

Олга Прохватилова (Волгоград)

## Возможности интонационно-звуковой интерпретации ранней прозы А. П. Чехова: образы персонажей

### Ключные речи:

*Интонационно-звуковая интерпретация, интонационно-звуковые средства, образы персонажей, речевая структура образов персонажей, исполнительская трактовка, художественное чтение, характерологическая деталь, эмоционально-смысловые оттенки, содержательный компонент интерпретации.*

У раду се откривају могућности интонационо-гласовне интерпретације ране Чеховљеве прозе. Даје се опис прозодијских средстава у креирању ликова јунака при уметничком ишчитавању Чеховљевих новела, откривају се садржајне компоненте њихове интонационо-гласовне интерпретације. Одређује се карактер разлика у извођачким варијантама, њихова условљеност карактеристикама пишчеве поетике.

**А.** П. Чехов относится к числу авторов, чьи произведения охотно включают в свой репертуар мастера художественного слова. Чеховская проза часто звучит в радио- и телепередачах, ее записывают на диски, и сегодня уже, пожалуй, можно говорить о существовании озвученного собрания сочинений А. П. Чехова – коллективного труда актеров разных поколений – от И. Москвина и В. Качалова до С. Юрского и А. Папанова, Ю. Рутберг и С. Маковецкого.

Причина такого внимания мастеров художественного слова к творчеству писателя кроется, несомненно, во внутренней установке чеховского повествования на произнесение вслух. Ведь сам автор считал, что литературное произведение «должно давать не только мысль, но и звук, известное звуковое впечатление» (Чехов 1948: 215).

Исследования творчества А. П. Чехова убеждают, что драматургичность как «исполнительское звено» одинаково свой-

 Стихи 2010

ственна всем произведениям А. П. Чехова – адресованным и не адресованным сцене (Билинkis 1978). «Драматическая форма манила его, – пишет Э. А. Полоцкая, – дразнила, не давала покоя» (Полоцкая 1990: 197). Поэтому момент «игры» проявляет себя даже в письмах А. П. Чехова, некоторые из которых легко представить звучащими со сцены.

Исследователи обращают внимание на то, что драматическое начало заложено в самих принципах чеховской поэтики: в установке на создание картины объективной жизни, в постоянном конкретном ощущении места и времени действия, положения действующих лиц, в наличии определенных сцен, перемежающихся с рассказом о постоянном течении жизни, методе типологических характеристик, в которых значительное место отводится прямой речи героев (Правдина 1985: 401).

Близость поэтических принципов Чехова-повествователя и драматурга обуславливает ту естественность, с которой проза писателя существует в «ином модусе бытия» – звучащем. Более того, она предопределяет ведущую роль интонационно-звуковых средств при транспонировании чеховских рассказов в план произнесения.

Известно, что при переводе в план звучания (например, в художественном чтении) литературное произведение допускает несколько смысловых и эмоционально-стилистических интерпретаций. Каждую из них отличает определенный набор средств исполнительского искусства, системность которых является результатом работы актера.

В отличие от литературоведческой (научной) интерпретации, осуществляемой как переоформление содержания литературного произведения на понятный

логический язык, интонационно-звуковая интерпретация представляет собой художественный, а не теоретический продукт, произведение репродуцирующего, «вторичного» искусства.

Понимание интонационно-звуковой интерпретации текста как конкретизации одной из потенциальных возможностей, предоставляемых литературным произведением, позволяет определить пути исследования транспонированного в звуковую форму художественного текста: рассмотрение потенциальных возможностей литературного произведения – с одной стороны, и выявление интонационно-звуковых средств интерпретации и ее содержательных компонентов – с другой.

Анализ речевой структуры образов персонажей в ранней чеховской прозе 80-х гг. позволяет выявить ряд особенностей, имеющих важное значение в условиях перевода художественного текста в план звучания. Прежде всего, это малый объем аналитических элементов в портрете героя, в частности, отсутствие авторских описаний и прямых оценок персонажа. В этих условиях чтецу предоставляется относительная свобода в толковании образа персонажа, возможности неоднозначной интонационно-звуковой интерпретации значительно расширяются.

Существенными в системе средств искусства художественного слова являются и используемые А. П. Чеховым приемы психологической характеристики героев. Основанные на передаче внешних проявлений переживаний и чувств персонажа, они потенциально допускают широкий спектр интонационно-звуковой экспликации эмоционального состояния действующего лица в условиях устной реализации текста.

Появлению различий в интерпретациях способствует и такая черта художественной системы А. П. Чехова, как речевая индивидуализированность персонажей. При переводе текста в план произнесения она лишь ориентирует исполнителя в направлении поиска соответствующих звуковых средств, но не задает их выбор однозначно.

Таким образом, речевая структура образов персонажей в ранней прозе А. П. Чехова содержит потенциальные возможности для возникновения в художественном чтении различных смысловых, эмоциональных и стилистических интерпретаций.

Главным принципом создания образов персонажей в Театре одного актера является строгая индивидуализация их речи путем закрепления за каждым из героев определенного набора интонационно-звуковых средств. Исполнитель должен добиваться «тонального единства» образа, постоянства его звуковой характеристики на протяжении всего литературного произведения (см.: Артоболовский 1978; Закушняк 1984). При этом индивидуализация звукового облика персонажа основывается на выделении в его характере преобладающей черты (или комплекса черт), что позволяет актеру избежать расплывчатости создаваемого образа.

Анализ художественного чтения ранних рассказов А. П. Чехова (его основу составили записи шести рассказов, каждый из которых представлен двумя или тремя актерскими интерпретациями) обнаруживает разнообразие характеров действующих лиц. В каждом конкретном случае оно связано с личной исполнительской трактовкой актера и обуславливается особенностями речевой структуры чеховских персонажей, состо-

ящей в преобладании репродуцирующих элементов над аналитическими.

В звучащей чеховской прозе прослеживается взаимосвязь между типом отличий в интерпретациях и спецификой структуры образа в письменном тексте. Так, *расхождения в характере действующего лица, его неоднозначное осмысление* возникает обычно в условиях отсутствия аналитических элементов в речевой структуре персонажа. Покажем это на примере исполнительских вариантов образа главного героя рассказа «Ванька».

Относительная исполнительская свобода в трактовке образа Ваньки Жукова, заложенная в тексте (А. П. Чехов сообщает читателям лишь о возрасте героя), широко используется актерами И. Ильинским и А. Грибовым при интонационно-звуковой интерпретации рассказа: герой А. Грибова по-крестьянски деловит и обстоятелен, в трактовке И. Ильинского подчеркивается робость, застенчивость, подавленность мальчика.

Эти различия отражаются в системном отборе интонационно-звуковых средств. В данной работе используется система интонационных конструкций (ИК), разработанная Е. А. Брызгуновой (подробнее см.: Брызгунова 1982). В исполнительском варианте И. Ильинского звуковой портрет Ваньки Жукова создается за счет преобладания внутрисинтагменных пауз, свидетельствующих о нерешительности героя; эмоциональных реализаций ИК-2 с изрезанным контуром на гласном центра, придающих речи жалобный оттенок; ИК-3 со значением просьбы при оформлении императивных конструкций; сниженной интенсивности звучания. Интонационный рисунок А. Грибова отличает частотность употребления «категоричной» ИК-2, «официально-деловой» ИК-4, усиление смысловой

самостоятельности отдельных частей сложного предложения.

Сравним интерпретации небольшого фрагмента рассказа:

---

**И. Ильинский**

...Милый де<sup>2</sup>душка, / а когда ... у господ  
будет елка с гости<sup>3</sup>нцами, / возьми<sup>3</sup>  
мне // {золоченый оре<sup>2</sup>х} / и<sup>(6)</sup> ... в  
зеленый сундучо<sup>3-2</sup>к спрячь. / Попроси<sup>3</sup> у  
барышни / Ольги Игна<sup>2</sup>тьевны, / скажи, для  
Ва<sup>2</sup>ньки / ...

---

**А. Грибов**

...Милый де<sup>2</sup>душка, / а когда у господ  
будет е<sup>3</sup>лка с гостинцами, / возьми мне  
золоченый оре<sup>1</sup>х / и в зеленый сундучок  
спря<sup>1</sup>чь. / Попроси<sup>2-3</sup> у барышни Ольги  
Игна<sup>2</sup>тьевны, / скажи<sup>6</sup>, / для Ва<sup>1</sup>ньки / ...

---

272

Транскрипция показывает, что в интерпретации А. Грибова речь Ваньки спокойна и размеренна: он все продумал и теперь объясняет, что и как нужно сделать. Такое впечатление создается за счет членения речевого потока на крупные синтагмы, включающие 4–5 слов, и усиливается употреблением ик–1 в неконечной синтагме. Категоричность просьбы своего героя актер подчеркивает с помощью переходного типа ик–2 в предложении с императивом. Кроме того, благодаря употреблению в последней синтагме эмоциональной реализации ик–1 (с увеличением длительности гласного центра) речь Ваньки окрашивается оттенком назидательности: внук как бы втолковывает деду, как он должен поступить и что сказать.

У И. Ильинского голос героя звучит нерешительно и робко (за счет внутрисинтагменных пауз и сниженной громкости речи). Получить в подарок орех с господской елки – сокровенное желание Ваньки в исполнении И. Ильинского. Актер подчеркивает это, выделяя слова «золоченый орех» в отдельную синтагму и оформляя ее по типу ик–2 (с выделительным значением) в сочетании с понижением интенсивности звучания.

Большая пауза, предшествующая этой синтагме, усиливает важность и значимость просьбы. Кроме того, актер вносит в речь своего героя жалобный оттенок, употребляя в последней синтагме эмоциональную реализацию ик–2<sup>w</sup>. Она отличается от нейтральной изрезанностью контура в пределах гласного центра, а также увеличением длительности ударных гласных.

Единство и целостность звукового облика Ваньки сохраняется в обеих интерпретациях на протяжении всего рассказа. Например, А. Грибов оттеняет деловитость и обстоятельность Ваньки и в следующем фрагменте текста:

А еще<sup>3</sup> кланяюсь / Але<sup>4-6</sup>не, /  
кривому Ег<sup>6</sup>орке / и ку<sup>4-6</sup>черу, /  
а гармо<sup>6</sup>нию мою / никому<sup>2</sup>  
не отдавай. / Остаю<sup>3</sup>сь / твой  
вну<sup>1</sup>к, / Иван Жу<sup>1</sup>ков, / ↑ми<sup>3</sup>лый  
де<sup>5</sup>душка, / {приезжа<sup>2</sup>й} / ...

Как видно из транскрипции, эта часть письма звучит в исполнении актера деловито и официально благодаря использованию ик–4<sup>6</sup> в оформлении неконечных синтагм. Решительность в характере

героя подчеркивается с помощью употребленной в императивной конструкции ИК–2 со значением требования.

Важно отметить, что, выделяя в характере Ваньки черты, свойственные скорее взрослому человеку, чем девятилетнему мальчику, актер в этой части текста игнорирует авторскую установку на детскую речь, которая выражается в отсутствии логической связи между частями сложного целого. Этому способствует употребление «официальной» ИК–4 в первом предложении и интонационное выделение самостоятельных смысловых частей во втором предложении: нейтрального, делового завершения письма (*Остаюсь / твой внук, / Иван Жуков / ...*) и эмоционального постскриптума – последнего Ванькиного призыва к деду: «↑...*ми<sup>л</sup>ый де<sup>д</sup>душка, / {приезжа<sup>т</sup>й} / ...*». Отчаянность этого призыва передана повышением регистра (↑) и оформлением синтагмы с помощью ИК–5, выражающей высокую степень признака. А важность, значимость его содержания – употреблением ИК–2 с удлинением гласного центра в сочетании с повышением регистра и снижением громкости звучания.

В интерпретации И. Ильинского интонационными средствами эксплицирована такая черта характера Ваньки, как застенчивость. Ср.:

...А еще кланяюсь Але<sup>э</sup>не,  
кривому Его<sup>э</sup>рке / и ку<sup>ч</sup>черу,  
а гармонию мою никому не  
отдава<sup>т</sup>ь. | Остаюсь твой  
вну<sup>к</sup> / Иван Жу<sup>к</sup>ков, / милый  
де<sup>д</sup>душка / <приезжа<sup>т</sup>й> / ...

Транскрипция показывает, что речи героя придается оттенок мягкости, плавности за счет удлинения гласных центра ИК. Кроме того, актер интонационно уси-

ливает заложенную в тексте алогичность речи Ваньки, что находит выражение в членении последнего предложения на короткие синтагмы, что свойственно детской речи.

Различные интерпретации образов могут возникать в художественном чтении вследствие *неодинакового осмысления функциональной значимости той или иной характерологической детали в речи героя*. Имплицитно обозначенная автором, она может трактоваться исполнителями либо как постоянное качество действующего лица, либо как ситуативное явление. В нашем материале это хорошо прослеживается, например, при сравнении исполнительских вариантов образа Василия Прокофьевича Гагина, главного героя рассказа «В потемках».

Анализ прямой речи Гагина обнаруживает вкрапление в нейтральный общелитературный фон единиц, маркированных как стилистически сниженные или бранные, например:

...Да ты того... нечего тень  
наводить! Скажи лучше своему  
прохвосту, чтобы он подбру-  
поздорову убирался вон... Нечего  
Лазаря петь! Сию же минуту,  
чтобы твоего солдафона здесь  
не было!.. *К чему без толку*  
*заграничными словами-то*  
*выпаливать?...*

При отсутствии прямых авторских оценок персонажа актеры по-разному трактуют эту характерологическую деталь. Так, А. Папанов интерпретирует ее как эмоциональную реакцию Гагина на происходящее и рисует своего героя мягким, добродушным человеком. Другой исполнитель рассказа – А. Мионов – считает грубость в речи персонажа

проявлением характера, поэтому его герой резок, несдержан, высокомерен.

Различия в трактовках проявляются в первой же фразе персонажа, состоящей из одного слова: «Чепуха!». А. Миронов произносит ее с ик–2, немного опуская гортань, следствием чего является продвижение артикуляции звуков назад, и к окраске категоричности, привносимой ик–2, прибавляется оттенок надменности речи. А. Папанов тоже использует ик–2 для оформления этой синтагмы, однако удлинение гласного центра ик с

одновременным восходяще-нисходящим движением тона снимают категоричности. Гагин в трактовке А. Папанова как бы пытается успокоить свою испугавшуюся супругу.

Важно отметить, что разное осмысление этого образа передается в основном варьированием одних и тех же интонационно-звуковых средств: синтагматического членения и типа интонационной конструкции. Покажем это на примере одной из реплик героя. Ср.:

#### А. Папанов

... Э<sup>0</sup>кая добродетель<sup>2</sup>, / посмо<sup>2</sup>тришь... /  
Не потерплю цини<sup>2</sup>зма... / Да нешто это  
цини<sup>2</sup>зм? / К чему бе<sup>0</sup>з толку заграничными  
слова<sup>2</sup>ми-то выпаливать? / Это, матушка моя,  
испокон ве<sup>2</sup>ку так ведется, / тради<sup>2-3</sup>цией  
освящено. / На то он и пожа<sup>2</sup>рный, // чтоб к  
куха<sup>1-2</sup>ркам ходить. / ...

#### А. Миронов

... Э<sup>2</sup>кая добродетель<sup>0</sup>, / посмо<sup>3</sup>тришь... /  
Не потерплю<sup>6</sup> цини<sup>2</sup>зма... / Да  
нешто это цини<sup>2</sup>зм? / К чему без<sup>2</sup>  
толку / заграничными слова<sup>2</sup>ми  
выпаливать? / Э<sup>2</sup>то, матушка моя, /  
испокон ве<sup>2</sup>ку так ведется, / тради<sup>2</sup>цией  
освящено. / На то он и пожа<sup>1-2</sup>рный, / чтоб  
к куха<sup>2</sup>ркам ходить. / ...

Из транскрипции видно, что в интерпретации А. Папанова подчеркнута мягкость в характере Гагина. Отсюда – переходные типы ик–2 и эмоциональные реализации ик–2 с удлинением гласного центра, в которых категоричность ик–2 нейтрализована; а также членение речевого потока на крупные синтагмы, благодаря чему достигается впечатление плавной речи.

В противоположность этому герой А. Миронова – несдержан, его речь отрывиста и резка. Этот эффект создается за счет преобладания «категоричных» ик–2 и дробного синтагматического членения.

Наблюдения показывают, что различия в интерпретациях образов чеховских героев обнаруживается и при наличии

в тексте рассказа авторской характеристики персонажа. В таких случаях наблюдается *варьирование исполнителями эмоционально-стилистических оттенков в рамках единого толкования образа*. Так, в рассказе «В потемках» доминантой образа Марьи Михайловны Гагиной является ее эмоциональность. Эта черта характера передается в речи героини окказиональными графонами, введением контрастных по стилистической принадлежности лексических единиц высокого и низкого регистров, преобладанием восклицательных предложений, и находит отражение в авторской характеристике реплик героини благодаря экспрессивно окрашенным глаголам речи «взвизгнула», «вскрикнула». Например:

– Что-о-о? Что ты сказал?  
 – Я сказал, что это к Пелагее  
 пожарный пришел.  
 – Тем хуже! – вскрикнула Марья  
 Михайловна. – Это хуже вора! Я не  
 потерплю в своем доме цинизма!  
 – Экая добродетель, посмотришь...  
 Не потерплю цинизма... Да  
 нешто это цинизм? К чему без  
 толку заграничными словами  
 выпаливать? Это, матушка  
 моя, испокон веку так ведется,  
 традицией освящено. На то он  
 и пожарный, чтоб к кухаркам  
 ходить.  
 – Нет, Базиль! Значит, ты не  
 знаешь меня! Я не могу допустить  
 мысли, чтоб в моем доме и такое...  
 этакое... Изволь отправиться  
 сию минуту в кухню и приказать  
 ему убираться! Сию же минуту!  
 А завтра я скажу Пелагее, чтобы  
 она не смела позволять себе  
 подобные поступки! Когда я  
 умру, можете допускать в своем  
 доме циничности, а теперь вы не  
 смеете. Извольте идти!...

А. Миронов и А. Папанов, читающие этот рассказ, выделяют эмоциональность в характере Марьи Михайловны. При этом А. Миронов интерпретирует эмоциональную подвижность своей героини как ведущую черту ее звукового портрета. Отсюда – увеличение громкости звучания, быстрый темп речи, регистровые изменения в сочетании с одновременным напряжением гортани, ритмизация речи, основанная на повторении сочетания ик–3 и ик–1. Ср.:

...А за<sup>3</sup>втра/ я скажу<sup>1</sup>/ Пелаге<sup>3</sup>е,/ чтобы  
 она не сме<sup>1</sup>ла/ позволять себе<sup>3</sup>/ подобные  
 посту<sup>1</sup>пки!/...

А. Папанов осмысляет однонаправленное сгущение характерологических средств в речи Марьи Михайловны как знак неискренности ее переживаний. Поэтому в его интерпретации взволнованность, эмоциональность героини окрашены оттенком наигранности, неуместной патетичности. Он создается с помощью фальцета, на котором произносятся все реплики Марьи Михайловны, а также преобладанием в ее речи ик–3<sup>2</sup> и ик–3<sup>1</sup> с резким повышением тона на гласном центра, благодаря чему в звучание приносится визгливый оттенок. Ср.:

‡...Не<sup>2</sup>т, Базиль!/ Значит, ты  
 не зна<sup>3-2</sup>ешь меня!/ Я не могу  
 допустить мы<sup>3</sup>сли / , чтоб  
 в моем до<sup>3</sup>ме / и тако<sup>3</sup>е... /  
 э<sup>3</sup>такое... / Изволь отправиться  
 сию минуту в ку<sup>(4)</sup>хню и приказать  
 ему убира<sup>2-3</sup>ться! / Сию же  
 мину<sup>2-3</sup>ту! / А завтра я скажу  
 Пелагее, чтобы она не сме<sup>(2)</sup>ла  
 позволять себе подобные  
 посту<sup>3-2</sup>пки! / Когда я умру<sup>3</sup> / можете  
 допускать в своем до<sup>(6)</sup>ме  
 цини<sup>2</sup>чности, / а тепе<sup>(3)</sup>рь вы не  
 сме<sup>3-2</sup>ете. / Извольте идти<sup>2</sup>! / ...

В нашем материале часто различные эмоционально-стилистические оттенки в толковании образа возникают при передаче эмоциональных реакций героя. Это объясняется особенностями чеховского психологизма, фиксирующего лишь внешние проявления переживаний персонажей, а также существованием многообразных способов и приемов передачи эмоций в звучащей речи. Как писал С. И. Бернштейн, эмоциональное содержание, с предметной стороны охарактеризованное одной и той же словесной формулой,

в звуковом воплощении может быть так же различным, как различны переживания одноименных эмоций у двух индивидов (Бернштейн 1927: 43–44).

Так, в прочитанном актерами И. Ильинским и А. Грибовым рассказе «Ванька» организующим центром звуковой интерпретации эмоционального состояния Ваньки Жукова является чувство отчаяния. Оно имплицитно передано в тексте письма к деду. Кроме того, в авторских комментариях, обрамляющих отдельные части письма, даются точные указания на способ выражения этого эмоционального состояния. Ср.:

*«прерывисто вздохнул»; «Ванька вздохнул, умокнул перо и продолжал писать»; «Ванька покривил рот, вытер своим черным кулаком глаза и всхлипнул»; «Ванька судорожно вздохнул и опять устался на окно».*

В исполнительском варианте А. Грибова отчаяние Ваньки интерпретируется как активное эмоциональное состояние. Оно выражается в речи героя с помощью ик–5 со значением высокой степени признака, действия и близкой ей по семантике двухвершинной реализацией ик–2. Использование интонационных конструкций названных типов для оформления всех без исключения оценочных предложений позволяет исполнителю усилить лексико-синтаксическую заданность текста. Ср.:

*«А едьё/ нету ни́како́й/...»; «... нету никако́й возмо́жности/...»; «... бьет че́м по́падя/...»; «... Христо́м бо́гом тебя молю,/ возьми́ меня отсе́да./ Пожале́й ты меня, сироту́» несчастную/...».*

Кроме того, следуя авторским указаниям, актер передает слезы в голосе героя за счет резкого повышения регистра с одновременным напряжением гортани при разведении и ослаблении голосовых связок, что создает впечатление дрожащего голоса. Например:

*↑...Хотел было пешко́м на деревню бежать, / да сапог<sup>6</sup> в нету, / моро́зу боюсь. /...*

Для достижения слухового эффекта речи плачущего человека актер использует также резкое понижение громкости звучания в верхнем регистре с последующей длительной паузой. Например:

*↑...{Пропавшая моя жизнь}, /  
↑ [ху<sup>0</sup>же] {соба<sup>2</sup>ки всякой} /// ...;  
...[а ску<sup>0</sup>ка така<sup>3</sup>я], / ↑ {что и сказ<sup>2</sup>ть нельзя, / все<sup>6</sup>// пла<sup>2</sup>чу}. ///*

Смена регистров, чередование громкости звучания, употребление ик–5 и эмоциональной двувершинной ик–2 придают в интерпретации А. Грибова яркость Ванькиному рассказу о невыносимой жизни в доме сапожника Аляхина. Его герой в отчаянии взывает о помощи.

В исполнительском варианте И. Ильинского представлен другой набор средств. Актер совсем не использует ик–5, редко употребляет сочетание верхнего регистра с напряженной гортанью (дрожащий голос). Преобладающими типами ик, участвующими в оформлении синтагм, в его трактовке являются ик–3 и ик–2. Например:

*...начала меня в ха<sup>2W</sup>рю тыкать/...;  
...утром дают хле<sup>3W</sup>ба, / в обед ка<sup>3W</sup>ши, / к вечеру то<sup>3W</sup>же хлеба, / а*

*чтоб чаю или ще<sup>3W</sup>й, / то хозяйева  
са<sup>2-3W</sup>ми трескают. / А спать мне  
велят в сеня<sup>2W</sup>х, / а когда ребятенюк  
ихний пла<sup>3W</sup>чет, / я во<sup>2W</sup>все не  
сплю, / а качаю лю<sup>2W</sup>льку / ...*

*...то за это самое буду тебя  
корми<sup>2W</sup>ть / ...;  
...и велят красть у хозяйев  
огурцы<sup>2W</sup> / ...;  
...посылают в кабак за во<sup>3-2W</sup>дкой / ...*

При этом за счет употребления неярко выраженных реализаций ик-3<sup>w</sup>, ик-2<sup>w</sup> и переходных типов ик-3<sup>2w</sup> происходит нивелировка их признаков. Однообразие интонационного рисунка создает эффект монотонности речи, что свидетельствует обычно об утомлении, депрессии говорящего.

Актер членит речь своего героя на крупные синтагмы с центром на последнем слоге. Слабые колебания тона (в пределах 60 кгц) в предцентральной части таких синтагм в сочетании с однообразием используемых типов ик усиливают впечатление монотонности речи Ваньки и вносят в нее оттенок жалобы, который поддерживается также употреблением эмоциональных реализаций ик-2<sup>w</sup> и ик-3<sup>w</sup>, характеризующихся изрезанностью контура в пределах гласного центра с одновременным его удлинением:

Так интонационно-звуковыми средствами в трактовке И. Ильинского передается крайняя степень отчаяния героя, выражающаяся в подавленности и апатии.

Варьирование эмоциональных оттенков в речи героя при переводе чеховской прозы в план произнесения возможно и в тех случаях, когда диалоги персонажей не сопровождаются авторскими комментариями, что предопределяет в известной степени свободу выбора интонационно-звуковых средств. Вот пример диалога такого типа из прочитанного Д. Журавлевым и М. Прудкиным рассказа «Муж», в котором акцизный Шаликов, желая досадить своей жене, требует, чтобы в самый разгар танцевального вечера она отправилась домой:

277

**Д. Журавлев**

- {Что ты вы<sup>2</sup>думал?} / - начала она<sup>2</sup>. / - {Заче<sup>0</sup>м мне домо<sup>2</sup>й?} / {Ведь еще и одиннадцати часо<sup>2</sup>в нет!} /
- ↓ [Я желаю, / и ба<sup>2</sup>ста! / Изволь идти<sup>1</sup>] / - [и все<sup>1-2</sup> тут]. /
- Переста<sup>нь</sup> / выдумывать глу<sup>2</sup>пости! /
- ↑ Ступай са<sup>м</sup>, если хочешь. /
- ↓ [Ну, так я сканда<sup>л</sup> сделаю!]

**М. Прудкин**

- ↑ Что ты вы<sup>2</sup>думал? / Заче<sup>2-3</sup>м мне домой? / Ведь еще и оди<sup>0</sup>ннадцати часо<sup>3-2</sup>в нет! /
- ↓ [Я желаю, и ба<sup>2</sup>ста!] / [Изволь идти<sup>2</sup>] / - [и все<sup>2</sup> тут]. /
- ↑ Ну, перестань выдумывать глу<sup>3-2</sup>пости! / Ступай са<sup>м</sup>, если хочешь. /
- ↓ [Ну, так я сканда<sup>л</sup> сделаю!]

Из транскрипции хорошо видно, как актеры разнообразят эмоциональные реакции персонажей средствами интонации. В речи жены акцизного Анны Павловны оба исполнителя выделяют от-

тенок удивления. При этом у М. Прудкина передается удивление с оттенком непонимания (отсюда – ик-2 в предложениях с вопросительным словом), а у Д. Журавлева – удивление с оттенком недовольст-



ва (отсюда – усиление мускульного напряжения при артикуляции согласных в сочетании с нейтральными и двувершинной реализациями ик–2»).

Героиня М. Прудкина пытается спорить с мужем (отсюда – ик–3, употребляемая обычно для выражения возражения). В интерпретации Д. Журавлева Анна Павловна ласково уговаривает мужа образумиться (отсюда – небольшое выпячивание губ при произношении гласных, повышение регистра, удлинение гласных).

Эмоционально-стилистические оттенки единого толкования наблюдаются и в актерских интерпретациях образа Шаликова. В первой реплике акцизного М. Прудкин за счет оформления всех синтагм с помощью ик–2 усиливает категоричность приказного тона героя, которая в письменном тексте выражена средствами лексики и синтаксиса.

Д. Журавлев, произнося эту фразу, подчеркивает в речи героя оттенки грубости, резкости, упрямства (отсюда – повышение интенсивности звучания, дробное синтагматическое членение, однообразие интонационного оформления).

Завершающая отрывок синтагма в интерпретации М. Прудкина, благодаря употреблению ик–2 в сочетании с усилением мускульной напряженности при артикуляции звуков, произносится с вызовом, в котором слышится оттенок злорадства.

Д. Журавлев использует для оформления этой синтагмы эмоциональную реализацию ик–5, которая отличается от нейтральной усилением ударения на гласном центра и более низким уровнем постцентра, вследствие чего в речь героя привносится оттенок досады и недовольства.

Сопоставление исполнительских вариантов одного литературного произве-

дения позволяет выявить еще один тип различий, возникающий при создании звуковых портретов персонажей в прозе А. П. Чехова. Они состоят в *большей или меньшей степени детализации образа интонационно-звуковыми средствами* и наблюдаются, как правило, при изображении второстепенных действующих лиц.

В чеховских рассказах 80-х годов образы второстепенных персонажей обычно слабо индивидуализированы. Автор объяснял это законами жанра. «Поневоле, делая рассказ, – писал А. П. Чехов в одном из писем к А. С. Суворину, – хлопчешь прежде всего о его рамках: из массы героев и полугероев берешь только одно лицо – жену или мужа, кладешь это лицо на фон и рисуешь только его, его и подчеркиваешь, а остальных разбрасываешь по фону, как мелкую монету, и получается нечто вроде небесного свода: одна большая луна и вокруг нее масса очень маленьких звезд» (Чехов 1949: 209). Предоставляемая вследствие этого свобода в интерпретации обуславливает появление различий в плане детализации интонационно-звуковыми средствами социального облика персонажа, его физического состояния, черт его характера.

Например, при сопоставлении исполнительских вариантов рассказа «В потемках», прочитанного А. Мироновым и А. Папановым, выявляется разная степень социальной и индивидуальной конкретизации образа кухарки Пелагеи.

В чтении А. Миронова больше внимания уделено передаче эмоционального состояния героини. Следуя авторским комментариям к речи Пелагеи, актер с помощью снижения интенсивности звучания, повышения регистра и внутрисинтагмических пауз показывает, что «в голосе

ее слышались слезы». Кроме того, благодаря употреблению эмоциональной реализации ик–2<sup>W</sup>, характеризующейся волнообразным движением тона на гласном центра, речь Пелагеи окрашивается оттенком укоризны:

... ↑ Да вы в уме<sup>3</sup>, барин?!  
Здра<sup>2</sup>сте... / Ду<sup>2</sup>ру какую нашли... /  
День-деньской му<sup>3</sup>чаешься,  
бегаючи, / поко<sup>3</sup>я не знаешь, / а но<sup>(3)</sup>  
чью с такими слова<sup>2</sup>ми. / За четыре  
рубля в месяц живе<sup>3</sup>шь... / при  
своем... ча<sup>(0)</sup>е и са<sup>2</sup>харе, / а кроме  
этих сло<sup>3</sup>в/ другой че<sup>3</sup>сти / ни от  
кого не ви<sup>3</sup>дишь... / ↑ Я у купцо<sup>(0)</sup>  
в жила<sup>3</sup>, / да такого сра<sup>3</sup>ма/ не  
ви<sup>3</sup>дывала. /;  
... ↑ Гре<sup>2W</sup>х вам, барин! / Гре<sup>2W</sup>х! / –  
↓ сказала Пелаге<sup>6</sup>я, / и в го<sup>(6)</sup>лосе ее<sup>(6)</sup>  
послы<sup>(6)</sup>шались сле<sup>3</sup>зы. / – ↑ Господа  
образо<sup>3</sup>ванные... / благо<sup>3</sup>родные, / а  
нет того поня<sup>3</sup>тия, / что, может,  
при го<sup>(0)</sup>ре-то на<sup>2W</sup>шем... / при  
нашей несча<sup>(0)</sup>стной жи<sup>3</sup>зни... / –  
↓ Она<sup>6</sup>/ запла<sup>3</sup>кала. – ↑ [Оби<sup>3</sup>деть  
нас/ можно]. / <Заступи<sup>3</sup>ться ... за  
нас/ не<sup>3</sup>кому>. / ...

Из транскрипции видно, что А. Миرون в речи своей героини подчеркивает также стилистический оттенок разговорности за счет преобладания ик–3 в оформлении неконечных синтагм.

Исполнительский вариант А. Папанова отличает большая степень детализации звукового портрета Пелагеи. Наряду с передачей эмоционального состояния героини (отсюда – создаваемый за счет напряжения гортани при разведении и ослаблении связок в сочетании с повышением регистра и растяжкой ударных и безударных гласных дрожащий голос),

актер использует ряд интонационно-звуковых средств, позволяющих ему создать яркий, запоминающийся образ. Так, низкий регистр, на котором произносятся реплики Пелагеи, дает представление о внешнем облике героини – низкий голос может принадлежать крупной, дородной женщине. В звуковом портрете Пелагеи актер усиливает и социальный аспект: ее речь в интерпретации А. Папанова насыщена элементами просторечия и диалектного произношения. Это фрикативный у («урех вам, барин»; «успода ... блауородные»; «при уоре-то нашем»); полумягкий ч («му<sup>3</sup>чаешься, бегаю<sup>3</sup>чи»; «другой ч<sup>3</sup>ести»); стяжение гласных в окончаниях глаголов (покою не зна<sup>3</sup>и); отсутствие оглушения согласных в позиции конца слова (у купцов жила); сильная редукция (вплоть до нуля звука) гласных в безударных слогах (с такими сл<sup>3</sup>вами).

Разная степень детализации звуковых образов второстепенных персонажей отличает исполнительские варианты рассказа «Хамелеон», прочитанного И. Ильинским и И. Москвиным. Создавая образ золотых дел мастера Хрюкина, И. Ильинский интонационным оформлением подчеркивает лишь эмоциональную окрашенность речи Хрюкина, жалобный оттенок в которой создается благодаря использованию высокого регистра в сочетании с модальными реализациями ик–2<sup>W</sup>. Они отличаются от нейтральных изрезанностью контура на гласном центра с одновременным его удлинением, например:

... ↑ Иду<sup>6</sup> / я, ваше благо<sup>3</sup>родие, /  
никого не тро<sup>2W</sup>гаю... / Насчет  
дро<sup>2W</sup>в / с Митрий Ми<sup>2W</sup>тричем, / –  
вдруг эта по<sup>2W</sup>длая / ни с того ни с  
сего за па<sup>2W</sup>лец / ...

Другой исполнитель рассказа, И. Москвин, в большей степени индивидуализирует звуковой портрет Хрюкина. Он передает в речи героя стилистический оттенок разговорности (отсюда – излишняя редукция безударных звуков, особенно в заударных слогах), физическое состояние персонажа, которое обозначено у Чехова следующим образом: «на полупьяном лице его...», (отсюда – нечеткость артикуляции звуков), манерность Хрюкина (отсюда – неполное смягчение согласных перед э: «*работа м<sup>э</sup>лкая*»), эмоциональную окраску его речи: оттенок обиды – за счет повышения регистра в сочетании с назализацией звуков – и жалобный оттенок – с помощью эмоциональных реализаций ик–2<sup>W</sup> с изрезанным контуром на гласном центра, например:

*...Э<sup>4</sup>того, ваше благородие, в  
зако<sup>2W</sup>не нет, / чтоб ... от, каждой  
тва<sup>2</sup>ри терпе<sup>0</sup>ть... / ;  
...Ну что<sup>2</sup> же! / Это лу<sup>0</sup>чше не  
жить на све<sup>2W</sup>те / ...*

Таким образом, анализ интонационно-звуковых интерпретаций выявляет ряд отличий, которые возникают в исполнительских вариантах ранних рассказов А. П. Чехова.

Сопоставление исполнительских вариантов показывает, что при создании образов персонажей в рассказах А. П. Чехова возможно появление различий, которые состоят в неодинаковом осмы-

слении образа, варьировании эмоционально-стилистических различий в рамках единого толкования, в большей или меньшей степени детализации образа интонационно-звуковыми средствами.

Неодинаковое осмысление характера героя при чтении рассказов А. П. Чехова становится возможным благодаря отсутствию в тексте авторских оценок личности персонажа, его поступков. Оно создается за счет усиления или ослабления интонационно-звуковыми средствами тех или иных характерологических штрихов, из которых в произведении складывается образ.

Такой содержательный компонент интерпретации, как варьирование эмоциональных и стилистических оттенков в рамках единого толкования образа, возникает обычно при передаче эмоционального состояния героя. Однако появление подобного противопоставления обнаруживается и при звуковом воплощении какой-либо черты характера действующего лица, репродуцированной в его речи.

В основе различий в интерпретациях может быть и степень детализации звукового облика персонажа. Слабо индивидуализированный в письменном тексте образ может существенно дополниться исполнителем благодаря конкретизации эмоционального состояния персонажа, передачи социальных примет его речи, черт характера.

## summary

### Σ Possibilities of sound and prosodic interpretation of A. P. Chekhov early prose: characters images

This article reveals the possibilities of sound and prosodic interpretation of early Chekhov's prose. It contains a description of prosodic means for creation of characters' images in dramatic reading of A. P. Chekhov's short stories. Substantive components of their sound and prosodic interpretation are exposed. The nature of differences in performers' variants and their conditionality by writer's poetics features is established.

281

#### Принятые условные обозначения:

- б, з – тип интонационной транскрипции (ик), цифра проставляется над гласным центра ик;
- 2<sup>3</sup> – переходный тип ик, совмещающий признаки двух типов;
- (б) – факультативный центр ик, выделяемый тональными изменениями;
- (/) – факультативный центр ик, выделяемый усилением словесного ударения;
- / – граница синтагмы;
- ... – внутрисинтагменная пауза;
- ‡ – фальцет;
- ↑ – повышение регистра;
- ↓ – понижение регистра;
- <слово> – замедление темпа речи;
- {слово} – уменьшение интенсивности звучания;
- [слово] – усиление интенсивности звучания;
- слово – усиление мускульной напряженности согласного;
- слово – увеличение длительности гласного.

#### Литература

- Артоболевский 1978: **Артоболевский, Г. В.** Художественное чтение. – Москва: Искусство. – 215 с.
- Бернштейн 1927: **Бернштейн, С. И.** Звучащая художественная речь и ее изучение // Поэтика. – Ленинград. – 1927. – Выпуск 3. – С. 41–53.
- Билинкис 1978: **Билинкис, Я. С.** Театр и литература: ситуация драматического диалога // Взаимодействие и синтез искусств. – Ленинград. – С. 80–89.

 2010

ОЛГА ПРОХВАТИЛОВА

Брызгунова 1982: **Брызгунова, Е. А.** Интонация // Русская грамматика. – Москва: Наука. – Т. 1. – С. 96–122.

Закушняк 1984: **Закушняк, А. Я.** Вечера рассказа. – Москва: Искусство. – 343 с.

Полоцкая 1990: **Полоцкая, Э. А.** Письма драматурга: О внутренних потоках чеховской драмы // Динамическая поэтика. От замысла к воплощению. – Москва: Наука. – С. 192–220.

Правдина 1985: **Правдина, И. С.** В мире Чехова // Некоторые вопросы мастерства актера. – Москва: Искусство. – С. 380–417.

Чехов 1948: **Чехов, А. П.** Полное собрание сочинений и писем. – Москва: огиз. – Т. 13. – 433 с.

Чехов 1949: **Чехов, А. П.** Полное собрание сочинений и писем. – Москва: огиз. – Т. 14. – 567 с.