

П. Е. ЕЛИСЕЕВА

Российский институт
театрального искусства – ГИТИС,
Москва, Россия

POLINA ELISEEVA

Russian Institute
of Theatre Arts (GITIS),
Moscow, Russia

РЕЧЕВОЙ ИНСТРУМЕНТАРИЙ М. А. ЧЕХОВА В РАБОТЕ НАД РОЛЬЮ ЭРИКА XIV

АННОТАЦИЯ

В статье исследуется отношение великого русского артиста М. А. Чехова к значению звучащего слова в профессиональной театральной практике. Выявляются индивидуальные особенности речи М. А. Чехова, характеризуется его речевой инструментарий, выделяются основополагающие принципы работы актера со словом в процессе сценического воплощения образа. В качестве материала исследования используется аудиозапись голоса М. А. Чехова в роли короля Эрика XIV. Для воссоздания речевой партитуры роли Эрика XIV аудиодокумент анализируется с помощью диаграмм уровня интенсивности звука и спектра голоса. Материал подкрепляется свидетельствами современников, архивными данными, исследованиями театроведов и др. Такая реконструкция служит платформой для составления подробной картины набора речевых приемов в технике М. А. Чехова.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Михаил Чехов, сценическая речь, речевая партитура, техника речи, речевые приемы, дикция.

MICHAIL CHEKHOV'S LANGUAGE TOOLKIT CREATING THE CHARACTER OF ERIC XIV

ABSTRACT

The article is devoted to Michail Chekhov, a great Russian actor, and his attitude towards the significance of a phrase in professional theatre. The author is distinguishing the peculiarities of Chekhov's stage language, researching his language toolkit and highlighting the main principles of working with a phrase while portraying characters on stage.

The author analyzed M. Chekhov's voice record when he was playing a part of the King Eric XIV. To reconstruct the language score of that part, the author has used the diagrams of sound intensity level and voice spectrum. They are also supported with testimonies from Chekhov's contemporaries, archival records, theatre researches and others. Such a reconstruction has allowed the author to create the idea of a range of Chekhov's language tools range in details.

KEYWORDS: Michail Chekhov, stage speech, speech score, speech technique, language toolkit, elocution.

Теоретические исследования историков русского театра дают возможность воссоздать творческую биографию М. А. Чехова, реконструируя содержание его игры с помощью архивных документов, рецензий, воспоминаний современников – друзей, партнеров по сцене, зрителей, статей в газетах и журналах, писем, интервью, афиш и т. д. Дополняют этот список сохранившиеся фотографии артиста в сценических образах и кинодокументы. Ставшее доступным сравнительно недавно аудионаследие М. Чехова позволяет сегодня не только «подглядеть», но и «подслушать» актерский гений М. Чехова.

Известно, что М. Чехов называл слово «главным орудием актера на сцене», считал способность актера наделять слово творческим содержанием основополагающей истиной в профессии. Впоследствии в педагогической практике, стремясь передать ученикам свой опыт работы со словом, одно из ведущих мест он отводил урокам сценической речи. Среди ранее не опубликованных архивных записей¹ лекций М. Чехова для педагогов находим: «В каждом слове, произнесенном со сцены, должно быть произнесено столько, что слово должно стать творческим, магическим. Только тогда у нас будет право находиться на сцене перед зрителем» [1, р. 147].

Уже более ста лет русский театр передает из поколения в поколение мнение современников о способности М. Чехова особым образом использовать в слове многообразие речевых приспособлений. При этом, опираясь на воспоминания и документы, можно утверждать, что от природы речеголосовые возможности артиста были ограничены и имели больше недостатков, нежели достоинств. «Чехову природа дала маловато. Голос у него был просто никакой – скрипучий, неприятного тембра» (здесь и далее в цитатах курсив мой. – П. Е.) [2, с. 75]. «Глухой, надорванный голос» [3, с. 48], «тусклый голос, немного пришепывающая манера говорить» [4, с. 11], «разговаривал глухим и слабым голосом» [5, с. 105], «его [голоса] не существовало вообще»² [6] и т. д. Но в то же время: «Речь казалась словотворчеством» [7, с. 89], «в голосе его мед и учтивость <...> как всегда неожиданно с полутона переходит на полный голос, но в лирической интонации» [8, с. 30], «речь Чехова на сцене была необыкновенно жизненна, образна и исключительно разнообразна» [8, с. 91], «он виртуозно владел перспективой мысли, умел идеально использовать диапазон голоса и в каждой роли демонстрировал фантастическое богатство речевых приспособлений» [4, с. 30] и т. д.

Сценическая речь в театральной практике М. Чехова дает повод поставить вопросы, касающиеся тренинга и техники речи великого артиста. Исследованию речевого инструментария М. Чехова все это время уделялось недостаточно внимания, а заимствование и попытки использования приемов работы над речью из созданного

1 В архивах Нью-Йоркской библиотеки имени Библи Роуз в университете Виндзор в Канаде и в архиве в Девоне в Англии сохранились стенограммы 500 уроков и лекций М. Чехова, записанных и сохраненных Д. Х. Дюпре в собрании «Актер – это театр». В 2018 году Ассоциацией Михаила Чехова (MICHА) были опубликованы лекции девяти уроков М. Чехова, проведенных им в период с 1936 по 1939 г. в Дартингтон-холле и Риджфилде.

2 Расшифровка аудио-записи интервью М. Янишина [20].

М. Чеховым творческого метода носят экспериментальный и хаотичный характер.

Для исследования речевой техники М. Чехова требуется качественный речеголосовой материал. Появившаяся возможность услышать голос великого актера открыла новые горизонты в изучении особенностей его речи. Аудиозаписи голоса М. Чехова были опубликованы в 2014 г. приложением к № 16 журнала «Театр» – «М. А. Чехов. Звуковое наследие» [6]. На аудиодиске, который прилагается к журналу, представлены аудиозаписи пяти фрагментов ролей Михаила Чехова³, записанных на фонограф в 1927 г.⁴ Время записи ограничивалось 4 минутами, поэтому фрагменты спектаклей записаны

без партнеров по сцене. При этом необходимо понимать, что фоновалики почти 100-летней давности, конечно, искажают тембр голоса актера.

Целью работы автора стала реконструкция приемов речевой техники М. Чехова, в качестве основного материала была использована аудиозапись актера в роли Эрика XIV, а также театральное наследие – печатные документы и опубликованные аудиозаписи. Фокус исследовательского внимания был направлен:

- на речеголосовые возможности диапазона голоса;
- дикционное содержание;
- способность артиста использовать выразительные средства голоса;
- владение перспективой речевого высказывания;
- интонационную выразительность и др.

В ходе исследования использовались диаграммы спектрального анализа аудиозаписи и принципы, изложенные в работе «Речевые наблюдения» [9] кандидатом искусствоведения, доцентом кафедры сценической речи ГИТИСа И. А. Автушенко. Упражнение «Речевой портрет», позволяющее составить индивидуальный психологический портрет исполнителя, голос которого записан на аудио, структурно изложено И. А. Автушенко в виде таблицы, составленной на основе исследований профессора В. П. Морозова. Прием выявления дикционной точности путем «расщепления» произнесенного текста на отдельные группы звуков, предложенный в статье И. А. Автушенко, является весьма удачным и информативным способом при характеристике дикционной стороны речи артиста. Упражнение «Речевой портрет» давно апробировано педагогами кафедры сценической речи ГИТИСа и зарекомендовало себя как один из действенных способов работы над техникой речи в театральном институте.

3 Фрезер «Потоп»

(Г. Бергер, реж. Е. Б. Вахтангов); Эрик «Эрик XIV» (А. Стриндберг, реж. Е. Б. Вахтангов); Гамлет «Гамлет» (У. Шекспир, реж. В. С. Смышляев, В. Н. Татаринов, А. И. Чебан); Аблеухов «Петербург» (А. Бельый, реж. С. Г. Бирман, В. Н. Татаринов, А. И. Чебан); Муромский «Дело» (А. В. Сухово-Кобылин, реж. Б. М. Сушкевич).

4 Основатель Кабинета изучения художественной речи (КИХР) Сергей Берштейн, лингвист и исследователь стихотворной речи, записывал речь артистов, чтецов в рамках изучения звучащей художественной речи, и речь М. А. Чехова представляла для исследователей Российского института истории искусств (РИИИ) невероятный интерес. КИХР был создан на факультете истории словесных искусств РИИИ в 1923 г. и подробно занимался исследованием речи артистов и чтецов. <http://oteatre.info/mihail-chehov-zvukovoe-nasledie-i-vozpominaniya-sovremennikov/>.

Исполнение М. Чеховым роли Эрика XIV (1921 г.) воспринималось театральной публикой как вершина одноименного спектакля, поставленного Е. Б. Вахтанговым [2, с. 71]. Революционные настроения того времени проявлялись в режиссерском взгляде Вахтангова, укрупнялись сцениграфической условностью в оформлении спектакля⁵ и прорывались через актерское высказывание М. Чехова. Внутренний конфликт Чехова-Эрика как отдельной личности, противостоящей стихии государственного переворота, утверждался не только условностью грима, костюма и пластикой тела, но и выражался в графичности, *резкости и скульптурности его речи*.

Современники знаменитого актера наблюдали трансформацию художественного стиля великого артиста и взглядов на миссию искусства. Конечно, зрителю, полюбившему Чехова в комических ролях, сложно было принять заявление артиста на новое амплуа трагика и трудно признать неожиданные проявления в актерском исполнении. На фоне яркого списка комических ролей, сыгранных Чеховым «по законам душевного реализма», трагическая роль Эрика XIV в стиле психологического гротеска воспринималась как эксперимент и вызывала сопротивление, конфликты, скепсис, споры и пр. Но вместе с тем критики единодушно называли рождение образа Эрика XIV расцветом мастерства актера и новым этапом в творчестве М. Чехова. Современники отмечали многообразие речевых красок и восторгались речевым оправданием каждого внутреннего и внешнего движения Эрика XIV.

Речевое оправдание в предложенной режиссером и художником условности в решении спектакля требовало от актера поиска новых речевых приспособлений. Анализируя рабочий экземпляр пьесы, сохранившейся в РГАЛИ, И. Соловьева обращает внимание на проработку режиссером речевой партии пьесы: «Реплики дают прерывистый пунктир; в репликах опять же рвущие их изнутри сокращения, словно бы на втором слове *обрывалось дыхание*. Зато неестественная, захлебывающаяся непрерывность в монологах» [10, с. 294]. Прицел режиссера Е. Б. Вахтангова на гротескное существование подразумевал серьезные голосовые затраты. Можно предположить, что в произнесении текста роли требовались четкость и дикционная выверенность, способность к резким изменениям в темпе и ритме речи, готовность к провокации голосовых возможностей речевого аппарата – умение управлять диапазоном голоса. Эту гипотезу подтверждают наблюдения современников за речью М. Чехова в роли Эрика XIV: «голос то резкий, то нежный» [11, с. 303], «речь его быстра, отрывиста, коротка, похожа на удары хлыста. Жесты его тоже хочется назвать отрывистыми, короткими» [12, с. 78], «*тихий и кроткий голос* через мгновение уже *захлебывался ужасным криком* и тотчас срывался, переходя в *обессиленный шепот*» [13, с. 50]. Пластическое выражение эмоций Эрика было собранно и скупое, «его три-четыре хлопка в ладоши сухи, холодны, почти механичны» [12, с. 78], но в то же время «*резкий, пронзительный вскрик: «Повинуйся!»* – прорезывает тишину» [12, с. 78].

⁵ Художником спектакля был И. И. Нивинский [10, с. 288].

Появление Чехова-Эрика начиналось еще до выхода на сцену – из-за кулис «сперва был слышен нервный хохот, потом с верхнего балкона летели горшки с цветами, подушки, целый ворох подушек» [4, с. 14]. Затем на сцене появлялся герой (Эрик), его выход «был стремительным, острым, подчеркнуто четким, <...> это был выстрел, взрыв, или вернее, удар молнии» [12, с. 75].

Поворотным моментом в сюжете пьесы является отказ английской королевы Елизаветы стать супругой Эрика (брак с Елизаветой мог укрепить шведское королевство, усилить позиции Эрика). Сваты, отправленные им к королеве за ответом, приносят страшное известие, которое грозит гибелью его государства. В записанном на аудио фрагменте из спектакля мы застаем Эрика в момент восприятия этого события: короткая пауза, Эрик быстро приближается к Нильсу Стурэ⁶ (тому, кто привез страшную весть) и глухим голосом начинает диалог с ним, «постепенно *доходя до пронзительного крика*» [13, с. 79], «изрыгает ругательства», «гонит» всех и остается наедине со своей возлюбленной Карин⁷, в ее присутствии он и произносит текст, записанный на пленку [6].

Крик одиночества, беспомощности, обреченности мы слышим в первой фразе монолога (рис. 1а, б): «**О!** **Ты** **Ты** **Ты** рада, конечно!» (здесь и далее знаком **I** будем отмечать паузы в речи артиста, подчеркиванием – ударные слова. – *Прим. автора*). Эрик обращается к Карин и в первом слове «**О!**» обрушивает на нее свое горе. Голос актера звучит в нижнем регистре, звучание «горячее»: Эрик потрясен, разбит, уничтожен, мы слышим, как в этом коротком звуке Чехов-Эрик пытается охватить весь ужас положения своего государства, осознать крах собственной власти. Обращаясь к творческому наследию М. Чехова, мы находим: «“**О**” выражает потрясение человека, его стремление понять, осознать стихию» [4, с. 101]. Гласные звуки для Чехова – это отражение душевных переживаний, чувств, симпатий, антипатий, гласные интимнее связаны с внутренней жизнью персонажа [14, с. 218].

Как было сказано выше, для характеристики речи Чехова-Эрика автор использовала диаграммы уровня интенсивности звука (измеряется в дБ, которые помогают оценить силу звучания – чем шире размах колебаний на графике, тем звук сильнее, и наоборот, чем меньше размах колебаний, тем меньше сила звука (см. рис 1 – 9а). В акустике самый высокий показатель уровня звука человеческой речи составляет 0 дБ, соответственно, отсчет ведется от минусовых значений, чем ближе к нулю, тем значительнее динамическое изменение в голосе.

В максимальной точке динамическое изменение в слове «**О!**» имеет значение, равное -5 дБ (см. рис. 1а), а общее время звучания равно приблизительно 1,3 сек – -5 дБ/1,3 сек (здесь и далее дробь будет выражать соотношение динамического изменения/времени звучания слова).

6 Роль Н. Стурэ исполняли М. В. Либакков, С. В. Азанчевский [13, с. 850].

7 Дочь старого солдата Монса, возлюбленная Эрика (в исполнении Л. И. Дейкун) [12, с. 77; 13, с. 850]. У нее от Эрика двое детей.

Следующим словом «Ты» (-9 дБ/0,5 сек) Эрик «находит» единственного свидетеля своего горя – в интонации слышатся нюансы: острый укол, внутренний вопрос, провокация, нежелание разочаровываться в близком человеке. В паузе (1,6 сек) Эрик будто ждет поддержки, защиты и совета, но не угадывает, не находит этого в поведении Карин, и из его души вырывается разочарованное, оскорбленное обвинение: «рада, конечно». Чехов-Эрик вскрикивает, его голос усиливается и «срывается» в верхний регистр: звук «р» звучит длительно, утрированно, этим звуком Эрик будто закручивается в круговороте своего одиночества, душевной надломленности, в беспомощности; интонация обиды, разочарования реализуется в ударном слоге «ра», в силе звука мы наблюдаем динамический подъем (-2 дБ/0,5 сек) (см. рис. 1а).

Следует обратить внимание на то, что самый высокий показатель динамического подъема во всей фразе приходится на ударный слог в слове «рада», соответственно, это слово несет на себе основную эмоциональную и смысловую нагрузку. «Рада, конечно?» произносится без паузы – общее время звучания 1,5 сек. Интересен интонационный переход в слове «конечно» (-4 дБ/0,8 сек), именно в этом слове реализуется интонация вопроса, стоящего в конце предложения, и характеризуется внимание Чехова к знакам пунктуации. Разница между динамическим спадом (-9 дБ) в слове «ты» и подъемом (-2 дБ) в слове «рада», равна –6 единицам. Этот скачок в уровне интенсивности звука между двумя соседствующими словами говорит о значительном внутреннем изменении актера и демонстрирует эмоциональный и речевой контраст.

Для демонстрации уровня владения М. Чеховым речевым диапазоном в исследовании были использованы графики спектрального анализа голоса артиста (измеряется в Гц (см. рис 1–9б)). Напомним, что высота звука зависит от частоты колебаний звучащего тела и измеряется числом полных колебаний в секунду. Звуки с малым числом колебаний в секунду (200–300) называют низкими, а с большим числом колебаний (свыше 2000) – высокими. Голос Чехова-Эрика звучит как в верхнем регистре, так и в нижнем. Самые высокие частоты на графиках колеблются примерно от 5000 Гц (5кГц) до 5,5 кГц, вероятно, эти частоты и были самыми высокими в речи Чехова-Эрика.

Следует отметить, что аудиозапись имеет шумы (это связано с качеством и возрастом пленки), которые отражены на графике в верхних частотах: в черно-белом варианте рисунка⁸ имеют оттенок чуть светлее, чем фон; в цветном варианте рисунка⁹ имеют фиолетовый оттенок. Самые же интенсивные частоты на графике в черно-белом варианте рисунка можно определить по наиболее светлому оттенку; в цветном варианте рисунка – по более яркому цвету (желтый, оранжевый, красный). Шумы и помехи в записи не влияют на разборчивость речи, ударные гласные звуки произносятся артистом полно и звучат в верхних частотах.

8 Доступен читателю в печатном варианте статьи.

9 Доступен читателю в электронном варианте статьи.

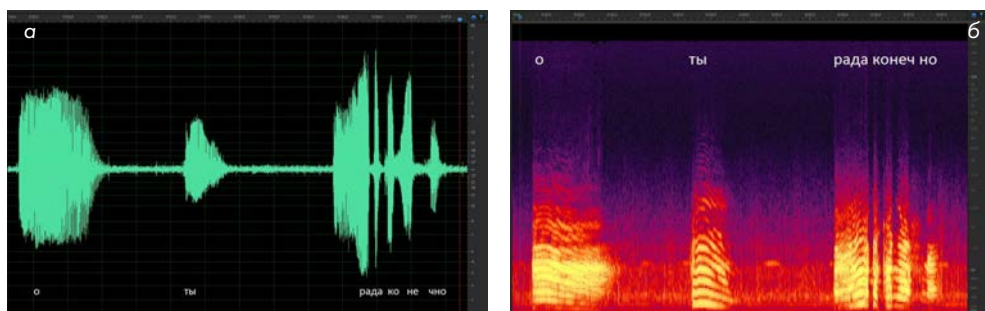


Рис. 1. «О! Ты рада, конечно?»:

а – уровень интенсивности звучания, дБ; б – спектр звучания, Гц

В следующей фразе: «Говори! Ничего не говори!» (рис. 2а, б) – мы вновь слышим внутренний контраст. Эрик хочет услышать оправдания, но после паузы резко отказывается от них. Детскость и непредсказуемость реакций проявлена в интонационных переходах (интонация реализуется в ударных слогах): в слове «говори» (-2 дБ/0,5 сек) голос «срывается» в верхний регистр, в ударном слоге «ри» слышна мягкость, даже нежность, потребность в ласке, поиск поддержки, желание *прикоснуться* к Карин, в звучании гласного звука «и» – полетность. (На кафедре сценической речи ГИТИСа тема «Интонация» разрабатывается В. С. Косенко. – Прим. автора). Но после короткой паузы (1,5 сек) Эрик закрывается, прячется, отворачивается, отказывается слушать Карин: фраза «Ничего не говори» звучит как одно целое (0,9 сек), на ударных гласных голос взлетает и с детской обидой «срывается» в верхний регистр (см. рис. 2б).

Неуправляемый поток мыслей и чувств захватывает Эрика, он все более эмоционально «разгорается» и «обжигает» Карин обвинением: «Как же тебе не радоваться, И когда твоя соперница оскорбила меня!» (рис. 3а, б) Он теряет самоконтроль и жестоко, прямолинейно обличает в своей возлюбленной ревность, которую испытывает Карин к английской королеве.

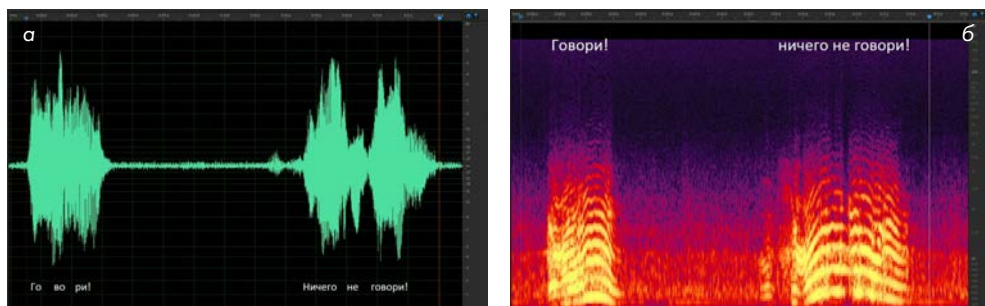


Рис. 2. «Говори! Ничего не говори!»:

а – уровень интенсивности звучания, дБ; б – спектр звучания, Гц

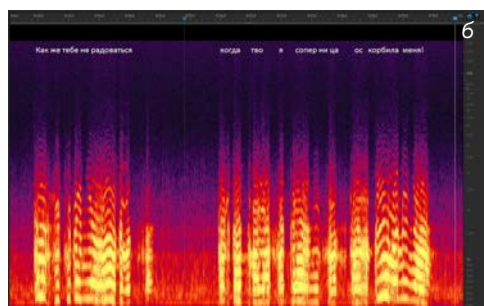


Рис. 3. «Как же тебе не радоваться, когда твоя соперница оскорбила меня!»: а – уровень интенсивности звучания, дБ; б – спектр звучания, Гц

Несвоевременное проявление чувств Эрик считает недостойным королевской спутницы качеством. В интонации Эрика слышен упрек, он будто укоряет Карин за низкое происхождение (она – дочь солдата). В слове «радоваться» динамическое изменение равно -3 дБ/1 сек, пауза перед следующим речевым тактом равна 1,1 сек, и речь Эрика вновь «взрывается» в ударных гласных: «когда твоя соперница ($-2,2$ дБ/1,1 сек) оскорбила (-3 дБ/0,9 сек) меня (-3 дБ/0,4 сек)». Слова «оскорбила меня» звучат слитно, без паузы, но в каждом ударном слоге высокая интенсивность звучания: обнаженность чувств и детская обида слышны в ударном гласном «и» в слове «оскорбила». Эрик безжалостен к чувствам Карин, он теряет королевское достоинство: он наивен, обнажен в проявлении своих душевных ран.

Эрик набирает внутреннюю дистанцию между собой и Карин, все более выявляется его королевская власть, он будто окутывает, обволакивает своей силой пространство, это мощное чувство раззадоривает, разжигает его гнев: «И ты думаешь, что можешь меня утешать! И Утешать! И Меня!» (рис. 4а, б). Эмоциональный градус в этой части монолога необычайно высок, это можно увидеть при внимательном рассмотрении диаграммы уровня силы звука, где видны интенсивные изменения в размахе колебаний

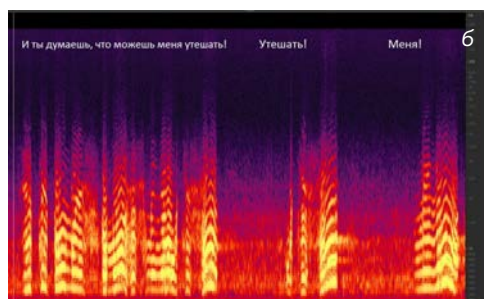


Рис. 4. «И ты думаешь, что можешь меня утешать! Утешать! Меня!»: а – уровень интенсивности звучания, дБ; б – спектр звучания, Гц

в голосе артиста в единицу времени. Мир Эрика начинает рушиться, он отчаянно сопротивляется, в своем нежелании потерять королевскую власть он безжалостен к Карин, сыплет безоглядные обвинения. Каждое слово, стоящее под ударением, – «И ты думаешь, что можешь (-2 дБ) меня (-3 дБ) утешать (-3 дБ)!» – произносится утрированно, в интонации звучит протест против жалости.

После *паузы* (1 сек) вновь взрыв «Утешать!» (-1,8 дБ/0,7 сек) – пауза (1,1 сек) «Меня!» (-2 дБ/0,8 сек). Ударный гласный «я» в последнем слове будто остается «звенеть» в воздухе, интонация незаконченности слышится в звуке. В каждом слове дикционная отточенность, выверенность, полноценно звучат согласные звуки и ударные гласные.

Финалом предыдущей фразы и началом следующей является междометие «Ммм», будто от нестерпимой, ноющей боли Эрик стискивает зубы, съезживается, чтобы не закричать. Но в отчаянной беспомощности сдерживать грызущую боль и ненависть к миру, который его предал, вырывается: «О, когда знать празднует мое поражение, а чернь рада моей неудаче!» (рис. 5а, б). Надвигающаяся гибель захватывает Эрика, он уже понимает неизбежность этой гибели, и израненный крик вырывается из его души. С этой фразы в голосе и интонации артиста слышен отчаянный эмоциональный разбег, как стихийное бедствие, сметающее все на своем пути. Мысли и чувства Эрика выходят из-под контроля, он уже не может остановиться. Здесь необычайно точно подходит описание Б. Алперса, характеризующего игру Чехова: «Трепещущее человеческое тело с обнаженными мышцами и нервами, с открытым, пульсирующим сердцем, с мыслями, зримо пробегающими в извилинах мозга» [3, с. 52]. Вахтангов добивался, чтобы в людях, которых Эрик называет в своем монологе «знать», текла «холодная, синяя кровь, с медленными изгибами и извивами и была оживлена только ненавистью к тому, что было не ими» [15, с. 458]. В Эрике же, напротив, искали судорожного, бурлящего, булькающего движения крови. Динамика «кипящей крови» Эрика отражается в энергетических и эмоциональных затратах артиста: слова звучат почти без пауз с высоким эмоциональным зарядом, в быстром темпе. «О (-1 дБ/0,5 сек), когда знать (-2 дБ/0,3 сек)

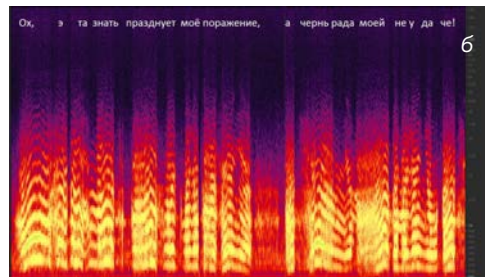
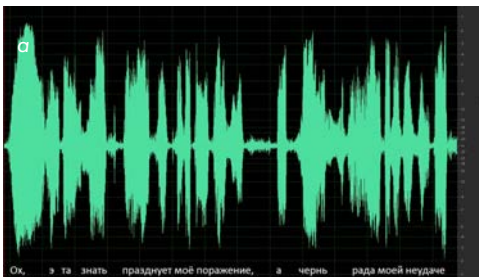


Рис. 5. «О, когда знать празднует мое поражение, а чернь рада моей неудаче!»:
а – уровень интенсивности звучания, дБ; б – спектр звучания, Гц

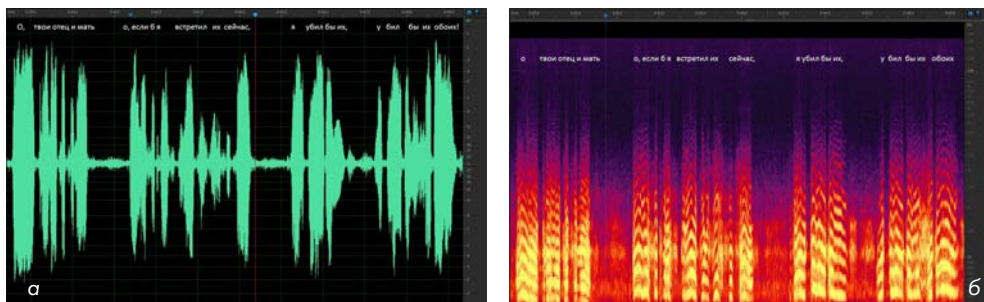


Рис. 6. «О, твои отец и мать, о, если б я встретил их сейчас, я убил бы их, убил бы их обоих»: а – уровень интенсивности звучания, дБ; б – спектр звучания, Гц

празднует (-2 дБ/0,7 сек) мое поражение (-2 дБ/0,7 сек) – пауза (длится всего 0,6 сек), – а чернь (-2 дБ/0,5 сек) рада моей неудаче (-2 дБ/0,5 сек)». На высокий темп речи указывает время звучания каждого слова, общее время звучания этой фразы – 7 сек.

Импульсивность, о которой упоминают все современники, отражается в следующей фразе: «О, твои отец и мать, I о, если б я встретил их сейчас, I я убил бы их, I убил бы их обоих!» (рис. 6а, б). Интенсивность внутренней жизни Эрика выражена в ритмизации речи, мы будто слышим ритм биения его сердца и музыку бушующей в его жилах крови. Ритмическую ткань речи организуют смысловые ударения, интонационные всплески: усиление звука и использование регистров. «Ритм – это то, как бежит кровь по жилам, это тот мотив, на который бежит кровь», – вспоминала С. Г. Бирман нюансы режиссерской работы Е. Б. Вахтангова с артистами спектакля [15, с. 458].

Высокую интенсивность в звуке мы слышим в начале следующей фразы: «А мачеха, I мачеха! Я вижу ее, I я слышу, как она смеется. I Я вижу, я слышу ее голос, мне противно!» (рис. 7а, б). Мачеха, которую играла С. Бирман, – злейший враг Эрика. Мы слышим, как поток желчи выливается

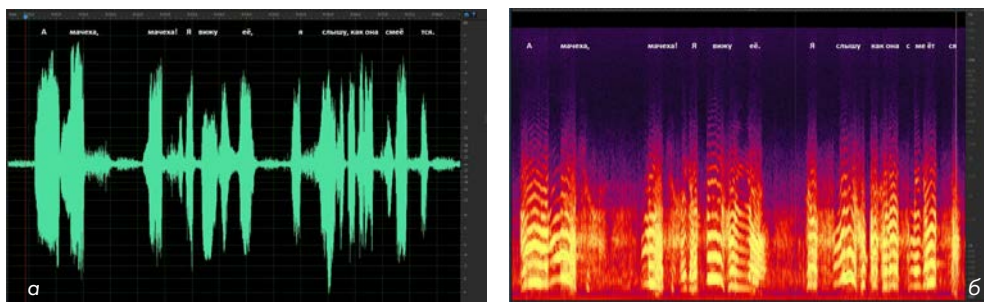


Рис. 7. «А мачеха, мачеха! Я вижу ее, я слышу, как она смеется»: а – уровень интенсивности звучания, дБ; б – спектр звучания, Гц

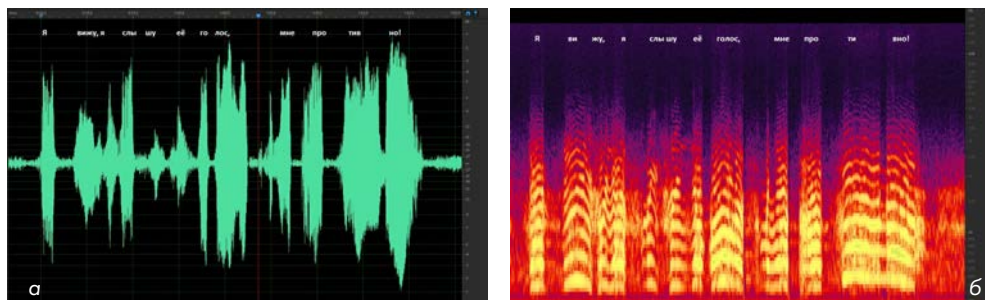


Рис. 8. «Я вижу, я слышу ее голос, мне противно!»:
а – уровень интенсивности звучания, дБ; б – спектр звучания, Гц

из уст Эрика «А (-2 дБ/0,5 сек), мачеха (-1,7 дБ/0,8 сек)». В звуке «А» выражена неудержанная откровенность чувств – ненависть к мачехе.

Интересно, что главным для Чехова-Эрика становится не физическое присутствие мачехи, а звук ее голоса, ее смех – это выражено в смысловых ударениях: «я слышу, как она смеется» (см. рис. 7), «я вижу, я слышу ее голос» (рис. 8а, б). Разрушение логики в расстановке смысловых ударений выражает нестандартность движения мысли Эрика, отсюда рождается нелогичность его поведения и психологический накал. Глубина страдания Эрика обостряет его слух, он не просто ощущает присутствие мачехи, его пугает шум ее шагов. С. Бирман вспоминала, как нашла характер движения своей королевы, – на первой репетиции зашуршала подошвами туфель по паркету: «Это “шуршание” так понравилось Чехову-Эрику, что потом на репетициях он нередко просил: “Будь добра, пошурши!”» [16, с. 148]. Ритм шагов мачехи, шум ее платья, звук ее голоса заставляют трепетать его тело и нервы. За звуком голоса мачехи он видит ее настоящие мысли и чувства. Наблюдательность за тем, что скрыто, для актера Чехова всегда была одним из важнейших элементов в работе над ролью: «Присмотритесь к жестам, к походке человека, как выразительно говорят они о его воле

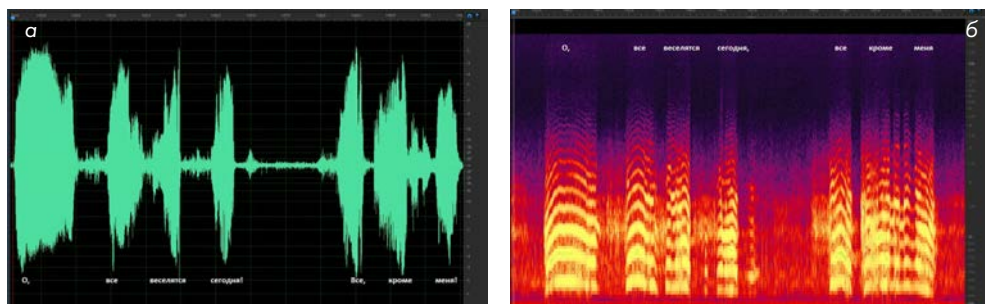


Рис. 9. «О, все веселятся сегодня! Все, кроме меня!»:
а – уровень интенсивности звучания, дБ; б – спектр звучания, Гц

или безволии. Послушайте, как неубедленно говорят люди неубедительные слова. Слово человека имеет смысл и звук. Слушайте смысл, и вы не узнаете человека. Слушайте звук, и вы узнаете человека» [16, с. 148]. Через звук Чехов-Эрик видит правду души и мыслей королевы, и ему «противно!».

Драматизм положения Эрика, сопротивляющегося неуправляемому бедствию и полному одиночеству, проявлен в финале монолога. Эрик резюмирует, приходит к заключению: «О, все веселятся сегодня! I Все, кроме меня!» (рис. 9а, б). Эрик открывает, обнаруживает истину в отношении окружающих к нему, об этом говорит звук «О» (-1,7 дБ/1 сек). Мы помним, что в начале монолога Чехов уже использовал прием концентрации эмоционального градуса восприятия события в звуке «О», внутреннего движения мысли и чувства. И если в начале монолога в голосе Эрика детскость и нелогичность, непредсказуемость голосовых изменений указывала на потребность в безусловной любви, поиск поддержки, то в финале монолога он приходит к заключению, что рядом с ним не осталось ни одного близкого человека, в интонации появляется холод. Пауза (1,6 сек) внутри фразы указывает на осознание, приятие новой мысли о том, что он остался в одиночестве, сопротивляясь своей гибели. Это убеждение странно раззадоривает, злит Эрика, рождает в нем азарт, он будто провоцирует, проверяет на прочность истинность чувств своей возлюбленной. Он готов пойти до конца, ему уже нечего терять. В конце монолога ощущается перспектива, последний звук «я» в слове «меня» будто остается «висеть» в воздухе.

Исходя из анализа монолога М. Чехова в роли Эрика XIV, утверждаем, что артист на пути глубокого проникновения в суть сценического образа необычайно высоко ценил работу со сценическим словом и скрупулезно прорабатывал все составляющие, отвечающие за чистоту и выразительность речи на сцене. Найденную М. А. Чеховым речевую партитуру роли Эрика можно сравнить с музыкальной фразой: каждый элемент речи глубоко прожит, технически выверен и помещен в определенный «строй», позволяющий ощутить непрерывное речевое движение и эмоциональный процесс. Так, в результате работы с аудиозаписью мы отчетливо можем выделить некоторые технические приемы в речи артиста.

Использование голосовых и эмоциональных контрастов позволяет почувствовать динамику и остроту восприятия происходящего. Контрасты отражены как в силе звука, так и в движении звука по диапазону: от крика до шепота; от звучания в нижнем регистре до использования верхних границ речевого диапазона.

Контраст как прием используется артистом для вскрытия эмоциональной противоречивости и сложности характера, это выражается во внутренних изменениях персонажа: от конфликта до мольбы, от угрозы до сожаления, от надежды до разочарования, от обиды до гнева и т. д.

В короткий период (в пределах соседствующих рядом звуков, слов, фраз) актер умело совершает внутренние движения. Внутреннее движение Чехов также относил к одному из технических навыков: умение прислушиваться

к «отголоскам» в теле и звуке, которые возникают в результате «волевого, выразительного движения всем телом, имеющего определенное отношение к тому или иному месту роли» [4, с. 126]. В таких «отголосках» Чехов выявлял внутреннее движение, рождающее эмоции и прокладывающее путь к наполненному чувством звуку и слову. Впоследствии наблюдения Чехова за внутренним движением выработал в отдельный способ репетирования – «Психологический жест».

Паузы являются результатом глубокого проникновения в психологию героя, в смысл высказывания и концентрируют энергию для следующей части фразы.

Логические ударения служат основой для выявления мыслей и чувств. Прежде всего в выделенных по смыслу главных словах проявляется логика души Эрика: «Слово, за которым стоит образ, приобретает силу, выразительность и остается живым, сколько бы раз вы его ни повторяли. Если вы в сценах, которые кажутся вам существенными для пьесы в целом или для вашей роли, отыщите главные фразы и в них важные слова и затем превратите эти слова в образы – вы оживите вашу речь» [14, с. 226].

Каждый звук содержит в себе качество звучания: Чехов считал, что все звуки, слова, фразы можно наполнить множеством оттенков. Окраске или качеству Чехов отводил одно из центральных мест в творческом методе и называл его «несложным техническим приемом» [14, с. 201]. М. Чехов в гласных звуках выявлял выражение чувства, желания, страсти человека и наделял их «качеством» – теплом: «Гласные звуки теплее, чем согласные» [4, с. 219]. Можно отметить, что в тексте Эрика слова, состоящие из одного гласного звука¹⁰, произносятся актером с особенным вниманием и содержат в себе мощный эмоциональный заряд – на это указывают сила звука, динамика и время звучания гласных звуков. Как было сказано выше, графичность, гротескность и условность в решении спектакля требовали особого внимания к произнесению согласных звуков, которые оформляют слово и отвечают за разборчивость речи. Чехов обобщал согласные звуки в единую картину отражения внешнего мира и относился к их произношению как к результату «внутреннего движения, заключенного в каждом отдельном звуке». Говоря о работе над дикцией актера, он наделял каждый отдельный звук собственным характером и старался выявить в нем музыкальность, красочность: «Надо раскрыть глубокую лиричность гласных и поразительное художественное отображение внешнего мира, заложенное в согласных. Каждая отдельная буква (звук) таит в себе неисчерпаемые возможности художественной выразительности» [14, с. 122].

Выстроенная партитура речевого высказывания и использование перечисленных технических приемов создают насыщенную палитру в речи Эрика XIV, компенсируют природные недостатки в речи актера и дают основание для более глубокого исследования способов работы над речью в предложенном Чеховым методе репетирования.

¹⁰ См. фразы:

«О, ты рада, конечно!»,
«А мачеха...», «О, все веселятся сегодня...».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Michael Chekhov's lessons for teachers, Expanded Edition. New York: MICHA, 2018. – 245 p.
2. Пыжова О. И. Призвание. М.: Искусство, 1974. – 408 с.
3. Алперс Б. В. Театральные очерки: В 2 т. Т. 2. Театральные премьеры и дискуссии. М.: Искусство, 1977. – 519 с.
4. Чехов М. А. Литературное наследие: В 2 т. Т. 1: Воспоминания. Письма / Сост. И. И. Аброскина, М. С. Иванова, Н. А. Крымова; Вступит. статья М. О. Кнебель. М.: Искусство, 1986. – 462 с.
5. Попов А. Д. Воспоминания и размышления о театре. М.: ВТО, 1963. – 310 с.
6. Золотухин В. М. А. Чехов. Звуковое наследие и воспоминания современников // Театр. 2014. Вып. 16. URL: <http://oteatre.info/mihail-chehov-zvukovoe-nasledie-i-vozpominaniya-sovremennikov/> Дата обращения: 02.05.2021.
7. Кнебель М. О. Вся жизнь. М.: ВТО, 1967. – 587 с.
8. Мацкин А. П. На темы Гоголя. М.: Искусство, 1984. – 374 с.
9. Автушенко И. А. Развитие эмоционального слуха на уроках сценической речи. М.: Изд. группа «Граница», 2014. – 142 с.
10. Соловьева И. Н. Первая студия. Второй МХАТ. Из практики театральных идей XX века. М.: Новое литературное обозрение, 2016. – 670 с.
11. Марков П. А. О театре. Собрание сочинений в 4 т. М.: Искусство, 1974–1977. Т. 2. Театральные портреты. 1974. – 495 с.
12. Громов В. А. Михаил Чехов. М.: Искусство, 1970. – 215 с.
13. МХАТ Второй. Опыт восстановления биографии. М.: МХТ, 2010. – 960 с.
14. Чехов М. А. Литературное наследие: в 2 т. Т. 2: Об искусстве актера / Сост. И. И. Аброскина, М. С. Иванова, Н. А. Крымова; Вступит. статья М. О. Кнебель. М.: Искусство, 1986. – 559 с.
15. Вахтангов Е. Б. Евгений Вахтангов: Документы и свидетельства: в 2 т. / ред.-сост. В. В. Иванов. Т. 2. М.: Индрик, 2011. – 686 с.
16. Бирман С. Г. Путь актрисы. М.: ВТО, 1962. – 292 с.

REFERENCES

1. Michail Chekhov's lessons for teachers, Expanded Edition. New York: MICHA, 2018. – 245 p.
2. Pijova O. I. *Prizvanie* [Calling]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1974. – 408 p.
3. Alpers B. V. *Teatralnye ocherki. V 2 t. T. 2 Teatralnye premjeri i diskussii* [Theatre sketches in 2 vol. V. 2 Theatrical premieres and discussions]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1977. – 519 p.
4. Chekhov M. A. *Literaturnoe nasledie v 2 t.* [Literary heritage in 2 vols. Vol 1. Memories and letters]. *Vospominaniya i pisma* Moscow: Iskusstvo Publ., 1986. – 462 p.
5. Popov A. D. *Vospominaniya i razmishleniya o teatre* [Memories and thoughts about the theatre]. Moscow: VTO Publ., 1963. – 310 p.
6. Zolotuhin V. *Michail Chehov. Zvukovoe nasledie i vospominania sovremennikov* [Michail Chekhov. Sound heritage and contemporary's memories]. In: *Teatr* [Theatre Magazine]. 2014, no. 16. Available from: <http://oteatre.info/mihail-chehov-zvukovoe-nasledie-i-vozpominaniya-sovremennikov/>.
7. Knebel M. O. *Vsya gizn'* [All life]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1967. – 587 p.
8. Matskin A. P. *Na temi Gogolja* [On the themes of Gogol]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1984. – 374 p.
9. Avtushenko I. A. *Razvitie emotsionalnogo sluha na urokah stsenicheskoj rechi* [Development of emotional hearing on the speech's lessons]. Moscow: Izdatelskaya gruppа Granitsa, 2014. – 142 p.
10. Solovieva I. N. *Pervaya studia. Vtoroi mhat. Iz praktiki teatralnih idey* [First studio. Art Theatre II. Practice from the theatre]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2016. – 670 p.
11. Markov P. A. *O teatre. Sobraniye sochinenii v 4 t. T. 2 Teatralnye portrety* [On Theatre. 4 vols. Vol. 2 Theatrical portraits]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1974. – 495 p.
12. Gromov V. A. *Michail Chekhov*. Moscow: Iskusstvo Publ., 1970. – 215 p.
13. *Mhat vtoroi. Opit vosstanovleniya biografii* [Art Theatre II. The experience of biography restoration]. Moscow: MHT Publ., 2010. – 960 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Елисеева Полина Евгеньевна – старший преподаватель кафедры сценической речи Российского института театрального искусства – ГИТИС.

E-mail: krinit@mail.ru

ORCID: 0000-0001-9346-2949

Елисеева П. Е. Речевой инструментарий М. А. Чехова в работе над ролью Эрика XIV // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2021, № 2. С. 176–190.

DOI: 10.35852/2588-0144-2021-2-176-190

Статья поступила в редакцию: 10.04.2021

Принята к публикации: 11.05.2021

14. Chekhov M. A. *Literaturnoe nasledie v 2 t. T. 2 Ob iskusstve aktera* [Literary heritage 2 Vols. Vol 2. About actor's art]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1986. – 559 p.

15. Vahtangov E. B. *Evgenii Vahtangov: Documenti i svidetelstva v 2 tomab* [Yevgeny Vakhtangov: Documents and Memoirs. 2 vols. Vol. 2]. Moscow: Indrik Publ., 2011. – 686 p.

16. Birman S. G. *Pyt' aktrisi* [Way of an actress] Moscow: VTO Publ., 1962. – 292 p.

ABOUT THE AUTHOR

Polina Eliseeva – Senior Lecturer of the Stage Speech Department, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

E-mail: krinit@mail.ru

ORCID: 0000-0001-9346-2949

Eliseeva P. E. *Michail Chekhov's language toolkit creating the character of Eric XIV*. In: *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2021, no. 2, pp. 176–190.

DOI: 10.35852/2588-0144-2021-2-176-190

Received: 10.04.2021

Accepted: 11.05.2021