

*А. В. Попов*

**СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЧЬ: ПРОБЛЕМЫ СТИЛЯ**  
**(Анализ аудиозаписей речи Ю. М. Юрьева)**

*Работа представлена кафедрой сценической речи  
Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства.  
Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор В. Н. Галендеев*

**В статье впервые в широком плане рассматриваются вопросы индивидуального речевого стиля драматического актера. На примере творчества Ю. М. Юрьева (1872–1948), представителя романтического и академического направлений в актерском искусстве, исследуются пути**

формирования речевого стиля актера, создавшего выразительные речевые портреты, играемых им персонажей классической драматургии.

The issues of drama actors' individual speech style are examined in detail for the first time in the article. The author studies the acting of Yu. Yur'yev (1872–1948), a representative of romantic and academic trends in art, who created expressive speech portraits of his characters in classical plays, and researches ways of the actor's speech style forming.

Материалом для исследования стиля сценической речи могут служить источники, никогда ранее не подвергавшиеся всестороннему анализу, – аудиозаписи. Причины для этого несколько. Основной из них является «запротоколированность» звукового материала, благодаря которой исследование становится независимым от спонтанных и неуловимых колебаний сценической жизни актера, о которых с неудовольствием упоминает, например, С. М. Волконский: «А между тем игра наших русских актеров полна случайностей – сегодня вышло, а завтра не вышло»<sup>1</sup>. Кроме того, работая с «живым» звуком мы не смогли бы сколь угодно свободно обращаться со звуковым материалом, в то время как аудиозаписи дают нам возможность прослушивать интересующие нас фонетические элементы десятки и сотни раз.

Аудиозаписи позволяют исследовать интонационно-мелодические, эмоционально-экспрессивные, тембровые закономерности звучащей речи того или иного актера, что наряду с фонетическими, орфоэпическими особенностями его сценического звучания открывает возможности для определения стиля сценической речи.

Исходя из понимания речевого стиля как совокупности многих элементов внутренней жизни сценического образа и внешних приемов его реализации, мы можем постигать речевой стиль актера и в конкретной роли, и в суммировании всех ролей как нечто единое. Но прежде необходимо определить основные элементы, из которых состоит стиль сценической речи и степень взаимозависимости (взаимодействия) этих элементов внутри стилевой системы.

Речевая техника драматического актера складывается из нескольких компонентов: голос, дикция, произношение, дыхание, индивидуальные интонационно-мелодические особенности речи, приемы ритмической организации авторского текста. Эти технические компоненты, каждый в отдельности и все вместе, обладают некой мерой выразительности, отличающей одну голосо-речевую систему от другой, интонационные рисунки данного актера от интонационных особенностей других актеров, и выделяющих его из традиционной системы сценических интонации в какой-то конкретный временной период.

Материалом для постановки спектакля всегда служит некий литературный источник или сумма источников, в которых в различной степени прорисовываются стилевые особенности автора. При анализе стиля речи необходимо иметь точное представление о том, что имело приоритетное значение – стиль автора или субъективные предпочтения актера, который не позволяет своему стилю преломляться под давлением материала.

Так или иначе, но XX в. является веком режиссерского театра, поэтому мы не можем рассматривать творчество актера не учитывая того, как влияет на стиль актерской речи режиссерская концепция<sup>2</sup>. Режиссеры являются еще и представителями определенного театрального направления, находящегося в прямой зависимости от некой эстетической модели или принадлежности к устоявшимся театральным традициям. Это также имеет непосредственное значение при создании сценического образа, а зачастую и полностью определяет

стиль исполнения. Факторов, которые влияют на стиль речи актера внутри спектакля, множество. Каждый из них более или менее значим, поэтому необходимым условием при анализе стиля сценической речи является по возможности точное представление о степени влияния внешних и внутренних факторов.

Материалом для анализа мы избрали аудиозаписи с речью Юрия Михайловича Юрьева (1872–1948). Его речевой стиль интересен нам тем, что имеет четко выраженные очертания и представляет собой эстетическую модель, все элементы которой сопоставлены между собой в определенной системе и достаточно легко поддаются анализу. Артист, благодаря множеству опубликованных текстов<sup>3</sup> сумел четко изложить собственные эстетические убеждения, отношение к творчеству, приоритетные устремления; раскрыть многие факторы, повлиявшие на его профессиональное становление и, следовательно, на формирование его речевого стиля. Кроме того, речь Юрьева, вызывала отклик в душах многих современников, имевших счастье слышать актера не только из динамиков, но видеть его на сцене и воспринимать стиль его речи в сочетании с его пластической выразительностью. Как следствие, начинали резонировать умы современников и исследователей позднейших времен. Появилось множество ценных материалов, имеющих самое непосредственное отношение к нашей теме<sup>4</sup>. Особый интерес представляют воспоминания о Юрьеве виднейшего ленинградского театроведа и театрального критика С. Л. Цимбала, многократно общавшегося с актером и сумевшего изложить (пусть и кратко) особенности актерского стиля Ю. М. Юрьева в статье с характерным названием «Деспотизм стиля»<sup>5</sup>.

Сопоставляя все множество материалов с аудиозаписями мы, тем самым, имеем возможность более полно рассмотреть интересующую нас тему и ответить на многие возникающие вопросы. Кроме того, стиль

Юрьева интересен нам тем, что во многом подчинен направленности артиста на классическую драматургию героического толка и особую приверженность к традициям театрального исполнительства.

Речевая школа, полученная Юрьевым, не являлась производным от некоего театрального направления. Когда он учился на Императорских драматических курсах, все еще существовали противники систематического образования актеров, считавшие, что теории сценического искусства быть не может, и в лучшем случае, можно научить с показа, не особо вдаваясь в методологию. И все же, А. М. Невский – первый педагог Юрьева по сценической речи, преподававший в Филармоническом училище, был убежден в существовании некоей системы. В основном он обращался к традиционной методике, которая состояла из множества канонов, находящихся в прямой зависимости от пунктуации и почти всегда оторванных от смысла. В результате чего задача педагога сценической речи сводилась к тому, чтобы научить студента правильно интонировать, ссылаясь на множество правил. Основными из них были законы мелодизации речи: мелодический принцип, при котором необходимым условием было изменение динамики (усиление перед падением речевого тона и наоборот, утихания с приближением взлета тона голоса); постоянные ритмические перепады, нужные для того, чтобы речь не звучала монотонно и одинаково; преобладание основного тона и всевозможные отклонения от него, как дополнительные «краски»; точное соблюдение пунктуации (динамическое повышение перед запятой и понижение перед точкой, интонации соответствующие вопросительному и восклицательному знакам...).

Следует отметить, что трактовка роли, а следовательно, и речевого стиль Юрьева фактически не зависели от концепции режиссера. Вс. Э. Мейерхольд, например, изначально учитывал эту особенность актера и использовал его стиль, как шахматную

фигуру, точно зная траекторию каждого следующего хода и амплитуду общего развития игры (в подобных ситуациях стиль Юрьева был в строгом соответствии с общей тональностью спектакля и не становился инородным явлением). Но были и другие режиссеры, которые не улавливали этих тонкостей, в результате чего речь актерского ансамбля *не строилась* и звучала в спектакле в разных стилевых измерениях.

При прослушивании аудиозаписей убеждаешься, что речь Юрьева почти полностью подчинена законам, излагавшимся А. М. Невским, которые, в свою очередь, полностью соответствуют театральным традициям. Для примера возьмем аудиозапись монолога Арбенина, сделанную незадолго до смерти актера. Это как раз тот период взаимоотношений со сценическим образом, когда Юрьев, не имея ничьих влияний извне<sup>6</sup>, исполнял роль Арбенина, учитывая лишь свое собственное видение персонажа.

Актер считал, что третья сцена первого акта «Маскарада», начиная с того момента, когда герой замечает отсутствие браслета на руке Нины, не представляет особого труда для исполнителя, тут все просто и ясно. Так как именно здесь действие переходит в другое измерение – штры изысканного интеллекта и тонких философских вопросов переносятся в область самых мрачных человеческих страстей: ревности и мести. И здесь уже все зависит от темперамента и технических возможностей актера.

Юрьев демонстрирует виртуозное владение ритмической партитурой. Обращение «**Послушай, Нина!**...» произносится Юрьевым в том самом ключе, который в данной ситуации и будет одной из основных тонально-ритмических доминант. Используя музыкальную терминологию, можно было бы назвать это явление *abbassamento*<sup>7</sup>, уточнив лишь, что помимо понижения голоса, происходит еще и резкое понижение ритмической динамики (в равной степени мы могли бы использовать термин *pesante*<sup>8</sup>). Этот прием или, что в нашем вопросе будет более верным, стиле-

вой признак мы можем неоднократно встретить в речи актера.

Именно за счет *abbassamento* Юрьев выделяет ключевые слова и фразы, делает ритмические переключения, должны избавить речь от монотонности. В монологе Арбенина из третьей сцены первого действия мы совершенно отчетливо различаем, как актер выделяет: «Везде я видел зло **и, гордый / перед ним нигде не преклонился**». Для Юрьева эта фраза действительно важна, ведь в Арбенине он видел, прежде всего, бунтаря, восстающего против ординарного однообразия жизни.

Далее актер выделяет фразу: «**Если я обманут**». Она также необычайно значима, так как является ключом к дальнейшему раскрытию образа. Мы уже говорили, что, начиная именно с этого монолога, Юрьев считал возможным закончить тонкие интеллектуальные изыскания и предаться страстям человеческим. Для Арбенина «манком» к излиянию до сих пор скрываемого демонизма (который, как считал актер, присущ персонажу), является чувство обманутости, которое способно пробудить голосовые связки актера и всей мощью грудных резонаторов сбросить, пригретую на этой же груди змею («...» **если я обманут**... если на груди моей змея <...>»).

На протяжении монолога Юрьев воспользуется принципом тонально-ритмического понижения еще только один раз. Но теперь это действительно необходимо. Юрьев считал, что текст: «Послушай, Нина... я рожден / С душой кипучею, как лава, / Покуда не растопится, тверда / Она, как камень...», – является ключевым не только для понимания сцены или действия, но для понимания всего образа Арбенина.

Далее Юрьев, используя лишь безграничные возможности своего речевого тезауруса, великолепно демонстрирует нам различные физические состояния веществ. Душа, которая еще не растопилась («...тверда она, как камень...») представлена нам голосом низким, мы бы сказали могильно-каменным. Душа же, путем термических

реакций, перешедшая в состояние жидкости («...как лава...»), клокочет, бурлит, булькает в безумном безудержном потоке предрекаемого Нине возмездия.

Принцип *abbassamento* на протяжении монолога Юрьев использует всего три раза, но именно его мы можем выделить, как одну из двух преобладающих тонально-ритмических структур. И важна она нам не только как прием, который Юрьев применяет в роли Арбенина, а как стилевой признак речевой техники актера.

Вторым принципиальным для Юрьева ритмическим ключом является *staccato*. Именно так определили ритмику лермонтовского произведения Юрьев и Мейерхольд. *Staccato* приближенное к ритмам и темпам сценической скороговорки, также присутствует в системе речевого стиля актера. Как правило, Юрьев использует эту ритмовую структуру с всевозможными интонационными моделями в информативных кусках текста.

Необходимость данного приема сам Юрьев аргументировал, как нам известно, все тем же принципом закономерного и последовательного изменения темпо-ритмической и мелодической структуры. Не забывая он при этом и о качестве звучания. Вот что говорит об этом сам Юрьев: «Нужно все время менять шрифт речи, в диалоге чаще всего фигурирует так называемый курсив. Переменяя темп и ритм, надо переходить с крупного шрифта на мелкий, надо приучить себя правильно артикулировать, *правильно произносить звуки в скороговорке, которая бывает иногда необходима* (Курсив мой. – А. П.)»<sup>9</sup>.

Для упрощения разбора речевой структуры актера мы позволим себе создать систему обозначений<sup>10</sup>, в которой:

а) **жирным шрифтом** выделены периоды, произнесенные Юрьевым в ключе *abbassamento* (*pesante*). Наиболее значимые и важные мысли или образы. Тембр искусственно занижен, приближен к басовой октаве. Резонанс перенесен в нижнюю часть грудной клетки;

б) обычным шрифтом выделены фрагменты текста, произнесенные в среднем тонально-ритмическом ключе;

в) *курсивом* выделены фрагменты, произнесенные преимущественно, в ритме *staccato* или приближенном к средне-быстрому. Тембр приближен к обычному разговорному;

г) *курсивом с подчеркиванием* выделены фрагменты, произнесенные в ритме сценической скороговорки;

д) знаком | выделены паузы большой длительности;

е) знаком / выделены паузы малой длительности.

**Послушай, | Нина!**.. | *я смешон, конечно.*

Тем, что люблю тебя так сильно, бесконечно,  
Как только может человек любить. /  
И что за диво? / У других на свете  
Надежд и целей миллион,  
У одного богатство есть в предмете,  
Другой в науки погружен,  
*Тот добивается чинов, крестов – иль славы,*  
Тот любит общество, забавы,  
Тот странствует, тому игра волнует кровь... /  
Я странствовал, / играл, / был ветрен и трудился,  
Постиг друзей, коварную любовь,  
Чинов я не хотел, а славы не добился.  
Богат и без гроша был скукою томим.  
Везде я видел зло **и, гордый, перед ним**  
Нигде не преклонился.!

Все, что осталось мне от жизни, это ты:

Созданье слабое, но ангел красоты:  
Твоя любовь, улыбка, взор, дыханье...  
Я человек: пока они мои,  
Без них нет у меня ни счастья, ни души,  
Ни чувства, ни существованья!

*Но если я обманут... если я*

**Обманут...** если на груди моей змея  
Так много дней была согрета, – если точно  
Я правду отгадал... и, лаской усыплен,  
С другим осмеян был заочно!

**Послушай, Нина...**! я рожден

С душой кипучею, как лава,  
Покуда не растопится, тверда  
**Она, как камень...** / но плоха забава  
С ее потоком встретиться! тогда, /  
Тогда не ожидай прощенья –  
Закона / я на месть свою не призову,  
Но сам, без слез и сожаленья,  
Две наши жизни разорву!

В данной статье мы позволили себе отметить лишь последовательность стилового анализа. На самом деле это направление куда более полезно и перспективно. Но если принять во внимание, что нами были изучены аудиозаписи таких ролей актера, как Чацкий, Несчастливцев, Отелло и литературные материалы к этим ролям, мы можем сделать выводы о стиле актерской речи Ю. М. Юрьева, но прежде, попытаемся еще раз проследить основную последовательность наших умозаключений.

а) Актер не получил какой-либо определенной школы актерского мастерства. И все же он принадлежал к традиционной классической актерской школе и основные «школьные» навыки он приобрел, отталкиваясь от всей суммы имеющихся перед ним примеров творчества старших коллег отечественной и европейской сцены. Речевая школа, на которую во многом повлиял А. М. Невский, также не носит индивидуального порядка, так как доктрины, выдвигаемые Невским, имели «привязку» к традиционной речевой школе и многие из них мы можем найти также у остальных педагогов-новаторов того времени: С. Волконского («Выразительное слово», «Выразительный человек»), В. Всеволодского-Генгросса («Искусство декламации»), Д. Коровякова («Искусство выразительного чтения», «Этюды выразительного чтения»), Ю. Озаровского («Наше драматическое образование», «Музыка живого слова»), В. Сладкопевцева («Искусство декламации»), И. Смоленского («Пособие к изучению декламации», «О логическом ударении»).

б) Для Юрьева стиль автора не является стилообразующей доминантой при отборе средств из тезауруса в уст. Нам совершенно понятна мысль Достоевского: «Записывать словечки хорошо и полезно, и без этого нельзя обойтись, но нельзя же и употреблять их *механически* (здесь и далее курсив автора. – А. П.). Писатель набирает несколько сот номеров характерных словечек,

читатели хохочут и хвалят, и уж, кажется, верно: дословно с натуры писано, но оказывается хуже лжи потому, что купец или солдат в романе говорят *эссенциями*»<sup>11</sup>.

Для Юрьева подобная проблема была не столь актуальна. Именно набором речевых выразительных средств (читай *словечек*) предпочитает пользоваться актер, причем, зачастую делает это совершенно механически, подчиняясь лишь техническим канонам правильной декламационной читки. Примером тому может служить весь имеющийся в нашем распоряжении звуковой материал и порою абсолютно схожие между собой интонационно-тонально-ритмические структуры, встречающиеся при исполнении актером произведений авторов разных литературных направлений и временных эпох, что также является примером продолжения определенной театральной традиции, основные догматы которой известны нам еще с начала XVIII в. Достаточно емко они описаны в книге Н. В. Минц, которая пишет: «Если исполнение актеров, представлявших реалистическую линию в сценическом искусстве, было проникнуто желанием раскрыть психологическую основу пьесы и сценического образа, то актеры классицистского направления к этому не стремились. Они должны были изучить приемы декламации, уметь по определенным канонам модулировать свой голос в зависимости от тех чувств, которые должны быть переданы, знать, какие жесты служили для демонстрации определенного состояния героя, научиться красиво двигаться по сцене, то есть уметь показать внешнюю, условную форму “страсти”. И способ ее выражения со сцены был всегда твердо зафиксирован»<sup>12</sup>.

Мы ни в коем случае не хотим умалить талант Юрьева, да у нас это и не получилось бы, так как его творчество является одним из потрясающих образцов сценического искусства России, но, тем не менее, настаиваем на принадлежности актера к традиционному исполнительскому стилю.

Понятна тенденция актера, обращаясь к традициям, противопоставлять высокий стиль прошлого измельчавшей современности. Благодаря его непреклонности мы имеем возможность проникнуть сквозь века и услышать, хотя бы приблизительно, речь первопроходцев классического репертуара. Упомянув о его непреклонности, мы смело можем перейти к пункту «в».

в) Режиссерская концепция образа и спектакля в целом влияла на речевой стиль Юрьева очень незначительно, либо не влияла совсем. Примером тому служат как сами аудиозаписи, так и научный и критический материал: каждое из исторических свидетельств говорит о том, что собственная трактовка актера была, в конечном счете, доминантной.

г) Важным стилеобразующим элементом является преобладание актерского интереса к идее предназначения сценического искусства вообще, а не отдельных его образов. (Эта мысль звучит парадоксально, так как в своих «Записках» актер оставил свидетельство о тонком проникновении в суть множества проблем актерского мастерства, и примеры аналитического разбора сложнейших ролей классического репертуара). Именно увлеченность высокими материями человеческих страстей порою становится для актера главной при создании сценического образа. Юрьев, наделяя своих героев монументальным благородством, порою пренебрегал привнесе-

нием «насуточно-человечного» и в форму образа, и в его речевой узус, отчего многие герои становятся похожи, как близкие родственники.

Проблема классификации сценического стиля интересовала исследователей раньше, но не стала менее актуальной и сейчас. Затрагивает эту тему в своей статье «Ю. М. Юрьев и В. Э. Мейерхольд» А. Я. Альтшуллер: «Проблема направления, стиля в театре, в частности в актерском искусстве? одна из самых сложных и спорных. Еще нет единого взгляда на существо дела, нет устоявшейся терминологии»<sup>13</sup>. Мы попытаемся обойти эту проблему, и воспользуемся общими для всех видов искусства терминами. По многим показателям творчества Юрьева мы могли бы причислить стиль актера и к классицизму и к романтизму. Мы вправе сделать это, так как общие определения стилей актерской игры эпох классицизма и романтизма не противоречат нашему видению творчества Юрьева, да и сами термины, учитывая их историческое и эстетическое взаимопроникновение, достаточно легко поддаются слиянию.

Очень гармонично они слились, как нам кажется и в речи актера. Юрьев смог отобразить и объединить в своей речи лучшие признаки обоих стилей, каким-то непостижимым образом избежав при этом смещения. Именно поэтому мы можем считать речевой стиль актера эталоном классического романтизма русской сценической речи.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Волконский С. М. Мои воспоминания. В 2-х т. Т.1. Лавры. Странствия. М., 1992. С. 64.

<sup>2</sup> Для примера приведем лишь две крайние точки зрения на режиссерский метод работы с материалом, а, следовательно, и на стиль автора. Мейерхольд считал, что: «так как режиссер является сочинителем и творцом, а не простым ремесленником, исполнителем предначертаний автора, то ему следует не очень много читать пьесу, чтобы (не) сделаться *зависимым* (Курсив автора здесь и далее. – А. П.) от автора, чтобы не терять своей свободы. Достаточно *один раз* прочесть пьесу и наметить последовательность событий, стараясь представить то, что следует *надсочинить* над пьесой» (Мейерхольд В. Э. Лекции. 1918–1919. М., 2000. С. 88). Полярным мнением будет полная убежденность Немировича-Данченко в том, что единственным возможным способом работы с материалом является глубинное познание авторского стиля (См. об этом: Галендеев В. Н. Работа Вл. И. Немировича-Данченко над авторским словом. Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Л., 1976).

<sup>3</sup> Особенности интерес представляют: *Юрьев Ю. М.* (О себе) // Актеры и режиссеры: «Театральная Россия» / Сост. С. Кара-Мурза и Ю. Соболев. М., 1928. С. 329–333; *Юрьев Ю. М.* Творческая беседа с молодыми актерами. Л., 1939; *Юрьев Ю. М.* Записки: В 2 т. Л.; М., 1963.

<sup>4</sup> Среди фундаментальных работ, раскрывающих процессы творчества Ю. М. Юрьева, неоценимую пользу для раскрытия темы нашего исследования оказали: *Кугель А. Р.* Ю. М. Юрьев. Жизнь и творчество. М.; Л., 1927; *Альтиуллер А. Я.* Ю. М. Юрьев и В. Э. Мейерхольд // Актерское мастерство Академического Театра драмы имени А. С. Пушкина: Сб. науч. трудов. Л., 1983. С. 4–31; *Альтиуллер А. Я.* Театр прославленных мастеров: Очерки истории Александринской сцены. Л., 1968; *Ряпосов А. Ю.* Режиссерская методология Мейерхольда. 1. Режиссер и драматург: структура образа и драматургия спектакля: Монография. СПб., 2001.

<sup>5</sup> *Цимбал С. Л.* Деспотизм стиля // *Цимбал С. Л.* Театр. Театральность. Время. Л., 1977. С. 97–134.

<sup>6</sup> «Новое обращение Мейерхольда к «Маскараду» в 1933 и в 1938 г. почти не коснулись Юрьевского Арбенина. При последнем возобновлении Мейерхольд собирался порепетировать с Юрьевым ночью, при свече, в тишине пустого зала, но дело до этого так и не дошло. Юрьев в репетициях участвовал мало и только тогда, когда надо было «подыграть» новому исполнителю» (*Альтиуллер А. Я.* Ю. М. Юрьев и В. Э. Мейерхольд // Актерское мастерство академического театра драмы имени А. С. Пушкина: Сб. науч. трудов. Л., 1983. С. 29).

<sup>7</sup> **Abbassamento** di voce, – понижение голоса (Музыкальный словарь. Энциклопедический справочный сборник / Сост. П. Д. Перепелицин. М., 1884. С. 8).

<sup>8</sup> **Pesante**, – тяжело (*Барсова Л. Г., Тинитилова М. Т.* Музыкальная грамота. Сольфеджио: методическая разработка. Л., 1983. С. 50).

<sup>9</sup> *Юрьев Ю. М.* Творческая беседа с молодыми актерами. Л., 1939. С. 26.

<sup>10</sup> Данная система будет применима лишь при тонально-ритмовом разборе, классифицировать эмоциональный ряд мы не будем.

<sup>11</sup> Цит. по: *Филиппов Вл.* Язык персонажей Островского // А. Н. Островский – драматург: Сб. статей. М., 1946. С. 84.

<sup>12</sup> *Миц Н.В.* Дэвид Гарик и театр его времени. М., 1977. С. 37.

<sup>13</sup> *Альтиуллер А. Я.* Ю. М. Юрьев и В. Э. Мейерхольд // Актерское мастерство академического театра драмы имени А. С. Пушкина: Сборник научных трудов. Л., 1983. С. 7.