в речевой партитуре. Создатели фильма вариативно использовали выразительные возможности звука: так в одной картине соединились песни, проза синхронно звучащих монологов и реплик-титров, поэзию пролога и эпилога, особую музыкальность неречевых фактур, речевых событий и речевых мазков. В фильме Экка «звук и слово не привязывались механически к звуковому объекту и были не просто иллюстрациями»¹⁴⁶. Будучи первопроходцами нового вида киноискусства, авторы картины были творчески ограничены только выбранным жанром и стилем, но не стандартами подхода к речевой фонограмме (этих стандартов еще попросту не существовало). Именно поэтому в картине можно услышать яркий национальный акцент Й. Кырли (вскоре в советском кино акцент станет редкостью), неразборчивые речевые всплески (в дальнейшем именно разборчивость станет приоритетом артистов и звукооператоров), звуковой рой в массовых сценах (потом задача озвучивания массовой сцены станет решаться почти исключительно условным «гур-гуром»), вольное обращение с акустической плановостью. Не можем не поспорить с Б. Шумяцким, полагавшим в 1935-м году, что «Путевку в жизнь» в ряду других ранних советских звуковых фильмов отличает «драматургическая и звуковая беспомощность»¹⁴⁷, замедленность темпа и ритма¹⁴⁸. Напротив, «Путевка в жизнь» представляется

¹⁴⁴ Рясов А. Едва слышный гул. Введение в философию звука. М., 2021. С. 113.

¹⁴⁵ Я могу говорить: Кино и музыка оттепели. М., 2020. С. 157.

¹⁴⁶ Фрейлих С. Золотое сечение экрана. М., 1976. С. 68.

¹⁴⁷ Шумяцкий Б. Кинематография миллионов. М., 1935. С. 120.

¹⁴⁸ Там же. С. 133.

нам примером удивительной творческой свободы и впечатляющего разнообразия художественных приемов.

1.2. Формирование речевого стандарта в советском звуковом кино¹⁴⁹

Как мы уже писали выше, подход к звучащему слову, предложенный Николаем Экком в «Путевке в жизнь», не стал магистральным в дальнейшем развитии ранней советской звуковой кинематографии. Утвердился иной стандарт, где основным требованием, предъявляемым к диалогу, стала *предельная разборчивость*. Стандарт этот предъявил особые требования к актерской речевой технике. В настоящем разделе мы предлагаем подробно рассмотреть установившийся на экране 1930–1940-х речевой стиль на материале одной сцены из фильма Я. Протазанова «Бесприданница» (1936 г.)

Для этого необходимо сначала определить *параметры* (качественные и количественные), по которым фонограмма будет подвергаться анализу.

В лингвистике и искусствоведении давно существует традиция *фиксации на письме звучащего слова*. Так, В. Галендеев в исследовании «Работа Вл. И. Немировича-Данченко над авторским словом»¹⁵⁰ осуществляет стилистический анализ речи В. И. Качалова, на материале аудиозаписей анализирует особенности речевой интонации нескольких выдающихся актеров И. Промптова в статье «Интонационная выразительность речи актера»¹⁵¹. А. Попов¹⁵², анализируя речевой стиль Ю. Юрьева, А. Коонен, М. Бабановой, с помощью графических знаков передает ритм, интонационно-мелодический строй, смысловые ударения. Важным приемом в исследовании А. Попова яв-

¹⁴⁹ Материалы данного параграфа опубликованы автором в статье: Блюдов Д. В. Опыт анализа актерской речи в раннем звуковом кинематографе // «Слово. Действие. Сцена. Речь в пластике, пластика в речи». Сборник статей всероссийской научно-практической конференции Педагогов и студентов театральных вузов и сузов. Пермь, 2021. С. 54-62.

¹⁵⁰ См.: Галендеев В. Не только о сценической речи. СПб., 2006. С. 13-35.

¹⁵¹ См.: Промптова И. «Услышать будущего зов...». На уроках сценической речи. М., 2016. С. 57-170.

¹⁵² См.: Попов А. Стиль сценической речи (на материале аудиозаписей). Диссертация... канд. искусствоведения. СПб., 2009. 149 с.

ляется использование музыкальной терминологии (*marcato*, *staccato*, *abbassamento*) для передачи особенностей речевого стиля. В сборнике «Русское сценическое произношение»¹⁵³ лингвисты на материале слухового опыта и аудиозаписей анализируют орфоэпические, дикционные, интонационно-мелодические подробности актерской речи, осуществляют сравнительный анализ речевого воплощения одной роли или одного чтецкого материала разными артистами. При этом инструментарий авторов — не только чуткое ухо, но и специальная аппаратура (сегментатор, интонограф).

Какие же параметры необходимо брать в расчет при анализе речевой фонограммы фильма? В. Всеволодский-Гернгросс выделяет такие составляющие речевой интонации: высота, сила, темп, тембр, их модуляции¹⁵⁴. С. Ш. Иртлач также выделяет силу звука, длительность, высоту и тембр¹⁵⁵. С. Бернштейн перечисляет в качестве элементов, организующих фразу, темп речи, тесситуру, динамико-мелодические движения, ударение, паузы, вариации длительности и тембра¹⁵⁶.

Опираясь на имеющуюся традицию, мы применяем *комплексный инструментально-слуховой анализ*, так как в экранной речи тесно сплетаются техническое и эстетическое. Проследить, как именно техника и технология записи влияют на актерскую речь, невозможно без оперирования объективными количественными параметрами. Такими параметрами являются *темп*, *амплитуда*, *динамика* (изменения амплитуды) и *модуляция основного тона*, а также показатели, связанные со свойствами носителя и аппаратуры записи: *динамический диапазон* (допустимая разница между самым громким и самым тихим сигналом), *амплитудно-частотная характеристика* (спектр), *уровень шума носителя*, *наличие искажений*, *плановость* или *крупность* (то есть *акустическая адекватность* звучания). С техническими параметрами сосед-

¹⁵³ См.: Русское сценическое произношение. М., 1986. 240 с.

¹⁵⁴ См.: Всеволодский-Гернгросс В. Теория русской речевой интонации. СПб., 1922. С. 5.

¹⁵⁵ См.: Иртлач С. Опыт интонационно-мелодического анализа русской речи. Л., 1979. С. 11.

¹⁵⁶ См.: Бернштейн С. Словарь фонетических терминов. М., 1996. С. 66.

ствуют эстетические: *тембр, ритм* (длительности, паузы, синкопирование и др.), особенности *орфоэпии, смысловые ударения, характерность, эмоциональная окраска, образ речи*.

Обратимся к фрагменту фильма Я. Протазанова (фильмокопия с оригинальной фонограммой была получена нами из Госфильмофонда)¹⁵⁷: диалог Кнурова (артист Малого театра Михаил Климов) с Огудаловой (актриса Ольга Пыжова). Сцена¹⁵⁸ (второе явление второго действия) разбивается другими эпизодами, распадаясь на три фрагмента общей длительностью 70 секунд.

Сначала нам необходимо было изучить отдельные реплики, «разъять как труп» музыку актерской речи. Каждая реплика анализировалась с точки зрения всех перечисленных выше качественных и количественных параметров. В настоящий раздел мы включили лишь самые показательные данные. Для инструментального анализа использовались программа Speech Analyzer (анализ модуляции основного тона) и встроенные инструменты программы Adobe Audition (анализ динамических характеристик и спектра).

Реплики пронумерованы. Также буквой «К» отмечены реплики Кнурова, буквой «О» — Огудаловой.

Косыми чертами обозначаются *паузы* — короткие /, средние // и длинные ///.

Для передачи *динамики* используются итальянские музыкальные обозначения: *sempre* (постоянно, с неизменной громкостью), *forte* (громко), *piano* (тихо), *fortissimo* (чрезвычайно громко), *pianissimo* (очень тихо), *mezzo forte* (не очень громко), *crescendo* (усиливая), *diminuendo* (затихая)¹⁵⁹.

¹⁵⁷ Бесприданница / режиссер Я. Протазанов, А. Роу ; оператор М. Магидсон ; композитор Д. Блок ; в ролях Н. Алисова, А. Кторов, О. Пыжова [и др.] ; Рот-Фронт. — Госфильмофонд России, 2020. — 1 DVD-ROM (83 мин.). Оцифрованная копия фильма также доступна по ссылке, см.: Фильм «Бесприданница» (1936 г.) [Электронный ресурс]. — Режим доступа URL: <https://youtu.be/hM2as8vA11U> (дата обращения 24.09.2024).

¹⁵⁸ Тайм-код 00:26:00 // Бесприданница. 1 DVD-ROM (83 мин.).

¹⁵⁹ См.: Должанский А. Краткий музыкальный словарь. СПб., 2000. С. 425, 394, 415, 408, 384, 386

Реплика № 1. К: В Ларисе Дмитр(и)евне // земного, / этого житейского, нет.

Динамика: «В Ларисе Дмитриевне» — *diminuendo* от -8 дБ до -28 дБ. Во второй части реплики — *sempre forte* на уровне ~ -6 дБ¹⁶⁰.

Ритм: размеренный.

Орфоэпия: отчество произносится нормативно, с редукцией [р'ьвн'ь].

Дикция: пропадает последний согласный в слове «нет».

Искажения: свистящие [с'], [з'] звучат с нелинейными искажениями (недостаток высоких частот и слишком напористый выдох). А твердое [с] в «Лариса» не искажено из-за менее мощной струи воздуха.

Реплика № 2. О: Ни-че-го нет, / ни-че-го.

Динамика: *diminuendo* от -7 дБ до -21 дБ¹⁶¹.

Ритм: очень подвижный. Но увеличена межслоговая паузировка (ни-че-го).

Орфоэпия: полное предударное [и] (за счет дробления слова на слоги).

Реплика № 3. К: Ведь это // эфир!

Динамика: резкие усиления, — *crescendo*, — на словах «ведь это» (от -30 дБ до -5 дБ) и на слове «эфир» (от -16 дБ на первой гласной до -5 дБ на второй).

Ритм: сдержанный. Патетическая пауза перед словом «эфир».

Модуляция: на слове «эфир» происходит скачок основного тона вверх более, чем на октаву (135 Гц → 335 Гц).

Реплика № 4. О: Э/фир, Мокий Пармен(ы)ч, эфир!

Динамика: *sempre forte* ~ на -6 дБ. На последнем слове реплики («эфир») — мощное *crescendo* до уровня 9 дБ.

Ритм: растяжение в начале реплики за счет межслоговой паузы в первом слове «эфир», затем — скороговорка.

Модуляция: в первом слове реплики на гласном [и] — скольжение основного тона сверху вниз более, чем на октаву от 540 Гц до 260 Гц¹⁶².

¹⁶⁰ См. Приложение Ж (С. 200 диссертации).

¹⁶¹ Там же.

¹⁶² Там же.

Орфоэпия: стяжение гласного [ы] в последнем слоге слова «Парменыч».

Реплика № 5. К: А создана для блеску.

Динамика: *sempre forte* на уровне ~ -5 дБ.

Ритм: стремительный.

Орфоэпия: в слове «для» в первой предударной позиции реализуется гласный [и] за счет быстрого темпа и слияния предлога с существительным «блеску»

Дикция: в слове «создана» звук [с] — на грани слышимости (-31 дБ). В слове «блеску» вместо [с] — почти не дифференцируемый шумовой звук (-18 дБ).

Реплика № 6. О: Для блеску, / Мокий Пармен(ы)ч, / для блеску!

Динамика: *diminuendo* до едва слышимого.

Ритм: очень подвижный.

Модуляция: первое «для блеску» — на [е] резкий взлет до визга и резкое понижение на [у]¹⁶³

Орфоэпия: в обоих словах «для» в 1-й предударной позиции реализуется [а].

Дикция: в первом «блеску» вместо [с] — неразборчивый шумовой звук (-18 дБ). Второе «блеску» — на пределе слышимости, свистящий [с] сливается с шумом носителя и угадывается лишь по контексту.

Реплика № 7. К: А хорошо вы поступили, что отдаете дочь за человека бедного?

Динамика: *forte* с резкой атакой, затем *sempre mezzo-forte* на уровне ~ -8 дБ.

Ритм: чеканно-ровный, межслоговое расстояние 160–200 мс.

Орфоэпия: полное произношение «что», предударных гласных в словах «хорошо», «человека», заударных гласных в «бедного».

Искажения: свистящий [з] с искажениями (стремится к шумовому звуку, схожему с коротким [ж]). «Человека» — искажения на взрывном [ч]. В «поступили» [с] оптимальное (-28 дБ). В «что» искажения — свист на [и].

Реплика № 8. О: Не знаю... // Ее воля была.

Динамика: *sempre forte* в динамическом диапазоне [-8 дБ; -5 дБ].

¹⁶³ См. Приложение Ж (С. 200 диссертации).

Модуляция: повышение основного тона на слоге «зна» с 332 до 530 Гц, причем с мгновенным скачком от 460 до 530 Гц¹⁶⁴, в следующем слоге — понижение до 280 Гц.

Дикция: почти неразличим свистящий [з] за счет среза высоких частот в звуковом тракте и недостаточного объема выдоха.

Реплика № 9. К: Хорошо, если она догадается поскорее бросить мужа // и вернуться к вам.

Динамика: *sempre forte* на уровне ~ -5 дБ, затем *diminuendo* на слове «мужа».

Модуляция: взлеты основного тона в начале и в конце фразы; фрагмент «если она догадается поскорее бросить» звучит почти на одном тоне (150–160 Гц). На словах «к вам» — небольшая «квакающая» модуляция от 135 Гц до 150 Гц.

Орфоэпия: в словах «мужа», «вернутся» — полное произношение заударного.

Дикция: в «поскорее» [с] едва различимое (уровень -21 дБ).

Искажения: звук [с'] в «бросить» с существенными искажениями (-15 дБ). Звуки [ц] реализуются с искажениями, но различимы (уровень -19 дБ).

Реплика № 10. О: А чем мне жить // с дочерью?

Динамика: *sempre forte* на уровне ~ -7 дБ, *diminuendo* в конце фразы.

Модуляция: основной тон держится в высоком диапазоне 280–400 Гц.

Дикция: в слове «жить» полностью пропадает финальный [т']. В сочетании «с дочерью» [з] едва различимое, на уровне -31 дБ (при шуме носителя -35 дБ), понятность реплики обеспечивается только паузой перед словами «с дочерью».

Реплика № 11. К: Ну, / эта беда поправимая. // Теплое участие / солидного, богатого человека...

Динамика, ритм, модуляция: тонально, динамически и ритмически два предложения контрастны. Первое в пределах узкой звуковысотной полосы 130–150 Гц с ровной амплитудой -9 дБ, концовка *pianissimo* (последние два слога

¹⁶⁴ См. Приложение Ж (С. 200 диссертации).

едва различимы). Предложение чеканно ритмически: межслоговое расстояние от 160 до 200 мс. Второе предложение ритмически вальяжно, произносится в более высокой тесситуре (начинается с 370 Гц, затем в пределах 180–210 Гц). Средняя амплитуда тоже больше (-5 дБ).

Орфоэпия: растягивание [н] в слове «ну». Фрикативный [у] («богатого»).

Искажения: звук [ч] («участие») с мощными искажениями (-18 дБ).

Дикция: в «солидного» чистое [с] на уровне -20 дБ. Неразличим сонорный [л'] в «солидного». В «человека» [ч] трансформируется в [ц] (-28 дБ).

Реплика № 12. О: Хорошо, если найдется такое участие.

Динамика: после «найдет...» резкое *diminuendo* (-8 дБ > -29 дБ), *pianissimo* до конца реплики.

Орфоэпия: «если» произносится как [j'éc'ь].

Дикция: в «еси» мягкий [с'] различим, но стремится к шумовому звуку (-25 дБ). В едва слышном «участие» согласный [с] не реализуется.

Реплика № 13. К: Надо постараться приобрести.

Динамика: *sempre mezzo forte* в диапазоне [-16 дБ...-8 дБ], резкое *diminuendo* на «приобрести», последний слог сливается с шумом носителя.

Дикция: в «постараться» [с] почти сливается с шумом носителя.

Реплика № 14. К: Вам нужно / сделать для Ларисы Дмитриевны // хороший, // очень хороший гардероб.

Динамика: в каждом речевом такте *diminuendo* к концу. Мощное *crescendo* на «очень хороший гардероб».

Ритм: от размеренного начала — к напряженно-напористому финалу.

Дикция: [з'] — на грани слышимости (-31 дБ). Мягкий [д'] в «сделать» без взрыва, с недостаточной дикционной дифференциацией.

Орфоэпия: отчество — с нормативной редукцией [д'м'ит'ны].

Искажения: [ч] и [ш] звучат с нелинейными искажениями.

Реплика № 15. О: Да, / да, Мокий Парменыч.

Динамика: перепад от -4 дБ («да») до -16 дБ.

Дикция: вместо «Парменыч» — сложно уловимое высокое щебетанье, что-то вроде быстрого [фалв'онч].

Реплика № 16. К: Так вы / закажите все // в лучшем магазине, // и не копейничайте!

Динамика: *sempre forte* на уровне [-7 дБ...-5 дБ].

Ритм: «и не копейничайте» — чеканная реплика с межслоговыми расстояниями в 210–260 мс.

Модуляция: подъемы на «так вы» и на «и» подчеркивают ровный тон остальной реплики, завершающей сцену.

Орфоэпия: полный нередуцированный [л] в «так».

Дикция: самые звучные свистящие [з] во всей сцене (-18 дБ; -21 дБ).

Искажения: [ч] в «копейничайте».

На основе комплексного слухового и инструментального анализа нами были выявлены следующие закономерности звучания актерской речи в исследуемой сцене:

1. Динамическая ровность. Основная часть гласных звучит в довольно узком диапазоне от -4 до -18 дБ. Однако, стоит только артистам выйти за пределы этого диапазона — случаются потери. Низкая чувствительность микрофона и высокий уровень шума носителя делают почти каждый звук, оказывающийся *чуть тише* оптимального уровня, неразличимым для восприятия. Именно поэтому порой пропадают окончания, свистящие в начале и середине слова. С другой стороны, *слишком интенсивные* по громкости звуки вызывают нелинейные искажения.

2. Необходимость динамического выравнивания речи приводит к тому, что несколько модифицируется орфоэпическая норма в области гласных: чуть полнее звучат заударные гласные (реплики №7, №9) и первые предударные гласные (реплики №7, №16).

3. В целом речь обоих артистов соответствует орфоэпическим нормам сценической речи, ориентированным на старомосковское произношение (редуцированные окончания в отчествах, «еси» вместо «если» и проч.).

4. Речь записана близко к микрофону, на крупном акустическом плане. Реверберация отсутствует. Мы имеем дело с *акустической условностью*, «абстрактной природой»¹⁶⁵ пространственного звучания актерских голосов раннего звукового кино. Голоса почти все время звучат в тишине, то есть только в сопровождении шума звукового тракта (из-за невозможности сведения фонограмм).

5. В речи артистов заметна яркая музыкальность интонаций, попадание в чистые музыкальные тоны на отдельных гласных, богатые модуляции основного тона. Встречаются модуляции на октаву и более при переходе от слога к слогу (реплика 3) и даже внутри гласной (реплика 4).

6. Тембрально оба артиста звучат звонко, в высокой тесситуре.

7. Выдерживается разноритмичность персонажей: суетливые реплики Огудаловой противопоставлены весомым, размеренным, чеканным репликам Кнурова, который ведет сцену.

8. Общий образ фонограммы схож со звучанием из телефонной трубки: сказываются довольно узкий частотный и динамический диапазон фонограммы, связанные с этим механическое обеднение тембра и нелинейные искажения.

Таким образом, опираясь на результаты анализа актерской речи в исследуемом фрагменте фильма «Бесприданница», мы можем сделать вывод: на начальном этапе развития советского звукового кинематографа *несовершенство звукозаписывающей аппаратуры* существенно повлияло на актерскую *речевую технику*.

Высокая чувствительность угольных микрофонов к перегрузкам диктует необходимость *динамически ровного звучания* на крупном плане. С одной

¹⁶⁵ Булгакова О. Голос как феномен культуры. М., 2015. С. 529.

стороны, это формирует технический стандарт: микрофон «поддерживает одинаковую дистанцию по отношению к говорящим актерам, какой бы ни была выбранная крупность плана»¹⁶⁶. С другой стороны, нужна и особая речевая техника. Требуется почти вокальный подход к гласным: полнозвучным, обеспечивающим непрерывность звучания. При этом нужно искать баланс дыхания и силы звука в согласных, удерживая их в узком динамическом диапазоне. Интенсивный взрыв дыхания приводит к искажениям (реплики 6, 7, 9, 14 и др.), а недостаточная озвученность согласных чревата их слиянием с фоновым шумом (реплики 6, 8, 10, 13). Малый динамический диапазон аппаратуры определяет ограниченный *динамический репертуар* актерской речи и требует высокой *дикционной дифференциации* отдельных фонем.

Узкий частотный диапазон оптической пленки лишает фонограмму и низких частот, и высоких. Как бы компенсируя этот недостаток, артисты обогащают свой *звуковысотный репертуар*, порой меняя тон больше, чем на октаву в пределах одного слова или даже одного гласного звука.

Технические ограничения приводят к последствиям эстетическим: в раннем советском звуковом кино появляется *свой речевой стандарт* — с вокализированными, ровными гласными, богатыми модуляциями, звонкостью, высокой *дикционной дифференциацией*. Формируется «культура кинослушания прямого звука на крупном плане»¹⁶⁷. Речевой стандарт влияет и на артистов, вынужденных ему соответствовать, и на восприятие зрителей. Речевая стилистика Малого театра, представленная М. Климовым, вполне отвечает требованиям нового вида искусства: на заре советского звукового кино специфический запрос на особую речевую технику во многом совпадает с речевыми возможностями артистов «старой школы».

¹⁶⁶ Булгакова О. Голос как феномен культуры. М., 2015. С. 262.

¹⁶⁷ Там же. С. 259.

1.3. Выводы по главе 1

На основе проведенного анализа ранних советских звуковых фильмов мы можем сделать следующие выводы.

Во-первых, несмотря на экспериментальный подход к звучащей речи в первом звуковом фильме «Путевка в жизнь», советская кинематография в дальнейшем пошла по другому пути, по пути *разборчивого внятного диалога* как основного элемента речевой фонограммы фильма. Это представление незыблемо существовало почти три десятилетия, а в профессиональной среде звукооператоров сохранялось еще дольше (и во многом сохраняется до сих пор).

Во-вторых, в течение нескольких лет в звуковом кино сформировался *стандарт звучания актерской речи*, обусловленный в первую очередь техническими требованиями. Речь должна была быть предельно разборчивой и ясной, без искажений воспринимаемой несовершенными угольными микрофонами.

В-третьих, необходимость преодолевать несовершенство звукозаписывающей аппаратуры потребовала от артистов *модификации речевой техники* для работы в кино в сторону динамической выравненности, звучности, вокализации гласных, богатого звуковысотного диапазона, выпуклых согласных. Основой для такой речевой техники во многом стала речевая стилистика Малого театра.

В-четвертых, некоторые новаторские приемы, найденные создателями «Путевки в жизнь», получили *дальнейшее развитие* в истории кинематографа. Принцип асинхронного звучания (когда говорящий — вне кадра), использованный в картине Н. Экка, стал мощным выразительным средством звукового кино и остается таковым до сих пор. Использование реплик-титров, то есть закадрового комментария, в дальнейшем с развитием технологий перерастет в озвученные (вербальные) внутренние монологи героев (см. Главу 2 настоящего исследования). В авторском кинематографе А. Со-

курова, А. Германа, других режиссеров, начавших снимать в 1970–80-е, обрели вторую жизнь многие звуко-речевые приемы, найденные Н. Экком: использование неречевых звуков, прием речевого мазка, свобода в акустической плановости (условность акустической адекватности звучания), прием звукового роя.

В-пятых, утвердившийся на два с половиной десятилетия речевой стандарт в кино, несомненно, оказал влияние *как на зрительское восприятие, так и на технику сценической речи*. С 1930-х годов сценическая речь должна была соответствовать задаваемой кинематографом громкости, внятности и звонкой полетности голосов. И если, скажем, Московский Художественный театр долгие годы вел поиски нефорсированного, камерного, достоверного звучания, то к середине тридцатых годов речевой стиль МХАТ эволюционировал в сторону звучности и максимальной разборчивости¹⁶⁸. Сценическая речь невольно начала соотносить себя с мощными, звонкими и предельно разборчивыми кинематографическими голосами.

Таким образом, в 1930-х годах начался сложный процесс *взаимного влияния* речи сценической и речи экранной. В первом звуковом фильме Н. Экк попытался найти *сугубо кинематографические* выразительные речевые средства, отдалившись от предшествующего театрального опыта. Однако, путь этот не получил развития. Методом проб и ошибок утвердился иной стандарт звучания актерской речи в кино, во многом опирающийся на *классические театральные традиции* Малого театра (примеры этого стандарта можно, впрочем, услышать уже в «Путевке в жизнь» в прологе и эпилоге в

¹⁶⁸ В. Н. Галендеев пишет о том, как в 1934 году «Немирович-Данченко репетировал “Анну Каренину” и говорил Прудкину: “Марк Исаакович, замечательно Вы провели сцену у постели больной Анны, но я почти не разобрал слов. А вот товарищ Сталин сказал: “Хороший театр МХАТ, но только не слышно, что говорят”. После этого во МХАТе стало слышно навсегда, до последних спектаклей Бориса Николаевича Ливанова, который ревел испуганным зубром. [...] А за МХАТом все остальные театры закричали. И в результате в шестидесятые годы вы еще слышали сталинскую выучку. Она была с технологической точки зрения очень хорошей, но не обеспечивала смысловых, внутренних эстетических требований того театра, который пришел на смену сталинскому» (см.: Галендеев В. Что стоит за «тататированием» // Не только о сценической речи. СПб., 2006. С. 293.)

исполнении В. И. Качалова). Таким образом, сценическая речь непосредственным образом повлияла на формирование этого стандарта. В то же время, кино как массовое искусство сформировало новую модель восприятия речи у широкого круга зрителей. Установившийся стандарт экранной речи стал формировать новый речевой стиль в театре, начался процесс обратного влияния экранной актерской речи на речь театральную. В советском театре вплоть до середины 1950-х годов утвердился канон внятного, звучного, разборчивого, весомого и вокализированного слова. Лишь новое время, время «оттепели», изменит ситуацию. Об этом и пойдет речь в следующей главе.

Глава 2. ГОЛОСА «ОТТЕПЕЛИ»

2.1. Экранная речь «оттепели» (на материале фильма М. Хуциева «Мне двадцать лет»)

Прошли 1930-е, началась Великая Отечественная война, а с 1943 г. наступил период «малокартинья». Пик его пришелся на 1951 год, когда было снято всего 9 фильмов¹⁶⁹ (из них 5 фильмов-спектаклей). Вообще, количество фильмов-спектаклей в этом промежуточном этапе возросло чрезвычайно. Кинематограф все больше напоминал театр, отснятый на киноплёнку. «В 1952–1953 годах студии страны произвели 68 полнометражных картин, однако 34 из них — ровно половину — составляли фильмы-спектакли и фильмы-концерты»¹⁷⁰.

Но в 1956 году состоялся XX съезд КПСС и наступило новое время — время «оттепели», ознаменовавшееся «бурным ростом кинопроизводства, эстетические [...] принципы которого в корне отличались от кино эпохи сталинизма»¹⁷¹. «Оттепель» продлилась около пятнадцати лет, до конца 1960-х: «на смену анонимному “большому стилю” [...] пришло кино, в центре которого оказались рядовые жители реально существующих стран со своей индивидуальной судьбой и противоречивым характером»¹⁷². Начали выходить фильмы новой эстетики, отражающие изменения в обществе: «Летят журавли» М. Калатозова (1957), «Баллада о солдате» Г. Чухрая (1959), «Сережа» Г. Данелии и И. Таланкина (1960), «Девять дней одного года» М. Ромма (1961), «Я шагаю по Москве» Г. Данелии (1963) и др. Это было не только время мощных перемен в обществе и в сфере искусства, но и время технической революции в кинематографе — в том числе, в области звука¹⁷³.

¹⁶⁹ См.: Фрейлих С. Золотое сечение экрана. М., 1976. С. 116.

¹⁷⁰ История отечественного кино. М., 2005. С. 359.

¹⁷¹ Укадерова Л. Кинематограф оттепели. Пространство, материальность, движение. СПб., 2023. С. 12.

¹⁷² Я могу говорить: Кино и музыка оттепели. М., 2020. С. 114.

¹⁷³ Схожие процессы в это время происходили и в европейском кинематографе. Так, во Франции, в том числе благодаря бурному развитию кинотехники, в 1958-1962 гг.

Появляется стереофоническое звучание, совершенствуются микрофоны, становится возможной запись на магнитную пленку вместо оптической, все это существенно повышает качество звучания. Один из самых ярких и новаторских фильмов этого периода — «Мне двадцать лет» Марлена Хуциева, «картина надежд»¹⁷⁴, картина с непростой судьбой и уникальной поэтикой, один из «центральных символов кино 60-х»¹⁷⁵. Именно этот фильм мы и хотели бы проанализировать в настоящем разделе.

История создания и фабула фильма

Творческая группа фильма: авторы сценария — Геннадий Шпаликов, Марлен Хуциев. Режиссер — Марлен Хуциев. Оператор — Маргарита Пилихина. Художник — И. Захарова. Звукооператор — А. Избуцкий. История съемок и дальнейшая судьба фильма сама по себе могла бы стать любопытным искусствоведческим сюжетом, но мы лишь отметим ключевые моменты, важные для темы настоящего исследования¹⁷⁶.

26 февраля 1960 года начата работа над сценарием будущей картины, 25 сентября соавтором сценария вместо Ф. Миронера становится Г. Шпаликов.

1 мая 1961 отсняты первые документальные кадры первомайской демонстрации. Съемки продолжаются больше года: до августа 1962-го (тогда снимаются документально-игровые кадры поэтического вечера в Политехническом музее).

7 марта 1963 года Н. Хрущев резко высказывается о картине, 12 марта фильм обсуждается на заседании 1-го творческого объединения. М. Хуциев начинает вносить в картину изменения. 25 июля 1963 года редакционная

достиг расцвета кинематограф «новой волны» (см.: Погребняк Г. Французский кинематограф «Новой волны» // Вестник Полоцкого государственного университета. Серия Е. Педагогические науки. 2013. №15. С. 129.)

¹⁷⁴ Зайцева Л. Экранный образ времени оттепели (60-80-е годы). М., СПб., 2017. С. 17.

¹⁷⁵ История отечественного кино. М., 2005. С. 387.

¹⁷⁶ Хронология воспроизводится по изданию: Хлопьянкина Т. Застава Ильича. М., 1990. 81 с.

коллегия дает итоговые рекомендации: полностью вырезать эпизод в Политехническом, сократить сцену в Пушкинском музее, пересмотреть диалоги в нескольких сценах, «сняв ноты скептицизма»¹⁷⁷.

В результате премьеры исправленной версии фильма состоялась только 18 января 1965 года, почти через 4 года после начала съемок. Премьера авторской версии («Застава Ильича») состоялась лишь 29 января 1988 года в московском Доме кино.

Однако в настоящем исследовании мы будем рассматривать ту версию фильма, которая увидела свет в 1965-м под названием «Мне двадцать лет»¹⁷⁸. Для нас представляется важным проследить, что нового в области актерской речи было найдено в фильме, как это коррелировало с процессами, происходившими в то время в театральной речи, как это повлияло на дальнейшее развитие сценической и кинематографической актерской речи.

Фабула фильма такова. Из армии возвращается в Москву Сергей Журавлев, он встречается со своими старыми друзьями: обаятельным Николаем Фокиным и скромным Славой Костиковым, устраивается на работу, поступает в университет... Каждый из троих друзей находится в жизненном поиске, в экзистенциальной неопределенности: не ладится семейная жизнь у Славы, сталкивается с серьезными неприятностями на работе весельчак Николай, сам Сергей вроде бы находит счастье с девушкой Аней, но через какое-то время понимает, что им не по пути... А в финале фильма Сергею является видение его отца, погибшего во время Великой Отечественной войны. Но и у него нет никаких готовых ответов на сущностные вопросы Сергея — сын понимает, что теперь ему и его поколению предстоит жить самостоятельно...

¹⁷⁷ Цит. по: Хлопьянкина Т. Застава Ильича. М., 1990. С. 60.

¹⁷⁸ Мне двадцать лет / авторы сценария М. Хуциев, Г. Шпаликов; режиссер М. Хуциев; оператор М. Пилихина; художник И. Захарова; композитор Н. Сидельников; в ролях Н. Губенко, С. Любшин, В. Попов [и др.]; киностудия им. Горького. М.: Руссико Планета, 2015. 1 DVD-ROM (164 мин.). Также фильм доступен по ссылке, см.: Фильм «Мне двадцать лет» (1965 г.). Первая серия [Электронный ресурс]. Режим доступа URL: <https://youtu.be/n5NzS4h4MOg> (дата обращения 01.10.2024); Фильм «Мне двадцать лет» (1965 г.). Вторая серия [Электронный ресурс]. Режим доступа URL: <https://youtu.be/bFmPXhadANk> (дата обращения 01.10.2024).

Документальность и игра в документальность

Примечательно, что, если, скажем, «Путевка в жизнь» начиналась со звучащего слова (пролога в исполнении В. И. Качалова), то фильм Марлена Хуциева начинается с долгого молчания. Из тишины возникает закадровая музыка, в молчании чеканной поступью идут по улице трое красноармейцев, сворачивают на набережную, уходят вдаль... Проехала по мосту утренняя электричка, прозвенели вдалеке куранты, в кадре вместо троих солдат появились трое современных молодых ребят: они о чем-то говорят, жестикулируют, но мы их не слышим. Со звуками аккордеона по улице проходит шумная молодая компания, до нас доносится гул их голосов, но слов разобрать невозможно. Несколько парней отделяются от остальных и прощаются с друзьями, долетают до зрителя несколько слов: «Позвони», «Добро»¹⁷⁹... Отделившаяся тройца в молчании взбегает по лестнице на мост и исчезает из поля зрения. В молчании парочка влюбленных медленно поднимается вслед за ними и уходит по мосту. Встречается парочке молодой солдат с чемоданом — главный герой фильма, Сергей. Он молча идет по полупустынным утренним московским улицам, взбегает по лестнице. Звучат¹⁸⁰ негромкие позывные утренней радиопередачи: «Говорит Москва. Московское время — семь часов тридцать минут...». В квартиру осторожно входит мать (актриса З. Зиновьева). Детский хор по радио поет «На зарядку становись». Мать приоткрывает дверь комнаты и смотрит на уснувшего на диване сына. В кадре — крупным планом лицо Сергея, он приоткрывает глаза, мы слышим на крупном акустическом плане, как он тихо, спросонья, как бы самому себе мягко говорит: «Мама...». Фактически, это первая реплика фильма, и звучит она лишь в начале *восьмой минуты* картины. В кадре все еще лицо Сергея, за кадром на среднем акустическом плане звучит на грани слышимости вопрос матери «В отпуск приехал?». «Насовсем» — отвечает ей Сергей (голос его

¹⁷⁹ Здесь и далее на протяжении параграфа приводимые тексты реплик — результат непосредственной расшифровки речевой фонограммы фильма автором диссертации.

¹⁸⁰ Тайм-код 00:06:20 // Мне двадцать лет. 1 DVD-ROM (164 мин.).

продолжает звучать так же близко). Мать порывисто обнимает сына («Сергежка!» — «Ну... ну вот... поплыла»). Голос матери звучит акустически достоверно (судя по всему, он был записан синхронно во время съемки), но голос Сергея все время находится на сверхкрупном акустическом плане — вне зависимости от того, где в этот момент располагается герой относительно камеры (его реплики, очевидно, записаны в тон-ателье¹⁸¹). В одном кадре мы слышим сочетание *естественного* (документального, прозаического) и *условного* (игрового, поэтического) звучания речи. Голос Сергея мы слышим так, как будто все время находимся рядом с ним, его речь для зрителя обрабатывает «знаками плоти»¹⁸²: мы слышим, например, как он сглатывает слюну перед тем, как сказать «Мама».

Еще одна интересная особенность: в первой же реплике матери мы почти не слышим окончаний, ее вопрос «В отпуск приехал?» звучит буквально как [*вотпъс пр'и'эжэ*]. Голос Зинаиды Зиновьевой звучит как бы снятым с опоры. Это, как мы уверены, не случайность. Мы услышим в дальнейшем в фильме от многих артистов легкую *дикционную небрежность*, «смазанность» речи, слова, произносимые впроброс. Марлен Хуциев тем самым добивается эффекта достоверности, «подслушанных» разговоров, жизни, которую зрители застают врасплох. Подобная речевая манера — *новое явление* для актерской речи в кино; в звуковом кинематографе 1930–1940-х годов такой речевой стиль был невозможен. Новое время — новый речевой стиль и, соответственно, новые актерские задачи. Для З. Зиновьевой, вероятно, эта беглая, «снятая» речевая манера не была чужеродной: с 1958 по 1963 год она входила в труппу «Современника».

«Современник» — театр, рожденный из потребности заговорить со зрителем по-новому. Театр, в котором «представленная на театральных подмостках жизнь, при всей условности сценического искусства вообще, с

¹⁸¹ Здесь и далее термины «тон-ателье» и «студия» употребляются нами как синонимы.

¹⁸² Булгакова О. Голос как феномен культуры. М., 2015. С. 480.

наиболее возможной полнотой совпадает с той жизнью, какая существует за стенами театра»¹⁸³, то есть стремящийся к естественности и простоте существования и звучания, к «безыскусности игры»¹⁸⁴, к «правде перенесенных на сцену жизненных коллизий, к человеческой достоверности чувства, мысли»¹⁸⁵. Театр «Современник» сразу берет курс на доверительный разговор со зрителем. Стало быть, «нет нужды форсировать слово, пафосно подчеркивать его. Отвергая “громкие” слова, театр отвергает и громкость произношения»¹⁸⁶. Позволим себе развить и уточнить мысль В. Кардина: актеры «Современника» не столько говорят тише, сколько осваивают *новый речевой стиль*: стремительный, разговорный, гораздо в меньшей степени отличающийся от *бытовой речи* как дикционно, так и тембрально.

Нарочитая «снятость» дикции не раз встретится в фильме М. Хуциева. Почти в каждом эпизоде с участием З. Зиновьевой мы услышим снятые с дыхания окончания: [стóл'к] вместо [стóл'кѹ] («столько»), [сѣб'е"рájьшс] («собираешься»), [нүк] («ну-ка») и т.д. Периодически пропадают окончания у Сергея: [злвү] («зовут»), [злблү] («заблудятся»), [жы³в'ó] («живёте»), [д'эушк] («девушка»). Чрезвычайно небрежно и просторечно говорят две легкомысленные девицы, пытающиеся познакомиться с Сергеем на танцевальной площадке¹⁸⁷: ([здрáс'т'] вместо [здрáствүжт'ь], [хлд³'íl'ь] вместо [хлд'íl'ь], [пóмн'ь] вместо [пóмн'ьт'ь]). В речи Ани (М. Вертинская) мы тоже периодически слышим снятые окончания и стяжения ([вѣ'скѹ] вместо [вѣ'стѹфкѹ], [п'ьр'е"двѣ'ш] вместо [п'ьр'е"двѣ'жнѹкѹф], [плн'át' н'е"м'э] вместо [плн'át'ьжнѹнѣ"м'эжү], [в'ид'л] вместо [в'ид'ьлѹ], [н'е"знá] вместо [н'е"знáжү], [тóк] вместо [тóл'кѹ], [ругá] вместо [ругáжт], [пр'е"вы] вместо [пр'е"вык], [плс'ибѹ] вместо [сплс'ибѹ], [път'иá] вместо [път'е"р'áлѹс], [л'уб'и' прá] вместо [л'уб'и'мыј прáз'н'ьк] и т.д.)

¹⁸³ Театр «Современник». М., 1973. С. 5.

¹⁸⁴ См. об этом, например: Пономарева Т. Принципы актерской школы Станиславского в кино. М., 1968. С. 260.

¹⁸⁵ Кардин В. Достоинство искусства. М., 1967. С. 12.

¹⁸⁶ Там же. С. 88.

¹⁸⁷ Тайм-код 00:19:30 // Мне двадцать лет. 1 DVD-ROM (164 мин.).

В речи С. Стариковой, исполняющей роль младшей сестры Сергея, — Веры, — мы вообще почти не слышим окончаний. В сцене на танцплощадке актриса произносит [ты до́] вместо [ты до́мь], [иска́] вместо [иска́т'], [зд́рас] вместо [зд́ра́ствуј], [пжа́лс] вместо [пжа́лусть], [знако́] вместо [знако́мыј], [зна́] вместо [зна́йт], [пласмо́] вместо [пласмо́тр'ьм], то есть потери есть почти в каждой реплике. И если у остальных артистов при «снятости» дикции все же сохраняется разборчивость, то у Стариковой «снятость» перерастает в *речевую небрежность*. Кроме окончаний выпадают порой согласные ([плад'о́м] вместо [плад'о́м], [пъиду́] вместо [пъев'ду́]). Подобная небрежность сохраняется у С. Стариковой и в интерьерных сценах. В эпизоде, в котором Сергей приносит домой первую получку¹⁸⁸, в речи актрисы мы слышим [щас пр'е"д'о́] («сейчас придет»), [б'е"р'о́] («берёшь»), [на] («надо»), [рас'т'о́] («растёт»), [с'да] («сюда»), [шоп] («чтоб»), [квон'ьт'] («кого-нибудь»), [кудан'ьт'] («куда-нибудь»), [зп'омн'ь] («запомнить»), [бу́ьт] («будет»), [ра́дъс'] («радость»). А несколько раз вообще проявляется говор: [вмдгыз'и́н] вместо нормативного [вмьдз'и́н], [смьтп'э́т'] вместо нормативного [смдтп'э́т']. Возможно, для начинающей актрисы, студентки первых курсов ВГИКа, оказалась непосильной задача держать ненарочитый речевой стиль, «мимикрирующий» под речь бытовую, жизненную, при этом сохраняя элементарную разборчивость. Тонкая грань между *игрой в естественность* и *бытовой необязательностью* речи в этой роли оказалась стерта. Это лишний раз подчеркивает высокий речевой профессионализм исполнителей других ролей в фильме и доказывает необходимость специальной подготовки артистов кино, необходимость формирования навыка *сохранять речевой тонус и разборчивость* в самом «естественном», непринужденном способе существования.

При этом нельзя сказать, что все герои фильма постоянно звучат в одинаковом разговорном стиле. Зачастую М. Хуциев *сталкивает* речевую манеру персонажей, конструируя таким образом новый уровень конфликта. В

¹⁸⁸ Тайм-код 00:23:44 // Мне двадцать лет. 1 DVD-ROM (164 мин.).

упомянутой сцене на танцплощадке Сергей в сопоставлении с небрежной речью двух девиц звучит подчеркнуто нормативно. В эпизоде, в котором Слава под предлогом похода в магазин пытается ускользнуть из дома¹⁸⁹, звонкие гласные, звучные согласные и московский говор в речи Люси особенно выделяются на фоне «снятой», глуховатой речи Славы ([хáриш] вместо [хърлишó], [зб'э́зь] вместо [зб'э́зьју], [кóн'ч'ьс'] вместо [кóн'ч'ьл'ьс'] и т. п.) За счет контраста двух речевых манер создается психологический эффект: назойливо растянутые [а] и [л] в речи Люси («купи [зллдно́] хлеба», [плтóm у нáс мáсль н'эт], [тáм нллкн'э́ влз'м'и́ бáнч'к испьдмлјднэ́зь], и др.) мы как будто слышим ушами утомленного семейными заботами мужа.

Еще один признак обновленного речевого стиля связан уже не только с изменением произносительной нормы, но и с организацией диалога, механизмом речевого взаимодействия героев. В одной из первых сцен фильма друзья приходят домой к Славе, садятся за стол, принимаются за еду и за напитки¹⁹⁰. Вся сцена, судя по всему, записана синхронно на съемочной площадке: голоса звучат акустически естественно. И главной особенностью этого эпизода становится специфический стиль актерской речи: реплики звучат на высокой скорости, голоса как будто бы сняты с опоры, весь разговор превращается в непрерывное речевое «журчание». При этом зрителю мастерски передается особое ощущение легкого опьянения, дружеской беседы навеселе: как за счет свободного движения камеры, так и за счет особого речевого стиля. «Реплики произносятся “по скользящей линии”»¹⁹¹, ни одна из них не становится событийной, поворотной: они наслаиваются, «накладываются друг на друга»¹⁹², почти все обрываются многоточием или вопросом, эстафета переходит от одного героя к другому. В качестве события здесь выступает диалог целиком. В сцене «сняты» не только тембры, но «сняты» и дикция: снимаются с дыхания окончания ([врлста́] вместо [врлста́ју], [м'э́с'ь] вместо

¹⁸⁹ Тайм-код 00:17:20 // Мне двадцать лет. 1 DVD-ROM (164 мин.).

¹⁹⁰ Тайм-код 00:10:30 // Там же.

¹⁹¹ Булгакова О. Голос как феномен культуры. М., 2015. С. 485.

¹⁹² Я могу говорить: Кино и музыка оттепели. М., 2020. С. 343.

[м'эс'ьцъф], [на] вместо [нар'ьн'] и др.), выпадают отдельные согласные ([н'э] вместо [д'н'э]), [воцм] вместо [воц'ьм], [от] вместо [вот] и др.) и гласные ([нтр'е"во'] вместо [н'ьтр'е"во'э'ь], [какá д'е"но'кь] вместо [какáжд'е"но'кь'ь] и др.), возникают разговорные, просторечные [фс'откь] («всё-таки»), [щ'ас] («сейчас»), [нушоттлм м'е"л'ка] («ну что ты там мелькаешь»), и т. п. В этой сцене Хуциев чрезвычайно убедительно создает иллюзию подслушанного, подсмотренного разговора, *речевого потока*, диалога «между делом». Содержание эпизода остается как бы за пределами непринужденно звучащей речи, точнее сказать, *прячется* за этим журчанием. Сцена, кстати говоря, длится немало, — 3,5 минуты, — и на протяжении всего этого времени стиль *речевого потока* выдержан безукоризненно. Как и режиссеры французского кинематографа «новой волны», Марлен Хуциев передает «колеблющуюся неустойчивую реальность»¹⁹³ как «непрерывный поток жизни, становление, отсутствие устойчивости, законченности»¹⁹⁴.

Отметим, что в фильме М. Хуциева *речевой поток* в ключевых моментах может довольно резко смениться напряженным и значимым диалогом. Вот, скажем, эпизод, в котором Николай в лаборатории проверяет с коллегой Черноусовым (П. Щербаков) работу аппаратуры¹⁹⁵. Весь разговор звучит на среднем акустическом плане. Поначалу их диалог стремителен по темпу, это речевое «журчание» между делом, лишь сопровождающее производственный процесс. Затем характер сцены и диалога меняется: если Николай продолжает заниматься аппаратурой и говорит легко, просто поддерживая разговор, то Черноусов переходит к сути и начинает обсуждать с Николаем одного неблагонадежного, как ему кажется, коллегу, «прощупывая» в то же время самого Николая. У Черноусова снижается темп речи, возникают паузы, каждая реплика направлена точно в собеседника, от речевого «журчания» не осталось

¹⁹³ Худякова Л. От Авангарда к «Новой волне»: смена парадигм в киноэстетике // Вестник Санкт-Петербургского университета. Международные отношения. 2003. №1. С. 49.

¹⁹⁴ Там же.

¹⁹⁵ Тайм-код 01:47:45 // Мне двадцать лет. 1 DVD-ROM (164 мин.).

и следа: «У некоторых товарищей... очевидно, не без основания, сложилось впечатление, что Владимир Васильевич некоторыми своими высказываниями дезориентирует... [...] Доверяй, но проверяй...». В этом эпизоде у героя П. Щербакова возникает узнаваемый *социальный речевой стиль*: стиль функционера, чиновника, партийного активиста. Николай же по большей части помалкивает, и только в самом финале сцены, наклонившись над сидящим за столом Черноусовым, негромко и весомо говорит: «Если бы мы не были одни, если бы так было, я бы набил тебе морду», переходя от непринужденного речевого потока к напряженному конфликтному диалогу.

Кроме *снятой дикции* и приема *речевого потока* фильм содержит собственно *документальные эпизоды*¹⁹⁶. Так, самая яркая сцена первой части фильма — эпизод на первомайской демонстрации¹⁹⁷ (документальные кадры были сняты 1 мая 1961-го, кадры с участием героев дополнительно отсняты позже, но тоже в репортажной стилистике¹⁹⁸). Звучит «гур-гур» многолюдной толпы; наплывая, сменяют друг друга песни, звуки оркестра, игра на аккордеоне; иногда из этой звуковой какофонии вырываются отдельные голоса. Сергей и Аня говорят, пытаясь прорваться звуком сквозь окружающий гомон. Сцена целиком записана в студии, реплики звучат на крупном акустическом плане, при этом артисты точно воспроизводят интонацию двух людей, которые говорят в шумном месте: несколько форсирован звук, ярко проявлена верхняя форманта. В нескольких моментах сцены звук настолько форсируется, что едва не вызывает перегрузку звукового тракта (скажем, когда Аня кричит «Ура!»), но при этом микрофон выдерживает нагрузку без искажений

¹⁹⁶ Для советского кинематографа периода «оттепели», как и для французского кинематографа «новой волны», был характерен подчеркнутый документализм как «глоток свежего воздуха после эпохи “павильонного кинематографа”» (Виноградов В. Новаторский кинематограф Ж. -Л. Годара и его идейные источники // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2011. №17 (79). С. 243.). Подробнее о расцвете документализма в мировом кинематографе 1950-1960-х годов см.: Сокольская А. Документальность и эксцентрика (театр, кино, телевидение) // Взаимодействие и синтез искусств. Л., 1978. С. 163-164.

¹⁹⁷ Тайм-код 00:50:00 // Мне двадцать лет. 1 DVD-ROM (164 мин.).

¹⁹⁸ Зайцева Л. Экранный образ времени оттепели (60-80-е годы). М., СПб., 2017. С. 19.

(с микрофонами 1930-1940-х подобное было невозможно). Благодаря возможностям усовершенствованной техники допустимый *динамический диапазон* актерской речи в кино существенно расширяется: магнитная пленка выдерживает «интенсивный звук»¹⁹⁹, нет необходимости «выравнивать» звук, как это было раньше, микрофон способен записать и самое тихое нефорсированное звучание, и передать громкий крик, а актеры в тон-ателье могут «двигаться, а не стоять рядом с микрофоном»²⁰⁰.

Еще одна густонаселенная сцена — эпизод, в котором Аня и Сергей идут на выставку молодых художников в Пушкинском музее²⁰¹. В первом же кадре мы видим журналиста с магнитофоном, записывающего репортаж: одна из посетительниц рассказывает в микрофон, чем ей понравилась выставка, упоминая ряд реальных художников («Мне понравилась скульптура... Скульптура Комова Олега... [...] А также графика Татьяны Иваницкой...»). В дальнейшем по ходу эпизода мы еще несколько раз встретим этого журналиста: вот он с узнаваемой репортерской интонацией наговаривает на ходу текст в микрофон («Продолжаем репортаж с выставки молодых художников. Помолодели сегодня старинные залы Пушкинского музея...»), а вот — берет интервью у двух пионеров... Камера следует за прогуливающимися по выставке главными героями, на первом плане на мгновение возникает молодой парень в кожанке, который, мельком взглянув на одну из скульптур, разочарованно произносит: «Тирлим-бум-бум...» и выходит из кадра. Короткий разговор с шапочным знакомым Ани происходит на ходу, короткие реплики произносятся нарочито небрежно. Таким образом, сцена хоть и не документальна полностью, но умело *мимикрирует* под документальную.

Еще одна частично документальная сцена — знаменитый поэтический вечер в Политехническом музее, где встречаются Сергей и Аня²⁰². Все средние «игровые» планы с главными героями были отсняты отдельно. Но реаль-

¹⁹⁹ Булгакова О. Голос как феномен культуры. М., 2015. С. 478.

²⁰⁰ Там же. С. 480.

²⁰¹ Тайм-код 01:23:17 // Мне двадцать лет. 1 DVD-ROM (164 мин.).

²⁰² Тайм-код 01:58:20 // Там же.

ный поэтический вечер с выступлениями Светлова, Ахмадулиной, Вознесенского, Евтушенко, который был организован специально для съемок фильма, вызвал огромный резонанс и перерос в *самостоятельное событие* (как уверяют участники съемочного процесса, зрители пытались подвинуть или вовсе выставить за двери мешающих им людей с кинокамерами). Так постановочное событие стало документальным, «игровой эпизод как бы начал перевоплощаться в хронику времени»²⁰³. В режиссерской версии фильма эпизод в Политехническом музее существенно расширен. В картине же «Мне двадцать лет» звучат лишь несколько стихотворных фрагментов в исполнении авторов: «Советские старики» (М. Светлов), «И снова, как огни мартенов...» (Б. Ахмадулина), «Винтики» (Р. Рождественский), «Соловьи» (М. Дудин), «Прощание с Политехническим» (А. Вознесенский). При этом ни один из поэтов не появляется в кадре, мы лишь слышим их голоса, в то время как видим переполненный зрительный зал.

В стремлении к документальности, достоверности актерского существования режиссер даже привлек для съемок одной из сцен (сцены вечеринки «золотой молодежи»)²⁰⁴ своих друзей, из которых далеко не все были профессиональными актерами. Поначалу Марлен Хуциев пробовал репетировать сцену с артистами массовки, но ничего не получалось²⁰⁵, атмосфера раскованной вечеринки оказывалась фальшивой, неубедительной. Тогда режиссер пригласил на съемочную площадку компанию своих приятелей, — студентов и недавних выпускников ВГИКа (сценаристы Н. Рязанцева и П. Финн, режиссеры А. Ладынин, А. Кончаловский и А. Тарковский, актриса С. Светличная, оператор Д. Федоровский), — которые смогли свободно существовать в эпизоде, фактически *играя самих себя*. Документальное начало в фильме «Мне двадцать лет» вновь соединилось с игровым.

²⁰³ Хлопьянкина Т. М. Застава Ильича. М., 1990. С. 38.

²⁰⁴ Тайм-код 02:19:35 // Мне двадцать лет. 1 DVD-ROM (164 мин.).

²⁰⁵ См.: Деменок, А. «Застава Ильича» — урок истории. Искусство кино. 1988. № 6. С. 113.

Внутренние монологи и диалоги

На 31 минуте фильма, когда Сергей никак не может решиться и познакомиться с Аней, увидев ее в троллейбусе, зритель впервые слышит *озвученный внутренний монолог* Сергея (Д. Бакиров, с которым мы согласимся, предложил называть звучащие внутренние монологи «вербальными»²⁰⁶), всего одну реплику, обращенную к самому себе: «А между прочим, она сейчас уйдет. И все». Реплика записана в тон-ателье на сверхкрупном плане, очень близко к микрофону. «Микрофон, приставленный близко ко рту, резко изменил способ говорить и интонировать. Он сужал дистанцию до минимума»²⁰⁷: слова звучат мягко, негромко, без малейшего форсирования, но предельно отчетливо. В формировании тембра почти не участвует грудной резонатор, но ярко выражен верхний резонатор. Рождается, таким образом, очень специфическое звучание, которое было недоступно кинематографу 1930-1940-х годов из-за низкой чувствительности микрофонов. «Техника делает голоса [...] близкими, интимными, эротичными, внутренними (и именно в это время внутренний монолог появляется во всех кинематографиях [...])»²⁰⁸, сокращается «дистанция к уху слушателя»²⁰⁹.

Вот еще один эпизод — ночная прогулка Сергея по городу²¹⁰. Он долго идет по пустым московским улицам, умытым дождем. Звучит фоном негромкая фортепианная музыка, а на крупном акустическом плане мы слышим закадровый голос Сергея, мягко, *почти шепотом* читающего стихи как будто самому себе. Одно стихотворение, не завершившись, плавно переходит в другое: «Уже второй. Должно быть, ты легла...», «Любит? не любит? Я руки ломаю...», «Любимая, какая в мире тишь...», «В ночи Млечпуть серебряной

²⁰⁶ Бакиров Д. Проблема внутреннего монолога в кино. Вербальная и монтажно-ассоциативная формы // Манускрипт. 2019. Т. 12. № 7. С. 179.

²⁰⁷ Булгакова О. Голос как феномен культуры. М., 2015. С. 458.

²⁰⁸ Там же. С. 441.

²⁰⁹ Там же. С. 480.

²¹⁰ Тайм-код 01:18:00 // Мне двадцать лет. 1 DVD-ROM (164 мин.).

Окою....»²¹¹. Вскоре Сергей встретит посреди улицы Аню, тоже гуляющую по ночной Москве...

Внутренние монологи в фильме не только существуют по отдельности, но в одной из сцен звучат *параллельно*. Трое друзей молчаливо идут по парку²¹², а мы в это время слышим три (sic!) их внутренних монолога, последовательно «выплывающих» на первый план, а затем уступающих место другим, при этом мы не сразу отчетливо дифференцируем голоса героев²¹³. Николай читает про себя Пушкина²¹⁴, Сергей не может забыть девушку из троллейбуса, Слава вообще думает о футболе (См. Приложение 3, С. 202 диссертации). Именно Слава словом «Обидно», родившимся по поводу неудач любимого «Торпедо» вдруг вырывается из зоны внутреннего монолога и автоматически произносит «Обидно» вслух. Дальнейший разговор идет вслух (героев мы видим на панорамируемом общем плане), и лишь в финале сцены снова звучит внутренний монолог Сергея: «А что, если это было то самое, единственное в жизни...» Использование плавных звуковых входов и выходов (fade-in, fade-out), своеобразных «наплывов», создает эффект *непрерывного параллельного существования* всех трех монологов, при том, что в каждый момент (исключая короткие переходы) мы слышим лишь один голос.

²¹¹ Звучат строки из стихов В. В. Маяковского.

²¹² Тайм-код 00:33:57 // Мне двадцать лет. 1 DVD-ROM (164 мин.).

²¹³ Тембры Н. Губенко и В. Попова почти неотличимы, голос С. Любшина за счет более проявленной низкой форманты определяется проще. Такая тембральная схожесть едва ли случайна. Формально главный герой фильма — Сергей, но в отдельных частях картины на первый план выходят то линия Славы, то линия Николая. Трое друзей выступают во многом как *коллективный герой*. М. Хуциев говорит: «Все три героя, каждый по-своему, выражали мое тогдашнее состояние, характер, отношение к жизни. У меня в ту пору как раз родился сын, и я тоже бегал с молочными бутылками, как Иван (*так в лит. сценарии первоначально звали Славу — Д. Б.*). Я мечтал быть таким, как Колька, раскованным, смелым, способным с ходу вмешаться в разговор, завязать в знакомство. И я, подобно Сергею, тоже мучился вопросами, как жить...» (цит. по: Хлопьянкина Т. Застава Ильича. М., 1990. С. 24.). Для Хуциева они — коллективное лицо поколения. Невольно вспоминаются голоса актеров «Современника», тоже чуть «снятые» с опоры, подвижные и очень похожие друг на друга, голоса одного поколения: Ефремов, Мягков, Табаков... «Нередко складывалось впечатление, будто по сцене бродят несколько “ефремовых”» (Кардин В. Достоинство искусства. М., 1967. С. 91.).

²¹⁴ Звучат первая и восьмая строфы стихотворения «Осень» (1833).

Голоса трех героев близки по тембру и не так просто дифференцируются, но характер звучания трех внутренних монологов *разный*. Николай, пусть и про себя, но все же читает стихи, как будто вспоминая их по случаю. Голос его записан очень крупно, близко к микрофону. Если в первых словах («Октябрь уж наступил») и прозаических фрагментах речевая манера Николая близка своей простотой, доверительностью к характеру вербального внутреннего монолога Сергея из эпизода в троллейбусе, то в поэтической части в интонационно-мелодическом рисунке внутреннего монолога проступает определенная нарочитость, поэтическая приподнятость, театральность. Выражается это в характерном растягивании гласных на последней ударной гласной в каждой поэтической строчке (то есть в ритме) и в несколько завышенном тембре. Внутренний монолог Сергея звучит в том же ключе, что и в сцене в троллейбусе: сдержанно, разговорно, в довольно рваном ритме, на очень крупном акустическом плане. Слава же в нескольких репликах своего внутреннего монолога звучит настолько затаенно-сдержанно, что почти переходит на шепот. Интересно также, что при переходе от внутренних монологов к диалогу вслух, тоже записанному в студии, фактура речи героев меняется очень незначительно (чуть напористее и тембрально ниже звучит голос Сергея, несколько выше и акустически дальше — голос Николая), диалог становится *продолжением* внутреннего монолога и легко снова в него переходит.

Кроме вербальных внутренних монологов в фильме звучат и *внутренние диалоги*. Чья-то квартира, танцы²¹⁵. Играет медленная французская песня, Сергей танцует с Аней. А мы в это время на сверхкрупном акустическом плане слышим их внутренний диалог («Ты знаешь, мне так много хочется тебе сказать...» — «Странно, что мы были не знакомы и вообще могли не встретиться...»). Герои идут по ночной улице, а внутренний диалог продолжает звучать. Вдруг он почти без акустических изменений переходит в диалог реальный, внутрикадровый: «А тебе совсем не хочется спать?» — «Нет!».

²¹⁵ Тайм-код 01:40:27 // Мне двадцать лет. 1 DVD-ROM (164 мин.).

Для Сергея и Ани, в общем-то, не так важно, говорить ли друг с другом про себя или вслух, вот и акустически для зрителя переход между внутренним и реальным диалогом почти незаметен. Обе части записаны в студии на одном и том же расстоянии от микрофона. При переходе к реальному диалогу исполнители чуть больше форсируют звук, но разница очень незначительна.

Еще один эпизод: трое друзей перебрасываются репликами сначала на улице, потом в кафе, потом на скамье в метро. Все трое записаны в тонателе на крупном плане. Солирует в этой продолжительной сцене потерянный и рефлексирующий Николай. Он как будто бы все время существует в другом событии, а друзья не до конца это считывают. Когда герои оказываются в метро²¹⁶, Николай наконец делится с товарищами тем, что его гложет: ситуацией с коллегой по лаборатории («Хотят сжить со света хорошего человека...»). Слава помалкивает, а между Николаем и Сережей разгорается спор. На пике спора мы видим крупным планом напряженное лицо Николая, звучит его неторопливый, крупный и сдержанный внутренний монолог («Зачем я тебе все это говорю...»). Затем камера перемещается влево, в кадре оказывается Сергей — и мы слышим его внутрикадровую речь на среднекрупном плане. Камера снова переходит на лицо Николая — речь Сергея тут же исчезает и продолжается внутренний монолог Николая, в котором он про себя отвечает Сергею: «Неужели ты правда так думаешь...». Таким образом, в этом эпизоде мы видим еще один вариант использования закадрового звучания речи. Это не внутренний монолог, не параллельное независимое звучание нескольких внутренних монологов и не озвученный (вербальный) внутренний диалог, когда у нескольких героев, молчащих в кадре, существует общее звуковое пространство. В этой сцене мы слышим как бы *неслучающийся диалог* — Сергей что-то доказывает молчащему Николаю, а тот отвечает ему, но только про себя. Эпизод заканчивается серьезной размолвкой Николая и Сергея, едва не переросшей в драку.

²¹⁶ Тайм-код 01:54:00 // Мне двадцать лет. 1 DVD-ROM (164 мин.).

В финале картины²¹⁷, когда Сергею является его погибший на войне отец (здесь в художественной ткани фильма появляется *фантастическое* начало), они ведут неторопливый и, как ни парадоксально, довольно непринужденный диалог — не как призрак умершего отца и ошеломленный сын, а скорее как два друга, два *современника* (речевой стиль отца по всем параметрам, — тембру, дикции, орфоэпии, темпу, динамике, — совершенно тождественен речевому стилю Сергея). Точно так же мог звучать любой диалог Сергея, скажем, с Николаем. Реплики звучат на среднем акустическом плане, без каких-либо частотных, динамических или временных эффектов. Затем отец вдруг говорит: «Тише, ребят разбудишь...» и пространство, в котором существуют герои, меняется. Теперь это землянка, в которой спят перед боем солдаты. Мы слышим их тяжелое дыхание, кашель, похрапывание... Камера панорамирует по лицам спящих, а за кадром мы слышим продолжение диалога отца и сына («Они... живы?» — «Не знаю, я могу показать только тех, кого убило раньше...»). Теперь оба голоса звучат очень крупно (когда мы вновь видим Сергея с отцом, оказывается, что это их *озвученный (вербальный) внутренний диалог* — в кадре они молчат, сидя друг напротив друга). Оба поднимают кружки и говорят уже в кадре (при этом голоса их звучат на среднем плане): «Пью за тебя» — «А я за тебя...». Отец и Сергей обнимаются на прощание, в кадре отец медленно отходит спиной к выходу из землянки, камера тоже медленно отъезжает от него, а за кадром звучит прощальное напутствие: «[...] Прощай, сын! С каждым годом теперь расстояние между нами будет увеличиваться, ты будешь становиться старше. Я тебе завещаю Родину. И моя совесть до конца чиста перед тобой. Ты должен, слышишь, должен всегда держать в чистоте свою... [...]».

В театре внутренние монологи персонажей материализоваться до поры до времени могли лишь в форме реплик «в сторону» (в разных вариациях). Появление чувствительных микрофонов и возможности воспроизводить заранее записанные речевые фонограммы позволило театральным режиссерам

²¹⁷ Тайм-код 02:33:00 // Мне двадцать лет. 1 DVD-ROM (164 мин.).

«отделить» голос артиста от его тела, разорвать единую пространственно-акустическую среду спектакля, вывести внутренние монологи и внутренние диалоги в «закадровое» (то есть, во «внесценическое») пространство. Театр в этом отношении быстро учился у кинематографа. Так, уже в 1975 году Ю. Козюренко в книге «Основы звукорежиссуры в театре» приводит пример сцены из спектакля «Аплодисменты» 1967-го года²¹⁸, в котором «[...] двое героев [...] сидят поодаль друг от друга и ведут неторопливую беседу. Вторым планом проходят их мысли, звучащие «вслух» с помощью микрофонов, замаскированных, в бутафории. Тот и другой микрофоны включаются звукорежиссером точно на соответствующую реплику, так, чтобы усиленными были только «мысли», а сама же беседа идет без усиления. Микрофон в этой сцене позволил узнать, что волнует героев, о чем они думают, другими словами, микрофон позволил показать их чувства «крупным планом»²¹⁹.

Прием «субъективного микрофона»²²⁰

Вернемся к одному из первых эпизодов фильма²²¹. Высовывается из окна Сережа, увидев на балконе соседнего дома закадычного друга Николая. «Ко-олька! Фо-окин!» — кричит Сережа и пронзительно свистит на весь двор, а Николай, прервав утреннюю зарядку, отзывается: «Сереге-а!». Друзья перекрикиваются через весь двор, не слыша друг друга (при этом *зрителю* слышно каждое слово). Это тоже характерный момент для поэтики звукового ряда фильма: режиссер все время выбирает для зрителя разную позицию слушателя, выстраивает своеобразное *путешествие* зрителя по разным акустическим пространствам. По аналогии с «субъективной камерой» подобный прием можно назвать «субъективным микрофоном» (этот термин в 1970-х гг.

²¹⁸ Спектакль поставлен в 1967 г. в театре им. Моссовета Ю. Завадским и И. Анисимовой-Вульф по пьесе А. Штейна. В спектакле играли Р. Плятт, В. Марецкая и др.

²¹⁹ Козюренко Ю. И. Основы звукорежиссуры в театре. М., 1975. С. 118.

²²⁰ Материалы данного подпараграфа опубликованы автором в статье: см. Блюдов Д. В. Прием «субъективного микрофона» в фильме М. Хуциева «Мне двадцать лет» // Человек и культура. 2023. №4. С. 121-128.

²²¹ Тайм-код 00:07:39 // Мне двадцать лет. 1 DVD-ROM (164 мин.).

ввела²²² в научный оборот З. Лисса, но в дальнейшем он фактически не получил распространения²²³). Такое перемещение зрителя-слушателя по акустическим планам происходит волей режиссера и звукооператора порой совершенно независимо от плановости и монтажа изобразительного ряда. Подобная *звуковая избирательность* уже была нами отмечена: так, мы говорили о том, что в первой сцене зритель не слышит разговоров прогуливающейся по утреннему городу троицы; о том, что в эпизоде встречи Сережи с матерью реплики матери мы слышим на среднем акустическом плане (совпадающим с плановостью изображения), а голос Сергея — на сверхкрупном акустическом плане. При анализе речевой фонограммы фильма мы не раз увидим, как изобретательно авторы картины выстраивают это «акустическое путешествие» зрителя.

Во время первой встречи во дворе трех друзей²²⁴ их радостные приветственные реплики почти неразличимы, они тонут в общем шуме: детском гвалте, музыке, велосипедных звонках... Здесь мы вновь встречаемся с приемом «субъективного микрофона». Да и действительно, не очень важно нам расслышать здесь каждое слово — эмоциональное наполнение события является куда более значимым. На первый план выступает не смысл реплик, а эмоциональная окраска диалога.

В другом эпизоде фильма Сергей гуляет по вечерним улицам и недалеко от кинотеатра видит встречу влюбленной пары²²⁵, невольно подслушивает их диалог, выдержанный в разговорной, легкой манере:

ОН: [*Здрáс*]! (Здравствуй!)

ОНА: Ой, погоди, у меня [*пр'ám*] (прямо) сердце [*выска́к'вьёт*] (выскакивает)!...

ОН: А что [*случи́лс*] (случилось)?

²²² Лисса З. Эстетика киномузыки. М., 1970. С. 210.

²²³ Лишь в учебнике С. Фрейлиха мы встретили краткое утверждение: «Взаимодействуя с субъективной камерой, микрофон тоже становится субъективным» (Фрейлих С. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского: Учебник для вузов. М., 2022. С. 341.)

²²⁴ Тайм-код 00:09:00 // Мне двадцать лет. 1 DVD-ROM (164 мин.).

²²⁵ Тайм-код 00:21:44 // Там же.

ОНА: Ничего, пойдем... Я так боялась...

ОН: Что такое?

ОНА: Ой, [*скок щ'ас вр'эм'н'ь*] (сколько сейчас времени)?

ОН: [*Д'эс'т*] (десять).

ОНА: Я так [*бл'ялс*] (боялась), что ты уйдешь...

ОН: Я привык... Ну, [*куда́м*] (куда мы)?...

ОНА: Прямо. Давай просто так походим, ладно, а?...

«Снятая» дикция, недозвученные окончания, обилие *просторечий* создают иллюзию «подслушанности», спонтанности сцены. Весь диалог записан в тон-ателье на акустически стабильном крупном плане (а в это время в кадре герои перемещаются, в конце вообще оказываясь на средне-общем плане спиной к камере). Вновь используется «субъективный микрофон», вновь прихотливо разделяются звуковое и видимое пространства. Необходимо четко разграничить техническую и художественную составляющие такого звукового решения эпизода. С одной стороны, в начале 1960-х обеспечить синхронную запись звука на шумной улице действительно было технически невозможно, поэтому последующее озвучание любого натурального эпизода оказывалось неизбежным. С другой стороны, развитие звукозаписывающей аппаратуры уже позволяло записывать в студии голоса артистов не только на крупном плане (как это делалось в 1930–1940-х годах), а передавать нюансы: от шепота до крика, от сверхкрупного звучания до общего акустического плана. В фильме «Мне двадцать лет» все эти возможности озвучания в тон-ателье богато используются: и детально записанные внутренние монологи героев, и крупно записанные диалоги, и отдельные сцены, в которых голоса звучат на среднем или даже общем акустическом плане (скажем, в другом эпизоде²²⁶ трое друзей бегут по улице, торопясь на трамвай, и их голоса, записанные в студии, звучат акустически вполне достоверно — на общем плане). Таким образом, в руках у создателей фильма был весь инструментарий, чтобы крошечный обмен репликами между двумя безымянными влюб-

²²⁶ Тайм-код 00:22:20 // Мне двадцать лет. 1 DVD-ROM (164 мин.).

ленными на улице прозвучал акустически естественно. Но был выбран принцип *рассогласования плановости* в звуке и изображении: весь диалог звучит на крупном звуковом плане. Это, как мы убеждены, не случайность. Эту небольшую сцену мы видим как бы глазами Сергея, короткий диалог звучит на крупном акустическом плане, так как он *событиен*, он нанизывается на то предощущение любви, которое сопровождает Сергея почти с самого начала фильма. В гостях у Славы Сергей говорит жене друга: «Никогда не подумал бы, что ты за Славку выйдешь» (вероятно — свидетельство былой влюбленности²²⁷); на танцплощадке с Сергеем флиртуют девушки, но он явно ждет чего-то настоящего; Николай предлагает познакомиться с одной из двух своих подруг, но Сергей говорит, что выбирает отсутствующую «третью»... И вот — очередной эпизод, развивающий эту тему. Сергей невольно становится свидетелем чужого счастья. Нам видится, что именно поэтому небольшой и, казалось бы, случайный диалог двух прохожих звучит на крупном плане — он тем самым превращается из бытового эпизода в существенное для Сергея событие.

Обратимся еще к одному эпизоду. Утро. Дом случайной знакомой, с которой Сергей провел ночь²²⁸. Он закуривает и подходит к окну, в кадре — заснеженные крыши домов, вне кадра звучит диалог («Ты уходишь?....» — «Да....» — «Погоди, выпей чаю, я [*щ'ас*] (сейчас) согрею...» — «Не надо, я [*лпáст*] (опаздываю)...» и т.д.). Речь записана очень крупно, короткие неловкие реплики ненадолго прерывают молчание, падая как капли. Затем Сергей выходит на улицу²²⁹, а за кадром мы в это время слышим его телефонный диалог с домашними, звучащий на очень крупном акустическом плане. Вновь слышна беглая, чуть «снятая» дикционно речь матери (а в слове «задержался» даже возникает небольшая запинка на [з]). При этом голос ее звучит

²²⁷ Не согласимся с Т. Хлопьянкиной, которая считает, что при переработке первоначальной восьмистраничной заявки в литературный сценарий «ушел мотив обиды на Люсю, в которую до армии, оказывается, был влюблен Сергей» (см. Хлопьянкина Т. Застава Ильича. М., 1990. С. 25.). Этот мотив намеком все же считывается в фильме.

²²⁸ Тайм-код 00:37:30 // Мне двадцать лет. 1 DVD-ROM (164 мин.).

²²⁹ Тайм-код 00:40:30 // Там же.

нарочито сдержанно, холодно, за счет этого Сергей (и зритель вместе с ним) сразу понимает, насколько тяжелую эмоциональную ночь провела мама, насколько она успела «выгореть» к моменту телефонного разговора. Безо всякого перехода телефонный разговор Сергея с родными мгновенно сменяется закадровым яростным спором между Славой и его женой Люсей. В кадре в это время — Слава, крушащий каменным ядром стены домов, самого спора мы не видим (это, как нам видится, осознанный отказ от внутрикадрового «напряженного драматизма»²³⁰). Перебранка между супругами идет нешуточная, потери в дикции велики (в основном, в речи Славы), но в данном случае эмоциональное содержание реплик, пожалуй, важнее, чем прямое, информативное. Вдобавок, слова героев соседствуют в фонограмме с урчанием экскаватора, грохотом от разбиваемых стен: все эти шумы иногда перекрывают части произносимых реплик, что только усиливает эмоциональную окраску диалога. Слава выпаливает слова негромкой сбивчивой скороговоркой, иногда заикается («С-с-с Вовкой»), Люся парирует то сдержанно, то вспыльчиво... В этих двух *закадровых разговорах* очень вольно соотносятся друг с другом изобразительное и звуковое пространства фильма. В кадре Сергей только-только вышел на оживленную улицу после ночи, проведенной с малознакомой девушкой, а мы уже слышим телефонный разговор из автомата — очевидно, он произойдет несколько позже. А в следующей сцене все ровно наоборот — в кадре ожесточенно работающий на экскаваторе Слава, а слышим мы яростный спор с Люсей, произошедший то ли утром, то ли накануне. Таким образом, в рамках приема «*субъективного микрофона*» кинематограф позволяет не только вольно выбирать для зрителя точку его нахождения в акустическом пространстве, но и не менее вольно осуществлять *перебросы во времени*, обгоняя изображение или, напротив, отставая от него.

²³⁰ Зайцева Л. Экранный образ времени оттепели (60-80-е годы). М., СПб., 2017. С. 32.

В следующем эпизоде²³¹ зрителя продолжают «перебрасывать» во времени и пространстве: мы видим московскую улицу, трамвай, а Николай за кадром читает «Осень» Пушкина, затем переходит на прозаический вербальный внутренний монолог: «Вот и Новый год встретили, еще один год вашей жизни, товарищ Фокин. Подведем итоги...». Во внутреннем монологе Николая при этом сохраняется присущая герою ироничность, отстраненность, как будто бы даже наедине с самим собой он продолжает играть какую-то роль. В кадре — заходящие в трамвай люди (среди них появится и Николай), а за кадром звучит гулкий голос: «Поздравляем среди лучших работников нашей лаборатории техника-оператора товарища Фокина и награждаем его ценным подарком!» — и слабые аплодисменты. В данном случае «субъективный микрофон» отправляет нас в воспоминание о прошедшем торжественном мероприятии на работе у Николая. Ощутимый эффект реверберации на голосе безымянного начальника можно трактовать по-разному: и как реальную акустическую характеристику какого-то большого зала, в котором проходило мероприятие, и как «маркер» воспоминания.

Любопытное использование приема субъективного микрофона мы слышим, когда на поэтическом вечере в Политехническом²³² в середине военного стихотворения Михаила Дудина «Соловьи» Аня произносит в кадре несколько слов («У меня никого нет, кроме тебя. Мне никто больше не нужен, ты это понимаешь?»), затем ее голос исчезает из фонограммы (хотя губы в кадре продолжают двигаться), а звучат только стихи Дудина. Отметим, что ранее в этой же сцене герои не единожды говорили друг с другом, пока фоном звучали голоса поэтов. То есть «выключение» голоса Ани именно на военном стихотворении Дудина неслучайно. Звучат строки: «...приподнявшись на носок / Заглядывал в воронку от разрыва. / Нелепа смерть. Она глупа. Тем боле, ... [...] Он недожил, недолюбил... [...]». Для Сергея эти строки важнее того, что говорит ему любимая девушка. И в

²³¹ Тайм-код 00:42:27 // Мне двадцать лет. 1 DVD-ROM (164 мин.).

²³² Тайм-код 02:00:00 // Там же.

строчках военного стихотворения ему, конечно, видится образ погибшего на фронте отца.

Эпизод, в котором Сергей устраивается на работу в ТЭЦ²³³, тоже построен с использованием приема «субъективного микрофона». Мы видим в кадре, как знакомится герой с будущими товарищами по работе, как мастер проводит ему своеобразную «экскурсию», что-то растолковывает, но при этом не слышим ни единого слова: в фонограмме звучит лишь производственный шум агрегатов ТЭЦ. При этом «выключение» голосов персонажей в этом эпизоде носит не буквальный жизнеподобный характер: шум ТЭЦ не слишком велик по уровню громкости, он скорее звучит фоном и у зрителя нет ощущения, что речь персонажей физически невозможно расслышать. Напротив, звуковое пространство эпизода работает на образное обобщение, здесь налицо смоделированная режиссером *избирательность слуха*. Неважны реплики Сергея и работников ТЭЦ, неважны в каком-то смысле и сами эти работники, важна лишь сама теплоэлектростанция как новая страница в жизни героя. Звуковое решение сцены позволяет вывести ее из бытовой прозаической плоскости на уровень поэтического обобщения.

Еще в одном эпизоде²³⁴ нетривиально соотносятся звуковое и изобразительное пространства. В начале мы видим, как Сергей проводит экскурсию по ТЭЦ для иностранной делегации и беседует со своим начальником («Что с тобой происходит? [...] Дома что-нибудь? [...] В институте? [...] Может, она?»). А затем за кадром крупно и тихо звучит голос Сергея: может показаться, что это вербальный внутренний монолог («А может, я не прав, Аня? Может, ты во всем права, и я чего-то не понимаю?... [...] Наверное, глупо нам ссориться, ерунда это... Я не хочу этого»). В кадре ТЭЦ сменяется университетской аудиторией, в которой только что закончилась лекция, а голос Сергея продолжает за кадром размышлять и вести воображаемый диалог с Аней. Неожиданно после слов Сергея «Я не хочу этого» звучит также за кад-

²³³ Тайм-код 00:14:04 // Мне двадцать лет. 1 DVD-ROM (164 мин.).

²³⁴ Тайм-код 01:44:45 // Там же.

ром ответ Ани («Я тоже») то, что казалось внутренним монологом, оказывается вербальным внутренним диалогом. Но через несколько секунд в кадре — телефонная будка, в которой спиной к камере стоит Сергей и заканчивает телефонный разговор с Аней («Я побежал... Да, звонок. Бегу»). Получается, что это был не вербальный внутренний диалог, а *реальный диалог* по телефону. Но еще через секунду Сергей, повесив трубку, поворачивается лицом к камере, выходит из телефонной будки, ничего не говоря вслух, но за кадром мы продолжаем слышать диалог: «Я тебя очень люблю, слышишь?» — «Слышу. Я тоже, очень». Таким образом, голоса главных героев оказываются в этой сцене *полностью отделенными от изображения*. Весь диалог Сергея и Ани записан в одной акустической крупности, очень мягко, нефорсированно. Так же звучал их вербальный внутренний диалог во время медленного танца в одном из предыдущих эпизодов. В изобразительном ряде же разворачивается почти независимая история: кадры ТЭЦ, лекционный амфитеатр, разговор по телефону, университетская лестница. Кинематографический прием субъективного микрофона выявляет, таким образом, то раздвоение, существование одновременно в двух реальностях, которое происходит с Сергеем. Чем бы он ни занимался, внутренне он продолжает вести *непрерывный диалог* с Аней, пытаясь разобраться в их отношениях и в собственных чувствах.

За счет приема, названного нами «*субъективным микрофоном*», кроме обусловленных построением кадра внутрикадровых и внекадровых (диегетических) звучаний возникает субъективный (метадиегетический) звуковой план, в котором звучание речи героев опосредованно связано с изображением, не обусловлено реальным физическим положением героев в кадре. Нельзя, однако, ставить знак равенства между «*субъективным микрофоном*» и метадиегетическим звучанием. Метадиегезис предполагает ориентированность на внутренний мир персонажа, метадиегетическое пространство понимается

как «совокупность субъективных состояний персонажа»²³⁵. «Субъективный микрофон» же не просто позволяет зрителю «подключаться» к восприятию одного из героев (метадиегезис), но свободно перемещает зрителя между различно окрашенными реальными звучаниями внутри кадра и за кадром, между субъективным восприятием нескольких героев. «Субъектом» в данном случае становится не персонаж, но *зритель*, который «с головой погружается в разворачивающееся на экране действие»²³⁶ и которого через характер звучания шумов, музыки и речи вольно перемещают между разными звуковыми пространствами. При использовании приема «субъективного микрофона» характер звучания речи (в том числе, скажем, акустическая достоверность) продиктован режиссерским решением, фокусом слухового внимания. Исследователь Л. Укадерова, говоря о новаторских операторских приемах С. Урусевского, пишет, что они делают «первичным в опыте просмотра [...] сам процесс пространственного восприятия и познания»²³⁷. Нечто похожее, как нам кажется, происходит и в области слухового восприятия кино. Прием «субъективного микрофона» может проводить слушателя через *диегетическое* (внутри- и внекадровое), *недиегетическое* (закадровое), *метадиегетическое* (субъективное) и *семидиегетическое* (модифицированное внутрикадровое) звуковые пространства, делать «людей и окружающую их среду взаимопроницаемыми на чувственном, физиологическом уровне»²³⁸. При просмотре фильма М. Хуциева зрителю не всегда удастся сразу распознать «различие, границу между создаваемым субъективным пространством и реальностью повествования»²³⁹, отследить переключения между звуковыми пространствами. Происходит это именно за счет *всепроницающего* «субъектив-

²³⁵ Русинова Е. Формирование звуковых пространств в кинематографе: автореферат диссертации ... доктора искусствоведения: 17.00.03. М., 2021. С. 37.

²³⁶ Укадерова Л. Кинематограф оттепели. Пространство, материальность, движение. СПб., 2023. С. 82.

²³⁷ Там же. С. 85.

²³⁸ Там же. С. 86.

²³⁹ Русинова Е. Способы визуального и аудиального разграничения диегезиса и метадиегезиса в кинопроизведении // Вестник ВГИК. 2017. № 1(31). С. 21.

ного микрофона», этого возникающего *сквозного пространства*, которому мы можем дать название «*кросс-диегезис*»²⁴⁰.

Пример локального «кросс-диегезиса» можно найти в одной из сцен фильма «Я — Куба»: «Песня слепого музыканта [...] продолжает звучать на протяжении почти всей сцены, [...] свободно и беспрепятственно перемещаясь в пространстве. [...] Зритель же слышит ее поочередно как объективное присутствие в пространстве и как субъективный вариант, искаженный надорванной психикой студента. Звук с его перемещениями [...] начинает функционировать так, как если бы он сам был пространством»²⁴¹. Говоря о первых кадрах фильма Л. Шепитько «Крылья» (1966 г.), Л. Укадерова пишет о «звукостранственной неопределенности»²⁴², при которой зритель не сразу понимает, в каком пространстве находится камера и где располагается источник звука. Укадерова говорит о киноголосе, который «существует на границе внутренней и внешней стороны изображения, проникая сквозь то, что видят зрители, но не давая им точно определить свое местоположение, а потом функционируя в “месте, у которого нет названия, но которое кинематограф всегда задействует”»²⁴³ и «обретает вездесущность, присутствует во *всех* пространствах»²⁴⁴. Анализируя ряд сцен из фильма «Крылья», Укадерова делает вывод о способности экранного звука «нарушать единство и значение кадра, [...] распространяться через пространство — не только экранное, но и пространство кинотеатра — и, соответственно, пронизывать его повсюду»²⁴⁵, то есть, фактически, и описывает явление, названное нами *кросс-диегезисом*.

²⁴⁰ Термин «**кросс-диегезис**» (субъективное звуковое пространство слушателя, пронизывающее и перетекающее между диегетическим, недиегетическим, метадиегетическим и семидиегетическим пространствами) предложен нами впервые.

²⁴¹ Укадерова Л. Кинематограф оттепели. Пространство, материальность, движение. СПб., 2023. С. 116-117.

²⁴² Там же. С. 183.

²⁴³ Укадерова Л. Кинематограф оттепели. Пространство, материальность, движение. СПб., 2023. С. 203 (в приведенной цитате содержится внутреннее цитирование: Chion M. *The Voice in Cinema*. New York, 1999. P. 24).

²⁴⁴ Там же. С. 208.

²⁴⁵ Там же. С. 204.

Психологическая нюансировка. Подтекст

Пластичность, вариативность, многообразие психологических подробностей — яркая черта речевой фонограммы фильма. Вот в трамвае, в который успевают заскочить трое друзей²⁴⁶, Николай знакомится с кондуктором Катей (Л. Селянская). Обращает на себя внимание речевое переключение актрисы между «человеческим» разговором с Николаем и объявлением остановок трамвая, точно найденная профессиональная речевая маска. Только что Николай и Катя обменивались дружелюбными остротами, преодолевая шум трамвая, как вдруг: «Воробьев переулочок! Следующая остановка — школа!». Заученная механическая интонация, слияние нескольких слов в одно ([сл'эдуцъстлнóфкь]), грубый низкий тембр, словом — как будто бы говорит другой человек. Иной тембр, иная адресность, иное дыхание и, в сущности, иное мышление. Эта яркая психологическая деталь, выражающаяся в *переключении речевых режимов*, прописана Г. Шпаликовым и М. Хуциевым еще в литературном сценарии: «Действителен, действителен! — рассмеялась девушка и другим, «кондукторским» голосом объявила: — “Воробьев переулочок”!.. Следующая остановка — “Школа”!»²⁴⁷.

Интересна точными *переключениями между партнерами* сцена с первой получкой Сергея²⁴⁸: вот мать говорит дерущимся Вере и Сергею: «Осторожнее!» и через секунду, проходя мимо них, произносит мягко себе под нос: «Сумасшедшие...». Спустя несколько реплик Вера вызывающе говорит отчасти себе, отчасти матери: «Что ж, туфли — это ничего!». И тут же, прикрыв дверь в комнату, говорит негромко Сергею: «Ты дурак... Маме-то ничего не купил». Наконец, Сергей, уходя из квартиры, обращается в одной реплике последовательно к Вере, стоящей рядом, затем к матери в другую комнату, потом к соседскому мальчику, — «Кузьмичу», — тоже стоящему рядом: «Возьми на столе. Я пошел, мам! Пошли, Кузьмич...». Артисты очень четко

²⁴⁶ Тайм-код 00:22:20 // Мне двадцать лет. 1 DVD-ROM (164 мин.).

²⁴⁷ Хуциев М., Шпаликов Г. Мне двадцать лет: Сценарий // Искусство кино. 1961. № 7. С. 48.

²⁴⁸ Тайм-код 00:23:44 // Мне двадцать лет. 1 DVD-ROM (164 мин.).

осуществляют *переключение адреса* (то есть смену пристройки): меняется ритм, меняется тембр, меняется громкость. А качественная синхронная запись звука позволяет зафиксировать каждую реплику.

Эпизод из второй части фильма²⁴⁹: столовая лаборатории. Николай сидит с коллегами, поддерживая легкий разговор за столом, но периодически поворачивается к девушке Вале, сидящей за соседним столиком в своей компании, и ведет с ней прерывистую беседу («Здравствуй, Валя», «Валя, ты зря обижаешься», «Ты понимаешь, я не мог»...). Подвижная камера на рельсах берет в кадр попеременно то Николая с коллегами, то, отъезжая вправо, Николая с Валей. В переключениях между двумя событиями и двумя собеседниками Н. Губенко мастерски меняет тон, ритм и голосовую динамику. Голос героя становится акустически крупнее, мягче и тембрально ниже, когда он общается с девушкой — это разговор личный, разговор вполголоса. Несколько снижается и темп речи. Это пример не только психологически обусловленной модификации экранной речи, но и вновь используемый прием *субъективного микрофона*. Формируемое создателями фильма звуковое пространство эпизода заставляет зрителя вместе с героем существовать параллельно в двух событиях («обед с коллегами» и «выяснение отношений»), постоянно между ними переключаясь. Кроме меняющегося характера речи героя, субъективное звуковое пространство формируется за счет реплик коллег Николая: когда герой участвует в беседе, их слова звучат громко и разборчиво, когда он переключается на разговор с девушкой — речь коллег вообще не слышна в фонограмме. Сцена, несомненно, озвучивалась в тон-ателье — добиться таких акустических нюансов в речевой фонограмме в условиях чистой записи звука на съемочной площадке невозможно.

Психологическая нюансировка актерской речи в фильме М. Хуциева выходит на еще более высокий уровень в тех эпизодах, в которых объем звучащего текста минимизирован — и драматическое напряжение сцены реализуется через *подтекст*.

²⁴⁹ Тайм-код 01:11:10 // Мне двадцать лет. 1 DVD-ROM (164 мин.).

Долгая прогулка Ани и Сергея по городу после первомайской демонстрации заканчивается под утро²⁵⁰. Грохочет гром, начинается ливень. Сергей с Аней забегают в подъезд. Ритм сцены очень напряжен при нарочито замедленном темпе. Трудно расстаться Сергею с Аней, неловкие слова повисают в воздухе («Ну, до свидания... Иди...» — «Дождь...» — «Кончился... Иди...» — «Сейчас...» — «До свидания» (попытка Сергея поцеловать Аню) «До свидания...» — «Ты обиделась?...» — «Не-а... Иди...»). В прямую не играется ни одно слово, вся сцена построена на обостренном, *пульсирующем подтексте*.

А вот еще один эпизод, из второй части фильма: Вера убегает на школьный выпускной²⁵¹. В комнате настает тишина. Мать Сергея собирается ложиться спать, выключает общий свет, отрывает в глубине комнаты листок настенного календаря и на несколько секунд застывает. Сергей на первом плане курит, сидя на диване, вслух читает учебник, непринужденно замечает: «Все забыл к чертям». По радио негромко играет гимн СССР. Мать тихо говорит: «Ложись, ложись» и уходит за занавеску на свою половину комнаты. При этом слова произносятся ею как будто автоматически, она в этот момент явно мыслями и чувствами находится где-то еще. Слышно это и зрителю, и герою: Сергей медленно встает и подходит к календарю. Камера делает наезд и крупным планом показывает дату: 22 июня. В этот же момент звучит последний аккорд гимна. Негромко тикают ходики, фоном звучат то ли из радиоприемника, то ли откуда-то из прошлого строки печальной песни в исполнении женского хора: «...Над степью звезды ранние... / Ах, почему ты не пришел / Сегодня на свидание...»²⁵². Камера панорамирует по стене и берет крупным планом фотографию отца Сергея в военной форме. Сергей садится на диван и мягко, не форсируя звук, говорит матери, сидящей на кровати за

²⁵⁰ Тайм-код 01:01:00 // Мне двадцать лет. 1 DVD-ROM (164 мин.).

²⁵¹ Тайм-код 01:13:30 // Там же.

²⁵² Строки из песни «Погас закат за Иртышом» в исполнении Омского русского народного хора. В фильме использована запись с пластинки 1959 года («Мелодия», ном. 33080).

занавеской: «Мама... Слушай... У нас путевки предлагают на работе... На теплоходе по Волге...». Здесь, как и в эпизоде с несостоявшимся поцелуем Ани и Сергея из первой части фильма, ощущается *пульсирующий подтекст*, который куда важнее прямого значения произносимых слов. Сергей ищет контакт с мамой, мягко возвращает ее из 1941-го в настоящий момент, поддерживает. А что именно он произносит в этот момент — не столь существенно.

Обновленное звучание речи в кинематографе «оттепели»

Фильм «Мне двадцать лет» показал силу кинематографа в создании иллюзии жизненного потока; включенности событий, происходящих с героями, в окружающую их реальность; передачи через экран ощущения «воздуха времени»²⁵³. Подвижная камера свободно перемещается в пространстве, то фиксируя хронику, то украдкой подглядывая за героями, то формируя мощные поэтические изобразительные образы. Хуциев, «изображая прозу жизни, [...] переходит от явления к явлению по законам поэзии»²⁵⁴. Так же работает и звуковое пространство фильма, сочетающее в себе *прозаическую документальность и высокую поэзию* (причем, речь не только о природе чувств героев, но и буквально об огромном количестве звучащих в фильме стихотворных текстов). Из соединения психологически подробного «потока жизни» и выстроенной художественной образности рождается авторский *документально-поэтический* стиль Марлена Хуциева²⁵⁵, его экранная «проза в стихах»²⁵⁶.

В «прозаических», документальных фрагментах речевой фонограммы фильма, пытающихся воспроизвести течение жизни, «снятая» эстетика актерской речи очевидным образом наследует и перекликается со сценической речью на подмостках, скажем, «Современника», то есть здесь прослеживается-

²⁵³ Хлопьянкина Т. Застава Ильича. М., 1990. С. 25.

²⁵⁴ Фрейлих С. Золотое сечение экрана. М., 1976. С. 261.

²⁵⁵ Зайцева Л. Экранный образ времени оттепели (60-80-е годы). М., СПб., 2017. С. 17.

²⁵⁶ Фрейлих С. Золотое сечение экрана. М., 1976. С. 260.

ся влияние обновленной театральной речи на речь кинематографическую. В то же время, в звуковом решении фильма М. Хуциева активно используются новые, присущие только кинематографу приемы: озвученный (вербальный) внутренний монолог, озвученный (вербальный) внутренний диалог, параллельно звучащие внутренние монологи. За счет приема, названного нами «*субъективным микрофоном*» по аналогии с «*субъективной камерой*», кроме обусловленных построением кадра внутрикадровых (диегетических) и внекадровых (недиегетических) звучаний²⁵⁷ возникает особое *кросс-диегетическое* звуковое пространство, в котором звучание речи героев опосредованно связано с изображением. При использовании приема «*субъективного микрофона*» характер звучания речи (в том числе, скажем, акустическая достоверность) продиктован режиссерским решением, *фокусом слухового внимания*, а не реальным физическим положением героев в кадре.

В подходе к эстетике звучащей речи по сравнению с 1930–1940-ми годами изменился в кинематографе «оттепели» и принцип *звукового монтажа*. В изобразительном решении фильма внутрикадровый, «скрытый» монтаж преобладает²⁵⁸, тот же подход используется и в монтаже звука, в частности, речи. Одновременное звучание нескольких фонограмм, использование наплывов, смена плановости, использование чистовой фонограммы и фонограммы, записанной в тон-ателье: все это делает речевую ткань фильма чрезвычайно пластичной, динамически изменчивой, сложно соотносящейся с изображением и становящейся проводником режиссерского замысла. В противовес острому вертикальному монтажу 1930-х важную роль и в изображении, и в звуке играет протяженность, длительность, непрерывность (в этом

²⁵⁷ Подробнее о классификации диегетических, недиегетических и метадиегетических звучаний — см. в диссертации Е. А. Русиновой (Русинова Е. Формирование звуковых пространств в кинематографе: автореферат диссертации ... доктора искусствоведения: 17.00.03. М., 2021. С. 34–38.)

²⁵⁸ Зайцева Л. Экранный образ времени оттепели (60-80-е годы). М., СПб., 2017. С. 24.

кинематограф «оттепели» оказывается очень близок кинематографу французской «новой волны»²⁵⁹).

Усовершенствованные техника и технология²⁶⁰ (в частности, магнитная звукозапись) позволили, с одной стороны, осуществлять качественную синхронную съемку (то есть записывать речевую фонограмму прямо во время съемки эпизода без «сценического усиления»²⁶¹), а с другой стороны, дали возможность артисту во время монтажно-тонировочного периода передать в студии через микрофон *самые мелкие, самые тихие нюансы звучания*. Теперь во власти кинорежиссера — приблизить голос артиста к самому зрительскому уху, озвучить сокровенные мысли героев, создать ощущение разговора, ведущегося непосредственно со зрителем.

На примере фильма «Мне двадцать лет» можно увидеть, как кинематограф периода «оттепели» ищет *новое индивидуализированное звучание* актерской речи, стремится к выражению тонкой психологии героев. На протяжении всего фильма мы видим тончайшую *психологическую дифференциацию* звучания речи: и переключение между разными собеседниками, и смена события внутри сцены, и, разумеется, пульсирующий, почти физически ощутимый *подтекст*. События зачастую оказываются как бы выведены из речи звучащей в речь внутреннюю, в слой «внутреннего, едва угадываемого смысла»²⁶², того, что стоит за словом²⁶³. Режиссерский взгляд устремляется в глубину характеров героев, в глубину их внутреннего мира²⁶⁴.

²⁵⁹ См.: Худякова Л. От Авангарда к «Новой волне»: смена парадигм в киноэстетике // Вестник Санкт-Петербургского университета. Международные отношения. 2003. № 1. С. 44.

²⁶⁰ Как отмечают авторы учебного пособия «Новые аудиовизуальные технологии», «Периоды радикальных обновлений аппаратуры приводят и к значительным содержательно-стилистическим изменениям аудиовизуальной продукции» (Новые аудиовизуальные технологии. М., 2005. С. 194.)

²⁶¹ Варшавский Я. Играть или не играть? // Актер в кино. М., 1976. С. 100.

²⁶² Зайцева Л. Экранный образ времени оттепели (60-80-е годы). М., СПб., 2017. С. 56.

²⁶³ Козлов Л. Изображение и образ. М., 1980. С. 139.

²⁶⁴ Белоусов Ю. Мастерство киноактера. М., 1964. С. 62.

При слуховом анализе фонограммы фильма выявлена очевидная *смена речевого стиля*, «перелом звуковой нормы»²⁶⁵: предельно внятная, чеканная, динамически ровная и вокализированная киноречь 1930–1940-х годов уходит в прошлое. Вместе с «более совершенной техникой звукозаписи»²⁶⁶ появляются возможности для большей вариативности актерской речи: возрастают скорости, несколько смазывается дикция, уменьшается объем согласных, менее подчеркнуто выражена нижняя форманта мужских голосов и верхняя форманта женских, становится более разнообразным дыхание, выравниваются тембры (голоса главных героев порой почти невозможно отличить друг от друга), существенно сужается звуковысотный диапазон (исчезает слышимая вокализация). Почти в каждой сцене звучат отклонения от произносительной нормы: иногда это делалось намеренно, иногда, вероятно, возникало случайно. Но если в кинематографе 1930–1940-х годов подобные *случайности* жестко цензурировались и исправлялись, то в обновленном кинематографе они не только позволяют, но и поощряются. Возникает «новая имитация жизненной правды, когда героям позволено то шептаться, то кричать, то заминать окончание фразы, не заботясь о том, услышали их зрители или нет»²⁶⁷ — пусть советские зрители, подобно зрителям фильмов французской «новой волны», «напряженно ловят слухом нечеткую фонограмму»²⁶⁸. А артистам кино приходится осваивать новый способ существования, новый речевой стиль и, соответственно, *новую речевую технику*. Артистам раннего звукового кинематографа требовались особые навыки, связанные с необходимостью звучать динамически ровно, звучно и предельно отчетливо. Киноартистам 1960-х годов пришлось решать *почти противоположную задачу*: речь становится менее озвученной и чеканной, динамически разнообразной, полирит-

²⁶⁵ Я могу говорить: Кино и музыка оттепели. М., 2020. С. 340.

²⁶⁶ Булгакова О. Голос как феномен культуры. М., 2015. С. 475.

²⁶⁷ Я могу говорить: Кино и музыка оттепели. М., 2020. С. 343.

²⁶⁸ Симонова С. Идеи французского экзистенциализма в фильме Ж.-Л. Годара «На последнем дыхании» // Ярославский педагогический вестник. 2017. №1. С. 250.

мичной, вариативной психологически. В кадре теперь — «индивидуальные характеры людей, каждый день реально существующих рядом»²⁶⁹.

В фильме игровые эпизоды соседствуют с *документальными* (или же псевдо-документальными), что тоже накладывает особые требования к естественности и достоверности актерской речи. Таковы сцены на первомайской демонстрации, в Пушкинском музее, на поэтическом вечере в Политехническом. Игровые эпизоды при этом оказываются *встроенными* в документальное, хроникальное событие. Главные герои как будто выхватываются крупным планом из телевизионного репортажа, эти герои — буквально «одни из нас»²⁷⁰. Прием стыковки документального и игрового планов в определенной степени отражает структуру массового телевизионного вещания, в котором художественные фильмы соседствуют с репортажами, а голоса артистов театра и кино — с документальной речью обычных людей. Актерская речь становится «индивидуальной, неправильной, отрывистой, неясной, полифонической, полной пауз и ошибок»²⁷¹.

Кинематограф добивается впечатляющей достоверности актерской речи, а вдобавок активно разрабатывает приемы *озвученного (вербального) внутреннего монолога и озвученного (вербального) внутреннего диалога*. При этом на примере фильма «Мне двадцать лет» ярко видно, что достигнутая кинематографом естественность и достоверность звучания — это лишь *новая условность* (позволим себе не согласиться с В. Жданом, радикально писавшем об «актерском самоустранении»²⁷² в кинематографе 1960-х). Несмотря на высокие скорости, «снятость» дикции, отход от полного речевого стиля, перенос акцента с произносимого на внутреннюю речь, все равно эти задачи достигаются за счет особого способа существования и особого речевого стиля артистов, осуществляемого при этом с очень условной акустической адек-

²⁶⁹ Зайцева Л. Экранный образ времени оттепели (60-80-е годы). М., СПб., 2017. С. 13.

²⁷⁰ Там же. С. 50.

²⁷¹ Я могу говорить: Кино и музыка оттепели. М., 2020. С. 346.

²⁷² Ждан В. О кинематографической условности // Кинематограф сегодня. М., 1967. С. 125.

ватностью (обилие крупного плана). То есть кажущаяся естественность, которой характеризуется актерская киноречь периода «оттепели» — новая игра, а не отказ от игры.

Будучи массовым и всеохватным зрелищным искусством, кино периода «оттепели» формирует *новый стандарт зрительского восприятия* экранной актерской речи, который, в свою очередь, влияет на *восприятие речи сценической*. И теперь уже театр должен «подхватывать знамя» художественной достоверности у кинематографа, модифицировать сценическую речь, осуществлять поиск нового, созвучного времени речевого стиля. Такими поисками определяется отношение к слову ведущих советских режиссеров этого времени: Г. А. Товстоногова, А. В. Эфроса, Ю. П. Любимова, О. Н. Ефремова. Товстоногов не только говорил, что кинематограф заставил театральную режиссуру иначе мыслить²⁷³, но и отмечал, что «современный зрительный зал заполнен людьми, воспитанными кинематографом. И постановщик не может не учитывать этого, если стремится к диалогу со своей аудиторией»²⁷⁴; что «кинематограф, а теперь еще и телевидение все время тренируют, настраивают определенным образом воображение человека; потом он приходит в театр, что же — делать вид, что ничего не произошло, ничего не сдвинулось в сознании, в самом способе восприятия, в самочувствии человека?»²⁷⁵ Театральные процессы с середины 1950-х годов стали невольно проверяться, соотноситься с достижениями, поисками и открытиями кинематографа²⁷⁶.

²⁷³ Ждан В. О кинематографической условности // Кинематограф сегодня. М., 1967. С. 164.

²⁷⁴ Зайцева Л. Экранный образ времени оттепели (60-80-е годы). М., СПб., 2017. С. 14.

²⁷⁵ Товстоногов Г. Театр и перекресток искусств // Взаимодействие и синтез искусств. Л., 1978. С. 71.

²⁷⁶ Анастасьев А. Актер есть актер. // Актер в кино. М., 1977. С. 188.

2.2. Две редакции «Эзопа» в БДТ: смена речевого стиля в театре²⁷⁷

В рамках настоящего раздела мы обратимся к изменениям, которые происходили в эпоху «оттепели» в сценической речи, и проведем сравнительный анализ двух редакций спектакля Г. А. Товстоногова «Лиса и виноград» («Эзоп») по пьесе Г. Фигейреду. Две версии одного спектакля дают уникальную возможность изучить трансформации, произошедшие в речевом стиле артистов Большого драматического театра за одно десятилетие: внешне режиссерское решение спектакля осталось прежним, но поменялось и время, и исполнители, и речевая эстетика. Премьера первой редакции спектакля прошла 23 марта 1957 года, это один из первых спектаклей Товстоногова в БДТ им. Горького. Запись самого спектакля не сохранилась, однако в нашем распоряжении — фильм-спектакль²⁷⁸, поставленный Г. А. Товстоноговым и Ю. Музыкантом в 1960-м году. В первой редакции в роли Эзопа — Виталий Полицеймако, в роли Ксанфа — Николай Корн, в роли Клеи — Нина Ольхина. Вторая редакция увидела свет 18 сентября 1967 года, через десять лет. Роль Эзопа исполнил Сергей Юрский, Ксанфа — Олег Басилашвили, Клеи — Наталья Тенякова. Итак, первая версия спектакля появилась в самом начале периода «оттепели», не только до появления на подмостках БДТ «самых “оттепельных” спектаклей театра»²⁷⁹, — «Пяти вечеров» (1959 г.) и «Старшей сестры» (1961), — но даже до премьеры «Идиота» (спектакль увидел свет в декабре 1957 г.). Вторая же редакция «Лисы и винограда» была осуществлена с новым составом исполнителей почти на излете «оттепели».

²⁷⁷ Материалы данного параграфа опубликованы автором в статье: Блюдов Д. В. Две редакции «Эзопа» БДТ: смена речевого стиля // *Философия и культура*. 2023. №11. С. 12-31.

²⁷⁸ Эзоп / режиссер Г. Товстоногов, Ю. Музыкант ; оператор М. Магид, Л. Сокольский ; художник А. Блэк ; композитор Н. Симонян, Ю. Прокофьев ; в ролях Н. Корн, Н. Ольхина, В. Полицеймако [и др.] ; киностудия «Ленфильм». — Санкт-Петербург: Ленфильм Видео, 2005. — 1 DVD-ROM (89 мин.). Также фильм-спектакль доступен по ссылке, см: Фильм-спектакль БДТ «Эзоп» («Лиса и виноград») 1960 г. [Электронный ресурс]. Режим доступа URL: <https://youtu.be/5A0SFE6Ewb0> (дата обращения 06.10.2024).

²⁷⁹ Богданова П. Режиссеры-шестидесятники. М., 2010. С. 90.

Ценным свойством выбранного нами материала является его вневременная природа: это и не пьеса из жизни современников (в этом случае изменения речевого стиля определялись бы прежде всего *изменением языка героев*), и не классический материал (в этом случае можно было бы говорить о том, что отсутствие ярких изменений речевого стиля связано с *инерцией пьесы*). Пьеса Гильерми Фигейреду — стилизация, звучащая современно, но при этом повествующая о событиях античных времен. Пьесы подобной конструкции (скажем, пьесы-параболы Б. Брехта) дают почти полную свободу для режиссерского решения и поиска актерского существования. Материал такого рода, как нам видится, позволяет наглядно выявить изменения в театральной эстетике и, в частности, в речевом стиле.

От второй редакции сохранился лишь небольшой видеофрагмент²⁸⁰ — сцена из начала второго акта, в которой безутешный Ксанф сокрушается из-за ухода Клеи, а Эзоп предлагает вернуть жену Ксанфа — в обмен на свободу. Мы проанализируем именно эту сцену из начала второго акта в обоих вариантах спектакля²⁸¹. В обеих редакциях текст несколько отличается от исходного текста пьесы. Тем не менее, внесенные изменения не носят принципиального характера и позволяют нам сравнить речевой стиль двух спектаклей по нескольким основным параметрам.

Темп речи

Первое существенное отличие между двумя редакциями — скорость, *темп речи*. На слух сразу кажется очевидным, что сцена в исполнении С. Юрского и О. Басилашвили звучит в более быстром темпе. Измерение *артикуляторного темпа* (определяется как «количество слов в минуту за суммарное время артикуляции слов, т.е. без учета длительности межфразовых

²⁸⁰ Видеозапись фрагмента спектакля БДТ «Лиса и виноград» 1967 г. [Электронный ресурс]. — Режим доступа URL: <https://vimeo.com/388728665> (дата обращения 01.10.2024).

²⁸¹ Тайм-код анализируемой сцены в фильме-спектакле 1960 г.: с 00:35:33 до 00:38:10.

пауз»²⁸²) в целом подтверждает это субъективное ощущение и позволяет получить более детальную картину. Средний темп речи Эзопа²⁸³ в исполнении В. Полицеймако — *160 слов в минуту*, большинство реплик звучат со скоростью в диапазоне 130-185 сл./мин. (при этом есть как замедления до 67 сл./мин., так и ускорения до 200 и даже до 221 сл./мин.) Ксанф в исполнении Н. Корна в среднем говорит медленнее (средний темп — *129 сл./мин.*), почти все его реплики звучат со скоростью 90-150 сл./мин. Средний темп речи в сцене составляет 142 сл./мин.

Во второй редакции²⁸⁴ не только существенно возрастает средний темп речи в сцене (190 сл./мин.), но и принципиально меняется решение сцены, проявленное в скоростном соотношении речи двух персонажей. Рассмотрим вторую редакцию спектакля подробнее. Как ни странно, С. Юрский говорит почти с той же средней скоростью, что и В. Полицеймако (*165 сл./мин.* и 160 сл./мин. соответственно). Но параметр среднего значения в данном случае не вполне показателен и требует дополнительного разъяснения. Если у В. Полицеймако большинство реплик звучало в средне-умеренном темпе, однородно группируясь вокруг среднего значения 160 сл./мин., то у С. Юрского все реплики распадаются на очень умеренные по темпу (96-130 сл./мин.) и на весьма быстрые (200-240 сл./мин.), формируя как бы два полюса, два скоростных режима. Что же касается речи О. Басилашвили, она звучит почти вдвое быстрее, чем в первой редакции спектакля: средний темп составляет *208 (!) сл./мин.* против 129 сл./мин. в исполнении Н. Корна. При этом в речи О. Басилашвили случаются ускорения вплоть до поистине невероятного значения *343 сл./мин.* Таким образом, во второй редакции существенно изменилась если не расстановка сил (режиссер и зритель, разумеется, соперничают и внутренне подключаются по-прежнему к Эзопу, а не к

²⁸² Лобанов Б. Метод статистической оценки просодических параметров темпа речи (на материале русской речи) // Компьютерная лингвистика и интеллектуальные технологии: по материалам ежегодной международной конференции «Диалог» (2021), Москва, 16–19 июня 2021 года. Том Выпуск 20. М., 2021. С. 1120.

²⁸³ См. Приложение И (С. 203 диссертации).

²⁸⁴ См. Приложение К (С. 205 диссертации).

Ксанфу), то по крайней мере темпо-ритмическое решение сцены. В версии 1960 года вальяжно-«похмельный» размеренный темп речи Ксанфа контрастировал со страстной убежденностью Эзопа. Во второй редакции спектакля временами спокойная по темпу, временами беглая, речь Эзопа приобретает значительность в столкновении с легкомысленной и стремительной скороговоркой Ксанфа.

Дикция

С точки зрения *дикции* речь В. Полицеймако и Н. Корна характеризуется выраженной *дикционной дифференциацией*, предельной выпуклостью и разборчивостью. На протяжении всей сцены не пропадает фактически ни одно окончание: выпукло проявлены все [j] на концах слов («с кошкой» — [скóшкьj], «историй» — [истóр'ьj], «надо мной» — [нъдлмнój] и т.д.); ярко звучат глагольные окончания [т] и [т'] («что мне делать» — [д'э́льт], «удручает» — [удруча́йт], «не рассказывать» — [нърлска́зывает] и др.); не потеряны согласные в заударных слогах, существенно удаленных от ударной гласной («философов» — [фe"лосъфьф]). При этом, согласно режиссерскому решению, Н. Корн в этой сцене играет Ксанфа в состоянии похмелья после вчерашних возлияний с Агностосом: отсюда — специфическая нарочитая «смазанность» дикции. Согласные в рамках этого специального искажения остаются звучными и объемными, но временами несколько объемов сливаются в один ([ш'ас] вместо [с'e"jч'ас], [длжны́] вместо [длжнѳы́], [хоч'] и [хоц'] вместо [хóч'ьш], [плна́дъб'ьц] вместо [плна́дъб'ьцицѳ], [ув'и́р'ь] вместо [ув'э́р'ьн], [мошлнá] вместо [мóжътлнá] и др.) Иногда согласные деформируются: так, во фразе «что мне делать» начальный [ш] удлиняется и реализуется как скользящий переход от [ш] к [ш'], то есть согласный как бы *разваливается*. Подобное *разваливание* согласного проявляется и в формах «ни[х]то» вместо «ни[к]то», «то[у]да» вместо «то[г]да». Изредка случается выпадение согласного (т. н. элизия) — например, Н. Корн произносит [бу́йт] («будет»).

Во второй редакции спектакля *дикционная дифференциация* существенно *снижается*, в особенности у Ксанфа — О. Басилашвили. Нередко пропадают *окончания*: отсутствует конечный [п] в слове «Эзоп» (не менее, чем в четырех случаях), не слышен конечный [к] в слове «мешочек», слова «делать» и «сделать» звучат как [д'э] и [з'д'э] и проч. Из-за повышенного темпа речи гораздо чаще происходит *стяжение*, существенно деформирующее ритм: вместо «хочешь» звучит [хоц'], вместо «делать» — то [д'эут'], то [д'элт'], вместо «ничего» — [не^нч'о'], вместо «должен» — [дóжн], вместо «сможешь» — [смóиши], вместо «хочешь, чтобы» — [хо^ншитóбы], вместо «понадобится» — [пн^на^ндбц], вместо «может» — [мóиц'т], вместо «хватит твоих» — [хвд'ьдвли'], вместо «рассказывать» — [рлскáвът'], вместо «думаешь, сейчас время» — [дóумь д'ás вр'эм'] и т.д. На *стыке двух согласных* О. Басилашвили зачастую выбрасывает один: в «угнетает» звучит [н'] вместо [гн'], в «когда» и «тогда» — [д] вместо [гд]. *Недостаточный объем свистящих* приводит к искаженному звучанию отдельных слов: в слове «басен» вместо [с'] звучит звук, приближенный к [д'], слово «бросила» звучит как [брóд'ь], «сказал бы» — как [скл^нд^нáлбы], «своего» — как [тв^не^нво'] и т. п. Из-за повышенной скорости и некоторой технической небрежности губно-зубные [в] и [ф] порой у О. Басилашвили *деформируются*, реализуясь то как губно-губные ([п'е^нлóсьп] вместо [ф'е^нлóсьф]), то как среднеязычные ([лстáјл] вместо [лстáв'ьл]). Также в речи О. Басилашвили эпизодически наблюдается деформация мягкого [д'] — [уб'е^нжз'ón] («убежден»), смягчение шипящего [ш] — [клн'эш'нъ]. Речь С. Юрского в дикционном отношении гораздо более нормативна, однако тоже претерпевает некоторые искажения, в том числе за счет специфической речевой манеры, найденной артистом для роли. У Эзопа в исполнении С. Юрского «Ксанф» звучит как [сан], «если» — как [јэс'ь], «я ее» — как [јаио'], в словосочетании «дай мне» — [м'н'] вместо [јмн'], также разваливается [ч] и пропадает конечное [к] в слове «мешочек». Таким образом, в аспекте дикционной дифференциации разница между первой и второй редакцией спектакля колоссальна, прежде всего за счет дикци-

онно небрежной, смазанной, деформированной речи О. Басилашвили в роли Ксанфа. В сравнении с более нормативной, но тоже не чрезмерно объемной дикцией С. Юрского речь О. Басилашвили может показаться дикционно приемлемой. Однако будучи поставленным в один ряд с предельно выпуклой и разборчивой речью В. Полицеймако и Н. Корна, произношение и С. Юрского, и (особенно) О. Басилашвили сразу обнаруживает иное качество, устремленность к *жизненной, бытовой, непринужденной речевой манере*, у О. Басилашвили доходящей до небрежности.

Орфоэпия

Рассмотрим актерскую речь в обеих редакциях спектакля с точки зрения *орфоэпии*. В речи В. Полицеймако выделяется несколько чрезмерная редукция заударных гласных: [жш] вместо нормативного [ж_ш] («прикажешь»), [эт] вместо [эт_ь] («это»), [то́ж] вместо [то́ж_ь] («тоже»), [ц'н] вместо [ц'н_ь] («женщина»), [ч'к] вместо [ч'к_ь] («мешочек»). Порой в результате чрезмерной редукции пропадает и финальный гласный (скажем, «удручает» звучит как [удруч'а']). Речь Н. Корна в этом отношении более нормативна, но и у него «смеются» звучит с [ци] вместо [ци_ь] на конце. Отдельные отклонения в звучании первых предупредительных гласных у Н. Корна ([тв_ьи́х] вместо [тв_ьи́х], [рыска́зывают'] вместо [р_ьска́зывают'], [кын'эи́нь] вместо [к_ьн'эи́нь], [св_ьд_ьж_ь"во'] вместо [св_ьд_ьж_ь"во']) связаны с упомянутой нами выше речевой характерностью не вполне трезвого человека. Также слышны в речи Н. Корна и В. Полицеймако актуальные еще в середине 1950-х твердые окончания возвратных форм глаголов («подружила[с]», «вернула[с]»), форма [жэс'ь] вместо «если».

Любопытным с точки зрения *орфоэпии* является разнящееся произношение многократно звучащего в сцене слова «денег»: Н. Корн всегда произносит в конце слова [к], а В. Полицеймако — устаревшее [х] (Г. Винокур возводит такое произношение слов «денег», «мог», «сапог» и т. п. к диалектному

южновеликорусскому варианту²⁸⁵). Сложно заключить однозначно, является ли не вполне нормативное произношение слова «денег» обычным для В. Полицеймако, или же это — речевая характеристика, специально найденная артистом для роли раба Эзопа. Выборочный слуховой анализ речи В. Полицеймако в разноплановых ролях в нескольких фильмах и фильмах-спектаклях²⁸⁶ не выявил строгой закономерности в этом отношении. С одной стороны, ни в одной из ролей не зафиксировано ненормативное [x] на конце слова. Напротив, в фильме-спектакле «Достигаев и другие» Полицеймако произносит «изверг» с конечным [к]; в фильме «Конец света» и фильме-спектакле «Разлом» звучит «вокруг» с конечным [к]. С другой стороны, в нескольких случаях у В. Полицеймако проявляются диалектные вариации, скажем, фрикативное [ɣ], свойственное южновеликорусским говорам. Так, в фильме-спектакле «Достигаев и другие»²⁸⁷ звучит [ɣ] вместо [z] в слове «дороге» (тайм-код 00:54:38). В фильме-спектакле «Разлом»²⁸⁸ артист произносит «не могу» с фрикативным [ɣ] (тайм-код 00:22:34). Впрочем, замена конечного [к] на [x] и замена [z] на [ɣ] в позиции между гласными — не эквивалентные диалектные отклонения. В фильме-спектакле «Разлом» в речи В. Полицеймако несколько раз звучит «[x]то» вместо «[к]то» («Робя, полундра, спасайся, [x]то может»; «А [x]то же это такой шустрый?...»), но при этом в финале первой серии отчетливо звучит «[к]то молод — тот смел!» (01:18:23), то есть, очевидно, диалектное произношение через [x] — именно часть речевой характерности, помогающей создать образ председателя судебного комитета Годуна. Таким об-

²⁸⁵ Винокур Г. Русское сценическое произношение. М., 2020. С. 58.

²⁸⁶ Проанализированы фильм-спектакль БДТ «Разлом» (1952, реж. А. Соколов и И. Зонне, В. Полицеймако в роли Годуна), фильм-спектакль БДТ «Любовь Яровая» (1953, реж. И. Ефремов и Я. Фрид, В. Полицеймако в роли Кошкина), фильм-спектакль БДТ «Достигаев и другие» (1959, реж. Ю. Музыкант и Н. Рашевская, В. Полицеймако в роли Достигаева), фильм «Конец света» (1962, реж. Б. Бунеев, В. Полицеймако в роли Филина).

²⁸⁷ Фильм-спектакль БДТ «Достигаев и другие» (1959 г.) [Электронный ресурс]. Режим доступа URL: <https://youtu.be/5YNM4w5HtFM> (дата обращения 01.10.2024).

²⁸⁸ Фильм-спектакль БДТ «Разлом» (1952 г.). Первая серия [Электронный ресурс]. Режим доступа URL: <https://youtu.be/9WmAЕb-3Kv4> (дата обращения 01.10.2024); Фильм-спектакль БДТ «Разлом» (1952 г.). Вторая серия [Электронный ресурс]. Режим доступа URL: <https://youtu.be/ntzGN7p8RdQ> (дата обращения 01.10.2024).

разом, мы не можем с уверенностью заключить, является ли диалектное / устаревшее «дене[x]» в киноверсии спектакля «Лиса и виноград» сознательно найденной артистом краской или частью индивидуальной речевой привычки В. Полицеймако. Но в результате разница в произношении слова «денег» (осознанная или случайная) создает еще один пласт в противостоянии Эзопа и Ксанфа — пласт *орфоэтический*.

Слуховой анализ нескольких фильмов-спектаклей БДТ им. Горького с участием В. П. Полицеймако позволяет сделать еще один вывод. Роль Эзопа совершенно не выделяется по актерской технике вообще и по речевому стилю в частности из длинного ряда предыдущих и последующих театральных и кинематографических работ В. Полицеймако. Нельзя, таким образом, говорить о том, что Г. А. Товстоногов раскрыл артиста с какой-то новой стороны в спектакле «Лиса и виноград», скорее напротив: по счастливому стечению обстоятельств в руки режиссера попала пьеса, позволившая чрезвычайно удачно *использовать* творческую индивидуальность В. П. Полицеймако. Некоторая выпренность и певучая монументальность речи, к которым явно тяготел артист, оказались органично вписанными в стилизованную под античность историю раба Эзопа, полную глубокого пафоса и гражданственности.

Вернемся, однако, к *орфоэтическому анализу* и обратимся ко второй редакции спектакля. У С. Юрского сохраняется твердое звучание конечного [с] в возвратной форме глагола («подружилась» — [п̣ьд̣ружы́льс̣]), а О. Басилашвили уже несколько смягчает этот конечный звук («вернулась» звучит с промежуточным согласным между [с] и [с']). Оба исполнителя произносят слово «денег» нормативным с конечным [к]. У О. Басилашвили наблюдаются несколько отклонений в первых предударных гласных («моя» звучит как [мы́ја] вместо нормативного [мја́], «она» как [эна́] вместо нормативного [д́на́]). Но наибольший интерес с точки зрения орфоэпии вызывает специфическая *речевая манера*, найденная С. Юрским. Эта манера проявляется в чрезмерной редукции первого предударного гласного («никакая» звучит как [н̣ькы́ка́јъ], «домой» как [д̣э́мо́ј]), недостаточной редукции предпред-

ударных и заударных слогов («женщина» с [л] на конце вместо [ь], «возвращается» с нередуцированным первым слогом — [влз] и др.). Проявляется речевая манера С. Юрского и в специфическом растягивании слов, особенно в конце фразы — артист произносит финальное слово как будто по слогам, так что слышна явная равновеликость, *чеканка* речи. Так случается с финалом фразы «А если я скажу, что делать, ты дашь мне свободу?» — звучит [свд-бо́-ду] с несколько удлинённым последним слогом. То же мы слышим в конце фразы «Ксанф, ты хочешь, чтобы твоя жена вернулась?» ([в'эр-ну'-лдс']), во фразе «Женщины вообще терпеть не могут философов» ([ф'е"ло'-сд-фьф]), в реплике «Дай мне денег» ([д'э-н'е"к]), в финале сцены («Теперь [ско'-рд]... Твоя жена [в'эр-н'о'-ццд]»), то есть таким образом заканчивается почти каждая фраза Эзопа в сцене.

Подобные сознательные *орфоэпические модификации* Юрский использовал и до «Лисы и винограда», и после. Чрезмерную редукцию первого предударного гласного можно услышать и в речи Д. Дефо²⁸⁹ («скажите» как [скэжсьит'ь]), и в речи Генриха IV²⁹⁰ («как странно» как [кэк стрáннъ]), и в речи Мольера²⁹¹ («Двенадцать лет я с т[ы]бой играю, и ник[ы]гда я тебя не видел одетой...»). Сознательной равновеликостью богата роль профессора Полежаева²⁹²: «Этот командир совсем ничего не понимает» ([кдман'д'ир],

²⁸⁹ Спектакль «...Правду! Ничего кроме правды!!» (1967, БДТ им. Горького, реж. Г. Товстоногов). С. Юрский — в роли Даниэля Дефо. Фрагмент монолога С. Юрского доступен по ссылке, см.: Видеозапись фрагмента спектакля БДТ «...Правду! Ничего кроме правды!!» 1967 г. [Электронный ресурс]. — Режим доступа URL: <https://vimeo.com/manage/videos/401772771> (дата обращения 03.10.2024).

²⁹⁰ Спектакль «Генрих IV» (1969, БДТ им. Горького, реж. Г. Товстоногов). С. Юрский — в роли Генриха IV. Фрагмент монолога доступен по ссылке, см.: Видеозапись фрагмента спектакля БДТ «Генрих IV» 1969 г. [Электронный ресурс]. — Режим доступа URL: <https://vimeo.com/401520770> (дата обращения 03.10.2024).

²⁹¹ Спектакль «Мольер» (1973, БДТ им. Горького, реж. С. Юрский). С. Юрский — в роли Мольера. Фрагмент спектакля доступен по ссылке, см.: Видеозапись фрагмента спектакля БДТ «Мольер» 1973 г. [Электронный ресурс]. — Режим доступа URL: <https://vimeo.com/387313450> (дата обращения 03.10.2024).

²⁹² Спектакль «Беспокойная старость» (1970, БДТ им. Горького, реж. Г. Товстоногов). С. Юрский — в роли Полежаева. Радиоверсия спектакля доступна по ссылке, см.: Радиоверсия спектакля БДТ «Беспокойная старость» (запись 1976 г.) [Электронный ресурс]. — Режим доступа URL: <http://www.staroradio.ru/audio/30424> (дата обращения 03.10.2024).

[пдн'е'ма́йт]); «Зачем карандаш унесли?» ([кдрлнда́ш]); «Я думал, это работа» ([ду́мдл], [рлбо́тд]) и т. п. В роли Часовникова в спектакле «Океан»²⁹³ Юрский тоже использует нарочитую равновеликость, иногда прибегая и к растягиваниям-замедлениям в конце фраз (как и в роли Эзопа): «кому надо?...» звучит как [кму' на'-дд]; «потому» — [пдтму']; «уйду любым способом» — [спо́сдбдм]; «Это железно» — [э́тд жэ^{bl}-л'э́з-нд]; «Нет, нет, надо делать поворот» — [на́дд д'э'-лдт' пд-вл-ро́т]; «мамонты» — [ма'-мдн-ты] и т. п. При этом, скажем, и Чацкий²⁹⁴, и Тузенбах²⁹⁵ звучат в исполнении Юрского совершенно нормативно, без малейших орфоэпических отклонений.

Помимо *чеканки* речевая манера С. Юрского в роли Эзопа характеризуется тембральной модификацией (носовое звучание) и интонационной незавершенностью фраз. Если Ксанф Олега Басилашвили звучит буднично и абсолютно современно (почти любую его фразу можно легко представить не в устах Ксанфа, а, скажем, в устах Самохвалова, сыгранного артистом через десять лет в «Служебном романе»²⁹⁶), то Эзоп Сергея Юрского «выпадает» из времени, его странные, причудливые, незавершенные интонации — интонации мудреца, интонации *ребе*. Из этого контраста высекается конфликт. По сравнению с позиционной борьбой монументальных Ксанфа и Эзопа в первой редакции, противостояние героев в исполнении С. Юрского и О. Басилашвили разворачивается еще и на уровне существования. Ксанф-

²⁹³ Спектакль «Океан» (1961, БДТ им. Горького, реж. Г. Товстоногов). С. Юрский — в роли Часовникова. Фрагмент аудиозаписи спектакля доступен по ссылке, см.: Фрагмент аудиозаписи спектакля БДТ «Океан» (запись 1964 г.) [Электронный ресурс]. — Режим доступа URL: <http://www.staroradio.ru/audio/37217> (дата обращения 03.10.2024).

²⁹⁴ Спектакль «Горе от ума» (1962, БДТ им. Горького, реж. Г. Товстоногов). С. Юрский — в роли Чацкого. Фрагменты спектакля доступны по ссылке, см.: Видеозаписи фрагментов спектакля БДТ «Горе от ума» 1962 г. [Электронный ресурс]. — Режим доступа URL: <https://sergeyyursky.memorial/gore-ot-uma/> (дата обращения 03.10.2024).

²⁹⁵ Спектакль «Три сестры» (1965, БДТ им. Горького, реж. Г. Товстоногов). С. Юрский — в роли Тузенбаха. Фрагменты двух сцен между Ириной и Тузенбахом доступны по ссылке, см.: Фрагменты аудиозаписи спектакля БДТ «Три сестры» 1965 г. [Электронный ресурс]. — Режим доступа URL: <https://sergeyyursky.memorial/три-сестры/> (дата обращения 03.10.2024).

²⁹⁶ «Служебный роман» (1977) — режиссер Э. Рязанов. Киностудия «Мосфильм».

Басилашвили — говорливый обыватель, «современный человек»²⁹⁷ и узнаваемый для зрителя середины 1960-х, пребывающий предельно «здесь и сейчас». Эзоп-Юрский — постоянно «не вполне здесь» и «не вполне сейчас», он с высоты своей вневременной мудрости все время ведет диалог не столько с Ксанфом, сколько с той силой, тем миром, который Ксанф олицетворяет.

Мелодика

С точки зрения *интонационно-мелодической организации речи* артисты в первой редакции спектакля существуют в той же *рече-музыкальной* системе координат, что и В. И. Качалов в прологе «Путевки в жизнь» или М. Климов и О. Пыжова в сцене из «Бесприданницы» (см. Первую главу настоящего исследования). Почти каждый ударный гласный у Н. Корна и В. Полицеймако попадает в чистый музыкальный тон²⁹⁸. В пределах фразы порой реализуется звуковысотный диапазон вплоть до полутора октав.

Рассмотрим в качестве примера первую фразу Эзопа в исполнении В. Полицеймако: «Однажды мышка подружилась с кошкой...». Инструментальный анализ модуляции основного тона²⁹⁹ в программной среде Speech Analyzer показал следующее. Почти каждый гласный или идеально попадает в чистый музыкальный тон, или стремится к нему. Так, скажем, первый гласный в слове «Однажды» звучит на 146,2 Гц, что почти точно совпадает с *ре* *малой октавы* (147,8 Гц), второй гласный попадает точно в *ля* *малой октавы* (220 Гц), третий гласный (141,8 Гц) близок к *ре-бемоль* *малой октавы* (138,6 Гц). Самый высокий гласный в выбранном фрагменте — ударный гласный в слове «мышка» (235 Гц, что почти в точности соответствует *си-бемоль* *малой октавы* — 233 Гц). При этом в конце фразы голос опускается до 77,3 Гц, то есть почти идеально попадает в *ми-бемоль* *большой октавы* (77,8 Гц). Звуковысотный диапазон В. Полицеймако в пределах одной только

²⁹⁷ Владимиров С. «Лиса и виноград» / К истории режиссуры. Ч.2. СПб., 2012. С. 61-63.

²⁹⁸ Примеры см. в Приложении Л (С. 207 диссертации).

²⁹⁹ См. Приложение М (С. 211 диссертации).

рассмотренной фразы, таким образом, составляет *дуодециму* (19 полутонов), то есть, более полутора октав (!). Интонационно фраза при этом распадается на две части. Первая представляет собой два скачка (вначале на квинту, затем на большую сексту) с пиком на си-бемоль малой октавы и затем незавершенное нисходящее скольжение близ соль-бемоль малой октавы. Вторая часть после скачка от си-бемоль большой октавы до фа малой октавы (пик приходится на ударный гласный) последовательно спускается мелодически к финалу. Таким образом, налицо размеренный повествовательный восходяще-нисходящий мелодический ход³⁰⁰.

При инструментальном анализе всей сцены³⁰¹, выполненном в программных средах «Speech Analyzer» (модуляция основного тона) и «Transcribe!» (спектральный анализ) обнаруживаются несколько отличительных особенностей. Во-первых, большой *звуковысотный диапазон*: у Н. Корна в рассматриваемой сцене он составляет *2 октавы* (баритональный диапазон от си-бемоль большой октавы до си-бемоль первой октавы), у В. Полицеймако — *более 2 октав* (глубокий басовый диапазон от ре-бемоль большой октавы до ми-бемоль 1 октавы). Во-вторых, скачкообразные перепады основного тона между соседними гласными: кроме незначительных модуляций в пределах трех-четырёх полутонов, встречаются изменения на *кварту* («не должны смеяться» — №5³⁰², «мне делать» — №9, «мне свободу» — №10 и др.); на *тритон* («философ» — №5, «все деньги» — №24 и др.); на *квинту* («дай мне» — №16, «разорить меня» — №23, «за меньшую» — №27 и др.); на *малую сексту* («вернулась» — №11, «разорить» — №23 и др.); на *большую сексту* («историй», «теперь» — №3, «не удручает» — №8, «меньшую» — №27); на *малую септиму* («жены», «уверен» — №25); на *большую септиму* («дай» — №16, «деньги никакая» — №20, «удрать с моими» — №29, «теперь

³⁰⁰ См. Приложение М (С. 211 диссертации).

³⁰¹ См. Приложение Н (С. 212 диссертации).

³⁰² Здесь и далее до конца подпараграфа обозначения вида «№1» указывают на порядковый номер реплики (от 1 до 30) в нотной расшифровке модуляции основного тона (См. Приложение Н, С. 212 диссертации).

тво́я» — №30); на *октаву* («же́на» — №5, «тепе́рь» — №30); на *большую дециму* («хоче́шь, что́б» — №26).

Кроме того, несколько раз встречается плавная модуляция в пределах одного гласного (или плавно переходящая из гласного в гласный). Для обозначения подобной модуляции основного тона мы вслед за Б. Асафьевым³⁰³ употребляем музыкальный термин «глиссандо»³⁰⁴ и обозначаем такие модуляции в нотной расшифровке пометкой «*gliss.*». В анализируемой сцене прием *глиссандо* реализуется порой на очень большом интервальном промежутке: *малая секста наверх* от ля-бемоль большой октавы до ми малой октавы («ты́ о́чень» — №4); *большая нона вниз* от соль малой октавы до фа большой октавы («не́т» — №28); *малая децима наверх* от ре малой октавы до фа первой октавы («мало» — №23).

Модуляция основного тона в речи Н. Корна и В. Полицеймако неразрывно связана с эмоциональной и смысловой партитурой сцены. Скачкообразные изменения на большие интервалы у Ксанфа возникают чаще всего в моменты эмоциональных всплесков (например, №3, №5, №29 и др.), а у Эзопа — вследствие перехода из регистра в регистр в рамках логического поворота (№16, №20, №26, №30 и др.). Еще одна важная черта интонационного строя сцены — *нисходящая мелодика* в конце почти каждой реплики (в 21 реплике из 30-ти), чаще всего завершается фраза квартой или терцией вниз (реплики №1, №2, №3, №5, №9, №12, №13, №14, №16, №21, №24, №25, №27).

Таким образом, инструментально-слуховой анализ показывает, что сцена в исполнении Н. Корна и В. Полицеймако отличается большим звуковысотным диапазоном, музыкальностью интонаций и богатым *звуковысотным репертуаром*: наличием существенных интервальных перепадов между соседними гласными (вплоть до большой децимы) и плавных изменений тона

³⁰³ См.: Асафьев Б. Речевая интонация. М., Л., 1965. С. 24.

³⁰⁴ Глиссандо (ит. *glissando*) — скользящий переход от звука к звуку (Должанский А. Краткий музыкальный словарь. СПб., 2000. С. 56).

(глиссандо). Модуляция основного тона является важнейшим выразительным средством для артистов первой редакции «Лисы и винограда». Как отмечали современники, говоря об актерской работе В. Полицеймако, «в этой роли, как ни в какой другой, пригодилась Виталию Павловичу его превосходная, отработанная дикция, богатый модуляциями голос»³⁰⁵.

Совсем в иных координатах с точки зрения мелодики существует сцена из второй редакции спектакля. Прежде всего необходимо сказать, что инструментальный и слуховой анализ модуляции основного тона затрудняется гораздо менее вокализированным звукоизвлечением у С. Юрского и О. Басилашвили. Речь их в сравнении с первой редакцией спектакля в большей степени стремится к разговорному, бытовому, жизненному звучанию с гораздо меньшим звуковысотным репертуаром. Мелодика речи Н. Корна и В. Полицеймако (в особенности на ударных гласных) почти всегда реализовывалась в виде довольно узкой частотной полосы, сгруппированной вокруг основного тона, и кратных обертонов (см. Приложение Л, С. 207 диссертации). Менее музыкально интонированная речь артистов редакции 1967 г. реализуется на гласных в основном как трудно дифференцируемая широкая частотная полоса, покрывающая несколько полутонов сразу³⁰⁶. Также анализ звуковысотной партитуры сцены осложняется повышенной скоростью (см. параграф 2.2.1.), при которой речь зачастую превращается в непрерывное скольжение по частотному диапазону (glissando).

Рассмотрим фрагмент из первой реплики Ксанфа (О. Басилашвили). Инструментальный анализ модуляции основного тона³⁰⁷ в программной среде Speech Analyzer позволяет наглядно увидеть вышеупомянутый эффект glissando: голос артиста почти непрерывно модулирует по высоте, не задерживаясь на отдельных фонемах. Нотная расшифровка этого фрагмента ре-

³⁰⁵ Ключевская К. Виталий Полицеймако. Л., М., 1963. С. 95.

³⁰⁶ Примеры сложно дифференцируемых гласных и чистых музыкальных тонов — см. Приложение О (С. 217 диссертации).

³⁰⁷ См. Приложение П (С. 219 диссертации).

плики³⁰⁸, таким образом, носит несколько условный характер, передавая лишь отдельные опорные точки непрерывного *glissando*: небольшой пик 248 Гц на первом гласном «О» (приближен к си малой октавы — 246,96 Гц), плоский участок с частотой 313 Гц на слоге «ме» (приближен к ми-бемоль первой октавы — 311,13 Гц). Также наблюдаются участки локального *glissando*, группирующегося вокруг основного тона, который тоже вносится в расшифровку: на слоге «на» среднее значение частоты составило 263 Гц (близко к до первой октавы — 261,63 Гц), на слоге «та» — 315 Гц (близко к ми-бемоль первой октавы — 311,13 Гц), на слоге «ня» — 233 Гц (си-бемоль малой октавы). На оставшихся гласных разброс частоты (на диаграмме выделен курсивом) превышает один тон и не позволяет локально выделить основную частоту.

Инструментальный анализ модуляции основного тона во всей сцене³⁰⁹, выполненный в программной среде «Transcribe!», показывает следующие результаты. Звуковысотный диапазон актерской речи в рассматриваемом фрагменте составляет 2 октавы (соль большой октавы — соль первой октавы у О. Басилашвили, ми большой октавы — ми первой октавы у С. Юрского). При этом, за исключением нескольких гласных, речь О. Басилашвили реализуется в диапазоне от ля большой октавы до ми-бемоль первой, а речь С. Юрского — от соль-бемоль большой октавы до си-бемоль малой. Таким образом, активный диапазон оказывается несколько уже (полторы октавы у О. Басилашвили, еще чуть меньше у С. Юрского).

Скачкообразных изменений основного тона между соседними гласными гораздо меньше, чем в первой редакции, и, что еще важнее, они осуществляются на меньшие интервалы. Резкие модуляции на октаву или более, в отличие от первой редакции, отсутствуют. Один раз встречается перепад на

³⁰⁸ См. Приложение П (С. 219 диссертации).

³⁰⁹ См. Приложение Р (С. 220 диссертации).

большую септиму («разорить меня» — XXIII³¹⁰); несколько раз — на *малую септиму* («люблю» — VII, «весь город» — IX, «чтоб моя» — XIII, «мне делать» — XV); единожды на *большую сексту* («удрать» — XXIX), причем все вышеперечисленные примеры встречаются в репликах Ксанфа-Басилашвили. Несколько раз у обоих артистов происходят резкие изменения основного тона на *малую сексту* («мне делать» — XI, «дашь мне» — XII и др.); *квинту* («однажды кошка» — II, «мышка» — III и др.); *третью* («денег» — XVI, XVIII); *кварту* («мне денег» — XVI, «мне много» — XXIV и др.). В основном же модуляция основного тона в сцене происходит *плавно* и в пределах *довольно узкого диапазона* в каждой конкретной реплике.

Почти отсутствуют восходяще-нисходящие интонации, которыми была богата речь В. Полицеймако и Н. Корна, а также перестает господствовать нисходящая мелодическая конструкция, завершающаяся терцией/квартой в финале реплики. В новой редакции спектакля превалирует *незавершенность мелодики* в конце фразы: или обрыв реплики (II), или интонационный подъем (V, VI, XII, XV, XXIX, XXXI), или незначительный спуск на малую / большую секунду, почти всегда сопровождающийся ритмическим растягиванием, *ritardando*³¹¹ (I, VII, VIII, X, XIII, XX, XXIV, XXV, XXVI, XXVII, XXVIII, XXX).

Вообще, если для речевого стиля первой редакции музыкальность интонации и богатая интервалика существовали как нечто само собой разумеющееся («звучность и гибкость голоса были профессиональной нормой»³¹²), то через десятилетие эти же свойства речи становятся уже выразительным приемом, особой речевой характерностью. Музыкальная организация звуковысотной партитуры сцены в исполнении Н. Корна и В. Полицеймако была связана только со смысловым и эмоциональным развитием действия, а с точ-

³¹⁰ Здесь и далее до конца подпараграфа обозначения римскими цифрами вида «XV» указывают на порядковый номер реплики (от I до XXXII) в нотной расшифровке модуляции основного тона (См. Приложение Р, С. 220 диссертации).

³¹¹ (ит.) постепенно замедляя (Должанский А. Краткий музыкальный словарь. СПб., 2000. С. 422).

³¹² Булгакова О. Голос как феномен культуры. М., 2015. С. 455.

ки зрения речевой характерности воспринималась *нейтрально*. Ощутимые модуляции основного тона в речи О. Басилашвили уже не кажутся нейтральными. Это — яркая речевая краска, «придуманность»³¹³, почти гротеск. Так к 1967 году изменилось восприятие интонационно-мелодической составляющей актерской речи³¹⁴, обновился, употребляя терминологию Б. Асафьева, «интонационный словарь эпохи»³¹⁵. То, что еще 10-15 лет назад казалось естественным и достоверным, стало казаться нарочитым: «Странно звучат голоса. Так теперь не говорят. Прямо поют... выделявают интонацию»³¹⁶.

Проанализировав основные изменения речевого стиля, произошедшие между первой и второй редакцией спектакля, мы должны отметить еще одно. Пожалуй, ключевое отличие между двумя редакциями спектакля «Лиса и виноград» лежит в области не столько речевой техники, сколько в области отношения к звучащему слову, месту слова в театральной ткани спектакля. В первой версии спектакля мы наблюдаем доминирующую роль слова, выпуклого и значительного. Притчево-публицистический характер пьесы к этому вполне располагает. Сцена решается как словесный (если не сказать ораторский) поединок. Совершенно иной подход мы видим во второй редакции. Слово звучит гораздо более буднично, многое произносится впроброс, но зато возникает мощный второй план, ощутимый «пульсирующий» подтекст. Конфликт перемещается на другой уровень, словесное противостояние сменяется более тонкой борьбой, особенно со стороны Юрского-Эзопа. Речевое «произнесение» уступает место речевому «поведению»³¹⁷. Возникает то «новое соотношение слова и действия»³¹⁸, о котором Г. Товстоногов писал в

³¹³ Марченко Т. Портреты ленинградских актеров. СПб., 2008. С. 17.

³¹⁴ С дикционной составляющей произошла обратная метаморфоза: «смазанность» в речи Ксанфа в первой редакции воспринималась как яркая краска, создающая впечатление не вполне трезвого человека, а во второй редакции сниженная дикционная дифференциация в речи О. Басилашвили — уже часть обновившейся нормы.

³¹⁵ См. об этом: Орлова Е. Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления. М., 1984. С. 217-222.

³¹⁶ Юрский С. Кто держит паузу. М., 1989. С. 275.

³¹⁷ Петрова А. Разговоры о слове. М., 2021. С. 25.

³¹⁸ Товстоногов Г. Современность в современном театре. Л., 1962. С. 74.

1962 году как о ключевом признаке современного театра. Те особенности обновленной речевой эстетики, о которых мы писали в связи с фильмом Марлена Хуциева «Мне двадцать лет», реализуются и во второй редакции «Эзопа»: это и повышенный темп речи, и дикционная «смазанность», и снятые с вокальной позиции голоса, и незавершенность интонаций, и камерность звучания, и смещение актерского (и, как следствие, зрительского) внимания из области слова в область *за* словом.

Несмотря на то, что первая редакция «Лисы и винограда» увидела свет в 1957 году, уже после смерти Иосифа Сталина, XX-го съезда КПСС, рождения «Современника» и выхода на экраны первых фильмов новой «оттепельной эстетики» («Весна на Заречной улице» М. Хуциева, «Солдаты» А. Иванова и др.), все же спектакль Товстоногова эстетически принадлежит к предыдущей, уходящей эпохе. Прежде всего это касается актерского существования и, в частности, речевого стиля. Голоса В. Полицеймако и Н. Корна своим мощным объемом, неторопливой звучностью, позицией гортани, приближенной к вокальной, предельной разборчивостью и музыкальностью интонации встают в один ряд с В. И. Качаловым, чей речевой стиль мы подробно рассматривали в первой главе. Не вполне согласимся с П. Богдановой, пишущей об «Эзопе» 1957 года как о первой значимой постановке Товстоногова, «в которой ощущалось дыхание “оттепели”»³¹⁹. С идейной точки зрения — быть может, но с точки зрения актерского существования — ни в коем случае. Несмотря на живую пульсирующую мысль, отсутствие пустой декламации, острое позиционное противостояние, артисты в первой редакции «Лисы и винограда» все же существуют в уходящей речевой эстетике, которая скоро начнет вытесняться с подмостков БДТ. Уже в конце 1957 года состоится премьера поворотного для творческой судьбы БДТ спектакля «Идиот», речевым камертоном которого станет И. Смоктуновский, приглашенный в театр после сыгранной им роли лейтенанта Фарбера в фильме 1956 года «Солдаты» (одном из первых фильмов обновленного звучания и обновлен-

³¹⁹ Богданова П. Режиссеры-шестидесятники. М., 2010. С. 83.

ной эстетики). Негромкая, камерная, непривычно звучащая речь героя Смоктуновского, «необычная манера интонировать, превращающая и утвердительные предложения в вопросительные»³²⁰, пришла вместе с ним из кино на сцену БДТ. Роль князя Мышкина стала «предошущением нового человеческого типа, входящего в жизнь, и новой актерской манеры»³²¹. А через два года после «Лисы и винограда» там возникнут «Пять вечеров», принесшие «новую правду театра»³²² и новый речевой стиль.

2.3. Выводы по главе 2

Ввиду фактического отсутствия разделения в СССР на актеров кино и актеров театра (сохраняющегося до сих пор) опыт работы в обновленном кинематографе периода «оттепели» *изменил актерскую технику в театре*, модифицировал законы актерского существования на сцене. Кинематографические требования к достоверности, несомненно, стали определять и существование артиста на театральной сцене. По словам В. Ланового, «театральная и кинематографическая манеры игры заметно сблизились. Предельная достоверность стала так же желанна в театре, как и в кино. И для целого ряда театральных актеров переход от сцены к камере несложен»³²³. Именно в эпоху «оттепели» начинают сбываться чаяния К. С. Станиславского, мечтавшего еще в 1913 году о том, что «синематографические актеры научат настоящих актеров, как жить. На экране все видно и всякий штамп навсегда припечатан. [...] Публика уже начинает понимать эту разницу и очень скоро потребует ее и от самих актеров»³²⁴.

³²⁰ Булгакова О. Голос как феномен культуры. М., 2015. С. 449.

³²¹ Премьеры Товстоногова. М., 1994. С. 98.

³²² Юрский С. Кто держит паузу. М., 1989. С. 41.

³²³ Цит. по: Айхенвальд Ю. Школа «Современника» и кино. // Актер в кино. М., 1977. С. 291.

³²⁴ Музей МХАТ. Архив К. С. Станиславского. Записная книжка 1913 г., №784, л. 41. Цит. по: Калашников Ю., Сатаева М. К. С. Станиславский и кино. // Вопросы киноискусства. Вып. 6. С. 283.

По историческим меркам десятилетие, прошедшее между первой и второй редакцией спектакля «Лиса и виноград», ничтожно мало. Тем не менее, при сравнительном анализе двух редакций одного спектакля становится очевидно, что они принадлежат не просто разному времени, но разным эпохам. За десять лет эволюционировали критерии достоверности, радикально изменился речевой стиль в сторону отхода от яркой выразительности и выпуклости звучания сценического слова. Всеобъемлющий процесс смены речевой эстетики и речевой техники, начинавшийся в середине 1950-х одновременно в театре («Современник») и кинематографе, к 1967 году, когда появилась вторая редакция «Лисы и винограда», во многом завершился. В театре и на экране установился новый стандарт звучания актерской речи, которая стала гораздо более стремительной, в меньшей степени дифференцированной дикционно и мелодически, гибкой и вариативной с точки зрения дыхания, индивидуализированной. Несмотря на то, что процесс обновления эстетики звучащего слова, порожденный масштабными историко-культурными переменами в жизни СССР, зарождался параллельно в театре и в кинематографе, все же именно массовое искусство кино сыграло решающую роль в формировании нового стандарта, установило ощущаемое и публикой, и практиками театра новое представление о естественности речи³²⁵. Обновленный кинематограф модифицировал и зрительское восприятие актерской речи, и отношение театральных режиссеров и артистов к слову, наложил отпечаток «на самое чувство театра»³²⁶. Голоса кинематографа «оттепели» определили радикальное обновление эстетики сценической речи в 1950–1960-х годах. Кинематограф, по словам Г. А. Товстоногова, «утончает средства сценической выразительности и приближает актера [...] к современному чувству театра»³²⁷, заставляет реагировать на новую эстетику «более лаконичным и тем

³²⁵ О категории «естественности» в сценической и кинематографической речи — см. параграф 3.2. настоящей диссертации.

³²⁶ Актер в кино и в театре. Диалог: «Искусство кино» — Ленинградский Большой драматический театр им. М. Горького. Искусство кино. 1973. № 8. С. 115.

³²⁷ Там же.

самым, в конечном счете, более выразительным языком, который приносит в театр кинематограф»³²⁸. Примеры «Современника», спектаклей Г. А. Товстоногова, А. В. Эфроса демонстрируют чуткость театра к «гулу эпохи», потребность непосредственно перенести на сцену ощущение реальности и жизненной правды. Результатом стало стремительное изменение речевого стиля: в 1956 увидели свет «Вечно живые» («Современник»), в конце 1957-го — «Идиот» (БДТ), в 1959 — «Пять вечеров» (БДТ)... Процесс трансформации подхода к звучащему слову, преодоления устаревшего речевого стиля шел в разных театрах по-разному, но в целом с середины 1950-х годов под влиянием кинематографа процесс обновления речевой эстетики происходил неумолимо: монументальность, технологическое совершенство и звучность сценической речи 1930–1940-х годов где-то быстрее, где-то медленнее сменились актерской речью более индивидуализированной, вариативной, подвижной. Несмотря на то, что программа обучения сценической речи в 1950-х годах не изменилась, артисты быстро стали осваивать новый речевой стиль, продиктованный «оттепельным» кинематографом. Театральное слово вслед за словом экранным начало движение в сторону слова бытового, слова *жизненного*. Этот процесс продолжается и сегодня.

Кино 1950–1960-х годов принесло еще одно новшество: независимость, свободу звуковой партитуры от изобразительной, выраженной, в частности, в приеме «субъективного микрофона». Этим архитектура кинематографической речи принципиально отличается от архитектуры речи театральной, где голос неразрывно связан с артистом и с реальной акустикой сцены и зрительного зала. Широчайшие возможности, которые открывает для режиссуры прием «субъективного микрофона», тем не менее, в определенной степени могут быть перенесены в театр. Использование в звуковой партитуре спектакля микрофонов, специальных приборов обработки звукового сигнала и записанных речевых фонограмм позволяет отделить речь от артиста. И чем

³²⁸ Актер в кино и в театре. Диалог: «Искусство кино» — Ленинградский Большой драматический театр им. М. Горького. Искусство кино. 1973. № 8. С. 115.

более совершенными становятся микрофоны, громкоговорители и приборы обработки, тем шире возможности, открывающиеся перед театральной режиссурой. Так, скажем, театр очень быстро осваивает такое кинематографическое выразительное средство, как *озвученный внутренний монолог*. Когда-то считалось, что для театра этот прием едва ли доступен³²⁹, но теперь, благодаря использованию фонограмм и микрофонов, звучащий внутренний монолог легко реализуется на сцене. А сегодня, в XXI веке, *микрофонное звучание* в театре стало скорее нормой, чем исключением. Корни этого явления, несомненно, лежат именно в инструментарии, открытом кинематографистами. В этом отношении непосредственное влияние киноречи на речь сценическую невозможно отрицать.

³²⁹ См. об этом: Ждан В. О кинематографической условности. // Кинематограф сегодня. М., 1967. С. 150.

Глава 3. ГОЛОСА СОВРЕМЕННОСТИ

3.1. «Микрофонная речь» в современном драматическом театре³³⁰

Если в 1930–40-х годах экранная речь при всей своей специфике явно наследовала сценической, а в 1950–60-х годах происходил сложный процесс взаимного влияния и обновления речевого стиля в кино и театре, то сегодня мы можем констатировать мощнейшее воздействие экранной речевой культуры на театральную речь. Одним из ярких проявлений «кинофикации» (и «телефикации») современной сценической речи, несомненно, является почти повсеместное использование микрофонов в театре. В 1975 году автор книги «Основы звукорежиссуры в театре» Юрий Козюренко с легким сожалением писал, что «имеется еще немало театров, в репертуаре которых нет ни одного спектакля, где был бы использован микрофон»³³¹. Сегодня сложилась ситуация противоположная. И едва ли мы найдем театр, в котором микрофонная техника не используется вовсе (если только это не камерная площадка). К этому, как нам видится, привели несколько факторов: как технических, так и эстетических.

К техническим факторам прежде всего отнесем то, что большое количество театров сегодня существует в помещениях, акустически плохо приспособленных к звучанию без дополнительного усиления. Микрофонная техника в таком случае позволяет *компенсировать недостатки акустики*. «В наше время часто театры, особенно молодые, и тем более антрепризные труппы проводят спектакли в киноконцертных залах, в многоцелевых залах (типа клубов и домов культуры) или в залах, при строительстве которых не предполагалось использование в театральные цели. В таких случаях звукоусиление становится неизбежным»³³².

³³⁰ Материалы данного параграфа опубликованы автором в статье, см. Блюдов Д. В. Микрофоны в современном драматическом театре // *Философия и культура*. 2023. № 6. С. 152-166.

³³¹ Козюренко Ю. Основы звукорежиссуры в театре. М., 1975. С. 113.

³³² Овчинников В. Качество звука в театре как объект эстетической оценки // *Театр. Живопись. Кино. Музыка*. 2017. №2. С. 25.

Также важно отметить, что в современных спектаклях все бóльшую роль играет *музыка*. Порой почти все действие погружено в *перманентный музыкальный фон*. В таком случае, разумеется, микрофонная поддержка актерской речи бывает необходима. Еще несколько десятилетий назад подобное было трудно осуществимо³³³, но современная техника дает такую возможность. Так, в спектакле «Губернатор»³³⁴ Андрея Могучего в БДТ почти непрерывно звучит музыка, а все без исключения артисты говорят в петличные радиомикрофоны. Спектакли Р. Туминаса «Дядя Ваня»³³⁵, «Евгений Онегин»³³⁶ (Театр им. Вахтангова) тоже пронизаны музыкой — и голоса артистов поддерживаются микрофонными «подвесами» и направленными микрофонами на рампе. Музыкально-шумовая непрерывность была характерна и для творческого метода Э. Някрошюса (например, в спектакле «Калигула»³³⁷, в котором «звучащая почти непрерывно музыка Вагнера [...] поддерживает в нервном напряжении»³³⁸ зрителя). Появляются спектакли, которые вообще построены по канонам музыкального действия, как, например, «Оптимистическая трагедия»³³⁹ В. Рыжакова в Александринском театре (в этом спектакле и музыкальные номера, и драматические эпизоды звучат исключительно с микрофонным усилением). Открытым приемом введены в действие вокаль-

³³³ С. Юрский пишет: «Попробуйте в театре пустить красивую приятную музыку, открыть занавес и показать роскошную декорацию. Аплодисменты. А дальше? Надо начать говорить. На музыке не слышно. Затишить музыку? Допустим. Но она теряет все очарование, когда волевая рука звукооператора то вздергивает, то душист звучание. И потом — картина перед глазами неподвижна. Зрительное полотно наложено на звуковое (или наоборот). И одно перекрывает другое. Убрать музыку! Заговорили актеры. Почему так странно, так слабо звучат голоса? Другой режим. Нет единства. Постепенно мы привыкнем и, если хорошо будут говорить хороший текст, оценим. Но постепенно, с некоторым усилением, преодолением». (Юрский С. Кто держит паузу. М., 1989. С. 274.)

³³⁴ Спектакль «Губернатор» (2016, БДТ им. Товстоногова). Реж. Андрей Могучий.

³³⁵ Спектакль «Дядя Ваня» (2009, Театр им. Вахтангова). Реж. Римас Туминас.

³³⁶ Спектакль «Евгений Онегин» (2013, Театр им. Вахтангова). Реж. Римас Туминас.

³³⁷ Спектакль «Калигула» (2011, Театр Наций). Реж. Эймунас Някрошюс.

³³⁸ Павлович Б. Калигула в культурном контексте // Петербургский театральный журнал. 2011. №63 [Электронный ресурс]. Режим доступа URL: <https://ptj.spb.ru/archive/63/process-63/kaligula-v-kulturnom-kontekste> (дата обращения 07.10.2024).

³³⁹ Спектакль «Оптимистическая трагедия. Прощальный бал» (2017, Александринский театр). Реж. Виктор Рыжаков.

ные микрофоны на стойках в «Идеальном муже»³⁴⁰ и «Карамазовых»³⁴¹ К. Богомолова. Поддержаны микрофонным усилением и голоса артистов в драматической оратории, в которую превратил «Грозу»³⁴² А. Н. Островского Андрей Могучий.

Наконец, существенно изменилось *зрительское восприятие*. Повысился уровень комфортной громкости³⁴³ и вообще слухового порога чувствительности, зритель привык к усиленному звучанию³⁴⁴. Это происходит и из-за так называемого шумового загрязнения, и из-за использования миниатюрных наушников, предельно приближающих источник звука к слуховому анализатору. «Мы все приходим в театр от гаджетов, от телевизоров, от наушников, которые мы можем регулировать: сделать громче, тише. В театре никак не сделаешь»³⁴⁵. Зритель привыкает к речевому стандарту, установившемуся в экранных искусствах и масс-медиа. А это акустически крупная, динамически скомпрессированная, плотная речь. Плотный звук с петличного микрофона — вот то звучание речи «по умолчанию», к которому привык и к которому готов сегодняшний зритель. В результате публика, приученная к крупному акустическому плану и малому динамическому репертуару, зачастую плохо слышит то, что говорят актеры со сцены. Микрофонное усиление «подгоняет» сценическую речь под стандарты экранной речи, звукорежиссура видит своей задачей обеспечить «комфортное звучание театрального спектакля»³⁴⁶. В личной беседе с автором настоящего исследования В. Н. Галендеев вспоминал, как во время лондонских гастролей спектакля «Три сест-

³⁴⁰ Спектакль «Идеальный муж. Комедия» (2013, МХТ им. Чехова). Реж. Константин Богомолов.

³⁴¹ Спектакль «Карамазовы» (2013, МХТ им. Чехова). Реж. Константин Богомолов.

³⁴² Спектакль «Гроза» (2016, БДТ им. Товстоногова). Реж. Андрей Могучий.

³⁴³ Посевина Д. Звукоусиление в театре. Часть 1 [Электронный ресурс]. Режим доступа URL: <https://prosound.ixbt.com/livesound/teatr-1.shtml> (дата обращения 01.10.2024).

³⁴⁴ Овчинников В. Качество звука в театре как объект эстетической оценки // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2017. №2. С. 22.

³⁴⁵ Монолог #14. Валерий Галендеев. О театре, сценической речи, Додине, смерти и бессмертии спектаклей. Видеозапись интервью [Электронный ресурс]. Режим доступа URL: <https://youtu.be/F6qgZeIMfb4> (дата обращения 02.10.2024).

³⁴⁶ Овчинников В. Качество звука в театре как объект эстетической оценки // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2017. №2. С. 29.

ры»³⁴⁷ Малого драматического театра в 2019 году продюсеры принимающего театра Водевиль (Vaudeville Theatre) долго не могли поверить, что петербургские артисты работают без микрофонов: ведь лондонские театры уже давно подчинили свое звучание обновленному микрофонному стандарту, продиктованному зрительской привычкой к звучанию экранной речи (впрочем, привыкший к «микрофонному» звучанию лондонский зритель в данном случае остался доволен — обошлось без претензий).

Но, кроме технической необходимости «поддержать» сценическую речь микрофонным усилением, есть и *эстетические, художественные причины* для использования микрофонов в драматическом театре. Очевидно, что совершенство современной звуковой техники открывает огромные возможности для режиссуры. В распоряжении звукорежиссера сегодня есть микрофоны многочисленные и многообразные, миниатюрные и массивные, проводные и беспроводные. В сочетании с современными системами звукоусиления можно добиться в зале почти любого акустического эффекта, создавать разнообразные «технические пространственные аудиальные формы»³⁴⁸.

Активно используется современным театром *прием внутреннего монолога*, позаимствованный у кинематографа. Обратимся к спектаклю «Рождение Сталина»³⁴⁹ в Александринском театре. К слову, в этой постановке артисты работают без микрофонов (а на большой сцене театра есть лишь два спектакля, в которых не используется микрофонное усиление). Натуральное звучание актерской речи в спектакле — часть общего художественного решения, стилизации под театральное действие конца 1940-х годов. В одном из эпизодов, где революционеры празднуют успешное завершение операции, вдруг артисты начинают существовать беззвучно и чуть замедленно, а зритель слышит через громкоговорители длинный записанный заранее внутрен-

³⁴⁷ Спектакль «Три сестры» (2010, Малый драматический театр). Реж. Лев Додин.

³⁴⁸ Колосова М. Театр акустических воздействий Евгении Сафоновой // Театрон. 2020. №4 (34). С. 71.

³⁴⁹ Спектакль «Рождение Сталина» (2019, Александринский театр). Реж. Валерий Фокин.

ний монолог главного героя: «Они думают, власть — это мед. Нет, власть — это невозможность никого любить, вот что такое власть...»³⁵⁰. Молодой Сталин (Владимир Кошевой), пока звучат его мысли, то смотрит куда-то вдаль, то отходит в сторону и некоторое время стоит спиной, то курит, то быстро ходит взад-вперед по авансцене. Использование записанного внутреннего монолога помогает передать трансформацию, происходящую с героем, начало его превращения в монстра, его способность отстраняться и хладнокровно анализировать ситуацию со стороны.

Иногда использование микрофона заменяет собой «апартаменты» и *обращения в зал*, позволяя герою адресовать свои мысли напрямую, так сказать, «в космос». В спектакле Томаса Остермайера «Ричард III»³⁵¹ во время всего действия в центре сцены висит на длинном толстом проводе, спускающемся с колосников, ретро-микрофон. И Ричард III в него озвучивает все свои монологи и сокровенные мысли.

Авторский комментарий тоже стал важной частью спектакля (так, в спектакле «Губернатор» Большого драматического театра им. Товстоногова артист Василий Реутов в прозрачной рубке у студийного микрофона почти непрерывно читает текст «от автора» — причем читает довольно бегло и отстраненно, почти как полицейский протокол). Порой режиссер сам берет в руки микрофон, как это было на гастрольных показах спектакля Кристиана Люпы «Процесс»³⁵². Во время показа спектакля на сцене Александринского театра режиссер находился в царской ложе и негромко в ручной микрофон то переводил происходящее на сцене с польского на русский, то давал указания артистам, то просто что-то «мурлыкал». Весь спектакль таким образом превращался фактически в один большой визуально-звуковой монолог режиссера-автора.

³⁵⁰ Этот фрагмент монолога взят из романа «Сандро из Чегема» Фазиля Искандера.

³⁵¹ Спектакль «Ричард III» («Richard III»). 2015. Театр «Шaubюне» (Schaubühne), Берлин, Германия. Реж. Томас Остермайер (Thomas Ostermeier).

³⁵² Спектакль «Процесс» («Proces»). 2017. Новый театр (Nowy Teatr), Варшава, Польша. Режиссер Кристиан Люпа (Krystian Lupa).

Прием *звукового шока*, — своеобразное проявление «театра жестокости», — тоже невозможен без специального звукоусиления, благодаря которому голос «наделяется энергией, которая на физическом уровне воздействует на зрителя»³⁵³. Таков, например, эпизод бунта рабочих в спектакле А. Могучего «Губернатор», где на сверхвысоком уровне громкости звучат крики и стоны, металлические удары и скрежет, а Рабочий в исполнении артиста Р. Барабанова «выплевывает» слова в вокальный микрофон с запредельной экспрессией и амплитудой. Если весь спектакль с его неторопливым вольным монтажом и перманентной фоновой музыкой производит впечатление морока, сна, то эпизод бунта — несомненно, кошмар. И смысловой, и эстетический, и чисто физический. Такого же *физиологического эффекта* достигал Николай Рощин в спектакле «Старая женщина высиживает»³⁵⁴ на Новой сцене Александринского театра, в котором Елена Немзер, исполнявшая главную роль, издавала нечеловеческим тембром экстремальные паралингвистические звуки (к голосу присоединялись хрипы, вопли, клеткот и т. п.), многократно усиленные и создающие за счет микрофонного звучания образ не сумасшедшей старухи, а скорее могущественной демонической фигуры.

Вообще, почти все спектакли, которые играют на высокотехнологичной Новой сцене Александринского театра, говорят «микрофонными голосами». Это, несомненно, *часть эстетики, часть художественной программы*. Микрофонный звук — закономерный компонент театра, существующего на стыке искусства и технологии, активно применяющего звуковой дизайн и проекцию (да и вообще, творческой индивидуальности В. В. Фокина не чужда в последние годы некоторая аналитическая отстраненность от разворачивающихся на сцене событий, особенно ярко проявляющаяся в работах режиссера на большой сцене). В научно-фантастическом спектакле «Сегодня.

³⁵³ Колосова М. Театр акустических воздействий Евгении Сафоновой // Театрон. 2020. №4 (34). С. 70.

³⁵⁴ Спектакль «Старая женщина высиживает» (2014, Новая сцена Александринского театра). Реж. Николай Рощин.

2016»³⁵⁵ Валерия Фокина главный герой в исполнении Петра Семака на протяжении всего действия находится в подсвеченном прозрачном параллелепипеде посреди темного пространства сценической площадки. В начале спектакля зритель слышит богатую палитру технологических шумов (потрескиваний, гула и скрипа) и видит проецируемые на стену изображения: тут и проекция головного мозга, и что-то вроде энцефалограммы... Голос П. Семака звучит через микрофон-гарнитуру. Отдельные слова эхом повторяются, искажаются, трансформируются в режиме реального времени. Возникающие потом другие персонажи тоже говорят с микрофонным усилением. Микрофонное звучание вместе с трансформирующейся сценической площадкой, непрерывно звучащим ambient³⁵⁶ шумо-музыкального сопровождения, обильным использованием видеопроекции: все это складывается в общую эстетику, в которой актерские работы — лишь один из инструментов в режиссерской палитре: наряду со светом, звуком, проекцией, движением декораций и проч.

В схожей системе координат существовал на Новой сцене документальный спектакль Михаила Патласова «Шум»³⁵⁷ (2014). Здесь все действие разворачивалось в огромном мультимедийном кубе, грани которого могли быть почти прозрачными, а могли становиться полем для проекции. В основе спектакля — реальная история подростка-геймера, застрелившего своего одноклассника из обреза. Если в спектакле «Сегодня. 2016» микрофоны помогли создать картину нереальную и фантастическую, то в «Шуме» художественный эффект достигается за счет столкновения компьютерной виртуальности (декорация, звуковое сопровождение, общая нейтрально-серая цветовая гамма костюмов) и документального существования артистов, работающих в технике речевого наблюдения за реальными прототипами — участни-

³⁵⁵ Спектакль «Сегодня. 2016-...» (2016, Новая сцена Александринского театра). Реж. Валерий Фокин.

³⁵⁶ Ambient — стиль электронной музыки с узнаваемым атмосферным «плавающим» звучанием, достигаемым модуляциями основного тона и тембра.

³⁵⁷ Спектакль «Шум» (2014, Новая сцена Александринского театра). Реж. Михаил Патласов.

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

Столь бурный расцвет микрофонного звучания связан в том числе с поворотом в театральной эстетике и экспансией того, что принято называть *постдраматическим театром*. В подобном типе театра может быть «деконструирована» не только пьеса, но и артист, его «телесное и вокальное единство»³⁵⁸. Речь актера в результате зачастую «становится самостоятельным элементом»³⁵⁹. Микрофонный звук позволяет режиссеру отделять, отчуждать голос от артиста и создавать любые акустические эффекты. В современном

³⁵⁸ Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М., 2013. С. 245.

³⁵⁹ Колосова М. Театр акустических воздействий Евгении Сафоновой // Театрон. 2020. №4 (34). С. 70.

постдраматическом театре актер в какой-то степени лишается субъектности: ведь его микрофонный голос не принадлежит ему всецело. В конечном счете от звукорежиссера зависит, что именно услышит зритель, и услышит ли вообще: «Голос звучит из неопределенного источника и не может быть с абсолютной точностью отнесен ни к конкретному артисту, ни к конкретному персонажу»³⁶⁰. В этом отношении современный постдраматический театр во многом приближается к кинематографу, в котором из сочетания плоского изображения, записанного голоса (не обязательно принадлежащего артисту, которого мы видим на экране), монтажа и других изолированных компонентов складывается новая реальность.

В программном спектакле Арианы Мнушкиной «Часовые на плотине»³⁶¹ каждый персонаж создавался с участием сразу троих артистов: один артист играл роль бессловесной марионетки в маске; второй — роль кукловода в черном, направляющего марионетку; третий — в режиме реального времени озвучивал в микрофон реплики персонажа. «При просмотре спектакля создавалось совершенно волшебное ощущение присутствия персонажа — образа, который создается коллективно»³⁶². Впрочем, спектакль Мнушкиной, хоть и демонстрирует многомерность, сознательную расслоенность, вариативность создания персонажа в пространстве постдраматического театра³⁶³, но очевидно, наследует не столько кинематографу, сколько театру кукол, вся сущность и природа которого — в создании целостного образа из движений кукловода, театральной куклы и голоса. Своеобразно как будто бы «расщепляется» на несколько персонажей Комиссар в исполнении Анны Блиновой из спектакля В. Рыжакова «Оптимистическая трагедия». Это расщепление, резкое переключение происходит прежде всего на уровне речевой

³⁶⁰ Cole S. *Directors in Rehearsal: A Hidden World*. Routledge, 2013. P. 158.

³⁶¹ Спектакль «Часовые на плотине» («*Tambours sur la Digue*»). 1999. Театр дю Soleil (Théâtre du Soleil), Париж, Франция. Режиссер Ариана Мнушкина (Ariane Mnouchkine)

³⁶² Левшин К. Принцип монтажа в режиссерском решении // Вестник МГУКИ. 2015. №2 (64). С. 276.

³⁶³ См. Левшин К. Принцип монтажа в режиссерском решении // Вестник МГУКИ. 2015. №2 (64). С. 276.

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

Еще более радикальная *деконструкция*, своеобразное «отделение» голоса от артиста встречается в спектаклях Роберта Уилсона, в которых каждое движение, каждый звук, каждая световая перемена выверены до миллиметра и до секунды. Сценография, музыка, свет, актерское существование деконструированы, разложены на атомы, из которых затем заново собран сценический образ. И если в оперных спектаклях Уилсона артисты все же поют без микрофонов и их голос полностью им принадлежит, то в драматических спектаклях режиссера «*микрофонный голос*» — такая же составляющая художественного образа, как движение светового луча, цвет костюма, звучащий музыкальный аккорд или скорость поворота головы. Голос, пластика, грим, костюм, ритм — все эти компоненты объединяются не организмом конкретного артиста, а общим художественным решением эпизода. В спектакле «Гамлетмашина»³⁶⁴ почти вся речь усилена микрофонами³⁶⁵. Во время репетиций этого спектакля отчетливо стало ясно, что «голоса актеров — лишь один из элементов звуковой картины, которую создает режиссер. Другие акустические компоненты тоже тщательно выверяются на репетиции, причем не в студии звукозаписи, а на сцене. На это тратится то время, которое было выделено для репетиций с артистами. К свету и звуку режиссер относится как к полноценным участникам репетиционного процесса, чей вклад не уступает вкладу артистов»³⁶⁶. В спектакле «Золотые окна»³⁶⁷ в дополнение к мик-

³⁶⁴ Спектакль «Гамлетмашина» («Hamletmaschine»). 1986. Музей Кунстхалле (Kunsthalle) и Театр Талия (Thalia Theater), Гамбург, Германия. Режиссер Роберт Уилсон (Robert Wilson).

³⁶⁵ Cole S. Directors in Rehearsal: A Hidden World. Routledge, 2013. P. 165.

³⁶⁶ Ibid. P. 166.

рофонному усилению голосов артистов использовались заранее записанные речевые фонограммы, что было непривычно и для артистов, и для зрителей: «На одной из репетиций актриса, стоявшая спиной к партнеру, Дэвиду Варрилоу, спросила: он только что произнес реплику в микрофон, или она слышала фонограмму с записью его голоса. Варрилоу пошутил: “Я и сам не вполне уверен”. И это проблема не только для актеров, но и для публики. [...] сочетание микрофонного усиления речи и заранее записанных реплик сбивает с толку. Создается эффект постмодернистского “смещения” персонажа»³⁶⁸. В уже упомянутом спектакле «Губернатор» А. Могучего применяется такой эффект «смещения», когда в середине действия два андрогинных ангела (которых играют, без всякого сомнения, артисты-мужчины) вдруг начинают говорить женскими голосами.

Еще дальше по пути подобной деконструкции пошла Сюзанна Кеннеди, использующая в своих спектаклях заранее записанные *речевые фонограммы*. Скажем, в спектакле «Женщины в беде»³⁶⁹ действие разворачивается в непрерывно вращающейся декорации, представляющей собой несколько комнат, по очереди открывающихся зрителю. Пространство спектакля — стерильный замкнутый мир, напоминающий компьютерную игру. В комнатах появляются артисты, чьи лица закрыты особыми масками, создающими эффект то ли роботов, то ли героев компьютерной симуляции. Скупые механические движения актеров тоже заставляют вспомнить персонажей из виртуальной реальности. Специфически обработанные, «электрифицированные» голоса артистов звучат через громкоговорители. Поначалу кажется, что актерская речь просто подвергнута микрофонному усилению и обработке: персонажи говорят друг с другом, мы видим их артикуляцию, несколько механизированную из-за специфических масок. Но в какой-то момент на сцене

³⁶⁷ Спектакль «Золотые окна» («The Golden windows»). 1985. Бруклинская музыкальная академия (Brooklyn Academy of Music), Нью-Йорк, США. Режиссер Роберт Уилсон (Robert Wilson).

³⁶⁸ Cole S. L. *Directors in Rehearsal: A Hidden World*. Routledge, 2013. P. 157-158.

³⁶⁹ Спектакль «Женщины в беде» («Women in Trouble»). 2017. Театр «Фольксбюне» (Volksbühne), Берлин, Германия. Режиссер Сюзанна Кеннеди (Susanne Kennedy).

начинают появляться «размноженные копии» персонажей: за счет одинаковой комплекции артистов, идентичных костюмов и масок создается полное впечатление «клонирования». В одной из комнат разворачивается сцена между девушкой и юношей, а в следующей комнате, которая с поворотом круга постепенно открывается зрителю, эти же герои (в исполнении других артистов) уже находятся в другой сценической ситуации. Но речь героев при этом продолжает звучать непрерывно, голоса не меняются. И в этот момент мы понимаем, что *все действие* разворачивается под заранее записанную речевую фонограмму, а артисты лишь синхронно попадают в артикуляцию (надо сказать, делают это виртуозно). Подобное существование под фонограмму С. Кеннеди использовала и в других своих спектаклях, таких как «Чистилище в Ингольштадте»³⁷⁰, в котором «аудиоряд был заранее записан в студии, и актерам приходилось только открывать рот под фонограмму»³⁷¹, «Три сестры»³⁷² и «АНГЕЛА (странная петля)»³⁷³. Этот прием «дубляжа наоборот» заставляет вспомнить не только концертное певческое исполнение «под плюс», но и практику киносъемки под фонограмму, которая применялась и продолжает применяться для создания фильмов-мюзиклов (все музыкальные номера при этом заранее записываются в студии, во время съемки включаются через громкоговорители, а артисты только попадают в собственную артикуляцию).

Впрочем, микрофонная речь в театре может возникать и совсем в других измерениях. Если в спектаклях постдраматической природы микрофон помогает «отделить» голос от артиста, то в спектаклях иного эстетического

³⁷⁰ Спектакль «Чистилище в Ингольштадте» («Fegefeuer in Ingolstadt»). Камерный театр (Kammerspiele), Мюнхен, Германия. 2013. Режиссер Сюзанна Кеннеди (Susanne Kennedy)

³⁷¹ Шимадина М. Три сестры эпохи изоляции [Электронный ресурс]. Режим доступа URL: <http://flyingcritic.ru/post/tri-sestri-epohi-izolyacii> (дата обращения 05.10.2024).

³⁷² Спектакль «Три сестры» («Drei Schwestern»). 2019. Камерный театр (Kammerspiele), Мюнхен, Германия. Режиссер Сюзанна Кеннеди (Susanne Kennedy).

³⁷³ Спектакль «АНГЕЛА (странная петля)» («ANGELA (a strange loop)»). 2023. Независимый проект Ultraworld Productions. Премьера состоялась в Брюсселе, Бельгия. Режиссер Сюзанна Кеннеди (Susanne Kennedy).

направления микрофонное усиление может создать эффект *кинематографичного*, естественного, непосредственного существования и звучания артистов, «снять» со сценической речи налет театральности, соединить почти бытовой «удерживаемый голос актера и усиленное микрофонное звучание»³⁷⁴. В этой системе координат артист произносит свой текст «подчеркнуто “небрежно”, но, усиленный микрофоном, он слышен в малейших проявлениях. Он становится одновременно важным и неважным»³⁷⁵. Критик Е. Соколинский пишет о спектакле К. Богомолова «Слава»³⁷⁶ (в нем все актеры звучат через микрофонные гарнитур): «[...] новатор-режиссер решил показать, как можно пафосный спектакль в стихах превратить в современную (?) психологическую драму. Чисто технически для этого понадобилось повесить на ухо исполнителям микрофоны — не дай бог, повысят голос. В пьесе, откровенно декламационной, разговаривают в манере “шептательного реализма”. Чтобы подчеркнуть психологическую точность рисунка, естественную мимику, лица актеров крупным планом демонстрируют на стенах-экранах»³⁷⁷. Происходит перенос кинематографического актерского существования на сцену, а микрофоны и видеопроекция помогают снять проблему нахождения и звучания артиста в реальном пространстве сцены.

Впрочем, как нам видится, современный артист, совмещающий работу в театре со съемками в кино- и телефильмах, неизбежно несет в театр *любого* эстетического направления «шлейф» своего экранного «естественного» существования и звучания. Перенастройка собственного творческого организма с одного речевого режима на другой — особый навык, требующий прежде всего осознания артистом *необходимости* такой перенастройки. А сегодня, когда техническая возможность микрофонного усиления речи есть в каждом театре, невольно возникают другие допуски, ведь с петличным микрофоном

³⁷⁴ Осеева Ю. Театр Дмитрия Волкострелова: проблемы поэтики // Театрон. 2018. №2 (24). С. 70.

³⁷⁵ Там же.

³⁷⁶ Спектакль «Слава» (2018, БДТ им. Товстоногова). Реж. Константин Богомолов.

³⁷⁷ Соколинский Е. А могу и так // Страстной бульвар. 2018. №4 (214). С. 75.

артист будет услышан (но не обязательно *воспринят*) в любом случае. «Бубнят, потому что состязаются с кино и с телевидением. Бубнят, потому что многие привыкли просто к микрофончику вот здесь. Потому что режиссер хочет, чтобы текст был, и в то же время как бы его не было, чтобы речь не “перла” вот таким жирным сценическим шрифтом»³⁷⁸, говорит В. Н. Галендеев. Действительно, сегодня иногда даже профессионалами от театра высказывается мнение, что человек, говорящий на сцене опертым летящим звуком, не вполне естественен. А естественен артист, который разговаривает “под сурдинку”, почти как в жизни. Остро встает эстетическая проблема, требующая искусствоведческого осмысления: а что вообще считать естественностью на сцене и на экране?

3.2. Категория естественности в экранной и сценической речи³⁷⁹

Естественность сценической речи — параметр сложный, не измеряемый инструментально и, более того, изменяющийся во времени. То, что в театре казалось естественным в 1930-х, во времена «оттепели» стало ощущаться как громогласная декламация. Но и гораздо более сдержанная театральная речь 1950–60-х годов тоже сегодня звучит несколько архаично (ведь стиль сегодняшней сценической речи во многом определяется речью *жизненной*). Представления о естественности непрерывно *обновляются*. На эти представления влияет все, от высоты потолков до скорости автомобилей, от вечерних новостей до экономической ситуации. Естественность сценической речи можно понимать как стремление приблизиться к жизненному звучанию. Так, К. С. Станиславский начинал с того, что добивался от артистов речевой естественности буквальной, не обусловленной ни пространством сцены, ни наличием зрительного зала. Но реальные условия сценической площадки неиз-

³⁷⁸ Монолог #14. Валерий Галендеев. О театре, сценической речи, Додине, смерти и бессмертии спектаклей. Видеозапись интервью [Электронный ресурс]. Режим доступа URL: <https://youtu.be/F6qqZeIMfb4> (дата обращения 02.10.2024).

³⁷⁹ Материалы данного параграфа опубликованы автором в статье, см. Блюдов Д. В. Микрофоны в современном драматическом театре // *Философия и культура*. 2023. № 6. С. 152-166.

бежно вносят корректировку в актерскую речь: естественное звучание будет отличаться на большой сцене и на камерной, на уличном спектакле-променаде и в иммерсивном спектакле в бывшем заводском цеху. Само физическое нахождение артиста в том или ином пространстве вольно или невольно преломляет, «модифицирует» его речь. Да и для каждого спектакля необходим поиск своей речевой органики, своей «естественности». Каждая пьеса, каждый автор требует и поиска своего способа существования, и поиска своего речевого стиля. Не говоря уже о работе со стихотворным текстом, где попытка бытового, «прозаического» звучания, как правило, оборачивается провалом. Кроме того, творческий почерк и стиль конкретного режиссера тоже непосредственным образом определяют звучание речи в его спектаклях. Таким образом, естественность сценической речи всегда *условна*, это понятие — непрерывно обновляющийся негласный договор о том, что же считать естественным. Это компромисс, баланс между «гулом» текущей эпохи, реальными акустическими условиями площадки и найденной в спектакле природой существования.

Конечно, «снятое», как бы необработанное, «жизненное» звучание, может возникать в театре, если оно является частью режиссерского замысла. В спектакле «Нора»³⁸⁰, поставленном в Цюрихе по пьесе Ибсена «Кукольный дом», действие перенесено в наше время и разворачивается в таком гигантском аквариуме — за толстым стеклом. Режиссерское решение заключается в том, что вся внешняя, физическая жизнь героев — лишь фон. Подлинная коллизия случается в виртуальном пространстве — в социальных сетях и мессенджерах. Над сценическим «аквариумом» на стену непрерывно проецируются экраны то одного, то другого, то сразу нескольких смартфонов, принадлежащих героям (вся переписка, кстати, действительно ведется артистами в режиме реального времени). Пьеса на удивление выдерживает такой радикальный режиссерский ход, но речь сейчас не об этом. Пожалуй, этот

³⁸⁰ Спектакль «Нора» («Nora»). 2019. Театр Шаушпильхаус (Schauspielhaus), Цюрих, Швейцария.

спектакль можно привести в качестве примера предельной «смазанности» речи. Артисты находятся за плотным стеклом, до зрителя доходит лишь звук с подвесных микрофонов. Речь персонажей предельно «приглушена», зачастую почти неразборчива. Сила звука обусловлена только реальным расстоянием между артистами. За счет такой «смазанной» речи на первый план выходят письменные диалоги, разворачивающиеся в мессенджерах. И такая нарочитая неразборчивость, случайность, необязательность речи достигается (мы убеждены в этом) артистами сознательно. Это филигранная игра в быт, игра в разговоры мимоходом. Эта кажущаяся естественность совершенно условна, она не отменяет перманентной установки любого театрального слова на *публичность*.

Стоит сказать и о документальном театре, берущем за основу реальные монологи. В тех случаях, когда авторы спектакля не только воспроизводят тексты монологов, но и речевую манеру героев, от артиста требуется высочайшее мастерство речевого наблюдения. В спектакле «Антитела»³⁸¹ М. Патласова, посвященном убийству петербургского антифашиста Тимура Кочаравы, актрисы Ольга Белинская и Алла Еминцева (первая играла мать убийцы, вторая — мать убитого), настолько точно воспроизводили интонационно-мелодический строй и речевую манеру своих героинь-прототипов (т. н. «информационных доноров»³⁸²), что, когда в финале спектакля запускались аудиофрагменты подлинных интервью, первые несколько секунд создавалось полное впечатление, что это продолжают говорить актрисы. Таким образом в документальном театре ощущение подлинности, естественности речи тоже *условно*, оно достигается через игру, через высокопрофессиональное речевое наблюдение.

Что же происходит с *экранной речью*? На съемочной площадке современного телесериала артист сталкивается с требованием быть предельно

³⁸¹ Спектакль «Антитела» (2011, Балтийский дом). Реж. Михаил Патласов.

³⁸² Прокопова Н. Интонационно-мелодическая документальность речевой стороны спектаклей как проявление перформативного поворота в театральном искусстве // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2022. № 59. С. 73.

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

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

Есть и противоположные примеры, когда впечатление живой речи, застигнутой врасплох, создается за счет синхронной съемки (когда в финальную фонограмму фильма по большей части идут реплики, записанные на площадке). В многосерийном телевизионном фильме «Школа»³⁸³ эффект достоверности происходящего достигается через верно найденный всей актер-

³⁸³ Телевизионный сериал «Школа» (2010). Реж. Валерия Гай Германика.

ской группой тон: молодые актеры, играющие девятиклассников, ни на секунду не теряют ощущение присутствия ручной камеры, свободно путешествующей между ними; они много импровизируют, при этом помня, к какой точке должен прийти эпизод. Их речь умело мимикрирует под естественную, но при том они работают не «от себя», а через речевую маску.

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

Эволюция экранной речи на протяжении XX–XXI вв. может трактоваться как путь от «театральности» к «естественности». Но в таком понимании есть определенное упрощение. Эстетика звучания экранной речи сегодня определяется рядом совершенно *условных* стандартов: скажем, обязательный акустический крупный план (независимо от того, на каком расстоянии от камеры находится говорящий). Эта традиция пренебрежения *акустической адекватностью* звучания речи зародилась в раннем звуковом кинематографе (и была обусловлена несовершенством звукозаписывающей аппаратуры), затем была поддержана требованиями технического контроля на телевидении (они были продиктованы ограниченными возможностями динамиков бытовых телевизоров), а сегодня окончательно утвердилась благодаря тому, что одним из основных каналов медиапотребления стали ноутбуки и смартфоны. По этой же причине экранная речь все больше подвергается динамической обработке (компрессии). За последние десятилетия обилие кино- и телефильмов, полностью озвученных в студии, а также дублированных фильмов,

сформировало еще один стандарт восприятия — стандарт студийного, «стерильного», очищенного звучания актерской речи. Сегодня фильм с чистой записью (то есть тот, где речь артистов записана прямо на съемочной площадке) звучит для отечественного зрителя странно, «грязно», неэстетично. Таким образом, трудно говорить о том, что «театральность» сменилась «естественностью» звучания. Скорее, возникла некая *новая условность* звучания экранной речи, которая теперь воспринимается как данность и зрителем, и участниками съемочного процесса³⁸⁴.

В 2014-м году автору диссертации довелось побывать в США и, в числе прочего, увидеть на большом экране фильм «Ной»³⁸⁵. Просмотр картины оказался неожиданно сложным, и вот почему. Почти вся актерская речь в фильме была записана прямо на съемочной площадке, поэтому при прослушивании через мощные кинотеатральные динамики ухо постоянно замечало все мельчайшие звуковые артефакты, присущие т. н. *чистой фонограмме*: шорохи одежды о петличный микрофон, специфическую амплитудно-частотную характеристику, изменения тембра при поворотах головы и т.д. Словом, создавалось полное ощущение просмотра рабочей версии фильма или репортажа с места съемок. Это «грязное», *документальное звучание* актерской речи было бы не столь странным, если на экране разворачивалась бы какая-то современная камерная история. Но когда в кадре Ной, ковчег, массы животных и птиц, — словом, миф, — а при этом речь артистов звучит как явление абсолютно из нашего мира, возникает мощнейший эстетический диссонанс. При этом американские коллеги, смотревшие фильм, подобного ощущения не испытывали. Ухо, воспитанное в отечественной культуре *стерильного, вычищенного звучания* экранной речи, не смогло перестроиться и органично воспринимать фильм Аронофски. Даже на таком частном примере

³⁸⁴ Звукорежиссер Е. Попова Эванс пишет: «К сожалению, в России в основном фильмы озвучиваются — во-первых, из экономии, во-вторых, из-за непонимания продюсерами преимуществ чистой фонограммы, поскольку в основном американские и западные фильмы они смотрят дублированными» (Попова Эванс Е. Записки звукорежиссера. М., 2023. С. 40-41.)

³⁸⁵ К/ф «Ной» («Noah») — 2014, режиссер Д. Аронофски, производство США.

видно, что мы не всегда осознаем те *условные законы*, по которым существует актерская речь в звуковом пространстве фильма.

Особенно наглядным в этом отношении является мир музыкального кино, где естественное и условное соседствует и постоянно переплетается. Ярким примером несоответствия *«естественного»* звучания сложившимся *условным законам* зрительского восприятия является музыкальный фильм «Отверженные»³⁸⁶ — экранизация популярного мюзикла Клода-Мишеля Шонберга. До появления этого фильма технология производства музыкальных фильмов не менялась полвека: все вокальные номера предварительно записывались артистами в студии, а затем на площадке производилась съемка под уже готовую фонограмму. В фильме Тома Хупера впервые в масштабном коммерческом кино была применена уникальная технология: все вокальные партии *записывались синхронно на площадке*, причем не под заранее записанное инструментальное сопровождение, а под живой аккомпанемент пианиста, играющего в соседнем съемочном павильоне. Через специальный миниатюрный наушник артист слышал фортепианный аккомпанемент и исполнял арию в кадре. В дальнейшем уже под исполненную партию записывалось оркестровое сопровождение. Создателями фильма новая технология позиционировалась как революционная. Действительно, она позволяет продемонстрировать истинно актерское проживание роли. Для актера новый подход к записи вокальных номеров означает гораздо бóльшую свободу действий: почти все, включая динамику, темп, ритм, паузы определяется не жесткой музыкальной партитурой, а актерским сиюминутным импульсом.

Здесь и возникает серьезная проблема из области зрительского восприятия и архитектоники музыкального кино. Любая ария занимает особое место в структуре музыкального фильма, она аккумулирует в себе мощный энергетический, драматургический и смысловой заряд, как бы *приподнимаясь над фабулой*. В рамках одной арии может быть рассказана история целой жизни,

³⁸⁶ К/ф «Отверженные» («Les Misérables») — 2012, режиссер Т. Хупер, производство Великобритании.

развернут многолетний конфликт или подведен итог всего кинопроизведения. Поэтому то звучание, к которому зритель привык — это звучание арии, *предварительно записанной в студии*. Это звучание может быть с чисто логических позиций совершенно противоестественным — вкрадчивый женский вокал на оживленной шумной улице или сложная вокальная партия умирающего героя. Но, как ни удивительно, зрителем «спокойно воспринимается даже такая откровенная условность, как пение актера под музыкальное сопровождение оркестра или музыкального инструмента, которых нет в кадре»³⁸⁷. Именно такое *непрямое звучание* и дает нужный эффект — создает смысловую и эстетическую *надстройку*, выносит арию за рамки горизонтального развития фабулы и позволяет вокальному номеру выполнить возложенную на него драматургическую роль. Скажем, в фильме «Знаменитые братья Бейкеры»³⁸⁸ в сцене музыкального прослушивания перед нашими глазами мелькают одна за другой несуразные конкурсантки. Фрагменты песен, которые они исполняют, звучат очень естественно, вписываются в акустические условия помещения, в котором проходит прослушивание. Но когда начинает звучать голос Сьюзи в исполнении Мишель Пфайффер, ее ария воспринимается событийно не из-за каких-то уникальных вокальных достоинств, а именно благодаря переходу к очищенному, студийному звучанию.

Становится понятно, какие проблемы влечет за собой новаторский метод синхронной записи вокала. Какими бы идеальными не были условия на площадке, все равно подобная запись будет звучать совсем не так, как студийная. В дальнейшем совершенно органично соединить такую вокальную партию с оркестром, который постфактум записывается в тон-ателье, невозможно. Оркестр и вокал существуют *в разных акустических пространствах*. Возникает как минимум потеря органики и сложность в восприятии, а как максимум — разрушение сущности музыкального номера. Ария, исполнен-

³⁸⁷ Познин В. Экранное пространство и время. СПб., 2021. С. 38.

³⁸⁸ К/ф «Знаменитые братья Бейкеры» («The Fabulous Baker Boys») — 1989, режиссер Стив Кловис, производство США.

ная на съемочной площадке, хоть и звучит актерски убедительно и естественно, но по законам зрительского восприятия не может восприниматься «над кадром», она оказывается *иллюстративной*, будучи погруженной в горизонталь фабулы.

Стоит учитывать и то, что подавляющее большинство драматургически интересных мюзиклов первоначально написаны для театра, то есть композитором заложено сценическое, театральное исполнение. Поэтому экранизация театрального мюзикла налагает большую долю театральной условности на звучание вокальных номеров. Но в большинстве арий в экранизации Тома Хупера голоса артистов звучат камерно, акустически адекватно, соответствуя *реальному объему съемочной площадки*. В лирических музыкальных номерах такое допущение еще возможно, но в драматических ариях подобного *локального* камерного «заряда» явно недостаточно. Пример тому — ария инспектора Жавера «Stars» («Звезды») — один из самых ярких номеров в сценической версии, совершенно потерявшийся и потерявший мощный драматизм в экранизации (при всех актерских достоинствах Рассела Кроу). Исключением можно считать начало массовой арии «Do You Hear the People Sing» («Слышите, как поет народ?»), когда музыкальным аккомпанементом является лишь звук барабанов, под которые в кадре проходят маршем гвардейцы. Только в сочетании с таким *внутрикадровым музыкальным сопровождением* записанный на площадке вокал звучит органично.

В результате, по нашему мнению³⁸⁹, новаторский подход к производству музыкальных фильмов не оправдывает себя. Вокальные номера не выполняют свою драматургическую и эмоциональную функцию, стройность музыкальной канвы разрушена (ведь в роли дирижера выступает каждый раз конкретный исполнитель-актер), арии в большинстве своем иллюстративны. Стремление авторов фильма прийти к естественности существования и зву-

³⁸⁹ См.: Блюдов Д. В. Эстетика восприятия вокальных партий в музыкальных фильмах с синхронной записью вокала // Неделя науки и творчества — 2013. СПб., 2013. С. 123-124.

чания артистов обернулось потерей органики этого звучания. Справедливости ради отметим, что при этом звукорежиссеры фильма «Отверженные» Э. Нельсон, М. Паттерсон и С. Хейз в 2013 году получили премию Американской киноакадемии «Оскар».

Возвращаясь к размышлениям об условной природе кажущейся «естественности» экранной речи, можно говорить не столько об абсолютной жизненности звучания, к которой шли экранные искусства в XX–XXI веках, сколько о постепенном *исчезновении технических ограничений* для артиста. На заре звукового кино требовалась особая речевая техника, чтобы качественно записать звук несовершенными микрофонами, особая «подача», особый речевой стиль, включавший в себя выровненную динамику, выпуклые согласные, вокализированные гласные, умеренный темп, полетное звучание. С появлением сначала магнитной, а потом и цифровой записи звука киноартист получил гораздо большую свободу в речевой нюансировке. А сегодня техника и технология позволяют записать на съемочной площадке или в студии любой вздох, любой неартикулированный звук, самый тихий шепот. Возникает *иллюзия*, что артист полностью избавлен от технической необходимости модифицировать свою речь в кадре. Отсюда возникает та необязательность в существовании и та вялая, якобы «органичная» экранная речь, которая, к слову, потом несется артистами и в театр. Как верно отмечает Е. Двизова, «на драматической сцене распространились спонтанное слово, [...] артикуляционная нейтральность, которой сопутствует дикционная невнятица, интонационная неразборчивость [...] Это связано в том числе с транспортированием артистами бытовой манеры речи со съемочных площадок телевизионных фильмов в пространство драматической сцены»³⁹⁰. О схожей проблеме пишет театральный режиссер А. Кузин, утверждая, что экран «является своего рода толчком для появления вялого, необязательного

³⁹⁰ Двизова Е. Дикция в искусстве сценической речи: к проблеме формирования дикционной выразительности актера: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: 17.00.01. М., 2022. С. 3.

русского произношения, неоправданной торопливости, безынтонационности»³⁹¹. В. Галендеев говорит об артистах, которые после киносъежек «возвращаются, перенастроенные на другой режим работы, чисто профессионально. Продолжают работать “перед камерой” какое-то время. И “с микрофоном”»³⁹².

Таким образом, необходимость в модификации, «перезарядке» актерской речи в экранных искусствах никуда не исчезла, только теперь она продиктована художественными, а не техническими требованиями. Согласимся с Юй Ядуном, полагающим, что «актерская речь — будь то театр, кино или телевидение — непременно должна быть “живой”, естественной, но эта речь не может копировать бытовую речь, речь обиходную»³⁹³. И для того, чтобы создать на экране «естественный» образ, дающий зрителю ощущение документальности, требуется осознанная работа артиста, поиск соответствующего способа существования и особого речевого стиля.

3.3. Функции «микрофонной речи» в Малом драматическом театре — Театре Европы»³⁹⁴

Приведенные нами (в особенности в разделе 3.1) примеры современных театральных практик, конечно, являются радикальными, демонстрирующими доминирование «микрофонной речи» в театре над натуральным звучанием. Но справедливость требует вспомнить и о тех театрах, которые находятся на противоположном полюсе, о театрах, «позволяющих и пригла-

³⁹¹ Кузин А. Человек, говорящий и живущий на сцене // Ярославский педагогический вестник. 2017. №3. С. 346.

³⁹² Валерий Николаевич Галендеев (часть 2). Видеозапись интервью [Электронный ресурс]. Режим доступа URL: <https://youtu.be/CPRQWZb1Bz4> (дата обращения 03.10.2024).

³⁹³ Юй Я. Вопросы специфики речевого воспитания актеров в китайских театральных школах. Проблема «жизненности» // Вестник Кемеровского государственного института культуры. 2020. № 2. С. 178.

³⁹⁴ Материалы данного параграфа опубликованы автором в статье, см. Блюдов Д. В. Микрофонная речь в Малом драматическом театре // KANT: Social science & Humanities. 2023. №3(15). С. 102-107.

шающих людей слушать»³⁹⁵. Например, Малый драматический театр — Театр Европы (г. Санкт-Петербург). Художественный руководитель театра Лев Додин последовательно выстраивает театр реального сценического взаимодействия и «живого» акустического звучания. В спектаклях МДТ режиссерский замысел реализуется прежде всего через артистов и через актерский ансамбль. В подавляющем большинстве спектаклей артисты МДТ работают *без звукоусиления*. Впрочем, есть и исключения, которые будет любопытно рассмотреть и проанализировать, выявив функции «микрофонной речи» в рамках художественной концепции Малого драматического театра.

Так, поэтическом спектакле «Из фрески ВЕЧНОСТЬ»³⁹⁶ артисты читают стихи поэтов XX века в динамические вокальные радиомикрофоны на стойках. За счет этого решения формируется *стерильное акустическое пространство смыслов*, отделенное от реальной акустики сцены. В спектакле почти отсутствует прямое взаимодействие, артисты, хоть и находясь в одном физическом пространстве, все время ведут диалог не друг с другом, а с мирозданием. У каждого свой микрофон — и свой «канал связи». Когда, скажем, Маяковский (Станислав Никольский) начинает свое скорбное «Вы ушли, как говорится, в мир иной...», он обращается не буквально к Есенину (Евгению Санникову), а выплескивает стихи вперед, в темный космос зрительного зала, где есенинские строчки, звучавшие минуту назад, еще живы. А публика, сидя в темном зрительном зале, отнюдь не ощущает себя на поэтическом вечере, а на протяжении почти всего спектакля вместе с микрофонными голосами артистов Малого драматического находится где-то в этом поэтическом космосе. Пожалуй, лишь Олег Гаянов и Олег Рязанцев подключают зрительный зал напрямую; это связано, как нам видится, с несколько более публици-

³⁹⁵ Theatre Noise: the Sound of Performance. Cambridge, 2011. P. 194. (Цит. по: Осеева Ю. «Театральный шум: звуки перформанса»: новые и старые теории звука и шума и их значение в современном театре // Театрон. 2020. №1. С. 114.)

³⁹⁶ Спектакль «Из фрески ВЕЧНОСТЬ» (2021, Малый драматический театр). Реж. Валерий Галендеев.

стической авторской интонацией в стихах Бориса Слуцкого и Евгения Евтушенко.

Иным образом используются микрофоны в спектакле приглашенного режиссера Яны Туминой «Будь здоров школяр»³⁹⁷ по повести Булата Окуджавы. Здесь микрофонная речь героев вписана в общую *электронно-музыкальную партитуру*. Действие в инсценировке Яны Туминой разворачивается параллельно в годы Великой Отечественной и в нынешнее время. Причем точка старта — именно современность. Сцена превращена в скейт-парк, тут же — диджейский пульт. Стихи Окуджавы произносятся артистами исключительно через вокальные микрофоны и принимают форму то речетатива, то рэпа. Прозаические воспоминания пожилого рассказчика (Михаил Самочко) подзвучены петличным микрофоном. Как ни удивительно, филигранная речевая техника артистов МДТ здесь не всегда обеспечивает абсолютную ясность произносимого. Порой это связано с ритмическим решением композитора спектакля: скажем, разборчиво произнести рэп-скороговоркой без малейшей паузы строчку «Крест деревянный иль чугунный» без цезуры после слова «крест», как нам видится, невозможно физически... Иногда речь недостаточно разборчива из-за того, что звукорежиссером найден не совсем точный баланс с музыкой. Сложность также представляют собой переходы с микрофонного звучания на натуральное, о резких переходах-«перебросах» из настоящего в прошлое. Такие переходы не всегда технически удаются артистам: прежде всего из-за необходимости существенно (несколько больше здравого смысла) форсировать громкость первых реплик, произносимых без микрофона.

В другом спектакле в постановке Я. Туминой, — «Где нет зимы»³⁹⁸, — любопытным образом используется микрофонное звучание для создания персонажа куклы Ляльки (актриса Мария Никифорова). Сначала мы видим

³⁹⁷ Спектакль «Будь здоров школяр» (2022, Малый драматический театр). Реж. Яна Тумина.

³⁹⁸ Спектакль «Где нет зимы» (2020, Малый драматический театр). Реж. Яна Тумина.

на экране мультипликационный ролик и слышим рассказ о том, как шили-создавали куклу — голос актрисы звучит в записи. Затем, когда актриса появляется на сцене, все ее реплики звучат через петличный микрофон (при этом ее партнеры в этом же эпизоде работают без микрофонного усиления). И, наконец, когда артисты взаимодействуют с реальной куклой-игрушкой, М. Никифорова озвучивает ее реплики из-за кулис через тот же петличный микрофон. Таким образом, за счет применения микрофона создается единый персонаж из нескольких разрозненных физически фактур (мультфильм — актриса — кукла). Это очень близко к принципу, использованному в спектакле «Часовые на плотине» А. Мнушкиной (С. 135 диссертации), только там все элементы образа связывались пластически (через артиста, играющего марионетку), а в спектакле Яны Туминой соединение, слияние анимации, куклы и актрисы происходит именно через звучание речи.

Петличный микрофон участвует еще в одном спектакле МДТ: «Коварство и любовь»³⁹⁹. Президент Вальтер в исполнении Игоря Иванова периодически отдает команды через петличный микрофон своему окружению — появляющимся по первому зову своего хозяина лощеным охранникам с узнаваемыми гарнитурами-наушниками. Отделенные от тела за счет микрофонного звука приказы Президента работают на образ всепроникающей механизированной машины власти, «большого брата», который закономерно побеждает. Звучание петличного микрофона здесь — *локальная акустическая краска*.

Наконец, в нескольких спектаклях Малого драматического театра используется усиление речи с помощью подвесных микрофонов, помогающее создать на сцене *новое акустическое пространство*. В спектакле «Чайка»⁴⁰⁰ почти все вызывающе-провокационные сентенции Треплева (Никита Каратаев) звучат с эффектом реверберации, гулко отдаваясь в минималистическом пространстве сцены. Использование микрофонного усиления здесь неслу-

³⁹⁹ Спектакль «Коварство и любовь» (2012, Малый драматический театр). Реж. Лев Додин.

⁴⁰⁰ Спектакль «Чайка» (2022, Малый драматический театр). Реж. Лев Додин.

чайно: Треплев, в первом акте спектакля вроде бы вступая в бесконечные споры с Аркадиной, Тригориным и другими героями, в действительности ведет полемический диалог с судьбой, с мирозданием, с Творцом. Неврастенически вытянутая фигура артиста, периодически взлетающая ввысь рука и голос с эффектом реверберации создают впечатление своеобразного человека-«антенны», героя не из этого мира.

С помощью микрофона и реверберации режиссер выделяет еще несколько важных реплик: отчаянный крик Медведенко (О. Рязанцев), подражающего крику чайки, звучит за счет этого особенно трагически, как бы пронизывая всю вселенную. Таким же образом подзвучена «Казачья колыбельная» Лермонтова, которую напевает Аркадина (Е. Боярская), перебинтовывая голову сыну. Микрофонное гулкое звучание создает и эффект неземного, ангельского голоса («За больными ухаживает, как ангел» — через минуту скажет Треплев про мать), и как будто бы «выключает» ту реальность, в которой находятся герои, перенося их куда-то в прошлое, туда, где мать и сын, возможно, были близки и по-настоящему нужны друг другу. Акустическое решение этого эпизода является, как нам видится, ярким примером использования приема «*субъективного микрофона*» в театре: пение Аркадиной мы в данном случае как бы слышим ушами Треплева. Действительно, про Аркадину никак нельзя сказать, что она переносится мыслями куда-то в прошлое: она успевает и перебинтовать Косте голову, и ни на секунду не забыть о присутствующем неподалеку Тригорине.

Также поддержано микрофоном начало романса «Нет, не тебя так пылко я люблю» в исполнении Аркадиной во втором акте. Перед этим героиня вспоминает триумфальные гастроли в Харькове, проникновенно исполняет монолог Маши из «Трех сестер», а затем, как-то резко выпрямившись и широко распахнув глаза, чуть слышно запекает романс на самом верху диапазона, где у актрисы едва смыкаются голосовые связки. Голос звучит с микрофонным усилением и реверберацией. Время как будто останавливается. Актриса берет паузы, вслушивается в отзвуки собственного голоса: улетают

ввысь последний гласный [у] в слове «люблю», окончания [с'т'] в дважды звучащем слове «молодость»... В этом коротком эпизоде микрофонный звук тоже мощно работает на смысл. Это вновь «субъективный микрофон», но теперь зритель «подключается» уже к внутреннему миру Аркадиной. Через воспоминание и исполнение монолога Маши Аркадина выводит себя на пик подлинно творческого самочувствия — в это мгновение и рождается романс. Для Аркадиной жизни ее героинь в этот момент соединяются с ее собственной: и Маша, полюбившая Вершинина совсем как она — Тригорина, и «ушедшая молодость»... Помимо всего прочего, зритель в этом эпизоде (не в последнюю очередь благодаря микрофонному эффекту) понимает, что Аркадина — действительно талантливая актриса.

Схожие моменты, в которых микрофонное усиление с эффектом реверберации помогает вывести персонажа в другое событие, «приподнять» его над горизонталью происходящего на сцене, можно найти и в других спектаклях Л. А. Додина: это и отчаянный крик «Заживем!» Председателя (Ирина Тычинина) в спектакле «Братья и сестры. Версия 2015»⁴⁰¹, и финальный монолог Гамлета (Данила Козловский) в одноименном спектакле⁴⁰². Точно так же, как становятся действующими силами движущаяся стена в «Трех сестрах» или блуждающий световой луч в «Карамазовых»⁴⁰³, так и *речевая акустика может быть действенной составляющей режиссерского решения.*

Но все же большинство в репертуаре МДТ составляют спектакли с локальным использованием микрофонов (уже упомянутые «Братья и сестры», «Гамлет», «Чайка», «Коварство и любовь», «Повелитель мух»⁴⁰⁴) или же *вообще без микрофонного усиления* («Дядя Ваня»⁴⁰⁵, «Три сестры», «Братья Ка-

⁴⁰¹ Спектакль «Братья и сестры. Версия 2015» (2015, Малый драматический театр). Реж. Лев Додин.

⁴⁰² Спектакль «Гамлет» (2016, Малый драматический театр). Реж. Лев Додин.

⁴⁰³ Спектакль «Братья Карамазовы» (2020, Малый драматический театр). Реж. Лев Додин.

⁴⁰⁴ Спектакль «Повелитель мух» (2009, Малый драматический театр). Реж. Лев Додин.

⁴⁰⁵ Спектакль «Дядя Ваня» (2003, Малый драматический театр). Реж. Лев Додин.

рамазовы», «Бесплодные усилия любви»⁴⁰⁶, «Враг народа»⁴⁰⁷, «Вишневый сад»⁴⁰⁸, «Король Лир»⁴⁰⁹ и др.)

В спектакле «Братья и сестры» вообще одним из уровней, на которых разворачивается сценическая борьба, является *конфликт громкого и тихого*, электрического и акустически достоверного. На одной чаше весов — раскаты Сталинского голоса (ими открывается спектакль), оглушительные аккорды «Прощания Славянки», грохочущая песня из «Кубанских казаков», рев мотоцикла Егорши. На другой — живая музыка, живое пение, живые люди, живая фактура деревянной декорации Э. С. Кочергина. Есть мир Пекашина — мир, где течет настоящая жизнь со всеми ее горестями и трудностями, а есть мир внешний, куда-то громко несущийся. В какой-то степени вообще можно говорить о том, как в акустическом решении спектакля сталкиваются уходящая реальность крестьянской общины и сметающий ее электрифицированный двадцатый век. В ткани спектакля «Братья и сестры» Додин четко выделяет и сталкивает куски жизненные и куски «электрофицированные». Телесность-натуралистичность спектакля (реальные фактуры, распахивающиеся в зрительный зал деревянные ворота-бревна, обнаженные тела, северный говор) противопоставляется симулякрам, которые и потрогать, «пошшупать»-то нельзя.

Работа без микрофонного усиления предъявляет особые требования к артистам, зачастую ставя их в непростые условия (скажем, в «Трех сестрах», когда в первом акте герои зачастую находятся в самой глубине сцены за декорацией-стеной). Но это и работает на достоверность, и затягивает зрителя, фокусирует зрительское внимание, не ставит препятствий для подлинного сценического общения. И заставляет артистов постоянно учитывать присутствие зрителя, акустически непрерывно существовать в большом круге. То

⁴⁰⁶ Спектакль «Бесплодные усилия любви» (2008, Малый драматический театр). Реж. Лев Додин.

⁴⁰⁷ Спектакль «Враг народа» (2013, Малый драматический театр). Реж. Лев Додин.

⁴⁰⁸ Спектакль «Вишневый сад» (2014, Малый драматический театр). Реж. Лев Додин.

⁴⁰⁹ Спектакль «Король Лир» (2023, Малый драматический театр). Реж. Лев Додин.

есть на самом деле налицо *парадокс*: спектакль без микрофонов оказывается гораздо более «направленным» на зрителя и заботливым по отношению к нему, чем спектакль с микрофонами (которые, казалось бы, должны зрительское восприятие облегчать).

Таким образом, использование микрофонов в спектаклях Малого драматического театра продиктовано не техническими соображениями (артисты способны озвучить зрительный зал и без микрофонов), а художественными задачами, режиссерским решением. «Если пение или речь должны звучать «вживую», без микрофонного усиления, то это будет выдержано даже в спектакле под открытым небом, даже в афинском античном «Одеоне», где соберутся несколько тысяч зрителей. Если же потребна микрофонная акустика (довольно редкий случай), то и за этим следится неукоснительно: громкость, уровни звучания, степень реверберации находятся под режиссерским контролем на протяжении всей жизни спектакля»⁴¹⁰, пишет В. Н. Галендеев. Очень избирательное использование микрофонов в МДТ продиктовано общей художественной установкой руководства театра, многолетним стремлением строить театр, прежде всего основанный на актерском ансамбле. Ярко это проявляется в последних спектаклях Л. А. Додина («Братья Карамазовы», «Чайка»), в которых все герои почти непрерывно находятся на сцене, все всё видят и слышат, между персонажами как будто бы натянуты нити драматического напряжения. Сохранение подлинного акустического звучания в этих спектаклях — попытка ничем не разорвать эти нити, не разрушить реальное общение, не помешать микрофонным звуком, выстроить непрерывность диалога (как бы в противовес Х.-Т. Леману, полагающему, что в театре «общее стремление теперь направлено не к диалогу, но к многоголосию, к «полилогу»⁴¹¹).

Разумеется, работа без микрофонной поддержки требует от артистов Малого драматического театра особой речевой техники: мощного и объемно-

⁴¹⁰ Галендеев В. Сценическая речь. — Школа. — Театр. СПб., 2016. С. 236.

⁴¹¹ Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М., 2013. С. 239.

го дыхания, большой полетности звука, выпуклых согласных. Обеспечить высокий уровень речевой техники артистов МДТ, несомненно, помогает как пристальное внимание, которое уделяет работе со сценическим словом Лев Абрамович Додин, так и ежедневные речевые разминки, которые проводятся педагогами театра перед каждым спектаклем на протяжении десятилетий⁴¹².

Специфика художественного использования «микрофонной речи» в спектаклях Л. А. Додина определяется локальностью, «точечностью» появления микрофонного звучания. Только за счет этой локальности создается необходимый эффект, возникает поэтическое обобщение. Лишь на фоне натурального, «живого» акустического ландшафта микрофонное звучание обретает свое художественное, смысловое наполнение.

3.4. Выводы по главе 3

Влияние экранной речи на сценическую в современном драматическом театре идет сразу по нескольким направлениям.

Первое направление — *эстетическое*, оно связано с феноменом постдраматического театра, трактующим актера и, в частности, его голос лишь как часть общего «визуально-акустического комплекса»⁴¹³. Это проявляется и в музыкализации-ритмизации драматического действия и речи, и в «отделении» голоса от артиста посредством микрофонной техники (порой доходящем до радикальных форм, таких как существование актеров под заранее записанную речевую фонограмму). Так же, как в искусстве кинематографа, в постдраматическом театре из разрозненных элементов (изображение, монтаж, звук, свет, музыка, тело артиста, голос и др.) собирается общий звукозрительный образ. Эстетика постдраматического театра создает огромное количество возможностей и выразительных средств для режиссуры, находясь

⁴¹² Краткое описание одной из таких разминок приводит Е. Двизова, см.: Двизова Е. Один урок В. Н. Галендеева // Искусство сценической речи: Выпуск III. М., 2019. С. 44-45.

⁴¹³ Спасская М. Совы, привидения и оргии. Приключения иммерсивного театра в России // Театрон. 2017. № 1(19). С. 96.

на стыке театра, экранных искусств и научных технологий. Но можно наблюдать и своеобразный диктат в театре постдраматического типа, существенное ограничение: живой голос артиста без микрофонного усиления в такую эстетику включается плохо⁴¹⁴. Впрочем, в какой-то мере экспансия кинематографической звуковой эстетики заставила драматический театр заново почувствовать свою истинную акустическую природу. Художественная программа Малого драматического театра — Театра Европы демонстрирует именно такой подход: установка на актерский ансамбль, на натуральное звучание, на минимизирование использования микрофонов.

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

Третье направление связано с *психофизиологией зрительского восприятия*, со сложившейся матрицей, с которой зрители приходят в драматический театр. Привыкшие к плотному, акустически крупному, скомпрессированному звучанию речи в экранных искусствах, зрители невольно переносят эту модель слухового восприятия на театральные спектакли. «Выравнивание» актерской речи, которое было свойственно раннему звуковому кинематографу, вернулось на новом витке технического развития экранных искусств и воплотилось, прежде всего, в акустическом крупном плане и динамиче-

⁴¹⁴ В уже упомянутой «Оптимистической трагедии» В. Рыжакова отдельные сцены (например, монолог пожилого «свидетеля истории» в исполнении А. Волгина) по сути происходящего должны бы звучать акустически, без микрофонной поддержки. Но общая эстетика «электрифицированного» спектакля-концерта захватывает и эти камерные эпизоды, «подгоняя» их под общее решение (как нам видится, в ущерб смыслу). И Эра Зиганшина, и Аркадий Волгин являют собой в этом спектакле не просто другое поколение, но и другой театр (в том числе и по содержательности сценического слова). И даже жаль, что могучий режиссерский закон поглотил и их своей микрофонной эстетикой.

ской обработке. Экранные искусства сформировали у слушателя *звуковой стереотип*. Именно поэтому от современного театра зачастую требуется звучать на гораздо более высоком акустическом уровне, чем еще 40-50 лет назад, более мощно воздействовать на слуховое восприятие зрителя. Это приводит к обширному и не очень избирательному использованию микрофонного усиления сценической речи. Орфоэпическая разноголосица современных медиа тоже невольно накладывает отпечаток на зрительское восприятие. Словом, экранная речь через зрителя предъявляет обновленные требования к речи театральной.

В театре XXI века звучание сценической речи зачастую не обусловлено реальной акустикой площадки и голосовыми затратами артиста, а зависит от возможностей микрофонной аппаратуры. Наличие микрофона (в особенности, головного) невольно *воссоздает* для артиста ситуацию съемочной площадки, как будто бы снимая необходимость энергетических, дыхательных, мышечных затрат для осуществления речевого акта, приближая звучание сценической речи к экранному, а порой и к жизненно-бытовому качеству: «чем сильнее желание театра говорить “как в жизни”, тем больше возникает проблем именно со “слышимостью” и с “разборчивостью”»⁴¹⁵. На зрительское восприятие, в свою очередь, тоже оказывают перманентное воздействие экранные искусства, а значит, привычки медиапотребления неизбежно влияют на восприятие театрального спектакля. С одной стороны, сценическая речь вслед за речью экранной все более приближается к жизненному, бытовому звучанию (с точки зрения мелодики, дыхания, динамики, дикции, тембра, орфоэпии). С другой стороны, почти всегда на больших театральных площадках эта «обытовленная» речь преломляется через призму микрофонного усиления, приближаясь к уху зрителя и образуя нового рода *акустическую условность*. Если процесс кинофикации театра в области изображения и монтажа все же имеет ограничения в виде физических характеристик сценической площадки и сложности мгновенной перемены места действия (хотя

⁴¹⁵ Петрова А. Разговоры о слове. М., 2021. С. 106.

современная театральная машинерия и возможности видеопроекции в какой-то степени преодолевают эти ограничения), то кинофикация театра в области звука и, в частности, актерской речи, не знает никаких ограничений⁴¹⁶. Возможности микрофонной техники и современных систем звукоусиления позволяют формировать в театре любые акустические картины. Таким образом, в целом влияние экранной речи на сценическую носит *подавляющий характер*, во многом угнетающий природу театрального слова.

Говорить же об обратном процессе, — *влиянии сценической речи на экранную*, — довольно сложно. Эстетически кинематограф в речевом аспекте давно отмежевался от театральной традиции и существует независимо. Пожалуй, единственным реальным каналом обратной связи между театром и кинематографом остается *театральная школа*, единая для артистов театра и кино. Несмотря на неизбежные модификации, которые претерпевает актерская речь при переходе со сцены на съемочную площадку, воспитанные в театральной школе механизмы порождения речи продолжают быть актуальными.

В целом же существующая программа обучения на актерских курсах, несомненно, нуждается в обновлении: сегодня театральная школа не может и не должна игнорировать экранную сторону творчества будущих артистов, тем более, что в получаемых ими дипломах значится «Артист драматического театра и кино». Система же обучения в российских театральных школах почти не касается специфики работы в кадре или у микрофона. Этот недостаток программы воспитания молодых артистов необходимо исправлять. Определенные шаги в этом направлении уже сделаны: так, например, в Российском государственном институте сценических искусств с недавних пор реализуется на старших курсах факультативная дисциплина «Работа актера в

⁴¹⁶ Утверждение К. Матвиенко о том, что «кинофикация кончилась вместе с приходом звука» (Матвиенко К. Вс. Мейерхольд и кино: от «Портрета Дориана Грея» к «Лесу» // Вопросы театра. 2009. №1-2. С. 298.), таким образом, требует уточнения. В аспекте речевого творчества актера кинофикация театра с приходом звука в кинематограф только началась, а в наши дни достигла расцвета.

кадре». Но *речевое воспитание* актера драматического театра и кино тоже не может проходить без учета необходимости в дальнейшем работать в кадре и у микрофона в тон-ателье, то есть умения переключаться «с одной речевой стихии на другую»⁴¹⁷.

Здесь нам видятся два основных направления, по которым может вестись обновление дисциплины «Сценическая речь».

С одной стороны, педагоги по сценической речи в рамках *существующей программы* предмета могут воспитывать в студентах не только навык звучания в условиях *сцены*, но и умение быть действенным, внятным, разборчивым, адресным при работе в кадре и у микрофона. То есть воспитывать в будущих артистах *речевую пластичность*. Отсюда возникает необходимость в *большей вариативности* речевого тренинга: воспитание гибкого разнообразного дыхания, навыка озвучивать разные по объему пространства, обеспечивать разборчивость при разной динамике звука, добиваться дикционной дифференциации без активной внешней артикуляции, сохранять речевой тонус не только в движении, но и в статике⁴¹⁸. Второе направление предполагает включение в учебный план *новых дисциплин*, связанных со спецификой работы артиста у микрофона (по примеру ВГИК⁴¹⁹, РИТИ-ГИТИС⁴²⁰ и Института им. Щепкина⁴²¹). Разработанный нами проект рабочей программы дисциплины «Работа артиста в процессе озвучания»⁴²² предполагает, что студенты старших курсов познакомятся с общими техническими и технологическими принципами озвучания, овладеют базовыми навыками записи за кадро-

⁴¹⁷ Юй Я. Речевая педагогика. Специфические аспекты речевого искусства в спектакле и в фильме // Научно-методический журнал «Специальное образование». 2020. № 2. С. 165.

⁴¹⁸ О разработанном и апробированном комплексном речевом упражнении «Дубляж» — см.: Блюдов Д. В. Опыт упражнения «Дубляж» на занятиях по сценической речи // Методика преподавания специальных дисциплин в театральном вузе. М., 2020. С. 34-43.

⁴¹⁹ Во ВГИКе актерам на 3-4 курсах преподается одна из двух дисциплин по выбору: «Озвучение» или «Работа с дикторским текстом».

⁴²⁰ В РИТИ-ГИТИС актерам драматического театра и кино на 3 курсе преподается дисциплина «Работа артиста у микрофона и перед камерой».

⁴²¹ В течение нескольких лет в ВТУ им. Щепкина существовал факультатив «Искусство озвучивания фильмов», который вел мастер дубляжа В. Кузнецов.

⁴²² См. Приложение С (С. 225 диссертации).

вого текста, озвучания и дубляжа, практикой озвучания мультипликационного героя.

Так или иначе, необходимость готовить универсального синтетического артиста, способного к работе в драматическом и музыкальном театре, на эстраде, в кино, на телевидении, в индустрии озвучания и дубляжа, неизбежно ставит вопрос о существенном расширении программы предмета «Сценическая речь».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В процессе исследования средствами слухового и инструментального анализа изучены речевые фонограммы ранних советских звуковых кинофильмов, фильмов и спектаклей периода «оттепели», современных фильмов и драматических спектаклей. Комплексно рассмотрена эволюция экранной и театральной актерской речи с 1930-х годов до современности, выявлены основные закономерности взаимного влияния актерской речи в отечественном театре и кинематографе.

Изучен процесс взаимного влияния актерской речи в театре и кинематографе в 1930-40-х годах, определена специфика подхода к звучащей речи на начальном этапе существования звукового кинематографа. Установлено, что создатели первого советского звукового фильма «Путевка в жизнь» новаторски подошли к звучанию актерской речи, создав особое мозаичное звуковое пространство, в котором господствует принцип асинхронного звучания речи, преобладают такие средства выразительности, как «речевые мазки», «речевые события», «реплики-титры», «звуковой рой», неречевые звуки и др. Была предпринята попытка создать новый подход к звучащей речи, в слабой степени наследующий существующему театральному опыту, сводящий к минимуму чистый смысловой диалог. Но этот эксперимент остался единичным явлением, получившим развитие только в 1970–80-х в авторском кинематографе А. Германа, А. Сокурова и др. А в 1930-х — 1940-х годах советская кинематография, отчасти из технической необходимости, отчасти под влиянием идеологических требований, сделала внятней и разборчивый диалог ключевым элементом фонограммы фильма (в профессиональной среде звукорежиссеров это представление господствует и сегодня). Ограниченные возможности звукозаписывающей техники потребовали от артистов перенастройки речи в сторону динамической выравненности, звучности, вокализованных гласных, богатого звуковысотного диапазона, выпуклых согласных. Эта речевая техника во многом наследовала речевой традиции Малого театра. Так на начальном этапе существования звукового кинематографа

сценическая речь непосредственно повлияла на речь в кино. В свою очередь, сформировавшиеся в 1930-х представления об образцовой кинематографической речи повлияли и на зрительское восприятие, и на сценическую речь, в которой более, чем на два десятилетия утвердился стандарт разборчивости, внятности, звонкости и звучности.

В середине 1950-х годов общественные изменения в СССР совпали с радикальным усовершенствованием техники и технологии кинематографа. В процессе анализа речевой фонограммы фильма «Мне двадцать лет» установлено, что кинематограф периода «оттепели» обогатился новыми средствами выразительности, в частности, стал вариативно использовать озвученные внутренние монологи и диалоги героев, а также получил возможность за счет приема «субъективного микрофона» формировать особое пространство кросс-дигезиса, выстраивая перемещение зрителя между разными акустическими пространствами.

Установлено, что наряду с этим в кинематографе «оттепели» произошел слом речевого стиля в сторону большей индивидуализации и психологической дифференциации, предельного внимания к подтексту. Это потребовало модификации речевой техники артистов: увеличился темп речи, уменьшился объем согласных, снизилась дикционная дифференциация, исчезла вокализация, стали более вариативными дыхание и интонационно-мелодическая организация речи. Речевой стиль, возникший одновременно в театре «Современник» и на киноэкране в середине 1950-х гг., сформировал новый стандарт зрительского восприятия и преобразил театральную речь. Кинематографическая достоверность, камерность звучания слова стала безусловным ориентиром для театра. В диссертации подробно анализируется слом стиля сценической речи в период «оттепели» на материале двух редакций спектакля Большого драматического театра «Лиса и виноград» («Эзоп») 1957 и 1967 гг. Таким образом, в исследовании выявлены изменения речевого стиля в театре и кинематографе периода «оттепели», установлены связи

между изменениями речевого стиля в кинематографе и процессами в сценической речи.

Непрерывное совершенствование кинотехнологии (появление цифровой записи звука, систем шумоподавления, узконаправленных микрофонов, петличных микрофонов и т.д.) начиная с 1950-х годов все более снимало для артиста кино техническую необходимость модификации, «перезарядки» речи. Экранное слово все более приближалось к слову жизненному: обеднялся звуковысотный репертуар, снижалась дикционная дифференциация. Условная «естественность» речи, сформировавшаяся в кинематографе «оттепели», стала все больше стремиться к бытовой необязательности. Появление телевидения и требований технического контроля сформировало новую акустическую условность речи в экранных искусствах: утвердился стандарт очищенного, выравненного, динамически плотного слова, звучащего на крупном плане вне зависимости от физического положения артиста в кадре. Большое количество дублированных кинокартин и почти повсеместный выбор создателями кино- и телефильмов студийного озвучания вместо чистой записи звука на съемочной площадке утвердили этот новый акустический стандарт. Таким образом, актерская речь в экранных искусствах с одной стороны все более стремится к жизненной с точки зрения дикции, орфоэпии, мелодики, тембра, с другой стороны — в результате применения инструментов обработки очищается от помех, становится динамически плотной и акустически крупной, то есть все больше приближается к уху слушателя.

В диссертации исследован феномен «микрофонной речи» в современном драматическом театре и проанализировано взаимное влияние современной сценической и кинематографической речи. Установлено, что влияние кинематографической речи на речь сценическую носит сегодня всеобъемлющий характер. С одной стороны, артисты невольно несут на сцену тот почти бытовой речевой стиль, который зачастую требуется от них при работе в кадре. С другой стороны, зритель, привыкший к плотной, крупной, комфортной для восприятия речи, громкость которой он при этом может регулиро-

вать, распространяет свою слуховую привычку на восприятие театрального действия. В стремлении соответствовать этому зрительскому запросу театр все больше полагается на микрофонное усиление речи. В то же время, микрофонное звучание органично вошло в эстетику постдраматического театра: режиссеры пользуются возможностями микрофонов и приборов обработки для «отделения» голоса от артиста, существования под заранее записанную речевую фонограмму, озвучивания авторского комментария и внутренних монологов героев, вольного формирования акустических пространств в спектакле.

Таким образом, влияние экранной речи на сценическую сегодня идет сразу по нескольким направлениям: эстетическому, эстетико-психологическому и по направлению, связанному с психофизиологией зрительского восприятия. Обратный же процесс, — влияние сценической речи на кинематографическую, — осуществляется лишь косвенно, через театральную школу, единую для артистов театра и кино. В рамках этой школы безусловной является необходимость обновлять и расширять программу речевого воспитания, готовя будущих артистов драматического театра и кино к звучанию и на сцене, и в кадре, и у микрофона.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ*I. Книги и статьи из книг*

1. Актер в кино : сборник / составитель Е. Захаров. — Москва : Искусство, 1976. — 303 с.
2. **Анощенко, Н. Д.** Звучащая фильма в СССР и за границей / Н. Д. Анощенко. — Москва : Театинопечатъ, 1930. — 104 с.
3. **Ардов, Б. В.** Система Станиславского и профессиональная практика актера кино : специальность 17.00.03. «Киноискусство и телевидение» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Борис Викторович Ардов ; школа-студия им. В. И. Немировича-Данченко при МХАТ им. Горького ; ВГИК. — Москва, 1985. — 27 с.
4. **Арнхейм, Р.** Кино как искусство / Р. Арнхейм ; перевод с английского Д. Ф. Соколовой ; общая редакция и послесловие А. В. Мачерета. — Москва : Иностранная литература, 1960. — 203, [3] с., [8] л. ил.
5. **Асафьев, Б. В.** Речевая интонация / Б. Асафьев. — Москва ; Ленинград : Музыка, 1965 — 136 с.
6. **Балаш, Б.** Кино. Становление и сущность нового искусства / Бела Балаш. — Москва : Прогресс, 1968. — 328 с.
7. **Бейлин, А. М.** Актер в фильме / А. Бейлин. — Москва ; Ленинград : Искусство, 1964. — 225, [2] с., [20] л. ил.
8. **Беленький, И.** История кино: Киносъемки. Кинопромышленность, киноискусство / Игорь Беленький. — Москва : Альпина Паблишер, 2020. — 405 с.
9. **Белоусов, Ю. А.** Мастерство киноактера / Ю. Белоусов, А. Липков. — Москва : Знание, 1964. — 85, [2] с. : ил.
10. **Беньямин, В.** Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе / В. Беньямин ; под редакцией Ю. А. Здороого. — Москва, 1996. — 240 с.

11. **Бернштейн, С. И.** Словарь фонетических терминов / Бернштейн С. И. ; редактор А. А. Леонтьев ; Институт языков и культур им. Л. Н. Толстого. — Москва : Восточная литература, 1996. — 172 с. : 1 портр.

12. **Блюдов, Д. В.** «Откуда, кто они...»: о первых звучащих словах в советском кино / Даниил Блюдов. // Феномен актера: профессия, философия, эстетика: Материалы пятнадцатой всероссийской научной конференции аспирантов, магистрантов и стажеров. 5 октября 2022 года / редактор-составитель Ю. А. Васильев. — Санкт-Петербург : Издательство РГИСИ, 2023. — С. 34-43.

13. **Блюдов, Д. В.** Опыт анализа актерской речи в раннем звуковом кинематографе / Даниил Блюдов. // «Слово. Действие. Сцена. Речь в пластике, пластика в речи». Сборник статей всероссийской научно-практической конференции Педагогов и студентов театральных вузов и сузов. — Пермь: РИО УНИД, 2021. — С. 54-62.

14. **Блюдов, Д. В.** Опыт упражнения «Дубляж» на занятиях по сценической речи / Даниил Блюдов. // Методика преподавания специальных дисциплин в театральном вузе. Материалы XLIII Межвузовской научно-практической конференции. — Москва: ГИТИС, 2020. — С. 34-43.

15. **Блюдов, Д. В.** Эстетика восприятия вокальных партий в музыкальных фильмах с синхронной записью вокала / Д. Блюдов. // Неделя науки и творчества-2013, 15-27 апреля 2013 г. : Материалы научных и творческих конференций СПбГУКиТ. — Санкт-Петербург: Издательство СПбГУКиТ, 2013. — С. 123-124.

16. **Богданова, П. Б.** Режиссеры-шестидесятники / Полина Богданова. — Москва : Новое литературное обозрение, 2010. — 169 с.

17. **Бочек, Я.** Актер в кино и театре / Я. Бочек. // Вопросы киноискусства : ежегодный историко-теоретический сборник / ответственный редактор С. Фрейлих. — Москва : Издательство Академии Наук СССР, 1959. — Выпуск 3 / редактор С. Фрейлих. — 1959. — С. 210-219.

18. **Брессон, Р.** Заметки о кинематографе / Робер Брессон ; перевод с французского М. Одэль. — Москва : Rosebud Publishing, 2017. — 100 с.
19. **Булгакова, О.** Голос как культурный феномен. / Оксана Булгакова. — Москва : Новое литературное обозрение, 2015. — 568 с.
20. **Вайсфельд, И. В.** Искусство в движении / И. Вайсфельд ; вступительная статья В. Б. Шкловского. — Москва : Искусство, 1981. — 240 с., 1 л. портр.
21. **Варламова, А. П.** Актеры БДТ / А. П. Варламова. // Русское актерское искусство XX века / Министерство культуры Российской Федерации, Российский институт истории искусств. — Санкт-Петербург : Левша, 2018. — С. 558-604.
22. **Василий Иванович Качалов** : сборник статей, воспоминаний, писем / составитель и редактор В. Я. Виленкин. — Москва : Искусство, 1954. — 640 с., [54] л. ил., портр.
23. **Взаимодействие и синтез искусств** / редакционная коллегия Д. Благой, Б. Егоров, Б. Кедров [и др.] — Ленинград : Наука, Ленинградское отделение, 1978. — 272 с.
24. **Винокур, Г. О.** Русское сценическое произношение / Г. О. Винокур ; вступительная статья С. М. Кузьминой ; послесловие Н. Н. Розановой. Издание стереотипное. — Москва : Ленанд, 2020. — 88 с.
25. **Владимиров, С. В.** К истории режиссуры : сборник / С. В. Владимиров. — Часть 2 : Театральные дневники (1966-1972). — Санкт-Петербург : РИИИ, 2012. — 307 с.
26. **Волконский, С. М.** Выразительное слово: Опыт исследования и руководства в области механики, психологии, философии и эстетики речи в жизни и на сцене / С. М. Волконский. — Москва : Ленанд, 2019. — 216 с.
27. **Всеволодский-Гернгросс, В. Н.** Теория русской речевой интонации : монография на основе курса лекций / В. Всеволодский-Гернгросс. — Петербург : Государственное издательство, 1922. — 128 с.

28. «Встречный» : как создавался фильм : сборник статей / редактор Ш. Ахушков. — Москва : Кинофотоиздат, 1935. — 147, [4] с.
29. **Галендеев, В. Н.** Не только о сценической речи : монография / Валерий Галендеев ; редактор-составитель Л. Д. Алферова. — Санкт-Петербург : Издательство Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства : Чистый лист, 2006. — 382 с.
30. **Галендеев, В. Н.** Сценическая речь — Школа — Театр : Избранные работы о сценическом искусстве / Валерий Галендеев ; составитель Л. Д. Алферова ; авторы предисловия Л. И. Гительман, А. М. Смелянский. — Санкт-Петербург : РГИСИ, 2016. — 526, [1] с., [8] л. ил., портр.
31. **Горницкая, Н. С.** Кино — литература — театр : к проблеме взаимодействия искусств : учебное пособие / Н. С. Горницкая. — Ленинград : ЛГИТМИК, 1984. — 71 с.
32. **Гуревич, С.** Метаморфозы звука / С. Д. Гуревич. // Современный экран. Теория. Методология. Процесс : Сборник научных трудов / Министерство культуры России ; Российский институт истории искусств ; составитель и ответственный редактор Р. Д. Копылова. — Санкт-Петербург, 1992. — С. 24-38.
33. **Двизова, Е. В.** Один урок В. Н. Галендеева / Е. В. Двизова. // Искусство сценической речи: Выпуск III / составитель и ответственный редактор И. Ю. Промптова. — Москва : РИТИ-ГИТИС, 2019. — С. 33-50.
34. **Долар, М.** Голос и ничего больше : антропологическое и культурологическое исследование / Младен Долар ; перевод А. Красовец ; автор предисловия В. А. Мазин. — Санкт-Петербург : Издательство Ивана Лимбаха, 2018. — 380, [3] с., 1 л. портр.
35. **Должанский, А. Н.** Краткий музыкальный словарь / Александр Должанский. — Издание 5-е. — Санкт-Петербург : Лань, 2000. — 448 с.
36. **Ельникова, Л. Ф.** Экранное творчество актера как выражение ведущих тенденций времени : специальность 17.00.03. «Киноискусство и те-

левидение» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Людвиг Феофиловна Ельникова ; ВГИК ; Институт театрального искусства им. Карпенко-Карого ; ВНИИ киноискусства Госкино СССР. — Москва, 1982. — 25 с.

37. **Ждан, В. Н.** Эстетика экрана и взаимодействие искусств / В. Ждан. — Москва : Искусство, 1987. — 494 с.

38. Живое слово: логос — голос — движение — жест: Сборник статей и материалов / составитель, ответственный редактор В. В. Фещенко. — Москва : Новое литературное обозрение, 2015. — 480 с.

39. **Зайцева, Л. А.** Экранный образ времени оттепели (60 — 80-е годы) : монография / Л. А. Зайцева ; ВГИК. — Москва ; Санкт-Петербург : Нестор-История, 2017. — 339, [1] с.

40. **Захаров, М. А.** Контакты на разных уровнях / Марк Захаров. — Москва : Искусство, 1988. — 270 с.

41. Звуковое кино : сборник статей. — Москва : Издательство ЦК Рабис, 1930. — 109, [2] с. : ил.

42. Звучащее кино : кино-технический сборник. Выпуск 1 / составлен и переведен Е. С. Вейсенберг ; предисловие А. Ф. Шорина. — Ленинград : Теакинопечать, 1930. — 30, [2] с. : ил.

43. **Зоркая, Н.** Кино и театр / Н. Зоркая. // Вопросы киноискусства : ежегодный историко-теоретический сборник / ответственный редактор С. Фрейлих. — Москва : Издательство Академии Наук СССР, 1959. — Выпуск 3 / редактор С. Фрейлих. — 1959. — С. 183-209.

44. **Иезуитов, Н.** Актеры МХАТ в кино / Н. Иезуитов. — Москва : Госкиноиздат, 1938. — 119 с.

45. **Иоффе, И. И.** Избранное : 1920-30-е гг. : из книг: "Культура и стиль", "Синтетическая теория искусств", "Синтетическое изучение искусства и звуковое кино" / И. И. Иоффе ; составители М. С. Каган, И. П. Смирнов, Н. Я. Григорьева. — Санкт-Петербург : Петрополис, 2006. — 517, [2] с.

46. **Иртлач, С. Ш.** Опыт интонационно-мелодического анализа русской речи / Стронгилла Иртлач. — 2-е издание. — Ленинград, 1979. — 97 с.

47. История отечественного кино : учебник для вузов / Государственный институт искусствознания ; Научно-исследовательский институт киноискусства ; ответственный редактор Л. М. Будяк. — Москва : Прогресс-Традиция, 2005. — 525 с.

48. История советского киноискусства звукового периода по высказываниям мастеров и отзывам критиков. Часть I (1930–1941) / Составитель И. Соколов. Москва : Госкиноиздат, 1946. — 311 с.

49. История советского киноискусства звукового периода по высказываниям мастеров и отзывам критиков. Часть II (1934–1944) / Составитель И. Соколов. Москва : Госкиноиздат, 1946. — 310 с.

50. **Кагановская, Л.** Голос техники: Переход советского кино к звуку 1928–1935 / Лиля Кагановская ; перевод с английского Н. Рябчиковой. — Санкт-Петербург : Academic Studies Press ; Библиороссика, 2021. — 319 с. : илл.

51. **Калашников, Ю., Сатаева, М. К. С.** Станиславский и кино / Ю. Калашников, М. Сатаева. // Вопросы киноискусства : ежегодный историко-теоретический сборник / ответственный редактор С. Фрейлих. — Москва : Издательство Академии Наук СССР, 1959. — Выпуск 5 / редактор С. Фрейлих. — 1961. — С. 281-317.

52. **Калмановский, Е. С.** Книга о театральном актере : Введение в изучение актерского творчества / Е. Калмановский; предисловие О. Н. Ефремова. — Ленинград : Искусство, 1984. — 223 с.

53. **Кардин, В.** Достоинство искусства : раздумья о театре и кинематографе наших дней / В. Кардин. — Москва : Искусство, 1967. — 268, [2] с.

54. **Карягин, А.** Кино, театр, телевидение сегодня и завтра / А. Карягин. // Вопросы киноискусства : ежегодный историко-теоретический сборник / ответственный редактор С. Фрейлих. — Москва : Издательство Академии

Наук СССР, 1959. — Выпуск 7 / редактор С. Фрейлих. — 1963. — С. 149-185.

55. Кинематограф сегодня : сборник статей. Выпуск 1 / Всесоюзный государственный институт кинематографии ; под общей редакцией В. Н. Ждана. — Москва : Искусство, 1967. — 278, [2] с., [14] л. ил.

56. **Клюевская, К. В.** Виталий Полицеймако / К. В. Клюевская, О. Н. Персидская. — Ленинград ; Москва : Искусство, 1963. — 111, [1] с., [1] л. портр., [12] л. ил. Портр.

57. **Ковалов, О. А.** Советский экспрессионизм: от Калигари до Сталина / Олег Ковалов, Евгений Марголит, Марианна Киреева ; автор вступительной статьи П. Багров ; Государственный фонд кинофильмов Российской Федерации, Киноконцерн «Мосфильм». — Санкт-Петербург : Порядок слов, 2019. — 457 с.

58. **Козинцев, Г. М.** Глубокий экран / Г. Козинцев. — Москва : Искусство, 1971. — 254 с.

59. **Козлов, Л. К.** Изображение и образ : Очерки по исторической поэтике советского кино / Л. К. Козлов. — Москва : Искусство, 1980. — 288 с.

60. **Козлов, Л. К.** Произведение во времени. Статьи, исследования, беседы / Леонид Козлов. — Москва : Эйзенштейн-центр, 2005. — 447 с.

61. **Козюренко, Ю. И.** Основы звукорежиссуры в театре / Ю. Козюренко. — Москва: Искусство, 1975. — 248 с.

62. **Корзинкина, И. В.** Работа диктора и актера у микрофона : учебное пособие по курсу "Сценическая речь" для студентов театральных институтов / И. В. Корзинкина ; Институт Театрального искусства им. А. В. Луначарского. — Москва, 1977. — 87 с.

63. **Кракауэр, З.** Природа фильма. Реабилитация физической реальности / З. Кракауэр ; сокращенный перевод с английского Д. Соколовой ; вступительная статья Р. Юренева. — Москва : Искусство, 1974. — 423 с.

64. **Краснослободцева, А. В.** Функции экранных образов в российском театре XXI века : специальность 17.00.01 «Театральное искусство» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Краснослободцева Анна Владимировна ; Российский институт театрального искусства — ГИТИС. — Москва, 2022. — 28 с.
65. Краткий словарь по эстетике / под общей редакцией М. Овсянникова, В. Разумного. — Москва : Политиздат, 1964. — 544 с.
66. **Кузнецов, В. В.** Практическая перезапись в кино- и видеопроизводстве : учебное пособие / В. В. Кузнецов , В. В. Прямов. — Москва : ВГИК им. С. А. Герасимова, 2016. — 190 с. : ил.
67. **Кулешов, Л. В.** Советский киноактер / Л. Кулешов. // Кулешов Л. ; Собрание сочинений : В 3 томах. Том 1: Теория. Критика. Педагогика. — Москва : Искусство, 1987. — С. 137-143.
68. **Куракина, К. В.** Основы техники речи в трудах К. С. Станиславского / К. В. Куракина. — Москва : Всероссийское театральное общество, 1959. — 101, [2] с.
69. **Леман, Х.-Т.** Постдраматический театр = Postdramatisches theater / Ханс-Тис Леман ; предисловие А. Васильева, перевод с немецкого, вступительная статья и комментарии Н. Исаевой. — Москва : ABCdesign, 2013. — 311 с.
70. **Лисса, З.** Эстетика киномузыки / З. Лисса. — Москва : Музыка, 1970. — 495 с.
71. **Лобанов, Б. М.** Метод статистической оценки просодических параметров темпа речи (на материале русской речи) / Б. М. Лобанов, В. А. Житко. // Компьютерная лингвистика и интеллектуальные технологии: по материалам ежегодной международной конференции «Диалог» (2021), Москва, 16–19 июня 2021 года. Том Выпуск 20. — Москва : РГГУ, 2021. — С. 1120-1129.
72. **Лотман, Ю., Цивьян, Ю.** Диалог с экраном / Ю. М. Лотман, Ю. Г. Цивьян. — Таллинн : Александра, 1994. — 216 с.

73. **Магидов, В. М.** Кинофотофонодокументы в контексте исторического знания / В. М. Магидов. — Москва : РГГУ, 2005. — 394 с.
74. **Марголит, Е. Я.** В ожидании ответа. Отечественное кино: фильмы и их люди / Евгений Марголит. — Москва : Rosebud Publishing, 2019. — 464 с.
75. **Мартыненко, Ю. Я.** ВГИК : школа киноискусства / Ю. Мартыненко, М. Гаркушенко. — Москва : Всесоюзное бюро пропаганды киноискусства, 1982. — 102 с.
76. **Марченко, Т. А.** Портреты ленинградских актеров: Учебное пособие для студентов специальности «Театроведение» / Т. А. Марченко. — Санкт-Петербург : Издательство СПбГАТИ, 2008. — 176 с.
77. **Матвиенко, К. Н.** Кинофикация театра: история и современность : специальность 17.00.01 «Театральное искусство» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Матвиенко Кристина Николаевна ; Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства. — Санкт-Петербург, 2010. — 31 с.
78. **Мачерет, А. В.** Реальность мира на экране / А. В. Мачерет. — Москва : Искусство, 1968. — 312 с.
79. **Минн, Е.** Виталий Павлович Полицеймако / Евгений Минн. — Ленинград : ВТО, 1950. — 48 с.
80. **Молочник, Б. Е.** Профессия — кинематографист / Борис Молочник. — Санкт-Петербург : Борей Арт, 2011. — 244 с.
81. **Монтегю, А.** Мир фильма : путеводитель по кино / Айвор Монтегю ; Перевод И. Разумовской и С. Самостреловой под редакцией Я. Блумберга. — Ленинград : Издательство «Искусство». Ленинградское отделение, 1969. — 279 с.
82. Николай Петрович Баталов : статьи, воспоминания, письма / составитель В. А. Халиф ; редактор Н. Г. Литвиненко. — Москва : Искусство, 1971. — 206, [2] с., [20] л. ил., портр.

83. Новые аудиовизуальные технологии / ответственный редактор К. Э. Разлогов ; Министерство культуры и массовых коммуникаций Российской Федерации ; Федеральное агентство по культуре и кинематографии. — Москва : Едиториал УРСС, 2005. — 488 с.

84. **Орлова, Е.** Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления : История. Становление. Сущность / Елена Орлова. — Москва : Музыка, 1984. — 302 с.

85. **Паперный, В.** Кино, культура и дух времени / Владимир Паперный, при участии Владимира Туровского. — Москва : Новое литературное обозрение, 2023. — 368 с.: ил.

86. **Петрова, А. Н.** Разговоры о слове / А. Н. Петрова. — Москва : Московский Художественный театр, 2021. — 316 с.: ил.

87. **Пиотровский, А. И.** Тонфильма в порядке дня // Театр. Кино. Жизнь : избранные статьи автора и воспоминания о нем / Адриан Пиотровский ; составление и подготовка текста А. А. Акимовой ; общая редакция Е. С. Доби́на ; вступительная статья С. Л. Цимбала ; примечания Т. Ф. Селезневой, А. Я. Трабского ; Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии. — Ленинград : Искусство, Ленинградское отделение, 1969. — С. 229-232.

88. **Познин, В. Ф.** Экранное пространство и время. Структурно-типологический и перцептуальный аспекты / В. Ф. Познин. — Санкт-Петербург : ИД «Петрополис» ; РИИИ, 2021. — 388 с.

89. **Пономарева, Т. Н.** Принципы актерской школы Станиславского в кино / Т. Пономарева. — Москва : Знание, 1968. — 31, [1] с.

90. **Попова Эванс, Т. Д.** Записки звукорежиссера / Екатерина Попова Эванс. — Москва : Канон+ РОИИ «Реабилитация», 2023. — 192 с., ил.

91. Премьеры Товстоногова / составление, пояснительный текст Е. И. Горфункель. — Москва : Артист. Режиссер. Театр; Профессиональный фонд «Русский театр», 1994. — 367 с.

92. **Проконова, Н. Л.** Монология как вызов постдраматизма речевой педагогике новейшего времени / Н. Л. Проконова. // Речь на сцене : коллективная монография / под общей редакцией Ю. А. Васильева. — Екатеринбург ; Москва : Кабинетный ученый, 2021. — С. 46-56.

93. **Промптова, И. Ю.** Интонационная выразительность речи актера // «Услышать будущего зов...». На уроках сценической речи. / И. Ю. Промптова. — Москва : РИТИ — ГИТИС, 2016. — С. 57-170.

94. **Пудовкин, В. И.** Собрание сочинений : в 3 томах / В. Пудовкин ; Всесоюзный государственный институт кинематографии. — Москва : Искусство, 1974. — Т. 1 : О киносценарии. Кинорежиссура. Мастерство киноактера / составители и авторы примечаний Т. Запасник, А. Петрович ; редколлегия : А. Н. Грошев [и др.] ; вступительная статья С. А. Герасимова и А. Н. Грошева. — 1974. — 440 с., [35] л. ил.

95. **Русинова, Е. А.** Влияние новых многоканальных звуковых технологий на киноязык: На опыте зарубежного кинематографа : специальность 17.00.03 «Кино- теле- и другие экранные искусства» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Елена Анатольевна Русинова ; Всероссийский государственный институт кинематографии им. С. А. Герасимова. — Москва, 2004. — 30 с.

96. **Русинова, Е. А.** Формирование звуковых пространств в кинематографе : специальность 17.00.03 «Кино-, теле- и другие экранные искусства» : автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения / Русинова Елена Анатольевна ; ВГИК. — Москва, 2021. — 57 с.

97. Русская театральная школа / составитель Ю. Т. Шилов. — Москва : ПанЪинтер, 2004. — 542 с.

98. Русское сценическое произношение : сборник статей / Академия наук СССР ; Институт русского языка ; ответственный редактор С. М. Кузьмина. — Москва : Наука, 1986. — 236, [1] с. : ил.

99. **Рясов, А.** Едва слышный гул. Введение в философию звука / Анатолий Рясов. — Москва : Новое литературное обозрение, 2021. — 184 с.

100. **Сабанеев, Л. Л.** Музыка речи : эстетическое исследование / Леонид Сабанеев. — Москва : Работник просвещения, 1923. — 190 с., 4 л. табл.

101. **Садуль, Ж.** Всемирная история кино: В 6 томах / Жорж Садуль ; под общей редакцией С. И. Юткевича. — Москва, 1961. — 626 с.

102. **Сандлер, М.** Слово жизненное и слово сценическое. Станиславский и Первая студия МХТ / М. Сандлер. // Феномен актера: профессия, философия, эстетика. Материалы шестой научной конференции аспирантов 16 мая 2012 года. — Санкт-Петербург, 2012. — С. 40-44.

103. **Сахновский-Панкеев, В. А.** Соперничество — содружество : Театр и кино : опыт сравнительного анализа / Владимир Александрович Сахновский-Панкеев. — Ленинград : Искусство, Ленинградское отделение, 1979. — 176 с.

104. **Смагина, С. А.** Влияние театральной культуры на отечественный кинематограф второй половины 1960-х — 1980-х гг.: специальность 17.00.03 «Кино-, теле- и другие экранные искусства» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Смагина Светлана Александровна ; ВГИК. — Москва, 2013. — 30 с.

105. Советская власть и медиа : сборник статей / по общей редакцией Х. Гюнтер и С. Хэнсен. — Санкт-Петербург : Академический проект, 2006. — 620 с.

106. **Соколов, И.** Как сделаны звуковые фильмы / И. Соколов. — Москва : Теакинопечать, 1930. — 31 с.

107. **Соломкина, Т. А.** Взаимодействие театра и кино в немецком экспрессионизме 1910–1920-х годов / Т. А. Соломкина. — Санкт-Петербург : Гангут, 2018. — 124 с.

108. **Сольский, В. А.** Звучащее кино / В. Сольский. — Москва ; Ленинград : Теакинопечать, 1929. — 95, [1] с.

109. **Станиславский, К. С.** Собрание сочинений : в 8 томах / К. С. Станиславский ; редакционная коллегия М. Н. Кедров [и др.] — Москва : Искусство, 1954–1961. — Т. 3 : Работа актера над собой. Ч. 2 : Работа над

собой в творческом процессе воплощения: Дневник ученика / редактор тома Вл. Н. Прокофьев ; подготовка текста, вступительная статья и примечания Г. В. Кристи ; Государственный научно-исследовательский институт театра и музыки ; МХАТ СССР им. М. Горького. — Москва, 1955. — 502 с., [9] л. ил.

110. **Старосельская, Н. Д.** Товстоногов / Н. Старосельская. — Москва : Молодая гвардия, 2004. — 405, [2] с., [16] л. ил.

111. **Стрелков, С. Ю.** Дубляж: в поисках правды / С. Стрелков. — Москва : Флинта, 2020. — 256 с.

112. **Стрелков, С. Ю.** Искусство озвучивать фильмы / С. Стрелков. — Москва : Флинта, 2020. — 196 с.

113. Сценическая речь : прошлое и настоящее : избранные труды кафедры сценической речи Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства / редакционная коллегия Ю. А. Васильев [и др.]. — Санкт-Петербург : Издательство Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства, 2009. — 440 с.

114. **Тарасов, В. И.** Чувство речи: учебное пособие / Виктор Тарасов ; научный редактор В. В. Иванова ; вступительная статья А. Н. Куницына. — Санкт-Петербург : СПбГАТИ, 1997. — 160 с.

115. Театр «Современник» : Альбом / вступительная статья Е. Дороша, редактор-составитель А. Свободин. — Москва : Искусство, 1973. — 128 с.

116. Теория и практика сценической речи. Коллективная монография / ответственный редактор В. Н. Галендеев ; редактор-составитель Л. Д. Алферова. — Санкт-Петербург : СПбГАТИ, 2005. — 135 с.

117. Теория и практика сценической речи. Сборник научных трудов / редактор-составитель В. И. Тарасов. — Ленинград : ЛГИТМиК, 1985. — 146 с.

118. **Товстоногов, Г. А.** Современность в современном театре: беседы о режиссуре / Г. А. Товстоногов. — Ленинград; Москва: Искусство, 1962. — 102 с.

119. **Товстоногов, Г. А.** Театр и кино / Г. А. Товстоногов. // Вопросы киноискусства : ежегодный историко-теоретический сборник / ответственный редактор С. Фрейлих. — Москва : Издательство Академии Наук СССР, 1959. — Выпуск 8 / редактор С. Фрейлих. — 1964. — С. 73-85.
120. **Трауберг, Л. З.** Фильм начинается... / Леонид Трауберг. — Москва : Искусство, 1977. — 327 с.
121. **Трахтенберг, Л. С.** Мастерство звукооператора / Л. С. Трахтенберг. — Москва : Искусство, 1972. — 192 с.
122. **Туrowsкая, М.** «Да и Нет». О кино и театре последнего десятилетия / Майя Туrowsкая. — Москва : Искусство, 1966. — 296 с.
123. **Укадерова, Л.** Кинематограф оттепели. Пространство, материальность, движение / Лида Укадерова ; перевод с английского А. Усольцева. — Санкт-Петербург : Academic Press Studies ; Библиороссика, 2023. — 306 с.
124. **Унгурияну, Л. Н.** Актеры молдавского театра в кино (к проблеме единства и различий в актерском творчестве на сцене и на экране) : специальность 17.00.03. «Киноискусство и телевидение» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Лариса Николаевна Унгурияну ; ВНИИ искусствознания; ВГИК ; Госкино СССР ; НИИТиИК. — Москва, 1979. — 28 с.
125. **Февральский, А. В.** Пути к синтезу. Мейерхольд и кино / А. В. Февральский. — Москва : Искусство, 1978. — 240 с. [1] л. портр.
126. **Фрейлих, С. И.** Золотое сечение экрана / С. И. Фрейлих. — Москва : Искусство, 1976. — 359 с.
127. **Фрейлих, С. И.** Киноискусство: теория и практика / С. И. Фрейлих. — Москва : Академический проект ; Трикста, 2016. — 559 с.
128. **Фрейлих, С. И.** Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского: Учебник для вузов / С. И. Фрейлих. — 10-е изд. — Москва : Академический проект, 2022. — 407 с.
129. **Фрид, Э. Л.** Музыка в советском кино / Эмилия Фрид. — Ленинград : Музыка, 1967. — 200 с.

130. **Хлопьянкина, Т. М.** Застава Ильича / Т. М. Хлопьянкина. — Москва : Всесоюзное творческо-производственное объединение "Киноцентр", 1990. — 81, [3] с. : ил.

131. Художественный театр после революции : дневники и записки / Государственный институт искусствознания, Музей Московского Художественного театра ; составитель С. К. Никулин ; научный редактор М. В. Львова ; предисловие А. В. Бартошевича. — Москва : Артист. Режиссер. Театр, 2020. — 533, [2] с. : ил., портр.

132. **Чахирьян, Г.** О специфике актерского творчества в кино / Гр. Чахирьян. // Вопросы киноискусства : ежегодный историко-теоретический сборник / ответственный редактор С. Фрейлих. — Москва : Издательство Академии Наук СССР, 1959. — Выпуск 3 / редактор С. Фрейлих. — 1959. — С. 151-182.

133. **Чернов, Л. С.** Время кино : сборник статей / Л. С. Чернов. — Москва ; Екатеринбург : Кабинетный ученый, 2021. — 214 с., ил.

134. **Чирков, Б.** Про нас, про актеров / Борис Чирков. — Москва : Издательство ЦК ВЛКСМ «Молодая гвардия», 1957. — 120 с.

135. **Шварц, Л. Б.** Внутренний монолог в художественном фильме : специальность 17.00.03. «Киноискусство и телевидение» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Лев Берелевич Шварц ; ВНИИ киноискусства Госкино СССР; ЛГИТМиК им. Н. К. Черкасова. — Ленинград, 1986. — 25 с.

136. **Шион, М.** Звук: слушать, слышать, наблюдать / Мишель Шион ; перевод с французского И. Кушнаревой. — Москва : Новое литературное обозрение, 2021. — 312 с.

137. **Шумяцкий, Б. З.** Кинематография миллионов : опыт анализа / Борис Шумяцкий. — Москва : Кинофотоиздат, 1935. — 377, [1] с., [25] л. ил. : фот.

138. **Эйзенштейн, С. М.** За кадром. Ключевые работы по теории кино : сборник / С. М. Эйзенштейн. — Москва : Гаудеамус : Академический проект, 2016. — 727 с. : ил.

139. **Эйзенштейн, С., Пудовкин, В., Александров, Г.** Будущее звуковой фильма. Заявка // Избранные произведения: В 6 томах / С. М. Эйзенштейн ; составители П. Аташева [и др.] ; главный редактор С. Юткевич. — Москва : Искусство, 1964-1971. — Т. 2. — 1964. — С. 315-316.

140. **Эльзессер, Т., Хагенер, М.** Теория кино. Глаз, эмоции, тело / Томас Эльзессер, Мальте Хагенер. — Санкт-Петербург : Сеанс, 2017. — 440 с.

141. **Юрнев, А.** Киноактер: Инструмент или художник (Вопросы истории и методологии воспитания киноактера) : специальность 17.00.03. «Киноискусство» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / А. Юрнев ; Институт истории искусств Министерства культуры СССР ; ВГИК. — Москва, 1973. — 22 с.

142. **Юрнев, Р. Н.** Краткая история советского кино / Р. Н. Юрнев. — Москва : Союз кинематографистов СССР ; Бюро пропаганды советского киноискусства, 1979. — 232 с. : ил.

143. **Юрский, С. Ю.** Кто держит паузу / С. Юрский. — Москва : Искусство, 1989. — 320 с.

144. Я могу говорить: кино и музыка оттепели / редактор-составитель З. Кошелева. — Москва : Музей AZ, 2020. — 360 с.: ил.

145. **Cole, S. L.** Directors in Rehearsal: A Hidden World / Susan Letzler Cole. — Routledge, 2013. — 298 p.

146. **Crafton, D.** The talkies: American cinema's transition to sound, 1926-1931 / Donald Crafton. — New York : Charles Scribner's Sons ; Macmillan Library reference USA, 1997. — 639 p.

147. **Kaye, D.** Sound and music for the theatre: the art and technique of design / Deena Kaye, James LeBrecht, David Budries. — 3rd edition — Amsterdam ; Boston ; Heidelberg : Focal Press, 2009. — 322 p.

148. **Kozloff, S.** Invisible Storytellers: Voice-Over Narration in American Fiction Film / Sarah Kozloff. — Berkley : University of California Press, 1988. — 167 p.

149. **Murray, L.** Sound Design Theory and Practice. Working with Sound / Leo Murray. — London ; New York, NY: Routledge, 2019. — 206 p.

150. **Schultze, H.** Sound Works. A Cultural Theory of Sound Design / Holger Schultze. — New York : Bloomsbury Academic, 2019. — 262 p.

151. Screen acting / edited by Alan Lovell and Peter Kramer. — London ; New York : Routledge, 1999. — 184 p.

152. The Sounds of Early Cinema / edited by R. Abel, R. Altman. — Bloomington : Indiana University Press, 2001. — 327 p.

153. Theater and Film : a comparative anthology / editor R. Knopf. — New Haven ; London : Yale University Press, 2005. — 440 p.

154. Theorizing Film Acting / edited by Aaron Taylor. — New York : Routledge, 2012. — 328 p.

155. **Wills, G.** Film : the collaborative art / Garry Wills // Doing it: five performing arts / edited by Robert B. Silvers. — New York : The New York Review of Books, 2001. — pp. 71–86.

II. Статьи из периодических изданий

156. **Владимиров, М.** Путевка в жизнь. Звуковая фильма / М. Владимиров. — Прожектор. — 1931. — №7. — С. 22-23.

157. **Хуциев, М., Шпаликов, Г.** Мне двадцать лет: Сценарий / М. Хуциев, Г. Шпаликов ; послесловие Ю. Ханютина. // Искусство кино. — 1961. — № 7. — С. 40-96.

158. **Хикмет, Н.** Через всю жизнь / Н. Хикмет. // Театральная жизнь. — 1962. — № 5. — С. 22.

159. **Золотницкий, Д. И.** «Лиса и виноград» / Д. И. Золотницкий // Ленинградская правда. — 1967. — 4 окт. (№234). — С. 3
160. **Бабочкин, Б.** Вчера и завтра советского киноактера / Б. Бабочкин. // Искусство кино. — 1971. — №10. — С. 71-79.
161. Актер в кино и в театре. Диалог: «Искусство кино» — Ленинградский Большой драматический театр им. М. Горького / Литературная запись и комментарии А. Зоркого. // Искусство кино. — 1973. — №8. — С. 112-129.
162. **Герасимов, С.** Нужны ли в кино театральные актеры? / Сергей Герасимов. // Театральная жизнь. — 1974. — №18. — С. 12-14.
163. **Массальский, П.** Станиславский продолжается : беседа актера П. Массальского и журналиста В. Терешковича / П. Массальский, В. Терешкович. // Искусство кино. — 1980. — № 5. — С. 69-82.
164. **Деменок, А.** «Застава Ильича» — урок истории / А. Деменок. // Искусство кино. — 1988. — № 6. — С. 95-117.
165. **Марголит, Е., Филимонов, В.** Происхождение героя («Путевка в жизнь» и язык народной культуры) / Е. Я. Марголит, В. П. Филимонов. // Киноведческие записки. — 1991. — №12. — С. 74-98.
166. **Казарян, Р.** Звуковая перспектива / Р. А. Казарян. // Киноведческие записки. — 1992. — №15. — С. 110-119.
167. **Лотман, Ю.** Репетиция оркестра в разваливающемся мире / Ю. М. Лотман. // Киноведческие записки. — 1992. — №15. — С. 145-164.
168. **Гуревич, С.** Звуковое поле / С. Д. Гуревич. // Киноведческие записки. — 1992. — №15. — С. 165-168.
169. **Оболенский, Л.** Работа со звуком в кино / Л. Л. Оболенский ; публикация, вступительный текст и комментарии Е. Хохловой // Киноведческие записки. — 1992. — №15. — С. 207-219.
170. **Худякова, Л. А.** От Авангарда к «Новой волне»: смена парадигм в киноэстетике / Л. Худякова. // Вестник Санкт-Петербургского университета. Международные отношения. — 2003. — №1. — С. 44-50.

171. **Марголит, Е.** Феномен агитпрофильма и приход звука в советское кино / Евгений Марголит. // Киноведческие записки. — 2007. — №84. — С. 255-266.
172. **Марголит, Е., Киреева М.** «Фильма, которой не было» : «Томми» и проблемы раннего звукового кино в СССР / М. Киреева, Е. Марголит. // Киноведческие записки. — 2008. — №88. — С. 44-52.
173. **Матвиенко, К.** Вс. Мейерхольд и кино: от «Портрета Дориана Грея» к «Лесу» / Кристина Матвиенко. // Вопросы театра. — 2009. — №1-2. — С. 285-301.
174. **Янушкевич, Р.** Великий немой заговорил. Фрагменты воспоминаний / Регина Янушкевич ; перевод с литовского А. Семенчик ; публикация и комментарии О. Романовой // Киноведческие записки. — 2011. — №98. — С. 52-65.
175. **Виноградов, В.** Новаторский кинематограф Ж. -Л. Годара и его идейные источники / В. Виноградов. // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. — 2011. — №17 (79). — С. 241-248.
176. **Вдовина, Е. А.** У микрофона Василий Иванович Качалов: неизвестные страницы творческой биографии / Е. А. Вдовина. // Театр. Живопись. Кино. Музыка. — 2012. — №2. — С. 30-41.
177. **Погребняк, Г. П.** Французский кинематограф «Новой волны» / Г. Погребняк. // Вестник Полоцкого государственного университета. Серия Е. Педагогические науки. — 2013. — №15. — С. 129-133.
178. **Вдовина, Е. А.** Художественное радиовещание в отечественной культуре: традиции и современность / Е. А. Вдовина. — Вестник Челябинского государственного университета. — 2013. — №21 (312). — С. 99-105.
179. **Левшин, К. Н.** Принцип монтажа в режиссерском решении / К. Н. Левшин. — Вестник МГУКИ. — 2015. — №2 (64). — С. 274-278.
180. **Кречетова, Р. П.** Он вернулся сюда из неведомого / Римма Кречетова. // Сцена. — 2015. — №6. — С. 49-54.

181. **Русинова, Е. А.** Способы визуального и аудиального разграничения диегезиса и метадиегезиса в кинопроизведении / Е. А. Русинова // Вестник ВГИК. — 2017. — № 1(31). — С. 20-26.
182. **Спасская, М. А.** Совы, привидения и оргии. Приключения иммерсивного театра в России / М. Спасская. // Театрон : научный альманах. — 2017. — № 1(19). — С. 88–97.
183. **Симонова, С. А.** Идеи французского экзистенциализма в фильме Ж. -Л. Годара «На последнем дыхании» / С. Симонова. // Ярославский педагогический вестник. — 2017. — №1. — С. 249-252.
184. **Овчинников, В. Н.** Качество звука в театре как объект эстетической оценки / В. Н. Овчинников. // Театр. Живопись. Кино. Музыка. — 2017. — №2. — С. 15-30.
185. **Кузин, А. С.** Человек, говорящий и живущий на сцене / А. Кузин. — Ярославский педагогический вестник. — 2017. — №3. — С. 343-348.
186. **Осеева, Ю. А.** Театр Дмитрия Волкострелова: проблемы поэтики / Ю. А. Осеева. // Театрон. — 2018. — №2 (24). — С. 63-79.
187. **Соколинский, Е.** А могу и так / Евгений Соколинский. — Страстной бульвар. — 2018. — №4 (214). — С. 74-78.
188. **Когут, Н. А.** Кинотрансляции спектаклей Theatre HD как феномен театра в эпоху медиа / Нелли Когут. // Театр. Живопись. Кино. Музыка. — 2019. — №4. — С. 87-104.
189. **Бакиров, Д. В.** Проблема внутреннего монолога в кино. Вербальная и монтажно-ассоциативная формы / Д. Бакиров. // Манускрипт. — 2019. — №7. — С. 174-180.
190. **Осеева, Ю. А.** «Театральный шум: звуки перформанса»: новые и старые теории звука и шума и их значение в современном театре / Ю. А. Осеева. // Театрон. — 2020. — №1. — С. 104-116.
191. **Юй, Я.** Речевая педагогика. Специфические аспекты речевого искусства в спектакле и в фильме / Юй Ядун. // Специальное образование. — 2020. — №2. — С. 162-171.

192. **Екатерининская, А., Васильев, В.** Приход звука в кинематограф как фактор стилевой трансформации / А. А. Екатерининская, В. Е. Васильев, А. В. Смирнов, Р. Г. Круглов. // Вестник Кемеровского государственного института культуры. — 2020. — №2. — С. 73-78.
193. **Юй, Я.** Вопросы специфики речевого воспитания актеров в китайских театральных школах. Проблема «жизненности» / Юй Ядун. // Вестник Кемеровского государственного института культуры. — 2020. — № 2. — С. 176-184.
194. **Юй, Я.** Актер и чувство речевой «свободы» на сцене и на экране / Юй Ядун. // Философия и культура. — 2020. — №7. — С. 10-20.
195. **Колосова, М. А.** Театр акустических воздействий Евгении Сафоновой / М. А. Колосова. // Театрон. — 2020. — №4 (34). — С. 70-81.
196. **Проконова, Н. Л.** Интонационно-мелодическая документальность речевой стороны спектаклей как проявление перформативного поворота в театральном искусстве / Н. Л. Проконова, В. Л. Прокопов. // Вестник КемГУКИ. — 2022. — № 59. — С. 70-76.
197. **Блюдов, Д. В.** Микрофоны в современном драматическом театре / Д. В. Блюдов. // Философия и культура. — 2023. — № 6. — С. 152-166.
198. **Блюдов, Д. В.** Речевой экспрессионизм в фильме Н. Экка «Путевка в жизнь» / Д. В. Блюдов. // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2023. — №3. — С. 89-105.
199. **Блюдов, Д. В.** Микрофонная речь в Малом драматическом театре / Д. В. Блюдов. // KANT: Social science & Humanities. — 2023. — №3(15). — С. 102-107.
200. **Блюдов, Д. В.** Прием «субъективного микрофона» в фильме М. Хуциева «Мне двадцать лет» / Д. В. Блюдов. // Человек и культура. — 2023. — №4. — С. 121-128.
201. **Блюдов, Д. В.** Две редакции «Эзопа» БДТ: смена речевого стиля / Д. В. Блюдов. // Философия и культура. — 2023. — №11. — С. 12-31.

III. Электронные ресурсы

202. Аудиозапись спектакля «Воскресение» Московского Художественного театра (запись 1936 г.), реж. В. И. Немирович-Данченко, И. Я. Судаков [Электронный ресурс]. — Режим доступа URL: <http://www.staroradio.ru/audio/13236> (дата обращения 04.10.2024).

203. Валерий Николаевич Галендеев (часть 2). Видеозапись интервью [Электронный ресурс]. — Режим доступа URL: <https://youtu.be/CPRQWZblBz4> (дата обращения 03.10.2024).

204. Видеозаписи фрагментов спектакля БДТ «Горе от ума» 1962 г. [Электронный ресурс]. — Режим доступа URL: <https://sergeyuursky.memorial/%d0%b3%d0%be%d1%80%d0%b5-%d0%be%d1%82-%d1%83%d0%bc%d0%b0/> (дата обращения 03.10.2024).

205. Видеозапись фрагмента спектакля БДТ «...Правду! Ничего кроме правды!!» 1967 г. [Электронный ресурс]. — Режим доступа URL: <https://vimeo.com/manage/videos/401772771> (дата обращения 03.10.2024).

206. Видеозапись фрагмента спектакля БДТ «Генрих IV» 1969 г. [Электронный ресурс]. — Режим доступа URL: <https://vimeo.com/401520770> (дата обращения 03.10.2024).

207. Видеозапись фрагмента спектакля БДТ «Лиса и виноград» 1967 г. [Электронный ресурс]. — Режим доступа URL: <https://vimeo.com/388728665> (дата обращения 01.10.2024).

208. Видеозапись фрагмента спектакля БДТ «Мольер» 1973 г. [Электронный ресурс]. — Режим доступа URL: <https://vimeo.com/387313450> (дата обращения 03.10.2024).

209. Видеозапись фрагмента спектакля МХТ «Вишневый сад» (запись 1938 года) [Электронный ресурс]. — Режим доступа URL: <https://youtu.be/kTul5Mnxkro> (дата обращения 05.10.2024).

210. Видеозапись фрагмента спектакля МХТ «На дне» (запись 1938 года) [Электронный ресурс]. — Режим доступа URL: https://youtu.be/8iweJ_gz_Qc (дата обращения 05.10.2024).

211. Видеозапись чтения В. И. Качаловым отрывка из поэмы В. Маяковского «Во весь голос» (запись 1938 года) [Электронный ресурс]. — Режим доступа URL: https://youtu.be/_PiSV_69pEY (дата обращения 04.10.2024).

212. **Двизова, Е. В.** Дикция в искусстве сценической речи: к проблеме формирования дикционной выразительности актера : специальность 17.00.01 «Театральное искусство» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Двизова Елена Викторовна ; Российский институт театрального искусства — ГИТИС. — Москва, 2022. — 205 с. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа URL: <https://gitis.net/upload/iblock/e6a/azcglv4t6umoixq52mwz8lss38ayxxf6/dissertatsiya-dvizovoi-koriya.pdf> (дата обращения 29.09.2024).

213. Монолог #14. Валерий Галендеев. О театре, сценической речи, Додине, смерти и бессмертии спектаклей. Видеозапись интервью [Электронный ресурс]. — Режим доступа URL: <https://youtu.be/F6qgZeIMfb4> (дата обращения 02.10.2024).

214. **Павлович, Б.** Калигула в культурном контексте / Б. Павлович. // Петербургский театральный журнал. — 2011. — №63. [Электронный ресурс]. — Режим доступа URL: <https://ptj.spb.ru/archive/63/process-63/kaligula-v-kulturnom-kontekste> (дата обращения 07.10.2024).

215. **Посевина, Д.** Звукоусиление в театре. Часть 1 / Дарья Посевина. [Электронный ресурс]. — Режим доступа URL: <https://prosound.ixbt.com/livesound/teatr-1.shtml> (дата обращения: 01.10.2024).

216. Радиоверсия спектакля БДТ «Беспокойная старость» (запись 1976 г.) [Электронный ресурс]. — Режим доступа URL: <http://www.staroradio.ru/audio/30424> (дата обращения 03.10.2024).

217. Фильм «Бесприданница» (1936 г.) [Электронный ресурс]. — Режим доступа URL: <https://youtu.be/hM2as8vA11U> (дата обращения 24.09.2024).

218. Фильм «Конец света» (1962 г.) [Электронный ресурс]. — Режим доступа URL: <https://youtu.be/xHJknRIOUgY> (дата обращения 01.10.2024).

219. Фильм «Мне двадцать лет» (1965 г.). Вторая серия [Электронный ресурс]. — Режим доступа URL: <https://youtu.be/bFmPXhadAHk> (дата обращения 01.10.2024).

220. Фильм «Мне двадцать лет» (1965 г.). Первая серия [Электронный ресурс]. — Режим доступа URL: <https://youtu.be/n5NzS4h4MOg> (дата обращения 01.10.2024).

221. Фильм «Путевка в жизнь» (1931 г.) [Электронный ресурс]. — Режим доступа URL: <https://youtu.be/cPG1IXZ8NLQ> (дата обращения 20.09.2024).

222. Фильм-спектакль БДТ «Достигаев и другие» (1959 г.) [Электронный ресурс]. — Режим доступа URL: <https://youtu.be/5YNM4w5HtFM> (дата обращения 01.10.2024).

223. Фильм-спектакль БДТ «Разлом» (1952 г.). Первая серия [Электронный ресурс]. — Режим доступа URL: <https://youtu.be/9WmAЕb-3Kv4> (дата обращения 01.10.2024).

224. Фильм-спектакль БДТ «Разлом» (1952 г.). Вторая серия [Электронный ресурс]. — Режим доступа URL: <https://youtu.be/ntzGN7p8RdQ> (дата обращения 01.10.2024).

225. Фильм-спектакль БДТ «Эзоп» («Лиса и виноград») 1960 г. [Электронный ресурс]. — Режим доступа URL: <https://youtu.be/5A0SFE6Ewb0> (дата обращения 06.10.2024).

226. Фрагмент аудиозаписи спектакля БДТ «Океан» (запись 1964 г.) [Электронный ресурс]. — Режим доступа URL: <http://www.staroradio.ru/audio/37217> (дата обращения 03.10.2024).

227. Фрагменты аудиозаписи спектакля БДТ «Три сестры» 1965 г. [Электронный ресурс]. — Режим доступа URL: <https://sergeyuursky.memorial/%d1%82%d1%80%d0%b8->

%d1%81%d0%b5%d1%81%d1%82%d1%80%d1%8b/ (дата обращения 03.10.2024).

228. **Шимадина, М.** Три сестры эпохи изоляции / Марина Шимадина. [Электронный ресурс]. — Режим доступа URL: <http://flyingcritic.ru/post/tri-sestri-epohi-izolyacii> (Дата обращения: 05.10.2024).

229. **Шпагин, А. В.** Экк Николай Владимирович / А. В. Шпагин // Большая российская энциклопедия. Электронная версия [Электронный ресурс]. — Режим доступа URL: https://old.bigenc.ru/theatre_and_cinema/text/4941625 (дата обращения 25.09.2024).

IV. Архивные материалы

230. **Галендеев, В. Н.** Работа В. И. Немировича-Данченко над авторским словом : специальность 17.00.01 «Театральное искусство» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения [на правах рукописи] / Галендеев Валерий Николаевич ; Ленинградский институт театра, музыки и кинематографии. — Ленинград: [Место хранения: научная библиотека Российского института истории искусств], 1976. — 174 с.

231. Картина «Бесприданница» (1936 г., Я. Протазанов) // ФГБУК «Государственный фонд кинофильмов Российской Федерации». Метраж 2407 м., 8 частей, РУ 501; ВЭ 26.01.1937 г.

232. Картина «Путевка в жизнь» (1931 г., Н. Экк) // ФГБУК «Государственный фонд кинофильмов Российской Федерации». Метраж 3330 м., 7 частей, РУ 4412/31; ВЭ 1.VI/1931 г.

233. **Попов, А. В.** Стиль сценической речи (на материале аудиозаписей) : специальность 17.00.01 «Театральное искусство» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения [на правах рукописи] / Попов Андрей Валерьевич ; Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства. — Санкт-Петербург : [Место хранения: библиотека

Российского государственного института сценических искусств], 2009. — 149 с.

V. Видеоиздания

234. Бесприданница / режиссер Я. Протазанов, А. Роу ; оператор М. Магидсон ; композитор Д. Блок ; в ролях Н. Алисова, А. Кторов, О. Пыжова [и др.] ; Рот-Фронт. — Госфильмофонд России, 2020. — 1 DVD-ROM (83 мин.): черно-белый, звуковой. — Фильм вышел в 1936 г. — Изображение (движущееся ; двухмерное) : видео.

235. Мне двадцать лет / авторы сценария М. Хуциев, Г. Шпаликов ; режиссер М. Хуциев ; оператор М. Пилихина ; художник И. Захарова ; композитор Н. Сидельников ; в ролях Н. Губенко, С. Любшин, В. Попов [и др.] ; киностудия им. Горького. — Москва : Руссико Планета, 2015. — 1 DVD-ROM (164 мин.) : черно-белый, звуковой. — Фильм вышел в 1965 г. — Изображение (движущееся ; двухмерное) : видео.

236. Путевка в жизнь / сценарий А. Столпер, О. Брик ; режиссер Н. Экк ; оператор В. Пронин ; звукооператор Е. Нестеров ; художник И. Степанов ; в ролях Н. Баталов, М. Жаров, Й. Кырля [и др.] ; киностудия Межрабпромфильм. — Госфильмофонд России, 2020. — 1 DVD-ROM (108 мин.) : черно-белый, звуковой. — Фильм вышел в 1931 г. — Изображение (движущееся ; двухмерное) : видео.

237. Эзоп / режиссер Г. Товстоногов, Ю. Музыкант ; оператор М. Магид, Л. Сокольский ; художник А. Блэк ; композитор Н. Симонян, Ю. Прокофьев ; в ролях Н. Корн, Н. Ольхина В. Полицеймако [и др.] ; киностудия «Ленфильм». — Санкт-Петербург : Ленфильм Видео, 2005. — 1 DVD-ROM (89 мин.) : черно-белый, звуковой. — Фильм-спектакль вышел в 1960 г. — Изображение (движущееся ; двухмерное) : видео.

Приложение А.

Текст пролога фильма «Путевка в жизнь»

Откуда, кто они, скелеты в грязной рвани?
Озлобленные взгляды, одичалый вид...
Что ждет их в будущем? Что с ними станет?
Сегодня — беспризорник, завтра — враг труда, бандит!

На бойне мировой отцы их погибали в царских ротах.
Их матерей терзали интервенты голодом блокады.
С младенчества на лица их морщинами легла забота.
По городам они скитались, злым, голодным, волчьим стадом.

Что их спасет? Благотворительность? Нравоучение?
Им и нам смешно все это!
Мы знаем больше: человека создает среда.
Путевку в жизнь им даст Республика Советов,
познавшая могущество свободного, всеобщего труда.

Гигантов металлургии мы строим по таежному безлюдью.
Мы судьбам человечества нашли рычаг живой.
Мы беспризорников научим в новый мир пробиться грудью.
Мы переплавим их в рабочих стройки мировой.

Приложение Б.

**Выборочный анализ вокализированных гласных
в 1 строфе пролога фильма «Путевка в жизнь».**

Анализ выполнен в программе «Transcribe».

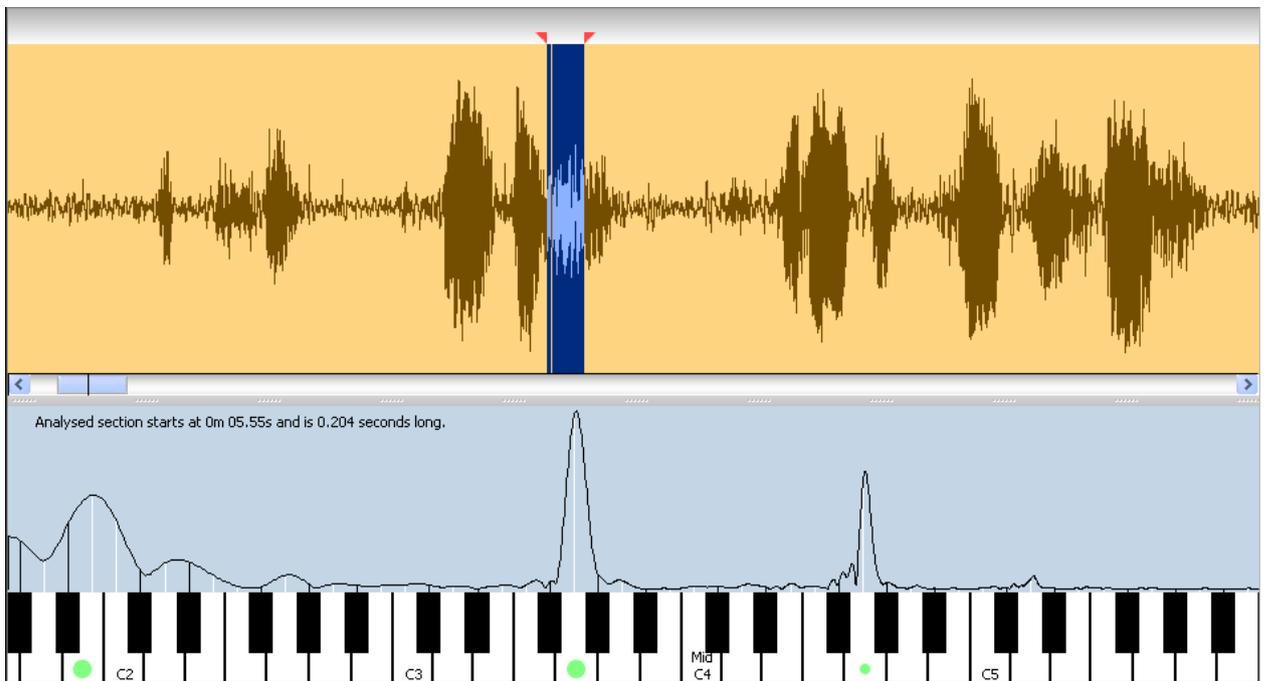
Квадратными скобками отмечены гласные с явной вокализацией (попаданием в чистый музыкальный тон)

Отк[у]да, кт[о] он[и], скел[е]ты в гр[я]зной рв[а]ни?

Озл[о]бленные взгля[я]д[ы], од[и]ч[а]л[ы]й в[и]д...

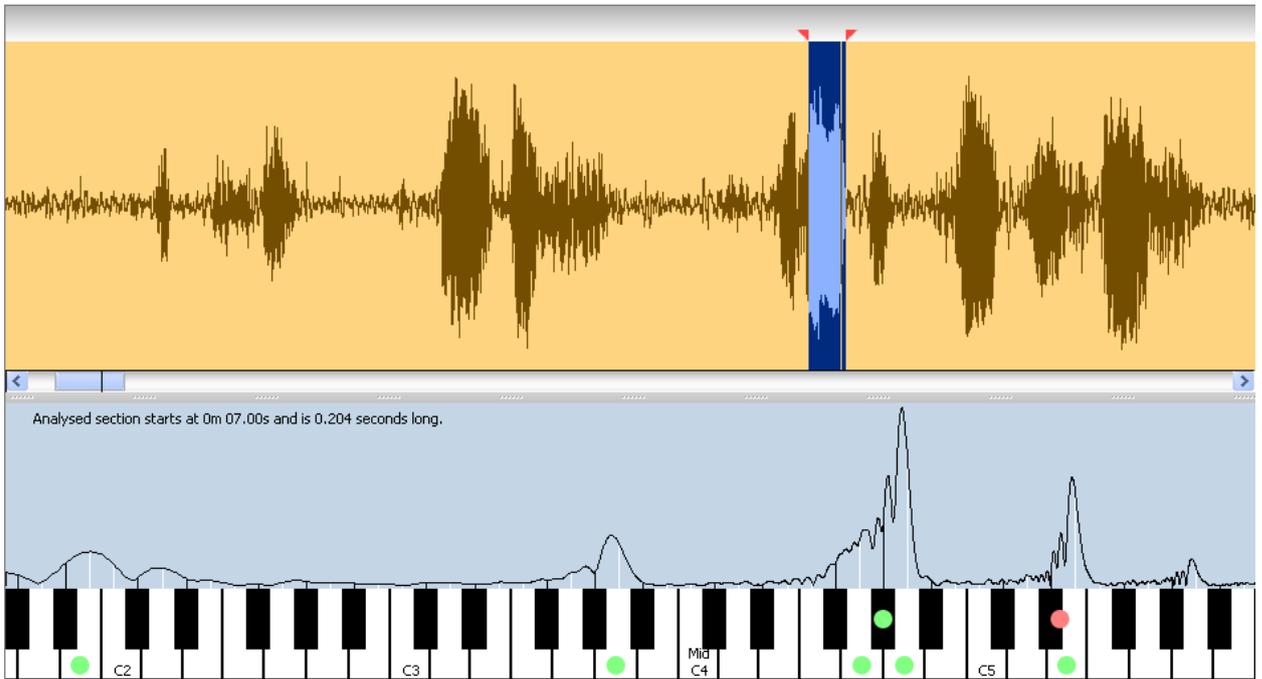
Чт[о] жд[ё]т их в б[у]дущем? Чт[о] с н[и]м[и] ст[а]нет?

Сег[о]дн[я] — б[е]спр[и]з[о]рн[и]к, з[а]втра — вр[а]г тр[у]д[а], банд[и]т!



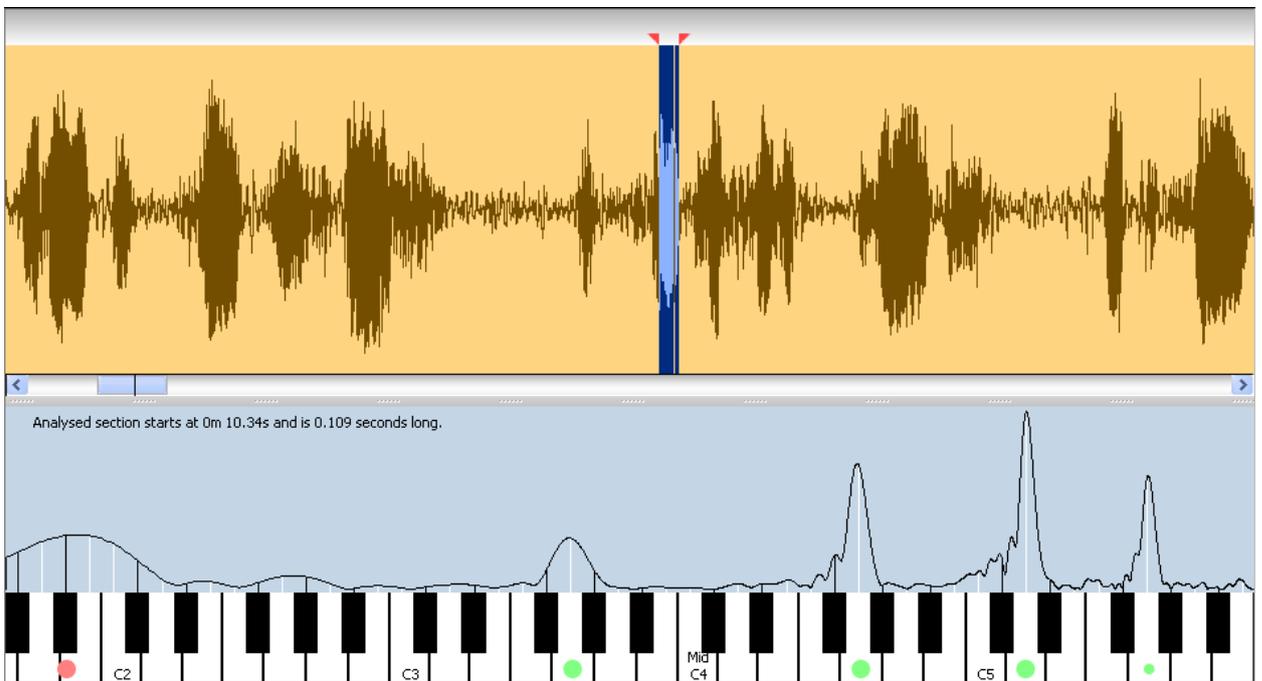
В. Качалов попадает в соль малой октавы (g3) на слог «ни» («Кто они...»).

Обертон на g4

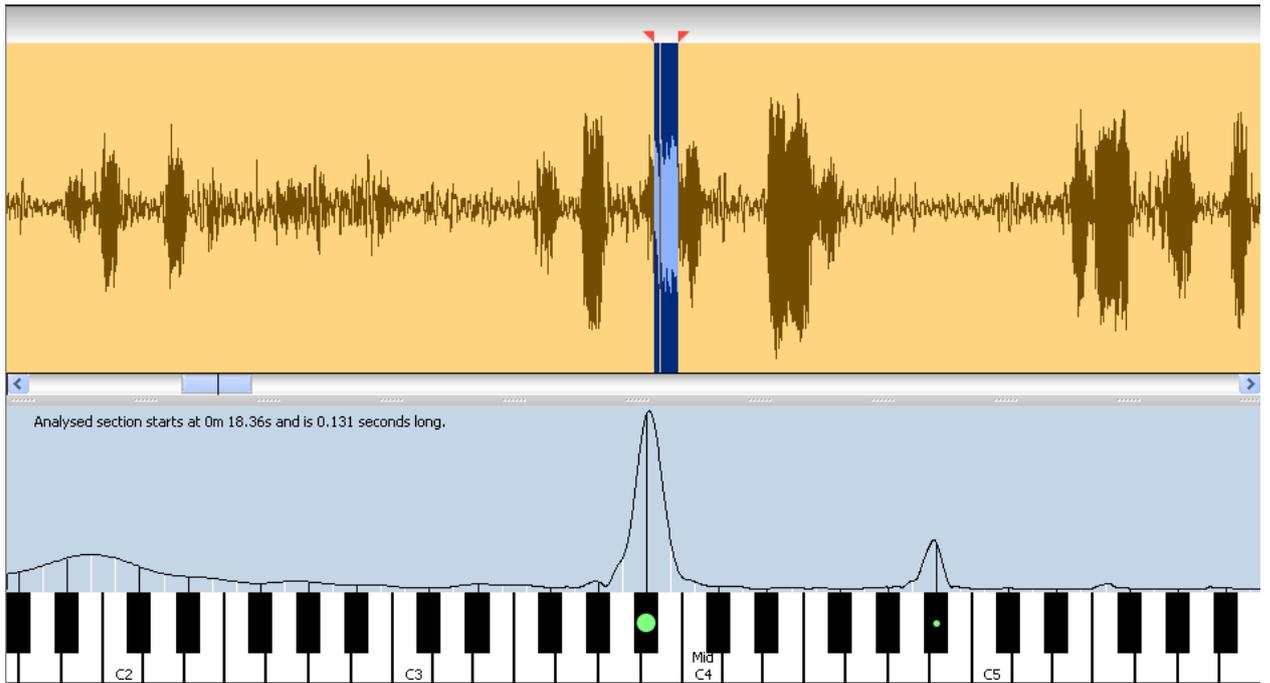


В. Качалов попадает в ля малой октавы (а3) на слог «ле» («Скелеты...»).

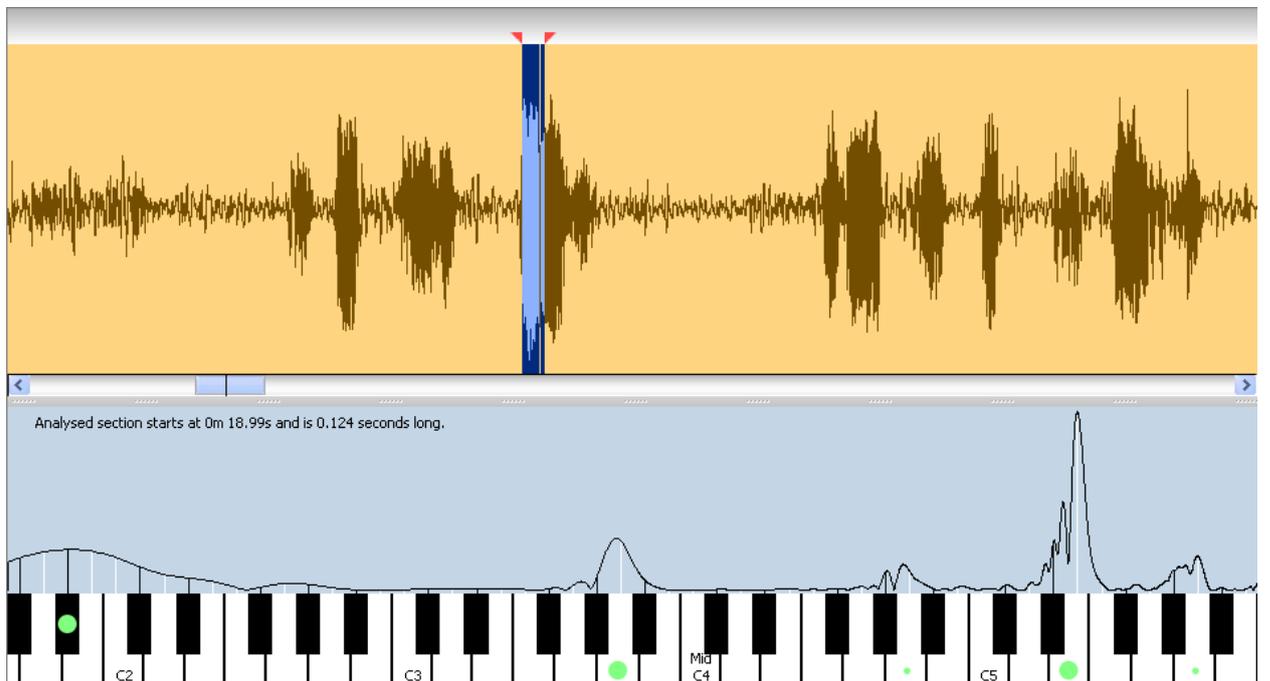
Обертоны на а4, е5



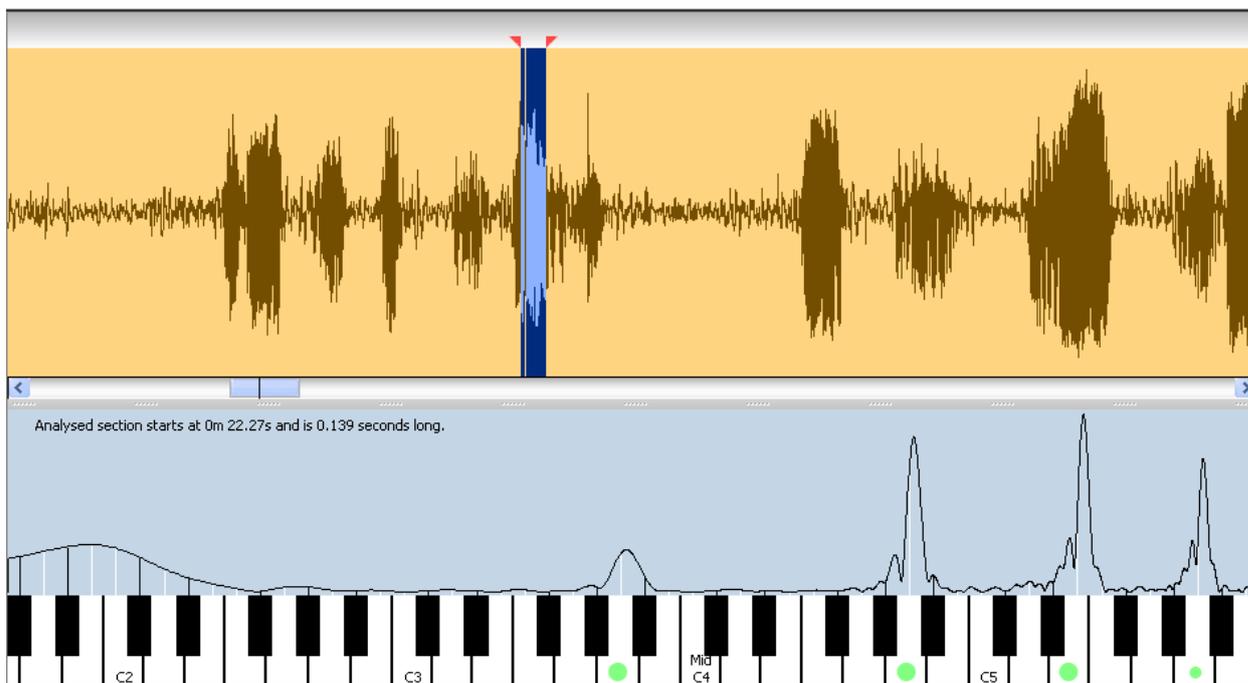
В. Качалов попадает в соль малой октавы (g3) на слог «зло» («Озлобленные...»). Мощные обертоны на g4, d4, g5



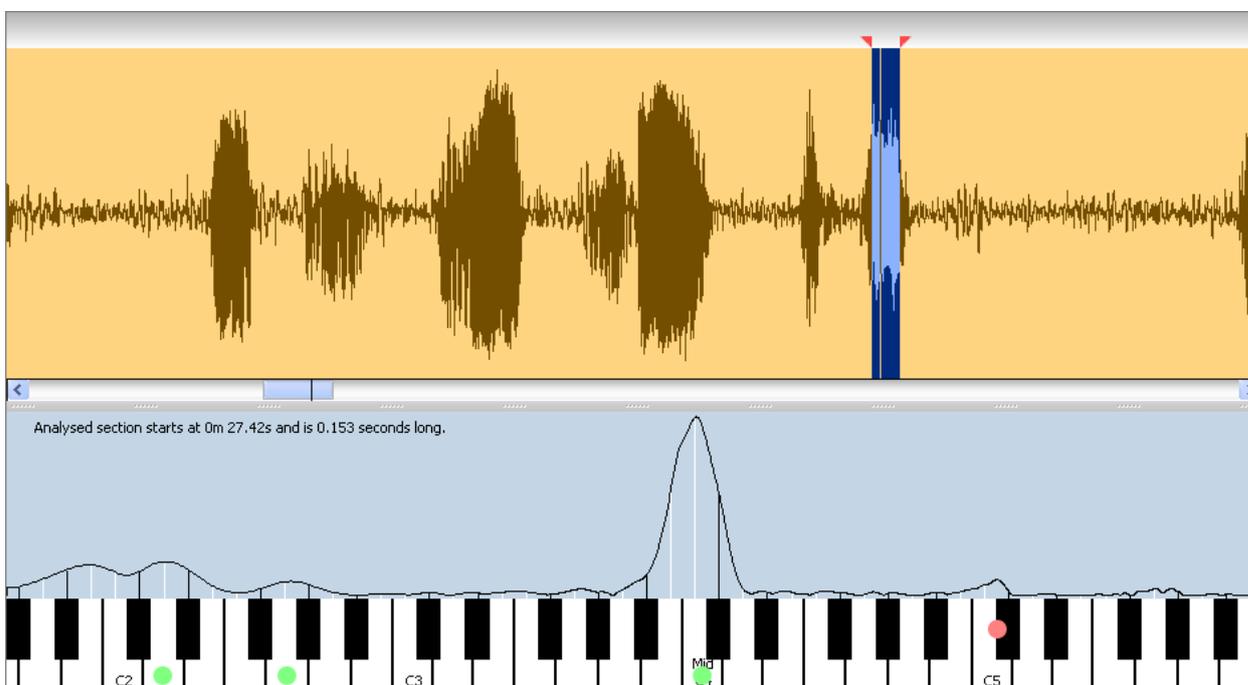
В. Качалов попадает в си-бемоль малой октавы (b3) на слог «ни» («Что с ними станет»). Обертон на b4



В. Качалов попадает в ля малой октавы (a3) на слог «ста» («Что с ними станет»). Мощный обертон на e5

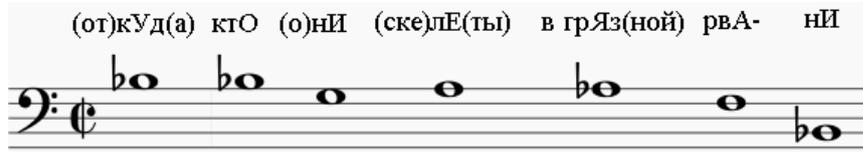


В. Качалов попадает в ля малой октавы (а3) на слове «зор» («Сегодня безпризорник...»). Мощные обертоны на а4, е5, а5



В. Качалов попадает в до первой октавы (с4) на слове «дит» («...бандит»).

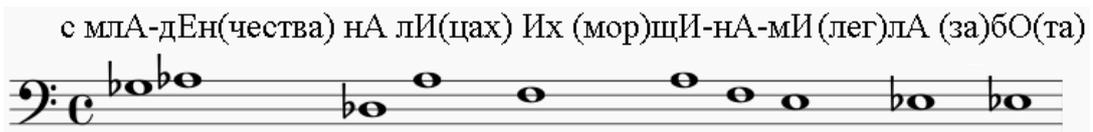
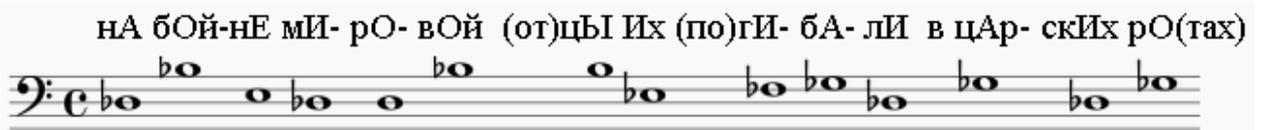
Приложение В.
Нотная расшифровка пролога



Нотная расшифровка первой строчки пролога



Нотная расшифровка первой строфы пролога



Нотная расшифровка второй строфы пролога

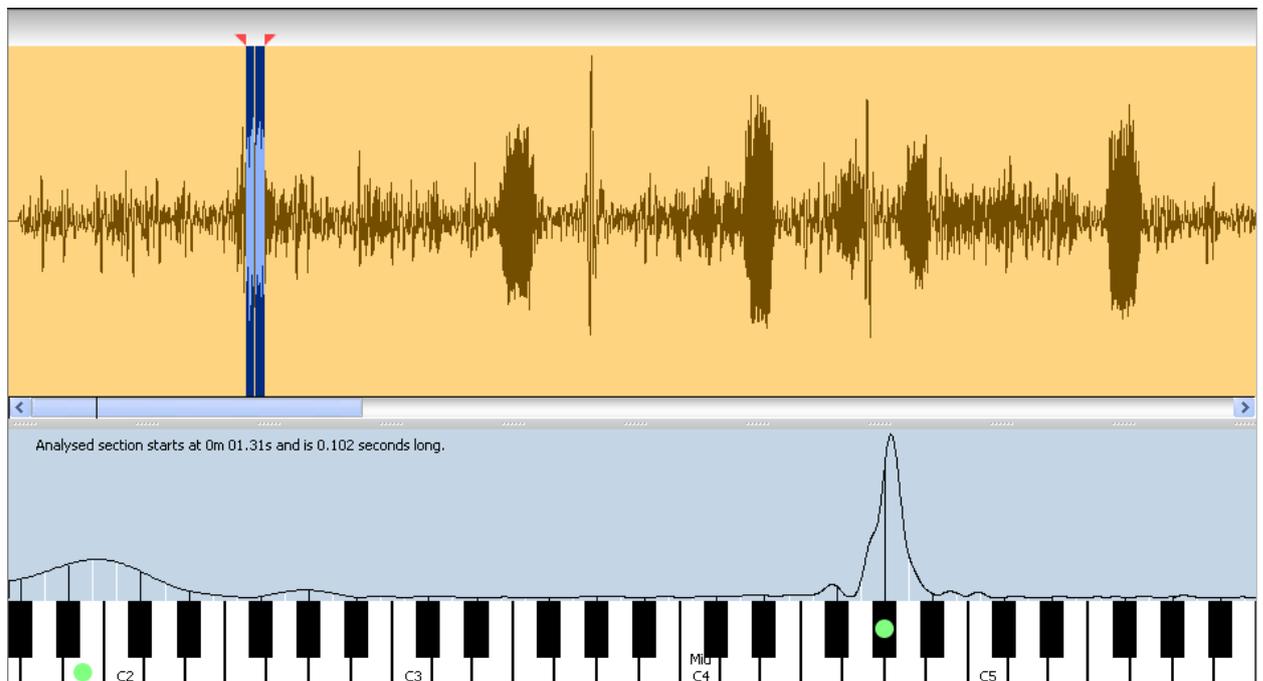
Приложение Г.

Анализ вокализированных гласных в реплике-титре

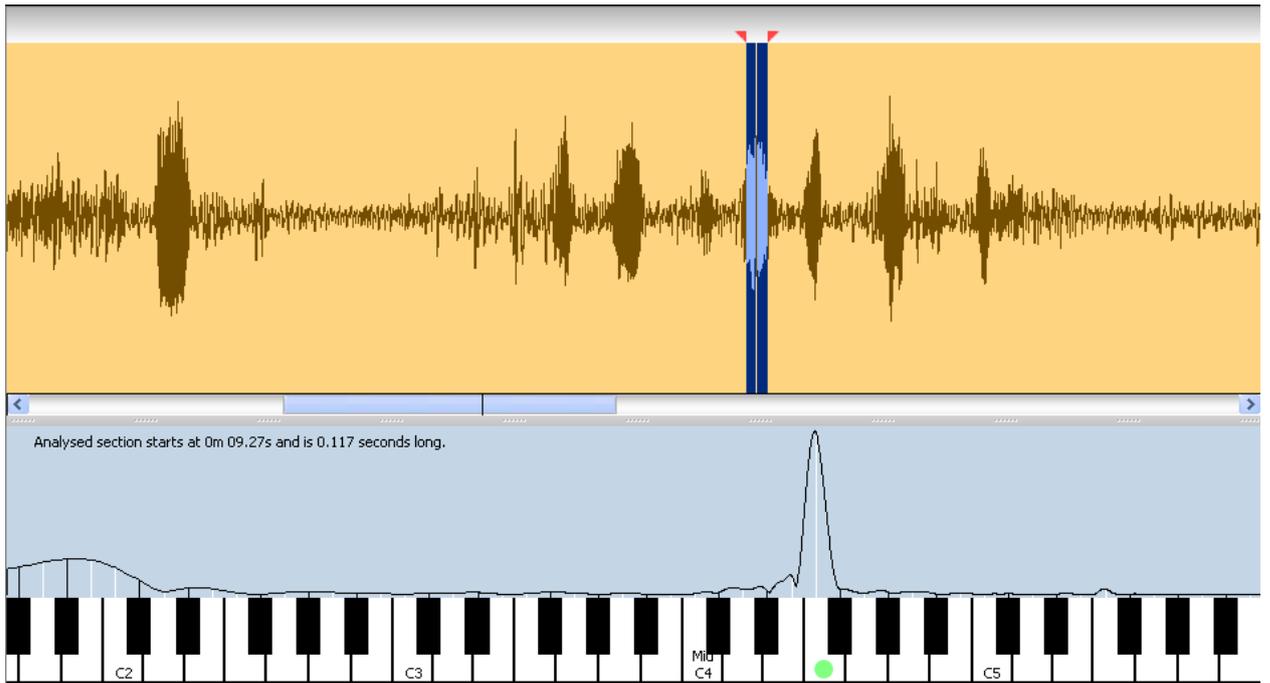
Анализ выполнен в программной среде «Transcribe».

Квадратными скобками отмечены гласные с явной вокализацией (попаданием в чистый музыкальный тон)

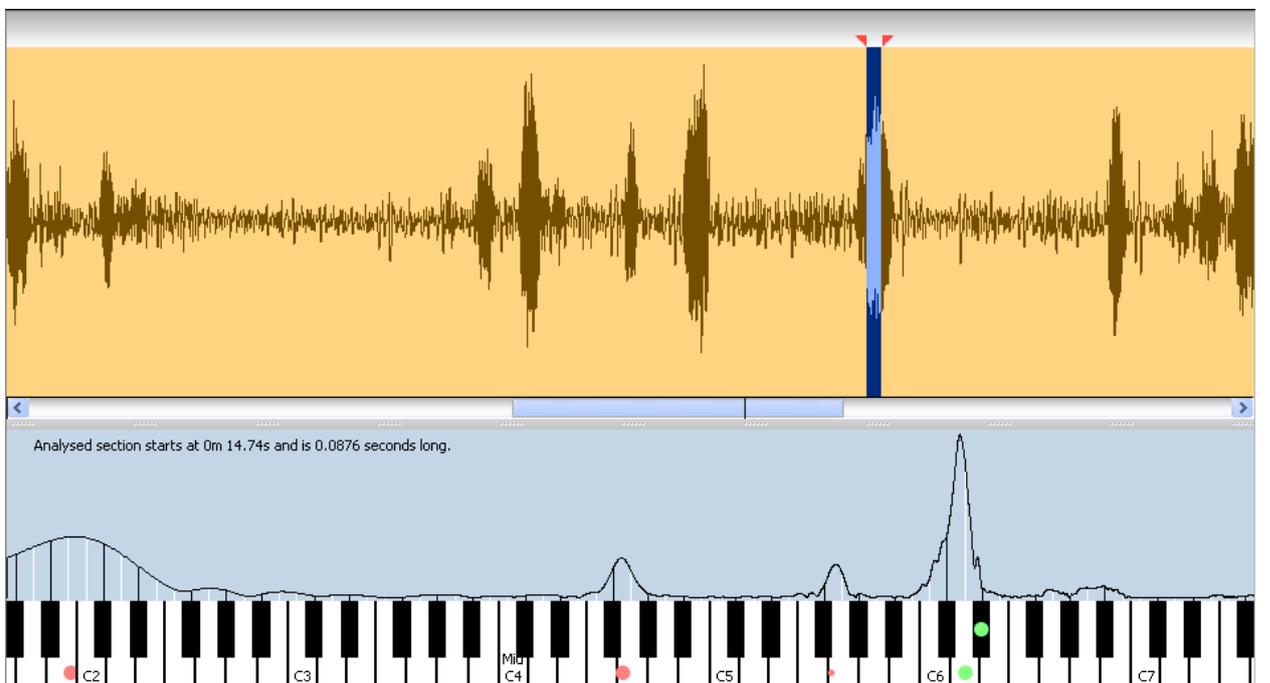
Хл[ы]нувшая весн[а]
 привел[а] к неож[и]данным результ[а]там.
 Разл[и]в рек[и] отр[е]зал коммуну.
 Прекрат[и]лась дост[а]вка сыр[ь]я,
 [о]станов[и]лось произв[о]дство,
 Наступ[и]ло в[ы]нужденное безд[е]лье,
 начал[а]сь
 буз[а]!



М. Антропова попадает в ля-бемоль первой октавы (aes4) на ударном слоге слова «Хлынувшая»



М. Антропова попадает в фа первой октавы (f4) на ударном слоге слова «Ре-
ки»



М. Антропова попадает в соль первой октавы (g4) на ударном слоге слова
«Реки». Мощный обертон на d6

Приложение Д.

Нотная расшифровка вокализованных гласных в реплике-титре

хлынувшая весна привела к неожиданным результатам

разлив реки отрезал коммуны

прекратились поставки сырья, остановилось производство

наступило вынужденное безделье, началась буза!

Приложение Е.

Нотные и ритмические расшифровки реплик Сергеева

а кто не хочет работать.... кто хочет бузить... пусть уходит!...

The image shows a musical staff with a treble clef. The melody consists of seven notes: a half note G4, a half note F4, a quarter note E4, a half note D4, a half note C4, a half note B3, and a half note A3. The notes are written in a simple, clear style.

Нотная расшифровка фразы Сергеева

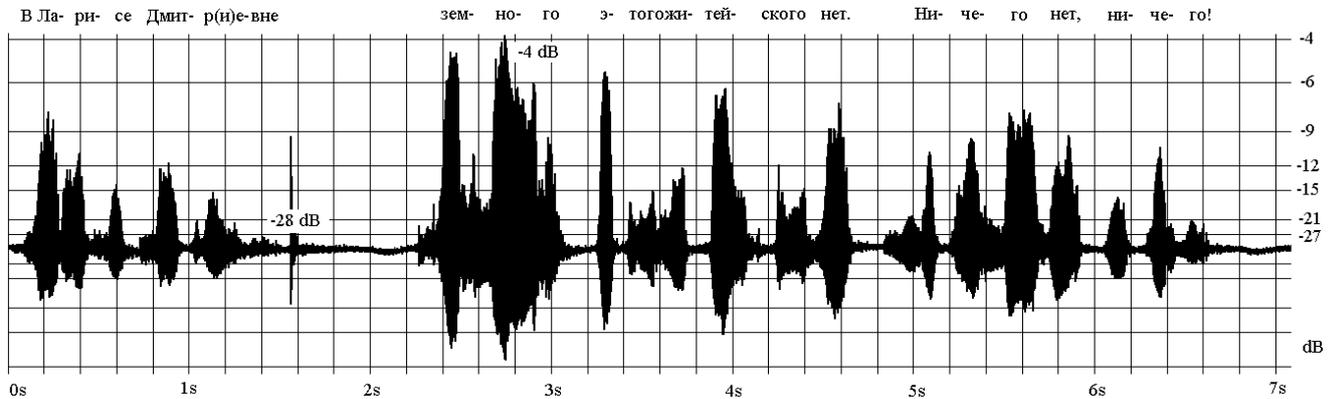
как же... Мустафа... а ведь хотел быть... машины (стом)

The image shows a rhythmic notation on a single line. It consists of four measures, each starting with a quarter note followed by a quarter rest. The notes are placed on a horizontal line, and the rests are indicated by a vertical line and a squiggle. The text above the notes is: 'как же...', 'Мустафа...', 'а ведь хотел быть...', and 'машины (стом)'.

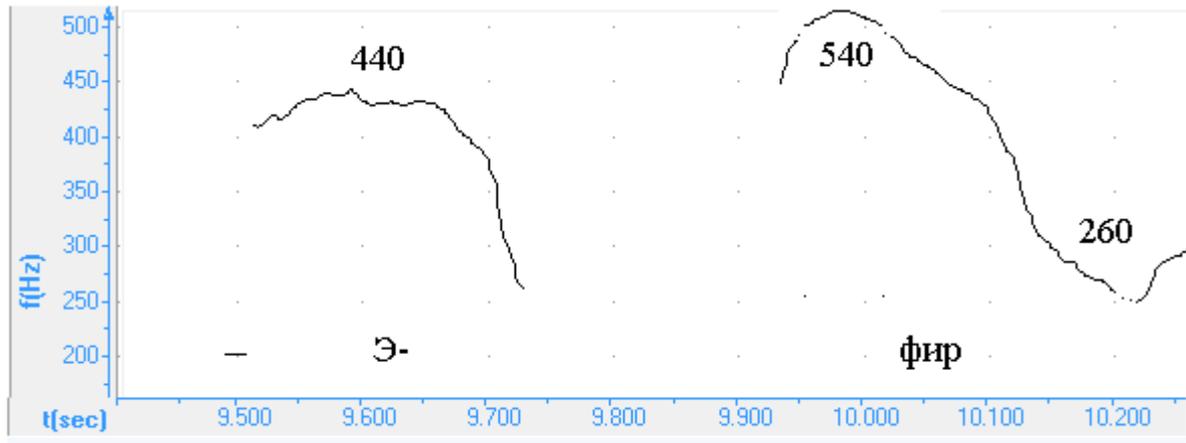
Ритмический рисунок финальной реплики Сергеева

Приложение Ж.

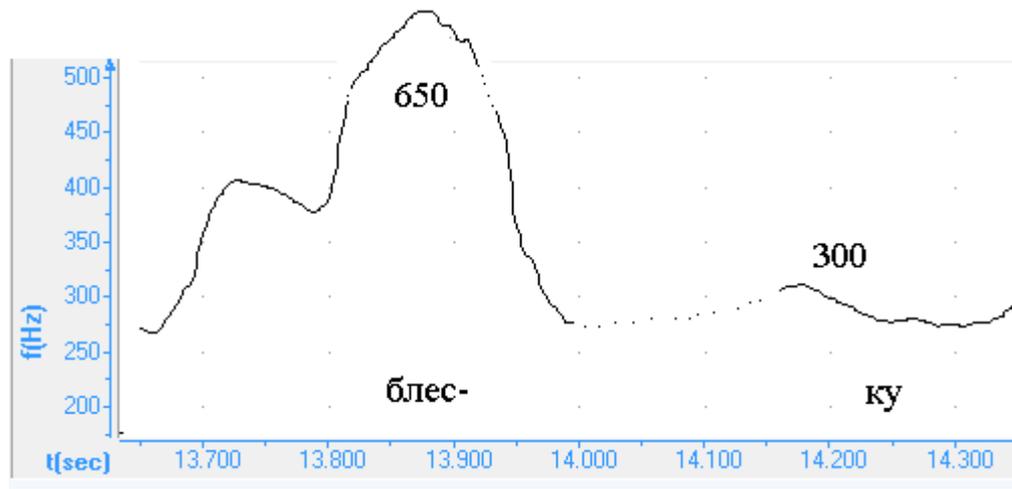
**Инструментальные измерения речевого сигнала
во фрагментах из фильма Я. Протазнова «Бесприданница»**



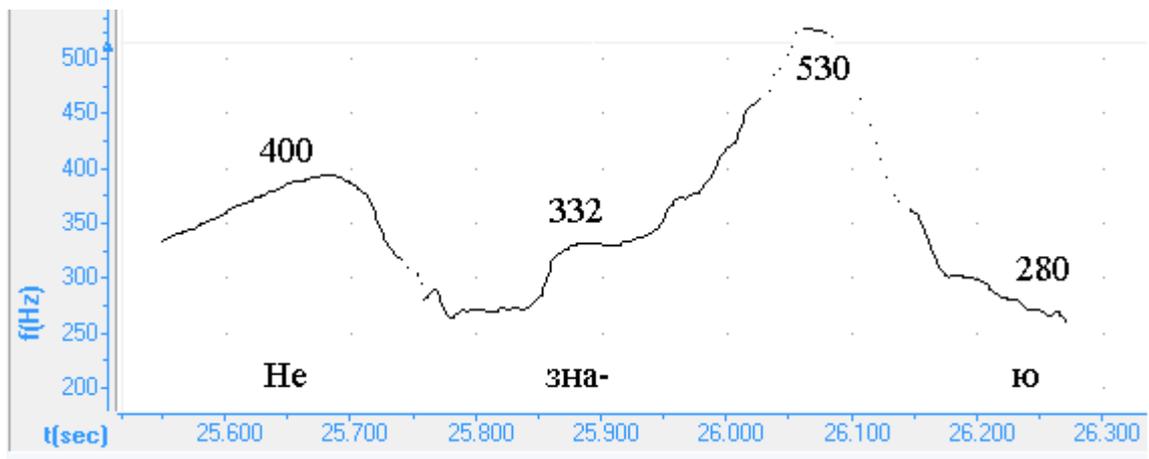
Огибающая реплик «В Ларисе Дмитриевне земного, этого житейского, нет» и
«Ничего нет, ничего»



Модуляция основного тона внутри ударной гласной от 540 до 260 Гц (реплика 4).



Модуляция основного тона внутри одного слова от 650 до 300 Гц
(реплика 6).



Модуляция основного тона с мгновенным скачком (реплика 8).

Приложение 3.

Расшифровка текста сцены «Три монолога в парке»

Реплики с отметкой «з/к» звучат за кадром

НИКОЛАЙ (з/к): Октябрь уж наступил — уж роща отряхает / Последние листы с нагих своих ветвей; / Дохнул осенний хлад — дорога промерзает,. / Журча еще бежит за мельницей ручей / (*затихая*) А пруд уже застыл...

СЕРГЕЙ (з/к): Что такое, сколько же времени прошло? Три месяца? Да, три месяца, как я вернулся, а такое ощущение, что я вообще никуда не уезжал. Я все время чего-то жду. А чего, чего именно?

НИКОЛАЙ (з/к): И с каждой осенью я расцветаю вновь / Здоровью моему полезен русский холод / К привычкам бытия вновь чувствую любовь / Чредой слетает сон, (*затихая*) чредой находит голод...

СЕРГЕЙ (з/к): Ну, в армии все понятно, там служба... Подъем!.. Эх, завидую я ребятам, завидую. У них все уже налажено. У Славки свои дела, семья. Кольку — ну у этого всегда все в полном порядке.

НИКОЛАЙ (з/к): Легко и радостно играет в сердце кровь, / Желания кипят — я снова счастлив, молод, / Я снова жизни полн — таков мой организм... Что, Сергей, влюбился, что ли? Везет же отдельным людям. Я уж не помню, когда это со мной случилось.

СЕРГЕЙ (з/к): Ха, нашел время и место... Самоанализ в сумерках.

СЕРГЕЙ (*вслух*): Погодка прямо по заказу.

НИКОЛАЙ (*вслух*): Сейчас на пляже приятно...

СЕРГЕЙ (з/к): Да, ситуация...

НИКОЛАЙ (з/к): Журча, еще бежит за мельницей ручей, / А пруд уже застыл; сосед мой...

Что-то сосед мой мрачный. Домашние заботы. Женятся идиоты в 20 лет, а потом ходят с такими вот лицами.

СЛАВА (з/к): А "Спартак" выигрывает в Москве, в Минске делает ничью, а киевляне проигрывают в Ростове, то "Спартак" выходит вперед, а "Торпедо" ничего не светит, а была команда...

СЛАВА (*вслух*): Обидно.

НИКОЛАЙ (*вслух*): Что тебе обидно?

СЛАВА (*вслух*): Что?

НИКОЛАЙ (*вслух*): Заговариваешься? Ну ничего, бывает. Ну, что будем делать?

[...]

СЕРГЕЙ (*вслух*): Ну, что предпримем?

НИКОЛАЙ (*вслух*): Слушай, давай поступим в кружок кройки и шитья.

Вот прямо сейчас пойдем и запишемся.

СЕРГЕЙ (з/к): Ну а что, если это было то самое, единственное в жизни? В общем, вел я себя глупо. Глупо, надо было просто подойти. Колька бы не растерялся. Но я знаю ее дом, подъезд. Может, я это все придумал?....

Приложение И.

Измерение темпа речи в первой редакции спектакля

Примечание: Измерение произведено без учета односложных служебных частей речи и продолжительных пауз

№	Герой	Текст реплики	Кол-во слов	Время (с)	Темп (сл./мин.)
1	КС.	Моя жена....	2	1,3	92
2	КС.	ушла от меня...	2	1,2	100
3	КС.	Она оставила меня, ушла...	4	2,3	104
4	КС.	Что мне делать?	3	1,8	100
5	ЭЗ.	Однажды мышка подружилась с кошкой...	4	3,6	67
6	КС.	Ой, да хватит твоих проклятых историй!	5	3	100
7	КС.	Моя жена бросила меня, ты полагаешь, что теперь... время рассказывать басни?	10	4,3	140
8	ЭЗ.	Как прикажешь... Я могу и не рассказывать... Ты очень любишь свою жену...	10	4,3	140
9	КС.	Да конечно люблю...	2	1,3	92
10	КС.	Но не это меня сейчас удручает.	4	2,1	114
11	КС.	Если бы я оставил свою жену, никто ничего бы не сказал.	8	3,4	141
12	КС.	Но когда жена оставляет своего мужа, над ним все смеются!..	8	3,4	141
13	КС.	Я... Я философ, Эзоп, надо мной не должны смеяться...	8	3,8	126
14	ЭЗ.	Женщины вообще терпеть не могут философов	5	3	100
15	КС.	Весь город будет смеяться надо мной!	6	2,4	150
16	ЭЗ.	Надо мной тоже смеется весь город, это меня не удручает	9	3	180
17	КС.	Что мне делать?	2	1,3	92
18	КС.	Что мне делать?...	2	1,6	75
19	ЭЗ.	Но если я скажу, что ты должен делать,...	7	1,9	221

20	ЭЗ.	ты дашь мне свободу?	4	1,2	200
21	КС.	А ты что, сделаешь так, чтоб моя жена вернулась?	8	2,2	218
22	ЭЗ.	Да, я верну ее.	4	1,3	185
23	КС.	Тогда я отпущу тебя, Эзоп!	5	2	150
24	КС.	Скажи, что мне делать!	4	1,3	185
25	ЭЗ.	Дай мне денег.	3	0,9	200
26	КС.	Денег?	1	-	-
27	ЭЗ.	Да, дай мне денег	4	1,3	185
28	КС.	На.	1	-	-
29	ЭЗ.	Еще.	1	-	-
30	КС.	На.	1	-	-
31	ЭЗ.	За такие деньги... никакая женщина не возвращается домой.	6	3,5	103
32	КС.	Ну скорее, Эзоп, скорей.	3	1,8	100
33	ЭЗ.	Дай мне весь мешочек.	4	1,2	200
34	КС.	Что, мало?... Ты хочешь разорить меня?	6	2,7	133
35	ЭЗ.	Дай мне еще денег, Ксанф, мне нужно много денег.	9	2,9	186
36	ЭЗ.	Дай мне все деньги, которые имеешь при себе.	7	2,5	168
37	КС.	Ты хочешь, чтоб я кроме жены потерял мое богатство...	8	2,6	185
38	КС.	А ты уверен, что тебе понадобится так много денег?	7	2,2	190
39	ЭЗ.	Ты хочешь...	2	1	120
40	ЭЗ.	...чтоб твоя жена вернулась домой?	4	1,3	185
41	КС.	Ну может она согласится вернуться за меньшую сумму?..	6	2,3	157
42	ЭЗ.	Не-е-ет...	1	-	-
43	КС.	Ох, не собираешься ли ты удрать с моими деньгами?...	6	4,3	84
44	КС.	Эзоп!...	1	-	-
45	ЭЗ.	Вот теперь...	2	0,9	133
46	ЭЗ.	твоя жена скоро вернется домой.	5	2	150

Средний темп речи Эзопа (В. Полицеймако): **160** сл./мин.

Средний темп речи Ксанфа (Н. Корн): **129** сл./мин.

Средний темп речи в сцене: **142** сл./мин.

Приложение К.

Измерение темпа речи во второй редакции спектакля

NB! Измерение произведено без учета односложных служебных частей речи и продолжительных пауз

№	Герой	Текст реплики	Кол-во слов	Время (с)	Темп (сл./мин.)
1	КС.	Моя жена ушла...	3	1,3	138
2	КС.	Она оставила меня....	3	1,3	138
3	КС.	Ушла!...	1	-	-
4	КС.	Что мне делать, Эзоп?	4	0,7	343
5	ЭЗ.	Однажды кошка подружилась с мы....	4	2,5	96
6	КС.	Хватит твоих проклятых басен! Кошка, мышка..	6	3	120
7	КС.	Моя жена меня бросила... Думаешь, сейчас время рассказывать басни?	9	2,3	235
8	ЭЗ.	Как прикажешь... Я могу и не рассказывать.	4	2,5	96
9	КС.	Эзоп!	1	-	-
10	ЭЗ.	Ты очень любишь свою жену?	5	1,5	200
11	КС.	Конечно, люблю, но не это меня угнетает	5	1,7	176
12	КС.	Если бы я оставил свою жену, никто ничего не сказал бы	9	2,3	235
13	КС.	Но когда жена бросает своего мужа, все смеются над ним!	8	2,5	192
14	КС.	Я философ, Эзоп, никто не должен смеяться надо мной.	8	2,3	209
15	ЭЗ.	Женщины вообще терпеть не могут философов.	5	2,8	107
16	КС.	Эзоп!.. Весь город будет смеяться надо мной.	7	2,5	168
17	ЭЗ.	Надо мной тоже смеется весь город...	6	1,8	200
18	КС.	Эзоп, что мне делать?	4	0,7	343
19	ЭЗ.	А если я скажу, что делать, ты дашь мне свободу?	8	2,4	200
20	КС.	А ты сможешь сделать так, чтоб моя жена вернулась?	8	1,8	267
21	ЭЗ.	Я ее верну.	3	0,9	200

22	КС.	Тогда я дам тебе свободу.	5	0,9	333
23	КС.	Что мне делать?	3	0,7	257
24	ЭЗ.	Дай мне денег.	3	0,9	200
25	КС.	Денег?	1	-	-
26	ЭЗ.	Денег.	1	-	-
27	КС.	На...	1	-	-
28	ЭЗ.	Еще денег.	2	0,9	133
29	КС.	На. Ну, что мне делать?	5	1,2	250
30	ЭЗ.	За такие деньги никакая женщина не возвращается домой.	6	3,6	100
31	КС.	Мало?..	1	-	-
32	КС.	Ты хочешь разорить меня!	4	1,1	218
33	ЭЗ.	Дай мне много денег, дай мне весь мешочек.	8	2	240
34	КС.	Весь мешочек?...	2	0,8	150
35	КС.	На...	1	-	-
36	КС.	Ты что...	2	0,9	133
37	КС.	...хочешь, чтобы кроме своей жены я потерял еще и свое богатство?...	10	2,2	272
38	ЭЗ.	Дай мне все деньги, что есть при тебе	6	1,7	212
39	КС.	На...	1	-	-
40	КС.	Эзоп, а ты убежден, что тебе понадобится так много денег?...	7	2,6	162
41	ЭЗ.	Ксанф, ты хочешь, чтобы твоя жена вернулась?	7	2	210
42	КС.	Да...	1	-	-
43	КС.	А может она вернется за эту сумму?..	6	1,5	240
44	КС.	На...	1	-	-
45	КС.	Не собираешься ты удрать с моими деньгами, Эзоп?...	6	1,8	200
46	КС.	Эзоп, Эзоп!...	2	1,3	92
47	ЭЗ.	Ксанф, у тебя есть еще мешочек...	5	1,5	200
48	ЭЗ.	Дай, дай, дай, дай.	4	1,8	133
49	КС.	Нет, нет, нет, нет, на!	5	2,4	125
50	ЭЗ.	Теперь скоро...	2	0,9	133
51	ЭЗ.	...твоя жена вернется.	3	1,2	150

Средний темп речи Эзопа (С. Юрский): **165** сл./мин.

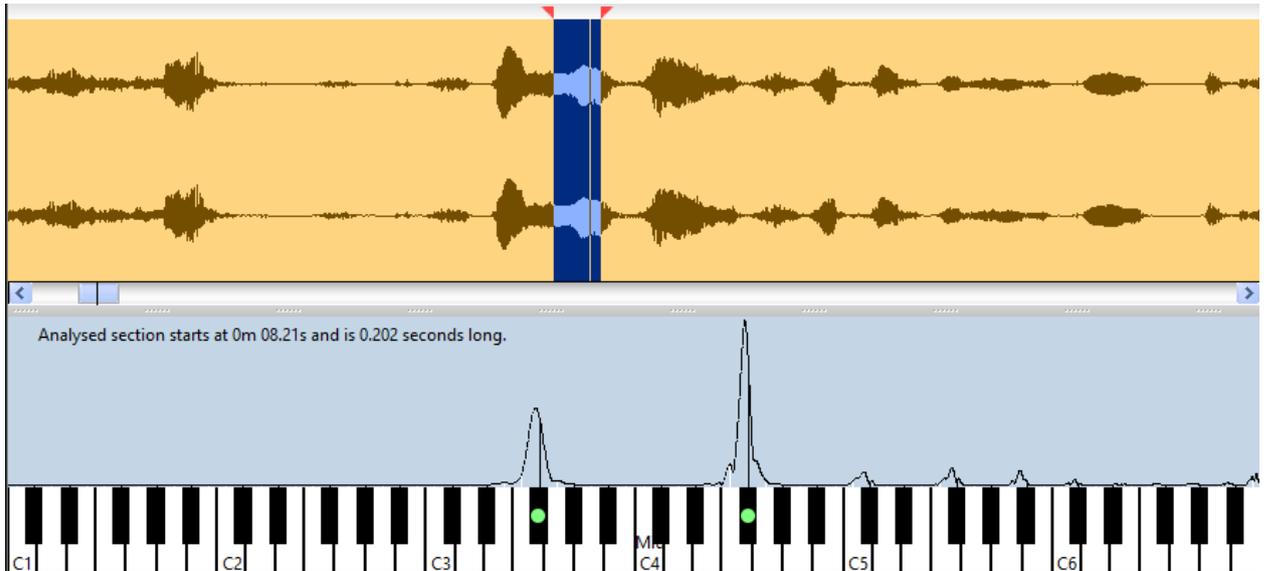
Средний темп речи Ксанфа (О. Басилашвили): **208** сл./мин.

Средний темп речи в сцене: **190** сл./мин.

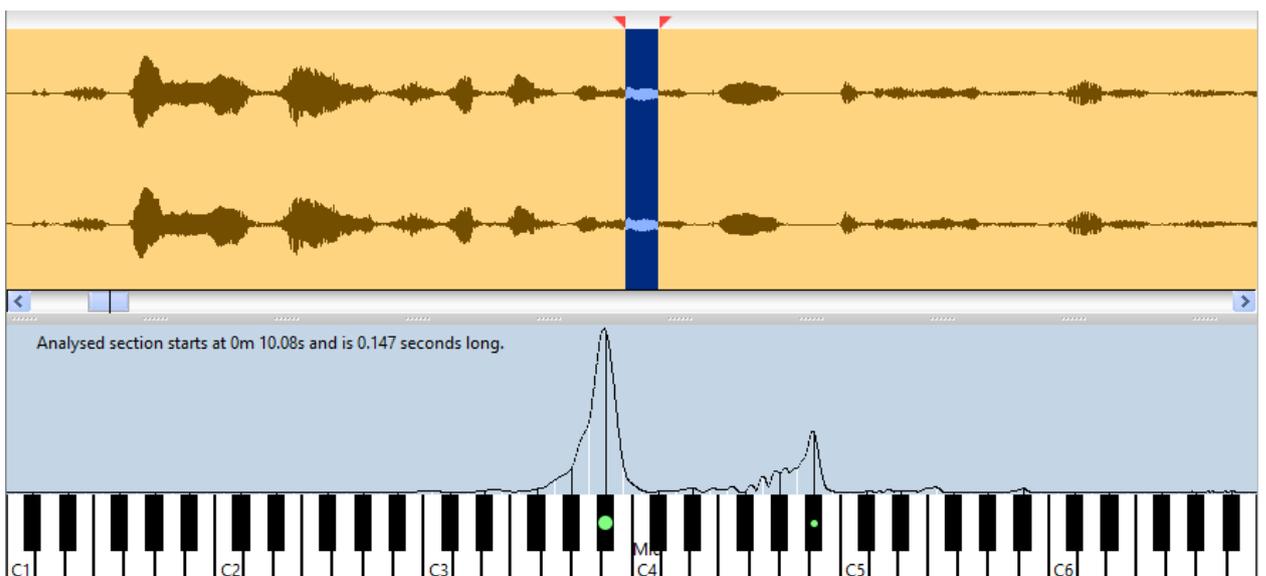
Приложение Л.

Примеры чистых музыкальных тонов в речи
Н. Корна и В. Полицеймако

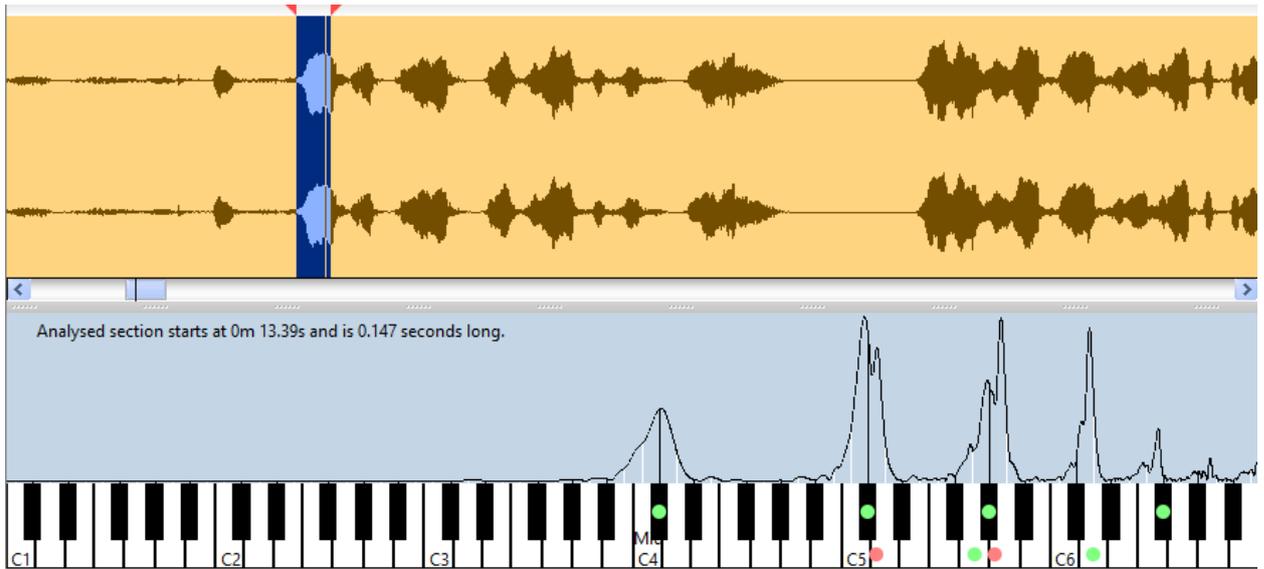
Инструментальный анализ выполнен в программной среде «Transcribe!»



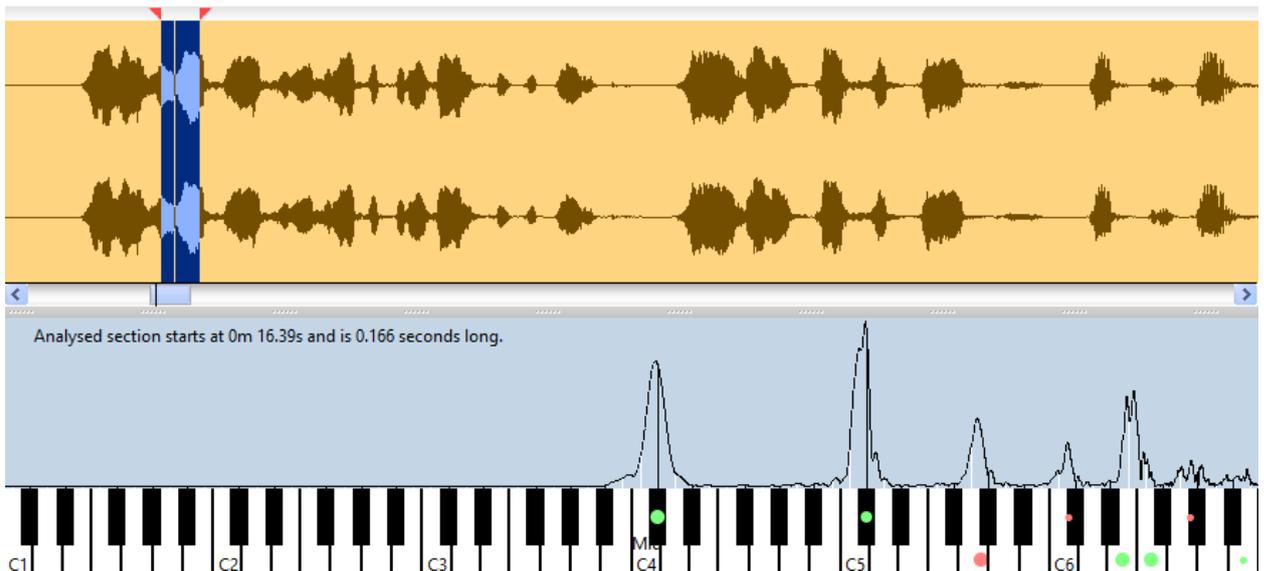
Н. Корн попадает на слове «мне» («Что мне делать?...») в соль-бемоль малой октавы (ges3); мощный обертон на ges4



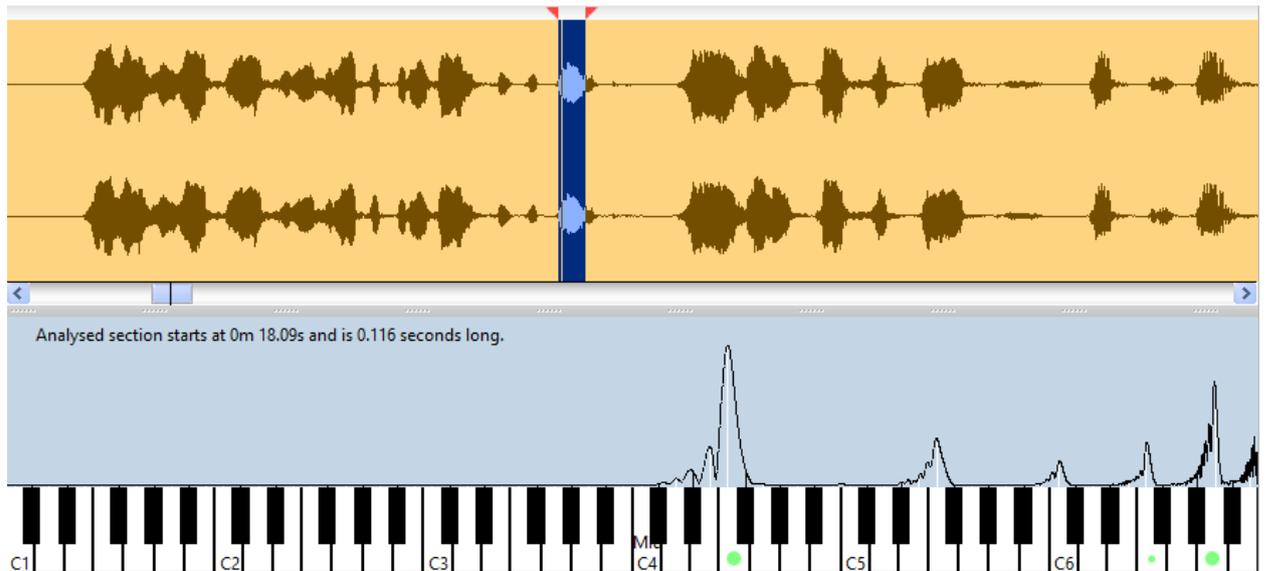
В. Полицеймако попадает на ударном слоге слова «мышка» («Однажды мышка подружилась с кошкой...») в си-бемоль малой октавы (b3); обертон на b4



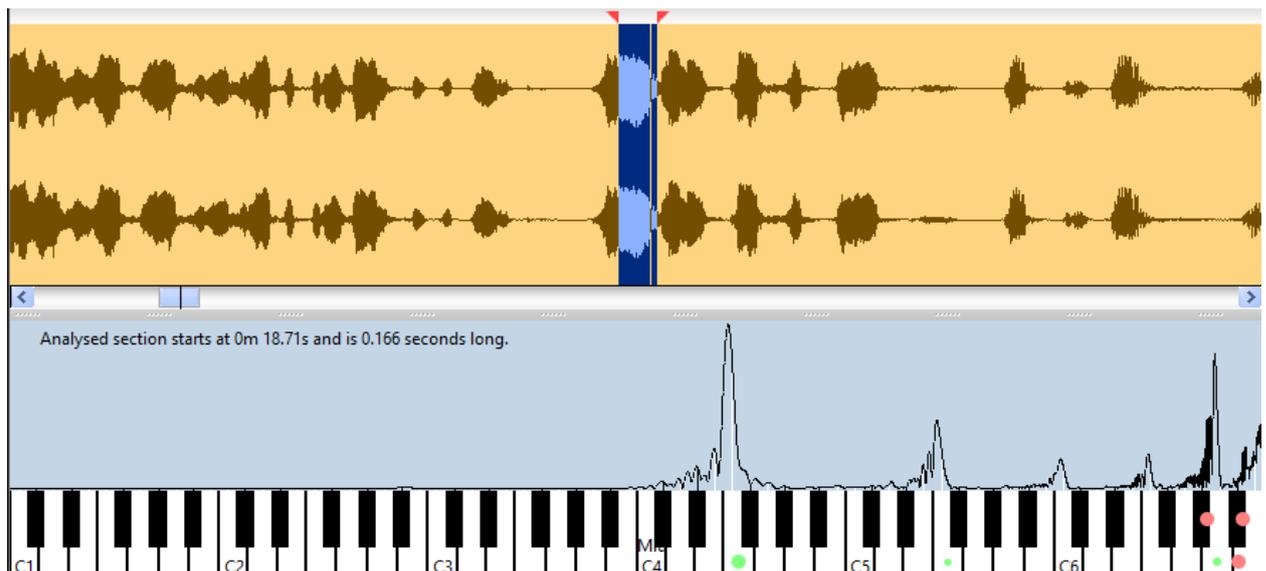
Н. Корн попадает на ударном слоге слова «хватит»
 («Ой, да хватит твоих проклятых историй!»)
 в ре-бемоль первой октавы (des4); обертоны на des5, aes5, des6



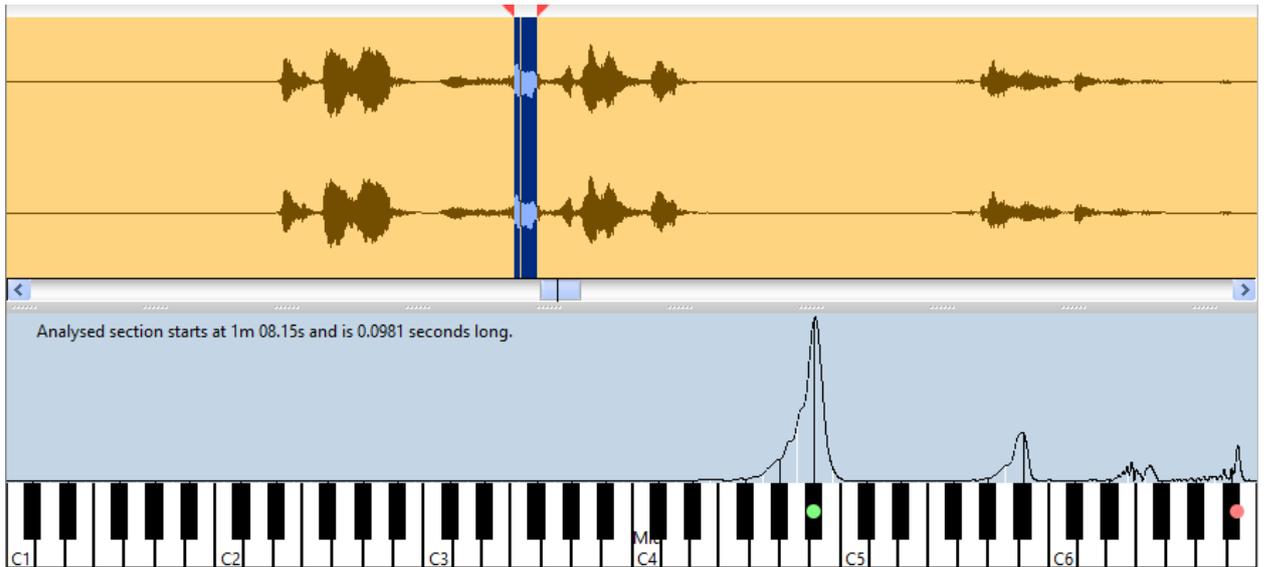
Н. Корн попадает на слове «жена» («Моя жена бросила меня...»)
 в до первой октавы (c4); обертоны на c5, g5, с6 и др.



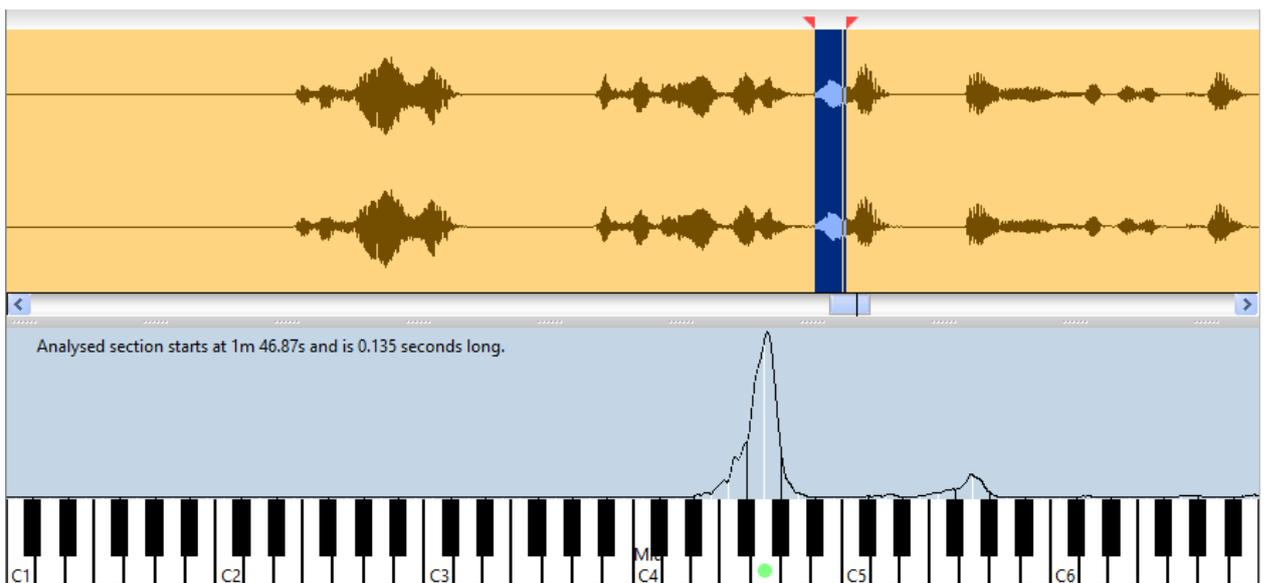
Н. Корн попадает на ударном слоге слова «теперь»
 («...ты полагаешь, что теперь время рассказывать басни?») в фа первой октавы (f4); обертоны на f5 и др.



Н. Корн попадает на ударном слоге слова «время»
 («...ты полагаешь, что теперь время рассказывать басни?») в фа первой октавы (f4); обертоны на f5, с6 и др.



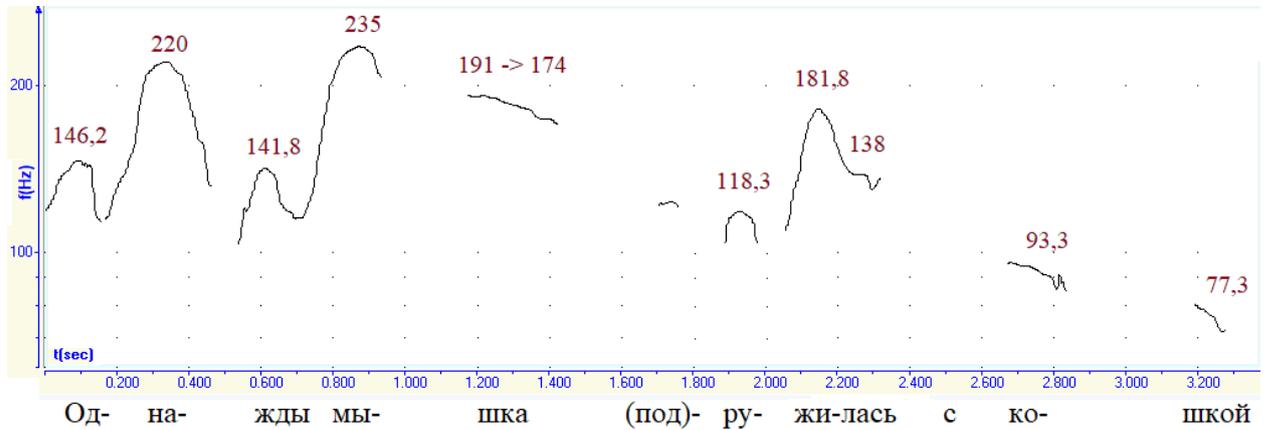
Н. Корн попадает на ударном слоге слова «отпущу» («Тогда я отпущу тебя, Эзоп!») в си-бемоль первой октавы (b4); небольшой оберто́н на b5



Н. Корн попадает на 1 слоге слова «меня» («Ты хочешь разорить меня?») в соль первой октавы (g4)

Приложение М.

Инструментальный анализ реплики В. Полицеймако



Модуляция основного тона фразы «Однажды мышка...»

Од-на-жды мы-шка подрУ-жи-лась с кошкой

Нотная расшифровка фразы «Однажды мышка...»

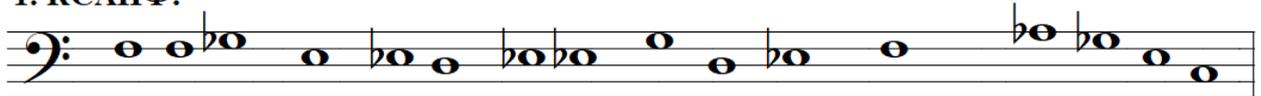
Приложение Н.

Нотная расшифровка модуляции основного тона

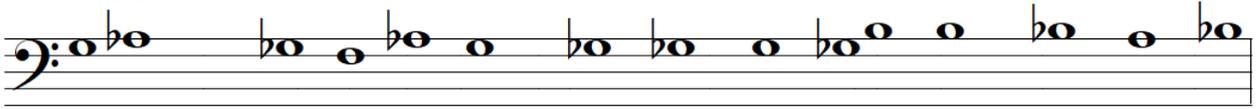
(фильм-спектакль «Лиса и виноград», 1960 г.)

Примечание: Действие знаков альтерации (бемоль) распространяется только на одну ноту, знак отмены альтерации (бекар) не проставляется

1. КСАНФ:



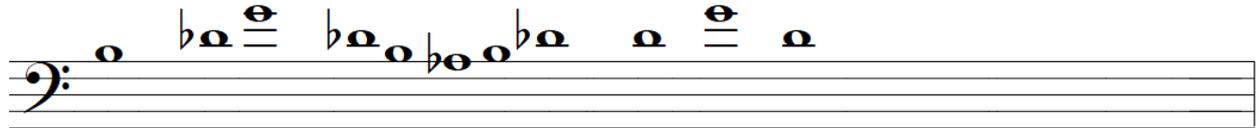
5. КСАНФ:



ДА коНечНО люблЮ. нО не ЭТО мЕня сейчАс удрУчает. Если бЫ Я остАвил своЮ женУ, никтО

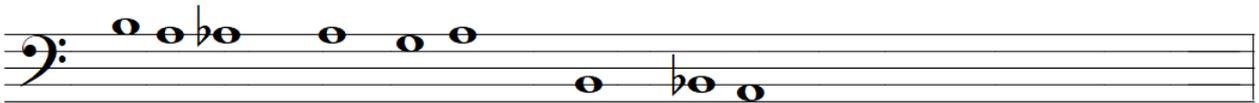


ничегО бЫ не скАзАл. но когДА жЕ- нА оставлЯет своегО МУжА, нАд нИм все смЕются



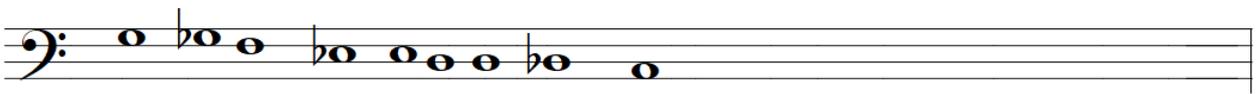
Я... я фИ-лОсоф, Э-зОп, нАдО мнОй не долЖнЫ смеЯться

6. ЭЗОП:



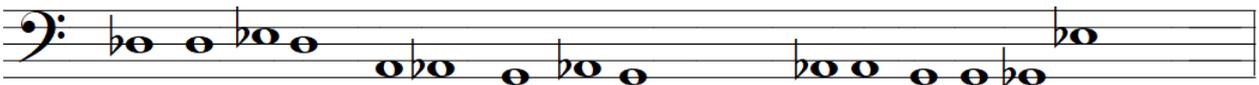
женщИ-нЫ вообщЕ тЕр-пЕть не мОгут фИ-лО-софов

7. КСАНФ:



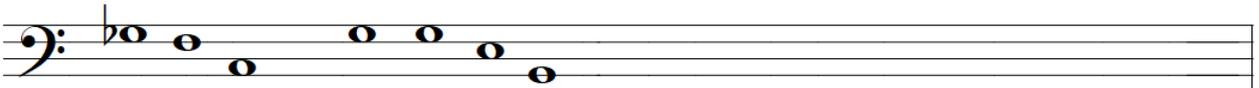
вЕсь гО-рОд будЕт смЕЯтьсЯ нАдО мнОй

8. ЭЗОП:



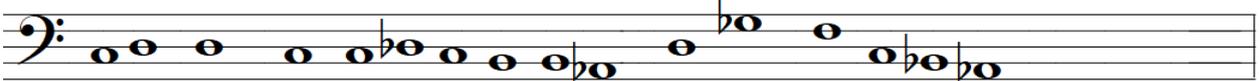
нАдО мнОй тоЖЕ смЕётсЯ вЕсь гО-рОд, это мЕня не уд-рУ-чАет

9. КСАНФ:



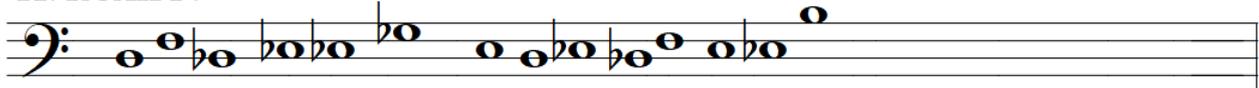
что мнЕ дЕлАть, что мнЕ дЕ- лАть?

10. ЭЗОП:



но Если Я скажУ, что тЫ долЖен дЕлАть... тЫ дАшь мнЕ сво-бо-ду?

11. КСАНФ:



А тЫ что, сдЕлаЕшь тАк, чтоОб мо-я жЕна вЕрнУ-лАсь?

12. ЭЗОП:

дА, Я вер-нУ еЁ

13. КСАНФ:

тО-гдА Я Отпу- щУ тебя, (Э)зОп!... скА-жИ, чтО мнЕ дЕлать

14. ЭЗОП:

дАй мнЕ дЕнег

15. КСАНФ:

дЕнег?

16. ЭЗОП:

дА, дАй мнЕ дЕнег

17. КСАНФ:

нА!

18. ЭЗОП:

Е- щЁ

19. КСАНФ:

нА!

20. ЭЗОП:

зА тА- кИе дЕньгИ нИ- кА- кАя жЕнщина нЕ вОзврА-щАется дО- мОй

21. КСАНФ:

нУ скО- рЕе, (Э)-зОп, скО-рЕй

22. ЭЗОП:

дАй мнЕ вЕсь мЕ- шОчек

23. КСАНФ:

что, МА----> ло? тЫ хО- чЕшь рА- зОрИть мЕня?...

24. ЭЗОП:

дАй мнЕ Е- щЁ дЕнег, КсАнф, мнЕ нУжнО мнО-гО дЕнЕг.

дАй мнЕ всЕ дЕньги, кОторЫе имЕешь при сЕ- бЕ

25. КСАНФ:

ты хОчЕшь, чтоб Я крОме жЕ- ны пО- тЕ- рЯл моЁ бО- гАтство...

а тЫ У- вЕ- рЕн, что тЕ- бЕ пО- нА- дО- бИтся тАк мнОгО дЕнег?

26. ЭЗОП:

тЫ хО- чЕшь, чтоб твО- Я жЕ- нА вЕр- нУ- лАсь дОмой?...

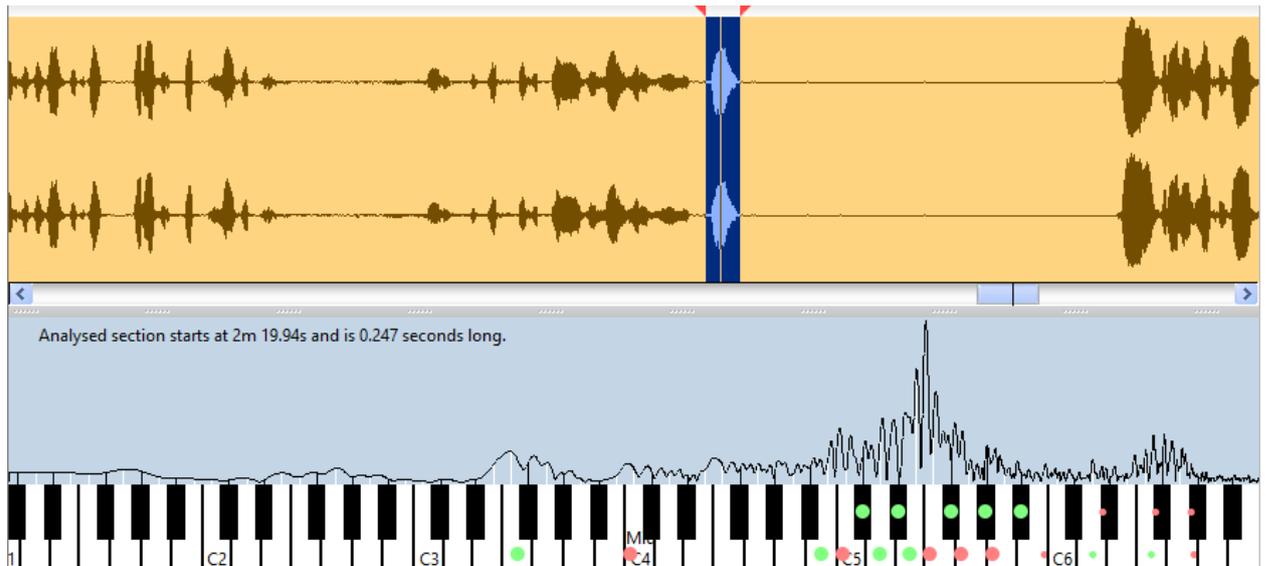
27. КСАНФ:

нУ, мОжет, Она сОг- лА- сИт- ся вЕрнУтьсЯ зА мЕньшУ- Ю сУмму?

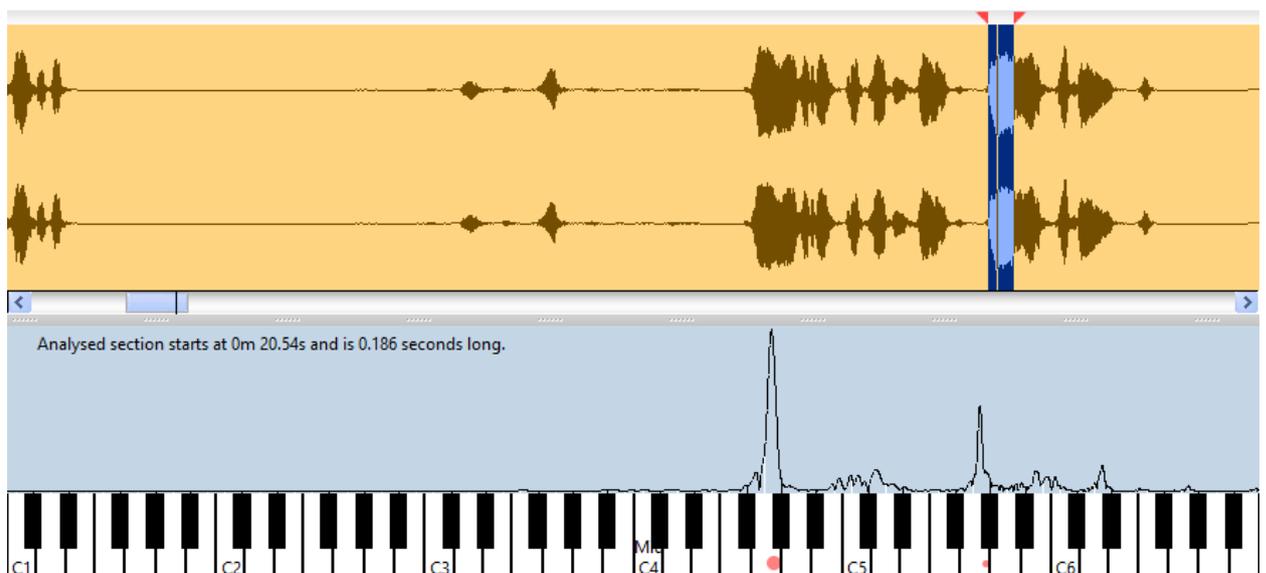
Приложение О.

Примеры сложно дифференцируемых гласных и чистых музыкальных тонов в речи О. Басилашвили

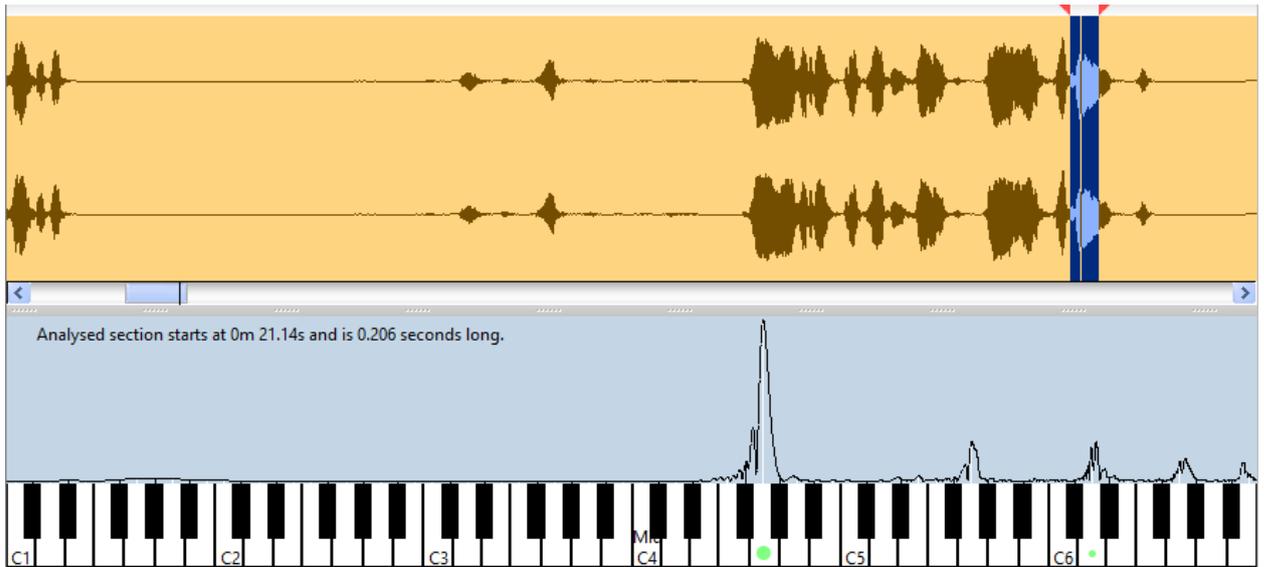
Инструментальный анализ выполнен в программной среде «Transcribe!»



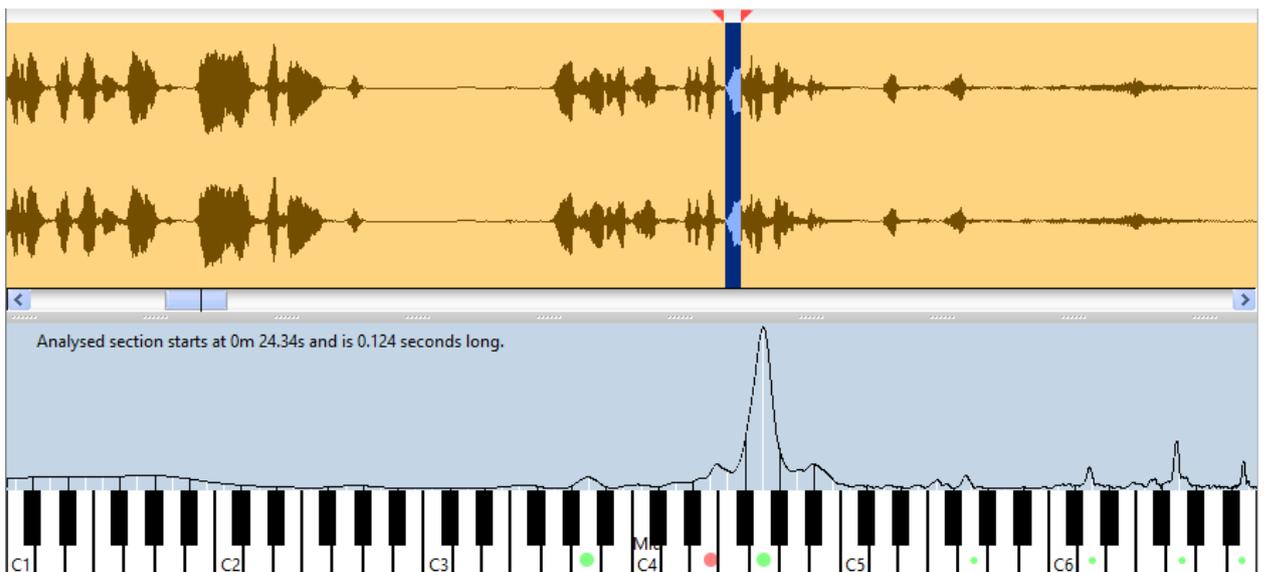
Гласный в слове «да» («Да.. А может она вернется за эту сумму?»).
Широкая частотная полоса, отсутствие явно дифференцируемого основного тона (предположительно, фа малой октавы — f3)



О. Басилашвили попадает на ударном слоге слова «кошка»
в соль первой октавы (g4); обертона на g5



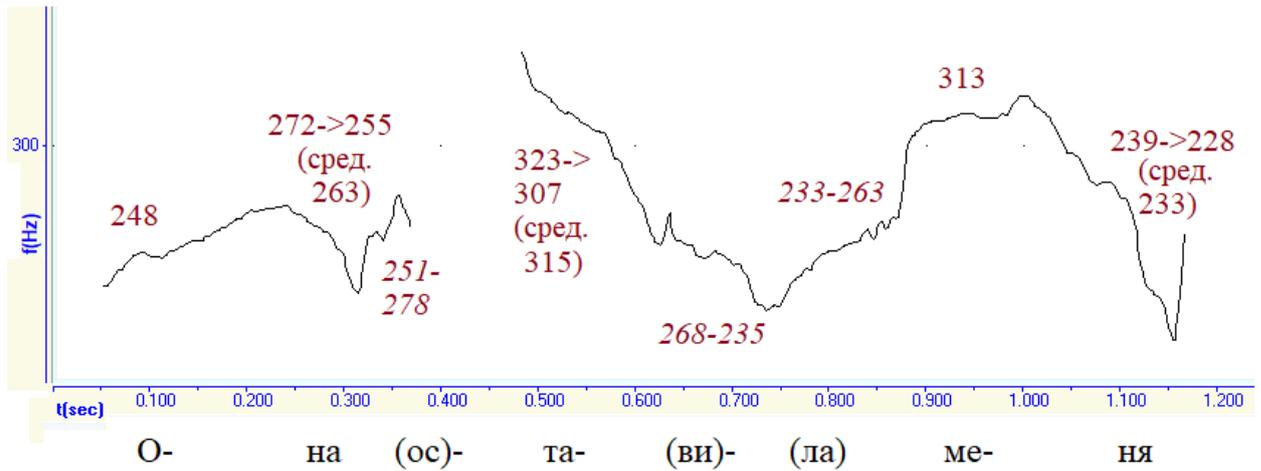
О. Басилашвили попадает на ударном слоге слова «мышка»
в соль первой октавы (g4); обертоны на g5, d6, g6



О. Басилашвили попадает на ударном слоге слова «время»
в соль первой октавы (g4); обертоны на g5, d6, g6

Приложение П.

Инструментальный анализ реплики О. Басилашвили



Модуляция основного тона первой реплики Ксанфа



О-нА остАвила мЕ-нЯ...

Нотная расшифровка первой реплики Ксанфа

Приложение Р.

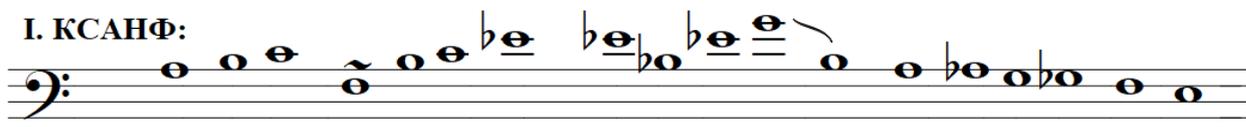
Нотная расшифровка модуляции основного тона
(спектакль «Лиса и виноград», 1967 г.)

Ксанф — О. Басилашвили, Эзоп — С. Юрский

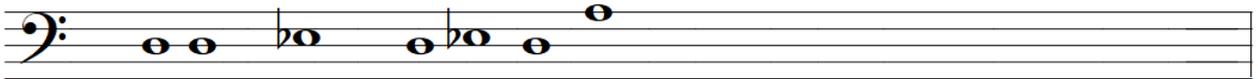
Прим. 1: Действие знаков альтерации (бемоль) распространяется только на одну ноту, знак отмены альтерации (бекар) не проставляется.

Прим. 2: Волнообразным знаком \sim отмечены сложно дифференцируемые гласные широкого спектра с предполагаемым основным тоном. Гласные, в которых не удалось выделить предполагаемый основной тон, в нотной расшифровке не отмечены.

I. КСАНФ:



VI. ЭЗОП:

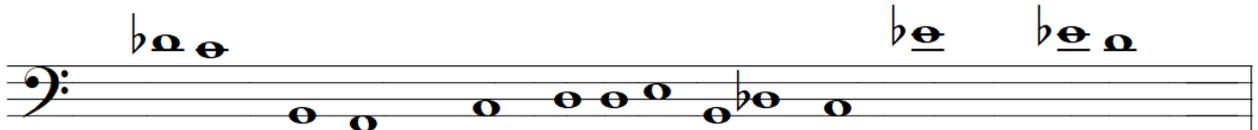


ТЫ Очень ЛЮбишь сво- Ю же- нУ?

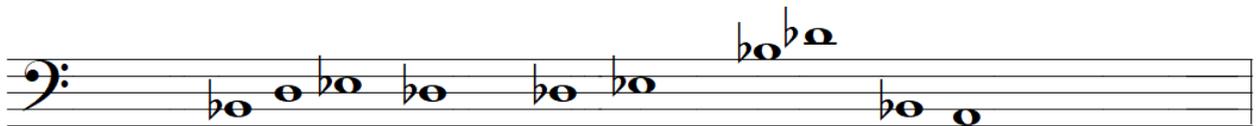
VII. КСАНФ:



кО-нЕчно, лЮблЮ, нО нЕ Э- то меня УгнЕ-тАет. Если бы Я оставил своЮ же- нУ,

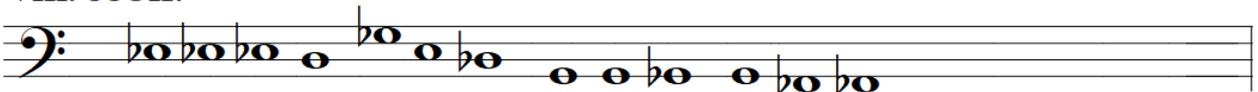


никТО нИчего нЕ скаЗал бы. нО когда же-на брО-сАет своЕго мУжа, все сме- Ются



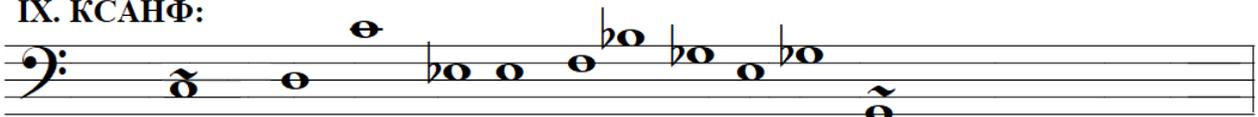
над ним!... Я фи-лософ, Эзоп, никТО не долЖен сме- Яться на- до мной.

VIII. ЭЗОП:



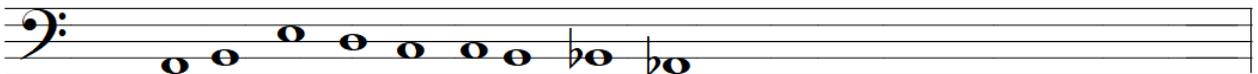
женщИ- ны воОбЩЕ тер-петь нЕ мо- гУт фи- ло- софов

IX. КСАНФ:



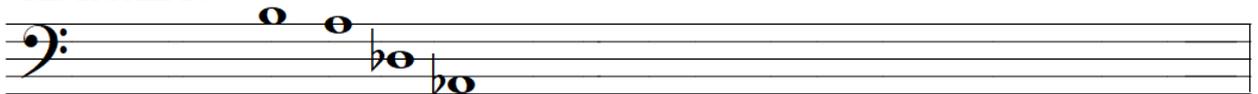
Эзоп!... вЕсь гОрод бу- дЕт сме- Ять- сЯ на- до мной

X. ЭЗОП:



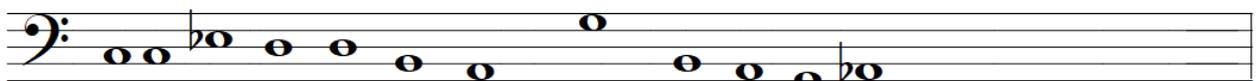
на- до мной то- же сме- Ется вЕсь гОрод

XI. КСАНФ:



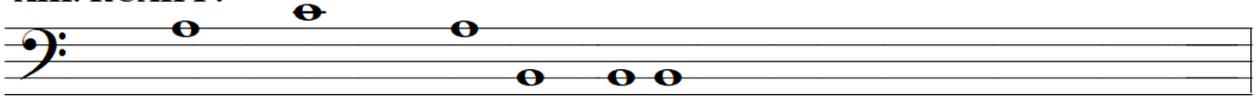
(Э)зоп, что мне дЕ- лАть?

XII. ЭЗОП:



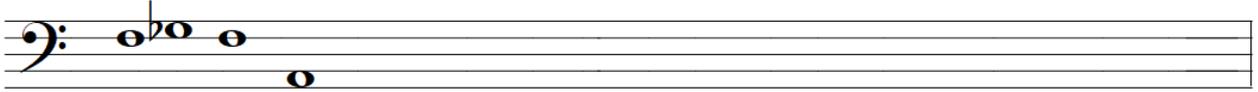
А Если Я ска- жу, что делАть, ты дАшь мне сво- бо- ду?

XIII. КСАНФ:



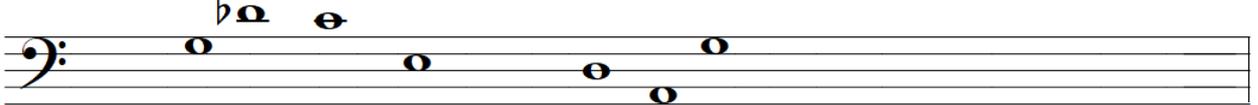
а ты можешь сделать так, чтоб моя жена вернулась?

XIV. ЭЗОП:



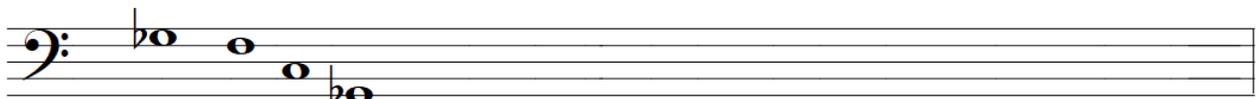
Я её вер- ну

XV. КСАНФ:



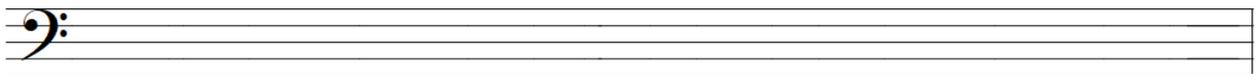
тогда я дам тебе свободу. что мне делать?

XVI. ЭЗОП:



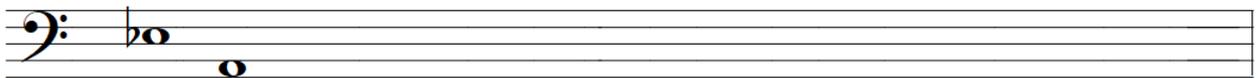
дай мне де- нег

XVII. КСАНФ:



денег?

XVIII. ЭЗОП:



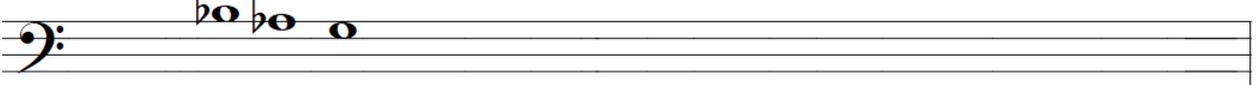
де- нег...

XIX. КСАНФ:



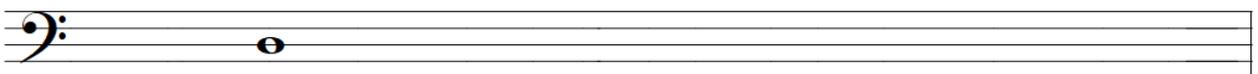
на

XX. ЭЗОП:

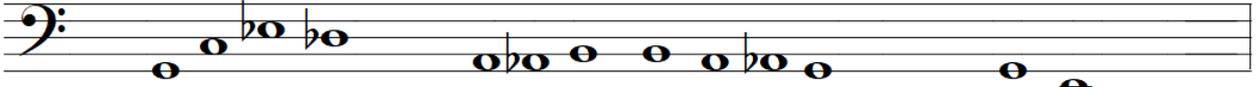


ещё де- нег

XXI. КСАНФ:



на. ну, что мне делать?

XXII. ЭЗОП:

Приложение С.

Проект рабочей программы дисциплины

«Работа артиста в процессе озвучания»

Автор-составитель: Блюдов Даниил Владимирович

I. ОРГАНИЗАЦИОННО-МЕТОДИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

Информационная карточка рабочей программы

Направление подготовки (специальность) высшего образования	52.05.01 Актерское искусство
Квалификация	Артист драматического театра и кино
Реализуемые формы обучения	Очная
Раздел рабочего учебного плана	Блок 1. Дисциплины (модули) Вариативная часть
Наименование дисциплины	Работа артиста в процессе озвучания
Трудоемкость дисциплины	2 зачетные единицы / 72 часа

Работа артиста в процессе озвучания — дисциплина, дающая будущему артисту драматического театра и кино основные представления, навыки и умения, связанные с работой перед микрофоном в студии озвучания. Для современного артиста освоение данной дисциплины видится не просто желательным, но необходимым.

Через последовательное выполнение тренировочных заданий вырабатываются профессиональные качества речи, необходимые для работы в кино, дубляже и на радио. Дисциплина включает в себя закрепление и необходимое развитие навыков и умений, полученных в течение предыдущих 5 семестров на уроках сценической речи и актерского мастерства.

Освоение дисциплины «Работа артиста в процессе озвучания» опирается на материал дисциплин «Сценическая речь», «Мастерство артиста драматического театра и кино».

Обучение дисциплине «Работа артиста в процессе озвучания» происходит в тесном взаимодействии с такими дисциплинами рабочего учебного плана, как «Речевой тренинг», «Мастерство артиста драматического театра и кино», «Сценическая речь».

Для освоения программы нами предлагается следующее количество учебных часов (групповых, индивидуальных занятий и самостоятельной подготовки), а также следующие формы контроля:

Аудиторные часы		Часы на самостоятельную работу	Всего з.е. / часов	Формы контроля
Групповые / инд. занятия	Зач.			
6 семестр: 1 x 10 нед. = 10 часов Инд.: 0,5 x 16 нед. = 8 часов	2	16	1 / 36	Зачет
7 семестр: 1 x 8 нед. = 8 часов Инд.: 1 x 16 нед. = 16 часов	4	8	1 / 36	Зачет с оценкой
Всего: 42 час.	6	24	2 / 72	

II. СОДЕРЖАНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ

Темы дисциплины

Тема 1. Студия звукозаписи.

Знакомство с аппаратно-студийным комплексом озвучания и монтажа. Знакомство с общими технологическими принципами озвучания. Понятие монтажно-тонировочного периода. Техническое оснащение студии звукозаписи: тон-ателье, аппаратная, головные телефоны, микрофон, экран, поп-фильтр, устройства обработки, микшерский пульт. Понятие чистой и черновой фонограммы.

Тема 2. Основы технологии озвучания.

Основные принципы работы артиста перед микрофоном. Ось чувствительности микрофона. Расстояние до микрофона. Подготовительная работа с текстом. Укладка текста. Работа по тайм-коду. Регулирование уровня слухового контроля. Взаимодействие со звукорежиссером и режиссером в студии озвучания.

Тема 3. Практика записывания закадрового текста.

Основные принципы записи рекламного, информационного, публицистического, документального текста. Требования к речи артиста при работе у микрофона. Жанр. Искусство «закадрового озвучивания», в котором голос актера должен соответствовать общей тематике фильма. Дикторское озвучание тренировочного фрагмента документальной или публицистической передачи.

Тема 4. Искусство тонировки.

Тренировка умения точно попасть в артикуляцию персонажа, сыгранного самим актером или другим актером (на русском языке). Речевой образ персонажа. Работа с черновой фонограммой. Озвучание тренировочного фрагмента фильма на русском языке (*с партнером*).

Тема 5. Искусство дубляжа.

Тренировка навыка попадания в артикуляцию актера, играющего на иностранном языке. Понятие смыкания. Основные сложности укладки русского текста в артикуляцию артиста и пути их преодоления. Речевая характе-

ристика персонажа. Озвучание тренировочного фрагмента фильма на иностранном языке (*с партнером*).

Тема 6. Искусство одноголового озвучания.

Овладение практикой озвучивания художественного фильма или сериала со множеством персонажей одним исполнителем. Изменение речевых характеристик в зависимости от пола, возраста, характера персонажа. Одноголосое озвучание тренировочного фрагмента фильма или сериала.

Тема 7. Озвучание мультипликационного героя.

Овладение практикой озвучивания мультипликационных фильмов и компьютерных игр. Озвучание тренировочного фрагмента мультипликационного фильма.

Предполагаемое распределение часов по разделам и темам

Разделы и темы	Лекц.	Пр. / Сем.	Инд.	Сам.
Тема 1. Студия звукозаписи	1	1	-	
Тема 2. Основы технологии озвучания	1	2	1	
Тема 3. Практика записывания закадрового текста	-	1	2	
Тема 4. Искусство тонировки	-	4	5	
Тема 5. Искусство дубляжа	-	4	8	
Тема 6. Искусство одноголового озвучания	-	2	5	
Тема 7. Озвучание мультипликационного героя	-	2	3	
Всего	2	16	24	24
<i>Зачеты</i>	6			-
ВСЕГО	72			

III. ОБЕСПЕЧЕНИЕ ОСВОЕНИЯ ДИСЦИПЛИНЫ

Перечень учебно-методического обеспечения для самостоятельной работы обучающихся по дисциплине

Самостоятельная работа студента по дисциплине «Работа артиста в процессе озвучания» предполагает работу каждого студента над тренировочными видеотрейлерными фрагментами.

Это включает в себя большой комплекс заданий по освоению и «укладке» текста роли, в котором должны соединиться технические и художественные составляющие речи.

В самостоятельную работу студента по дисциплине включается изучение основной и дополнительной литературы по специальности, указанной в

настоящей программе. Рекомендуется также просмотр кинофильмов, демонстрирующих высшие художественные достижения в области озвучивания и дубляжа.

В объем самостоятельной работы студента включается подготовка к занятиям, а также ко всем формам контроля по дисциплине «Работа артиста в процессе озвучивания».

Фонд оценочных средств для проведения промежуточной аттестации обучающихся по дисциплине

На **зачет** по результатам 6 семестра выносятся индивидуальные и парные пробы озвучивания тренировочных фрагментов в режиме реального времени и осуществленные в течение семестра записи закадрового озвучивания и парного озвучивания тренировочного фрагмента фильма на русском языке.

На **зачет с оценкой** по результатам 7 семестра выносятся индивидуальные и парные пробы озвучивания тренировочных фрагментов в режиме реального времени и осуществленные в течение семестра записи одnogолосого озвучивания тренировочного фрагмента фильма на русском языке, двухголосого дубляжа тренировочного фрагмента фильма на иностранном языке, озвучивания тренировочного фрагмента мультипликационного фильма.

Работы должны демонстрировать уверенное владение всеми необходимыми профессиональными качествами актера драматического театра в области озвучивания: умением работать у микрофона, свободным фонационным дыханием, речевым диапазоном, четкой дикцией, русской речевой интонацией, сменой ритмов, выявлением речевой характеристики персонажа, умением попасть в артикуляцию актера, владение линией сквозного действия, логикой речи. Для аттестации умений и навыков студента рекомендуется выбирать видеоматериал, дающий возможность продемонстрировать комплексное владение техническими и художественными составляющими речи у микрофона.

Перечень основной и дополнительной учебной литературы, необходимой для освоения дисциплины

Основная литература:

1. Аванесов Р. И. Русское литературное произношение. М., 1984.
2. Агеенко Ф. Л., Зарва М. В. Словарь ударений русского языка. М., 1993.

Дополнительная литература:

1. Булгакова О. Голос как культурный феномен. М., 2015.
2. Иванова Т. Ф., Черкасова Т. А. Русская речь в эфире. М., 2010.
3. Стрелков С. Ю. Искусство озвучивать фильмы. М., 2017.

Электронные ресурсы:

1. Серия видеосюжетов «Легенды дубляжа». [Электронный ресурс]. – Режим доступа URL: <https://www.youtube.com/user/TheRussianDub> (дата обращения: 04.10.2024).

2. Интервью с режиссером дубляжа Ярославой Турылевой. [Электронный ресурс]. — Режим доступа URL: <https://youtu.be/JcskMWD8YNY> (дата обращения: 04.10.2024).

Используемые информационные технологии:

1. Подготовленные тренировочные фрагменты кинофильмов
2. Полный технико-технологический комплекс речевого озвучания
3. Самостоятельная работа в сети Интернет при подготовке к занятиям

Необходимая материально-техническая база:

1. Учебный комплекс озвучания и монтажа: аппаратная озвучания с павильоном не менее 10 кв.м., аппаратно-программный комплекс Pro Tools LE (или аналог), компрессор речевой Ivory 5052 (или аналог), микрофоны конденсаторные Neumann U87Ai, TLM 187 (или аналоги), экраны в аппаратной и в тон-ателье, система слухового контроля для тон-ателье, громкоговорители для аппаратной.

2. Персональный компьютер и соответствующее программное обеспечение.

3. Учебная мебель для проведения практических и индивидуальных занятий, соответствующая наполняемости групп.

4. Рабочее место преподавателя.

5. Рабочее место звукоинженера.