

Философия и культура

Правильная ссылка на статью:

Блюдов Д.В. — Две редакции «Эзопа» БДТ: смена речевого стиля // Философия и культура. – 2023. – № 11. DOI: 10.7256/2454-0757.2023.11.68977 EDN: EIIVNF URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=68977

Две редакции «Эзопа» БДТ: смена речевого стиля

Блюдов Даниил Владимирович

ORCID: 0009-0009-0229-0623

старший преподаватель кафедры сценической речи, Российский государственный институт сценических искусств

191028, Россия, г. Санкт-Петербург, ул. Моховая, 34

✉ bludov213@mail.ru



[Статья из рубрики "Философия и искусство"](#)

DOI:

10.7256/2454-0757.2023.11.68977

EDN:

EIIVNF

Дата направления статьи в редакцию:

08-11-2023

Дата публикации:

15-11-2023

Аннотация: Объектом данного исследования является речевой стиль артистов Большого драматического театра им. Горького в 1950-1960-х годах. Предмет исследования – эволюция речевого стиля от первой ко второй редакции спектакля Г. А. Товстоногова «Лиса и виноград» («Эзоп»). Автор статьи подробно изучает две версии знаменитого спектакля, анализирует актерскую речь Н. Корна, В. Полицеймако, О. Басилашвили и С. Юрского с эстетических и технологических позиций. Особое внимание автор уделяет изменению интонационно-мелодической архитектоники звучащей речи менее, чем за одно десятилетие. Произошедшая между 1957 и 1967 гг. в Большом драматическом театре им. Горького смена речевого стиля включается автором в более широкий контекст перемен в искусстве эпохи «оттепели». Методология исследования включает в себя измерение (проведение слухового анализа темпа речи, слуховой анализ дикции и орфоэпии, инструментальный анализ интонационно-мелодической партитуры), сравнительный анализ, индукцию, исторический метод. Новизна настоящего

исследования заключается в комбинированном использовании инструментов слухового и инструментального анализа актерской речи. Субъективно очевидную разницу между звучанием речи в первой и второй редакции спектакля «Лиса и виноград» автор наглядно доказывает, проводя подробный сравнительный анализ актерской речи по всем основным параметрам: темпу, дикции, орфоэпии, мелодике. От исследования конкретного спектакля и конкретных актерских работ автор выходит на обобщение, делая вывод о мощном влиянии экранной (кинематографической) речи на театральную в 1950-1960-х годах, о формировании нового стандарта зрительского восприятия и нового представления о достоверности актерской речи. В финальной части статьи автор делает вывод о том, что в эпоху "оттепели" театральное слово начало движение в сторону слова бытового, слова жизненного, и что этот процесс продолжается до сих пор.

Ключевые слова:

сценическая речь, оттепель, театр, слуховой анализ, инструментальный анализ, Эзоп, речевой стиль, интонация, Товстоногов, естественность

В рамках настоящей статьи мы обратимся к изменениям, которые происходили в эпоху «оттепели» в сценической речи, и проведем сравнительный анализ двух редакций спектакля Г. А. Товстоногова «Лиса и виноград» («Эзоп») по пьесе Гильерми Фигейреду. Две версии одного спектакля дают уникальную возможность изучить трансформации, произошедшие в речевом стиле артистов Большого драматического театра за одно десятилетие: внешне режиссерское решение спектакля осталось прежним, но поменялись и исполнители, и речевая эстетика, и эпоха. Премьера первой редакции спектакля прошла 23 марта 1957 года, это один из первых спектаклей Товстоногова в БДТ им. Горького. Запись самого спектакля не сохранилась, однако в нашем распоряжении – фильм-спектакль [\[1\]](#), поставленный Г. А. Товстоноговым и Ю. Музыкантом в 1960-м году. В первой редакции в роли Эзопа – В. Полицеймако, в роли Ксанфа – Н. Корн, в роли Клеи – Н. Олхина. Вторая редакция увидела свет 18 сентября 1967 года, через десять лет. Роль Эзопа исполнил С. Юрский, Ксанфа – О. Басилашвили, Клеи – Н. Тенякова. Итак, первая версия спектакля появилась в самом начале периода «оттепели», не только до появления на подмостках БДТ «самых "оттепельных" спектаклей театра» [\[2, с. 90\]](#), – «Пяти вечеров» (1959 г.) и «Старшей сестры» (1961), – но даже до премьеры «Идиота» (спектакль увидел свет в декабре 1957 г.). Вторая же редакция «Лисы и винограда» была осуществлена с новым составом исполнителей почти на излёте «оттепели».

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

От второй редакции сохранился лишь небольшой видеофрагмент [\[3\]](#) – сцена из начала

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

Первое существенное отличие между двумя редакциями – скорость, **темп речи**. На слух сразу кажется очевидным, что сцена в исполнении С. Юрского и О. Басилашвили звучит в более быстром темпе. Более точные измерения *артикуляторного темпа* (определяется как «количество слов в минуту за суммарное время артикуляции слов, т.е. без учета длительности межфразовых пауз» [\[4, с. 1120\]](#)), в целом подтверждают это субъективное ощущение и позволяют получить более детальную картину. Средний темп речи Эзопа в исполнении В. Полицеймако – *160 слов в минуту*, большинство реплик звучат со скоростью в диапазоне 130-185 сл/мин (при этом есть как замедления до 67 сл/мин, так и ускорения до 200 и даже до 221 сл/мин). Ксанф в исполнении Н. Корна в среднем говорит медленнее (средний темп – *129 сл/мин*), почти все его реплики звучат со скоростью 90-150 сл/мин. Средний темп речи в сцене составляет 142 сл/мин.

Во второй редакции не только существенно возрастает средний темп речи в сцене (190 сл/мин), но и принципиально меняется решение сцены, проявленное в скоростном соотношении речи двух персонажей. Рассмотрим вторую редакцию спектакля подробнее. Как ни странно, С. Юрский говорит почти с той же средней скоростью, что и В. Полицеймако (*165 сл/мин* и *160 сл/мин* соответственно). Но параметр среднего значения в данном случае не вполне показателен и требует дополнительного разъяснения. Если у В. Полицеймако большинство реплик звучало в средне-умеренном темпе, однородно группируясь вокруг среднего значения 160 сл/мин, то у С. Юрского все реплики распадаются на очень умеренные по темпу (96-130 сл/мин) и на весьма быстрые (200-240 сл/мин), формируя как бы два полюса, два скоростных режима. Что же касается речи О. Басилашвили, она звучит почти вдвое быстрее, чем в первой редакции спектакля: средний темп составляет *208 (!) сл/мин* против 129 сл/мин в исполнении Н. Корна. При этом в речи О. Басилашвили случаются ускорения вплоть до поистине невероятного значения *343 сл/мин*. Таким образом, во второй редакции существенно изменилась если не расстановка сил (режиссер и зритель, разумеется, сопереживают и внутренне подключаются по-прежнему к Эзопу, а не к Ксанфу), то по крайней мере темпо-ритмическое решение сцены. В версии 1960 года вальяжно-«похмельный» размеренный темп речи Ксанфа контрастировал со страстной убежденностью Эзопа. Во второй редакции спектакля временами спокойная по темпу, временами беглая, речь Эзопа приобретает значительность в столкновении с легкомысленной и стремительной скороговоркой Ксанфа.

С точки зрения **дикции** речь В. Полицеймако и Н. Корна характеризуется выраженной дифференциацией, предельной выпуклостью и разборчивостью. На протяжении всей сцены не пропадает фактически ни одно окончание: выпукло проявлены все [j] на концах слов («с кошкой», «историй», «надо мной» и т.д.); ярко звучат глагольные окончания [т] и [т'] («что мне дела^ть», «удручае^т», «не рассказыва^ть» и др.); не потеряны согласные в заударных слогах, существенно удалённых от ударной гласной («философов»). При этом, согласно режиссерскому решению, Н. Корн в этой сцене играет Ксанфа в состоянии похмелья после вчерашних возлияний с Агностосом: отсюда – специфическая нарочитая «смазанность» дикции. Согласные в рамках этого специального искажения остаются звучными и объемными, но временами несколько

объемов сливаются в один («щас» вместо «сейчас», «дожны» вместо «должны», «хоч» и «хощ» вместо «хочешь», «понадобиц» вместо «понадобится», «увири» вместо «уверен», «мошона» вместо «может, она» и др.) Иногда согласные деформируются: так, во фразе «что мне делать» начальный [ш] удлиняется и реализуется как скользящий переход от [ш] к [щ], то есть согласный как бы *разваливается*. Подобное *разваливание* согласного проявляется и в формах «ни[х]то» вместо «ни[к]то», «то[ү]да» вместо «то[г]да». Изредка случается выпадение согласного (т. н. элизия) – например, Н. Корн произносит [буът] («будет»).

Во второй редакции спектакля **дикционная дифференциация** существенно *снижается*, в особенности у Ксанфа – О. Басилашвили. Нередко пропадают *окончания*: отсутствует конечный [п] в слове «Эзоп» (не менее, чем в четырех случаях), не слышен конечный [к] в слове «мешочек», слова «делать» и «сделать» звучат как [де] и [зде] и проч. Из-за повышенного темпа речи гораздо чаще происходит *стяжение*, существенно деформирующее ритм: вместо «хочешь» звучит [хотш], вместо «делать» – то [дЕут'], то [делт'], вместо «ничего» – [ничо], вместо «должен» – [дожн], вместо «сможешь» – [смошш], вместо «хочешь, чтобы» – [хошштобы], вместо «понадобится» – [панадбц], вместо «может» – [мошт], вместо «хватит твоих» – [хваадидваи], вместо «рассказывать» – [раскавт'], вместо «думаешь, сейчас время» – [думь дяс время] и т.д. На *стыке двух согласных* О. Басилашвили зачастую выбрасывает один: в «угнетает» звучит [н'] вместо [гн'], в «когда» и «тогда» – [д] вместо [гд]. *Недостаточный объем свистящих* приводит к искаженному звучанию отдельных слов: в слове «басен» вместо [с'] звучит звук, приближенный к [д'], слово «бросила» звучит как [броди], «сказал бы» – как [скадал бы], «своего» – как [твъиво] и т.п. Из-за повышенной скорости и некоторой технической небрежности губно-зубные [в] и [ф] порой у О. Басилашвили *деформируются*, реализуясь то как губно-губные ([пилосъп] вместо [филосъф]), то как среднеязычные ([астайл] вместо [аставил]). Также в речи О. Басилашвили эпизодически наблюдается деформация мягкого [д'] (убе[жз]ён), смягчение шипящего [ш] (коне[ш']но). Речь С. Юрского в дикционном отношении гораздо более нормативна, однако тоже претерпевает некоторые искажения, в том числе за счет специфической речевой манеры, найденной артистом для роли. У Эзопа в исполнении С. Юрского вместо «Ксанф» звучит [сан], вместо «если» – [еси], вместо «я ее» – [јаио], в словосочетании «дай мне» – [м'н'] вместо [јмн'], также разваливается [ч] и пропадает конечное [к] в слове «мешочек». Таким образом, в аспекте дикционной дифференциации разница между первой и второй редакцией спектакля колоссальна, прежде всего за счет дикционно небрежной, смазанной, деформированной речи О. Басилашвили в роли Ксанфа. В сравнении с более нормативной, но тоже не чрезмерно объемной дикцией С. Юрского речь О. Басилашвили может показаться дикционно приемлемой. Однако будучи поставленным в один ряд с предельно выпуклой и разборчивой речью В. Полицеймако и Н. Корна, произношение и С. Юрского, и (особенно) О. Басилашвили сразу обнаруживает иное качество, устремлённость к *жизненной, бытовой, непринужденной речевой манере*, у О. Басилашвили доходящей до небрежности.

Рассмотрим актерскую речь в обеих редакциях спектакля с точки зрения **орфоэпии**. В речи В. Полицеймако выделяется несколько чрезмерная редукция заударных гласных: [жш] вместо нормативного [жъш] («прикажешь»), [эт] вместо [эть] («это»), [тож] вместо [тожь] («тоже»), [щн] вместо [щънь] («женщина»), [чк] вместо [чък] («мешочек»). Порой в результате чрезмерной редукции пропадает и финальный гласный (скажем, «удручает» звучит как [удруча]). Речь Н. Корна в этом отношении более нормативна, но и у него «смеются» звучит с [цц] вместо [ццъ] на конце. Отдельные отклонения в звучании первых предударных гласных у Н. Корна ([твѣих] вместо [тваих], [рыскаывѣт'] вместо

[расказывѣт'], [кынешнѣ] вместо [канешнѣ], [сваживо] вместо [свѣживо]) связаны с упомянутой нами выше речевой характерностью не вполне трезвого человека. Также слышны в речи Н. Корна и В. Полицеймако актуальные еще в середине 1950-х твердые окончания возвратных форм глаголов («подружила[с]», «вернула[с]»), форма «еси» вместо «если».

Любопытным с точки зрения *орфоэпии* является разнящееся произношение многократно звучащего в сцене слова «денег»: Н. Корн всегда произносит в конце слова [к], а В. Полицеймако – устаревшее [х] (Г. Винокур возводит такое произношение слов «денег», «мог», «сапог» и т.п. к диалектному южновеликорусскому варианту [5, с. 58]). Сложно заключить однозначно, является ли не вполне нормативное произношение слова «денег» обычным для В. Полицеймако, или же это – речевая характеристика, специально найденная артистом для роли раба Эзопа. Выборочный слуховой анализ речи В. Полицеймако в разноплановых ролях в нескольких фильмах и фильмах-спектаклях не выявил строгой закономерности в этом отношении. С одной стороны, ни в одной из ролей не зафиксировано ненормативное [х] на конце слова. Напротив, в фильме-спектакле «Достигаев и другие» (1959 г.) Полицеймако произносит «изверг» с конечным [к]; в фильме «Конец света» (1962 г.) и фильме-спектакле «Разлом» (1952 г.) звучит «вокруг» с конечным [к]. С другой стороны, в нескольких случаях у В. Полицеймако проявляются диалектные вариации, скажем, фрикативное [ʏ], свойственное южновеликорусским говорам. Так, в фильме-спектакле «Достигаев и другие» звучит [ʏ] вместо [г] в слове «дороге» (хронометраж 00:54:38). В фильме-спектакле «Разлом» артист произносит «не могу» с фрикативным [ʏ] (хронометраж 00:22:34). Впрочем, замена конечного [к] на [х] и замена [г] на [ʏ] в позиции между гласными – не эквивалентные диалектные отклонения. В фильме-спектакле «Разлом» в речи В. Полицеймако несколько раз звучит «[х]то» вместо «кто» («Робя, полундра, спасайся, [х]то может»; «А [х]то же это такой шустрый?...»), но при этом в финале первой серии отчетливо звучит «[к]то молод – тот смел!» (01:18:23), то есть, очевидно, диалектное произношение через [х] – именно часть речевой характерности, помогающей создать образ председателя судебного комитета Годуна. Таким образом, мы не можем с уверенностью заключить, является ли диалектное / устаревшее «дене[х]» в киноверсии спектакля «Лиса и виноград» сознательно найденной артистом краской или частью индивидуальной речевой привычки В. Полицеймако. Но в результате разница в произношении слова «денег» (осознанная или случайная) создает еще один пласт в противостоянии Эзопа и Ксанфа – пласт *орфоэпический*.

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

Вернемся, однако, к *орфоэпическому анализу* и обратимся ко второй редакции спектакля. У С. Юрского сохраняется твердое звучание конечного [с] в возвратной форме глагола («подружилась» – [пѣдружилѣс]), а О. Басилашвили уже несколько

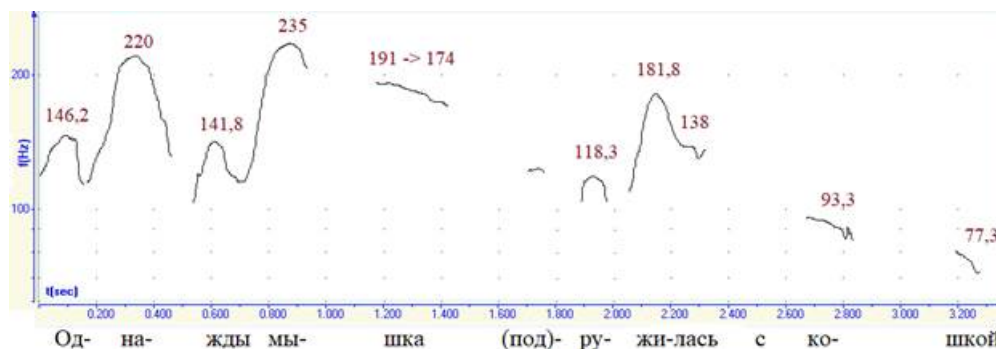
смягчает этот конечный звук («вернулась» звучит с промежуточным согласным между [с] и [с']). Оба исполнителя произносят слово «денег» нормативным с конечным [к]. У О. Басилашвили наблюдаются несколько отклонений в первых предударных гласных («моя» звучит как [м_{ыя}], «она» как [э_{на}]). Но наибольший интерес с точки зрения орфоэпии вызывает специфическая *речевая манера*, найденная С. Юрским. Эта манера проявляется в чрезмерной редукции первого предударного гласного («никакая» звучит как [н_ык_ыка_й], «домой» как [дэ_{мо}й]), недостаточной редукции предпредударных и заударных слогов («женщина» с [а] на конце вместо [ъ], «возвращается» с нередуцированным первым слогом – [вэз] и др.). Проявляется речевая манера С. Юрского и в специфическом растягивании слов, особенно в конце фразы – артист произносит финальное слово как будто по слогам, так что слышна явная равновеликость, *чеканка* речи. Так случается с финалом фразы «А если я скажу, что делать, ты дашь мне свободу?» – звучит [сва-бо-ду] с несколько удлинённым последним слогом. То же мы слышим в конце фразы «Ксанф, ты хочешь, чтобы твоя жена вернулась?» ([вер-ну-лась]), во фразе «Женщины вообще терпеть не могут философов» ([фило-са-фэв]), в реплике «Дай мне денег» (де-нек), в финале сцены («Теперь [ско-ра] ... Твоя жена [вер-нё-цца]»), то есть таким образом заканчивается почти каждая фраза Эзопа в сцене.

Подобные сознательные *орфоэпические модификации* Юрский использовал и до «Лисы и винограда», и после. Чрезмерную редукцию первого предударного гласного у С. Юрского можно услышать и в роли Д. Дефо в спектакле 1967 года «...Правду! Ничего кроме правды!!» ^[6] («скажите» как [скэ_жить]), и в роли Генриха IV в одноимённом спектакле 1969 года ^[7] («как странно» как [кэ_к странн_ь]), и в роли Мольера в спектакле «Мольер» 1973 года ^[8] («Двенадцать лет я с т[ы]бой играю, и ник[ы]гда я тебя не видел одетой...»). Сознательной равновеликостью богата роль профессора Полежаева в спектакле «Беспокойная старость» 1970 года ^[9]: «Этот командир совсем ничего не понимает» ([ка_мандир], [па_нима_йт]); «Зачем карандаш унесли?» ([ка_рандаш]); «Я думал, это работа» ([ду_мал], [ра_ботэ]) и т.п. В роли Часовникова в спектакле «Океан» 1961 года ^[10] Юрский тоже использует нарочитую равновеликость, иногда прибегая и к растягиваниям-замедлениям в конце фраз (как и в роли Эзопа): «кому надо?...» звучит как [ка_му на-да_?...]; «потому» – [па_таму]; «уйду любым способом» – [спо_саба_м]; «Это железно» – [эта] [же-лез-на]; «Нет, нет, надо делать поворот» – [на_да де-лат' па-ва-рот]; «мамонты» – [ма-ма_н-ты] и т.п. При этом, скажем, и Чацкий в «Горе от ума» (1962 г.) ^[11], и Тузенбах в «Трёх сестрах» (1965 г.) ^[12] звучат в исполнении Юрского совершенно нормативно, без малейших орфоэпических отклонений.

Помимо *чеканки* речевая манера С. Юрского в роли Эзопа характеризуется тембральной модификацией (носовое звучание) и интонационной незавершенностью фраз. Если Ксанф Олега Басилашвили звучит буднично и абсолютно современно (почти любую его фразу можно легко представить не в устах Ксанфа, а, скажем, в устах Самохвалова, сыгранного артистом через десять лет в «Служебном романе» Э. Рязанова), то Эзоп Сергея Юрского «выпадает» из времени, его странные, причудливые, незавершенные интонации – интонации мудреца, интонации *ребё*. Из этого контраста высекается конфликт. По сравнению с позиционной борьбой монументальных Ксанфа и Эзопа в первой редакции, противостояние героев в исполнении С. Юрского и О. Басилашвили разворачивается еще и на уровне существования. Ксанф-Басилашвили – говорливый обыватель, современный и узнаваемый для зрителя середины 1960-х, пребывающий предельно «здесь и сейчас». Эзоп-Юрский – постоянно «не вполне здесь» и «не вполне сейчас», он с высоты своей вневременной мудрости всё время ведет диалог не столько с

Ксанфом, сколько с той силой, тем миром, который Ксанф олицетворяет.

С точки зрения **интонационно-мелодической организации речи** артисты в первой редакции спектакля существуют в той же *рече-музыкальной* системе координат, что и артисты театра и кино 1930-40-х годов (например, В. И. Качалов в прологе «Путевки в жизнь» Н. Экка [13] или М. Климов и О. Пыжова в «Бесприданнице» Протазанова [14]). Почти каждый ударный гласный у Н. Корна и В. Полицеймако попадает в чистый музыкальный тон. В пределах фразы порой реализуется звуковысотный диапазон вплоть до полутора октав. Рассмотрим в качестве примера первую фразу Эзопа в исполнении В. Полицеймако: «Однажды мышка подружилась с кошкой...». Инструментальный анализ модуляции основного тона (программная среда Speech Analyzer) показал, что почти каждая гласная или идеально попадает в чистый музыкальный тон, или стремится к нему.



Так, скажем, первый гласный в слове «Однажды» звучит на 146,2 Гц, что почти точно совпадает с *ре* *малой октавы* (147,8 Гц), второй гласный попадает точно в *ля* *малой октавы* (220 Гц), третий гласный (141,8 Гц) близок к *ре-бемоль* *малой октавы* (138,6 Гц). Самый высокий гласный в выбранном фрагменте – ударный гласный в слове «мышка» (235 Гц, что почти в точности соответствует *си-бемоль* *малой октавы* – 233 Гц). При этом в конце фразы голос опускается до 77,3 Гц, то есть почти идеально попадает в *ми-бемоль* *большой октавы* (77,8 Гц). Звуковысотный диапазон В. Полицеймако в пределах одной только рассмотренной фразы, таким образом, составляет *дуодециму* (19 полутонов), то есть, более полутора октав (!). Интонационно фраза при этом распадается на две части. Первая представляет собой два скачка (вначале на квинту, затем на большую сексту) с пиком на *си-бемоль* *малой октавы* и затем незавершенное нисходящее скольжение близ *соль-бемоль* *малой октавы*. Вторая часть после скачка от *си-бемоль* *большой октавы* до *фа* *малой октавы* (пик приходится на ударный гласный) последовательно спускается мелодически к финалу. Таким образом, налицо размеренный повествовательный восходяще-нисходящий мелодический ход.



При инструментальном анализе всей сцены, выполненном в программных средах «Speech Analyzer» (модуляция основного тона) и «Transcribe!» (спектральный анализ) обнаруживаются несколько отличительных особенностей (см. Приложение 1). Во-первых, большой *звуковысотный диапазон*: у Н. Корна в рассматриваемой сцене он составляет 2 *октавы* (баритональный диапазон от *си-бемоль* *большой октавы* до *си-бемоль* *первой октавы*), у В. Полицеймако – *более 2 октав* (глубокий басовый диапазон от *ре-бемоль* *большой октавы* до *ми-бемоль* 1 *октавы*). Во-вторых, скачкообразные перепады основного тона между соседними гласными (здесь и далее обозначения вида «№1»

указывают на порядковый номер реплики (от 1 до 30) в нотной расшифровке модуляции основного тона – Приложение 1): кроме незначительных модуляций в пределах трех-четырех полутонов, встречаются изменения на *кварту* («не должны смеяться» – №5, «мне делать» – №9, «мне свободу» – №10 и др.); на *третью* («философ» – №5, «все деньги» – №24 и др.); на *квинту* («дай мне» – №16, «разорить меня» – №23, «за меньшую» – №27 и др.); на *малую сексту* («вернулась» – №11, «разорить» – №23 и др.); на *большую сексту* («историй», «теперь» – №3, «не удручает» – №8, «меньшую» – №27); на *малую септиму* («жены», «уверен» – №25); на *большую септиму* («да, дай» – №16, «деньги никакая» – №20, «удрать с моими» – №29, «теперь твоя» – №30); на *октаву* («жена» – №5, «теперь» – №30); на *большую дециму* («хочешь, чтоб» – №26).

Кроме того, несколько раз встречается плавная модуляция в пределах одного гласного (или плавно переходящая из гласного в гласный), обозначенная нами в нотной расшифровке «*gliss.*», то есть глиссандо. В анализируемой сцене прием *глиссандо* реализуется порой на очень большом интервальном промежутке: *малая секста вверх* от ля-бемоль большой октавы до ми малой октавы («ты очень» – №4); *большая нона вниз* от соль малой октавы до фа большой октавы («нет» – №28); *малая децима вверх* от ре малой октавы до фа первой октавы («мало» – №23).

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

Таким образом, инструментально-слуховой анализ показывает, что сцена в исполнении Н. Корна и В. Полицеймако отличается большим звуковысотным диапазоном, музыкальностью интонаций, наличием существенных интервальных перепадов между соседними гласными (вплоть до большой децимы) и плавных изменений тона (глиссандо). Модуляция основного тона является важнейшим выразительным средством для артистов первой редакции «Лисы и винограда».

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

Инструментальный анализ модуляции основного тона во всей сцене, выполненный в программной среде «Transcribe!», показывает следующие результаты (Приложение 2). Звуковысотный диапазон актерской речи в рассматриваемом фрагменте составляет 2

октавы (соль большой октавы – соль первой октавы у О. Басилашвили, ми большой октавы – ми первой октавы у С. Юрского). При этом за исключением нескольких гласных речь О. Басилашвили реализуется в диапазоне от ля большой октавы до ми-бемоль первой, а речь С. Юрского – от соль-бемоль большой октавы до си-бемоль малой. Таким образом, активный диапазон оказывается несколько менее широким (полторы октавы у О. Басилашвили, еще чуть меньше у С. Юрского).

Скачкообразных изменений основного тона между соседними гласными гораздо меньше, чем в первой редакции, и, что еще важнее, они осуществляются на меньшие интервалы (здесь и далее обозначения римскими цифрами вида «XV» указывают на порядковый номер реплики (от I до XXXII) в нотной расшифровке модуляции основного тона – Приложение 2). Резкие модуляции на октаву или более, в отличие от первой редакции, отсутствуют. Один раз встречается перепад на *большую септиму* («разорить меня» – XXIII); несколько раз – *намалую септиму* («люблю» – VII, «весь город» – IX, «чтоб моя» – XIII, «мне делать» – XV); единожды на *большую сексту* («удрать» – XXIX), причем все вышеперечисленные примеры встречаются в репликах Ксанфа-Басилашвили. Несколько раз у обоих артистов происходят резкие изменения основного тона на *малую сексту* («мне делать» – XI, «дашь мне» – XII и др.); *квинту* («однажды кошка» – II, «мышка» – III и др.); *третью* («денег» – XVI, XVIII); *кварту* («мне денег» – XVI, «мне много» – XXIV и др.). В основном же модуляция основного тона в сцене происходит *плавно* и в пределах *довольно узкого диапазона* в каждой конкретной реплике.

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

Вообще, если для речевого стиля первой редакции музыкальность интонации и богатая интервалика существовали как нечто само собой разумеющееся («звучность и гибкость голоса были профессиональной нормой» [\[15, с. 455\]](#)), то через десятилетие эти же свойства речи становятся уже выразительным приемом, особой речевой характерностью. Музыкальная организация звуковысотной партитуры сцены в исполнении Н. Корна и В. Полицеймако была связана только со смысловым и эмоциональным развитием действия, а с точки зрения речевой характерности воспринималась нейтрально. Ощутимые модуляции основного тона в речи О. Басилашвили уже не кажутся нейтральными. Это – яркая речевая краска, почти гротеск. Так к 1967 году изменилось восприятие интонационно-мелодической составляющей актерской речи. То, что еще 10-15 лет назад казалось естественным и достоверным, теперь кажется нарочитым: «Странно звучат голоса. Так теперь не говорят. Прямо поют... выделяют интонацию» [\[16, с. 275\]](#).

Проанализировав основные изменения речевого стиля, произошедшие между первой и второй редакцией спектакля, мы должны отметить еще одно. Пожалуй, ключевое отличие между двумя редакциями спектакля «Лиса и виноград» лежит в области не столько речевой техники, сколько в области отношения к звучащему слову, месту слова в театральной ткани спектакля. В первой версии спектакля мы наблюдаем доминирующую роль слова, выпуклого и значительного. Притчево-публицистический характер пьесы к этому вполне располагает. Сцена решается как словесный (если не сказать ораторский) поединок. Совершенно иной подход мы видим во второй редакции. Слово звучит гораздо

более буднично, многое произносится «в проброс», но зато возникает мощный второй план, ощутимый «пульсирующий» подтекст. Конфликт перемещается на другой уровень, словесное противостояние сменяется более тонкой борьбой, особенно со стороны Юрского-Эзопа. Возникает то «новое соотношение слова и действия» [\[17, с. 74\]](#), о котором Г. Товстоногов писал в 1962 году как о ключевом признаке современного театра. Те особенности обновленной речевой эстетики, о которых мы писали в связи с фильмом Марлена Хуциева «Мне двадцать лет», реализуются и во второй редакции «Эзопа»: это и повышенный темп речи, и дикционная «смазанность», и снятые с вокальной позиции голоса, и незавершенность интонаций, и камерность звучания, и смещение актерского (и, как следствие, зрительского) внимания из области слова в область **за** словом.

Несмотря на то, что первая редакция «Лисы и винограда» увидела свет в 1957 году, уже после смерти Иосифа Сталина, XX-го съезда КПСС, рождения «Современника» и выхода на экраны первых фильмов новой «оттепельной эстетики» («Весна на Заречной улице» М. Хуциева, «Солдаты» А. Иванова и др.), всё же спектакль Товстоногова эстетически принадлежит к предыдущей, уходящей эпохе. Прежде всего это касается актерского существования и, в частности, речевого стиля. Голоса В. Полицеймако и Н. Корна своим мощным объемом, неторопливой звучностью, позицией гортани, приближенной к вокальной, предельной разборчивостью и музыкальностью интонации встают в один ряд с В. И. Качаловым, чей речевой стиль мы подробно рассматривали в первой главе. Не вполне согласимся с П. Богдановой, пишущей об «Эзопе» 1957 года как о первой значимой постановке Товстоногова, «в которой ощущалось дыхание “оттепели”» [\[2, с. 83\]](#). С идейной точки зрения – быть может, но с точки зрения актерского существования – ни в коем случае. Несмотря на живую пульсирующую мысль, отсутствие пустой декламации, острое позиционное противостояние, артисты в первой редакции «Лисы и винограда» все же существуют в уходящей речевой эстетике, которая скоро начнет вытесняться с подмостков БДТ. Уже в конце 1957 года состоится премьера поворотного для творческой судьбы БДТ спектакля «Идиот», речевым камертоном которого станет И. Смоктуновский, приглашённый в театр после сыгранной им роли лейтенанта Фарбера в фильме 1956 года «Солдаты» (одном из первых фильмов обновлённого звучания и обновлённой эстетики). Негромкая, камерная, непривычно звучащая речь героя Смоктуновского, «необычная манера интонировать, превращающая и утвердительные предложения в вопросительные» [\[15, с. 449\]](#), пришла вместе с ним из кино на сцену БДТ. Роль князя Мышкина стала «предощущением нового человеческого типа, входящего в жизнь, и новой актерской манеры» [\[18, с. 98\]](#). А через два года после «Лисы и винограда» там возникнут «Пять вечеров», принесшие «новую правду театра» [\[16, с. 41\]](#) и новый речевой стиль.

По историческим меркам десятилетие, прошедшее между первой и второй редакцией спектакля «Лиса и виноград», ничтожно мало. Тем не менее, при сравнительном анализе двух редакций одного спектакля становится очевидно, что они принадлежат не просто разному времени, но разным эпохам. За десять лет эволюционировали критерии достоверности, радикально изменился речевой стиль в сторону «разрушения привычной выразительности, отсутствия эффекта» [\[16, с. 276\]](#). Тектонический процесс смены речевой эстетики и речевой техники, начинавшийся в середине 1950-х одновременно в театре («Современник») и кинематографе, к 1967 году, когда появилась вторая редакция «Лисы и винограда», во многом завершился. В театре и на экране установился новый стандарт звучания актерской речи, которая стала гораздо более стремительной, в меньшей степени дифференцированной дикционно и мелодически, гибкой и вариативной с точки

зрения дыхания, индивидуализированной. Несмотря на то, что процесс обновления эстетики звучащего слова, порожденный масштабными историко-культурными переменами в жизни СССР, зарождался параллельно в театре и в кинематографе, всё же именно массовое искусство кино сыграло решающую роль в формировании нового стандарта. Обновленный кинематограф модифицировал и зрительское восприятие актерской речи, и отношение театральных режиссёров и артистов к слову, наложил отпечаток «на самое чувство театра» [19, с. 115]. Голоса кинематографа «оттепели» определили радикальное обновление эстетики сценической речи в 1950-1960-х годах. Кинематограф, по словам Г. А. Товстоногова, «утончает средства сценической выразительности и приближает актера [...] к современному чувству театра» [19, с. 115], заставляет реагировать на новую эстетику «более лаконичным и тем самым, в конечном счете, более выразительным языком, который приносит в театр кинематограф» [19, с. 115]. Примеры «Современника», спектаклей Г. А. Товстоногова, А. В. Эфроса демонстрируют чуткость театра к «гулу эпохи», потребность «приблизиться к реальности, отразить ее» [2, с. 9], стремительное изменение речевого стиля: в 1956 увидели свет «Вечно живые» («Современник»), в конце 1957-го – «Идиот» (БДТ), в 1959 – «Пять вечеров» (БДТ)... Процесс трансформации подхода к звучащему слову шёл в разных театрах по-разному, но в целом с середины 1950-х годов под влиянием кинематографа процесс обновления речевой эстетики происходил неумолимо: монументальность, технологическое совершенство и звучность сценической речи 1930-1940-х годов где-то быстрее, где-то медленнее сменились актерской речью более индивидуализированной, вариативной, подвижной. Несмотря на то, что программа обучения сценической речи в 1950-х годах не изменилась, «новое поколение профессионалов смогло убедительно имитировать “непрофессиональную” манеру говорить “просто”, тихо, безвольно, “как в кино”» [15, с. 484]. Театральное слово начало движение в сторону слова бытового, слова жизненного. Этот процесс продолжается и сегодня.

Приложение 1: Нотная расшифровка модуляции основного тона (фильм-спектакль «Лиса и виноград», 1960 г.)

Примечание: Действие знаков альтерации (бемоль) распространяется только на одну ноту, знак отмены альтерации (бекар) не проставляется

1. КСАНФ:

МОЯ ЖЕ-НА УШЛА ОТ МЕНЯ... О- НА ОСТАВИЛА МЕНЯ, УШЛА... ЧТО МНЕ ДЕЛАТЬ?

2. ЭЗОП:

ОД-НА-ЖДЫ МЫШКА ПОДРУЖИЛАСЬ С КОШКОЙ

3. КСАНФ:

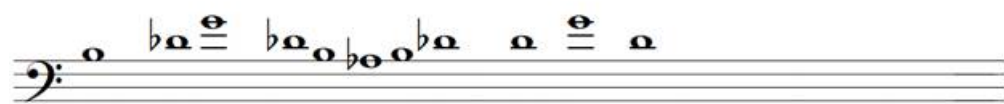
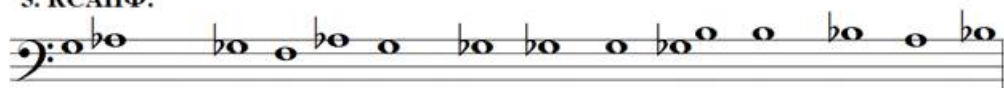
ОЙ, ДА ХВАТИТ ТВОИХ ПРОКЛЯТЫХ ИСТОРИЙ МОЯ ЖЕНА БРОСИЛА МЕНЯ

ТЫ ПОЛАГАЕШЬ, ЧТО ТЕПЕРЬ ВРЕМЯ РАССКАЗЫВАТЬ БАСНИ

4. ЭЗОП:



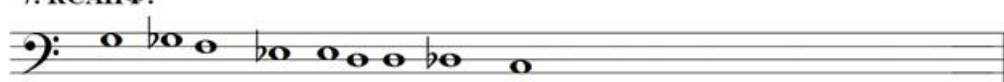
5. КСАНФ:



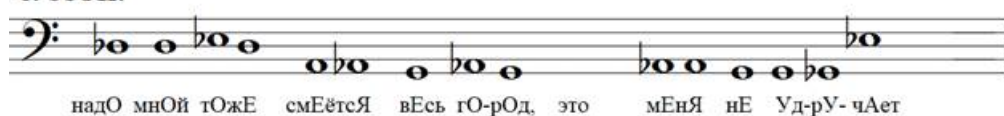
6. ЭЗОП:



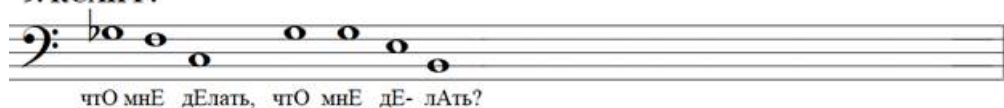
7. КСАНФ:



8. ЭЗОП:



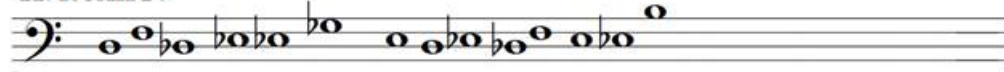
9. КСАНФ:



10. ЭЗОП:



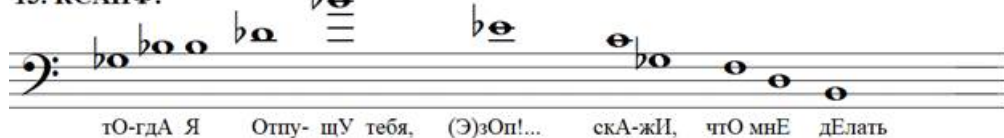
11. КСАНФ:



12. ЭЗОП:



13. КСАНФ:



14. ЭЗОП:

15. КСАНФ:

дЕнер?

16. ЭЗОП:


 да, дай мне денег

17. КСАНФ:

BA!

18. ЭЗОП:

E- mE

19. КСАНФ:

HA!

20. ЭЗОП:

за та-кие де-ньги ни-ка-кая же-нщина не воз-вра-щается до-мой

21. КСАНФ:

нУ скО- рЕе, (Э)-зОп, скО-рЕй

22. ЭЗОП:


 дАй мнЕ вЕсь мЕ- шОчек

23. КСАНФ:

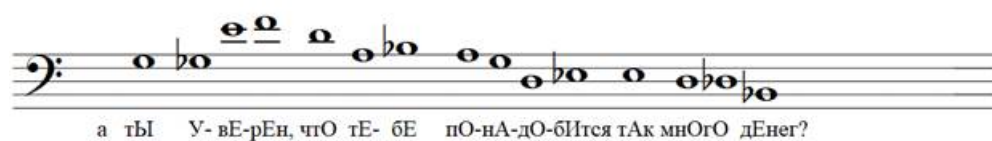
23. КСАНФ: 
что, МА----> ло? ты хО- чЕшь рА- зОрИть мЕня?...

24. ЭЗОП:

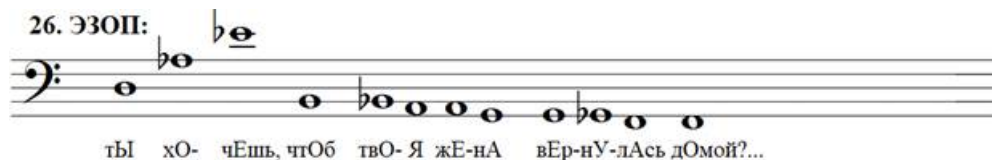
дАй мнЕ Е- шЕ дЕнег, КсАнф, мнЕ нУжнО мнО-гО дЕнЕг.


 дАй мнЕ всЕ дЕньгИ, кОторЫе имЕешь прИ сЕ-бЕ

25. КСАНФ:



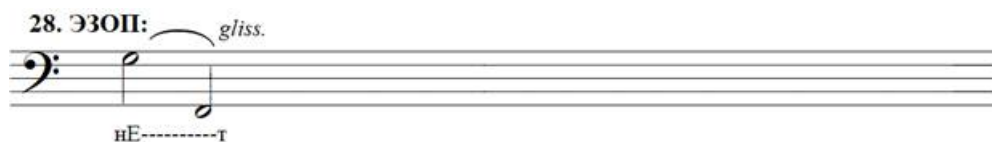
26. ЭЗОП:



27. КСАНФ:



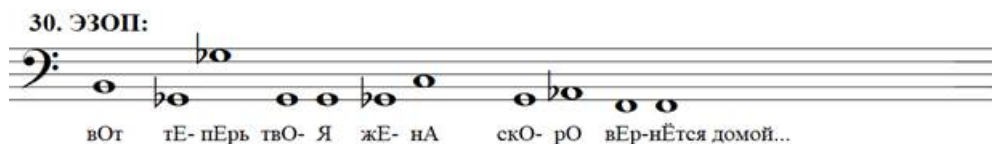
28. ЭЗОП:



29. КСАНФ:



30. ЭЗОП:



Приложение 2: Нотная расшифровка модуляции основного тона (спектакль «Лиса и виноград», 1967 г.)

Прим. 1: Действие знаков альтерации (бемоль) распространяется только на одну ноту, знак отмены альтерации (бекар) не проставляется.

Прим. 2: Волнообразным знаком  отмечены сложно дифференцируемые гласные широкого спектра с предполагаемым основным тоном. Гласные, в которых не удалось выделить предполагаемый основной тон, в нотной расшифровке не отмечены.

I. КСАНФ:



II. ЭЗОП:



III. КСАНФ:



хвАтИт твоИх проКля-тых бАсен! ко-> шка, мы-шка.. мо- Я жена ме- ня



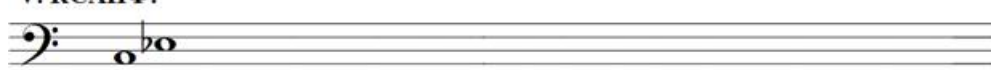
бросила... думаешь, сейчас время рассказывать басни?...

IV. ЭЗОП:



Как прикажешь.... Я мо- гу и не рассказывать...

V. КСАНФ:



Э- зоп!

VI. ЭЗОП:

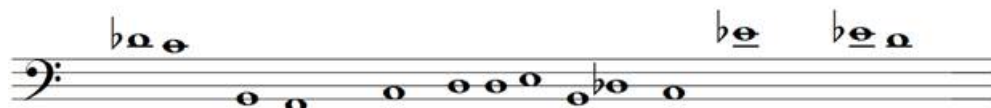


ты Очень любишь сво- ю же- ну?

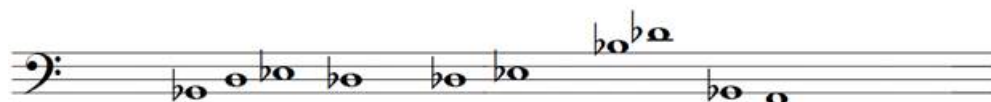
VII. КСАНФ:



ко-нечно, люблю, но не э- то меня угне-тает. Если бы Я оставил свою же- ну,



никто ничего не сказал бы. но когда же-на бро-сает своего мужа, все сме- ются



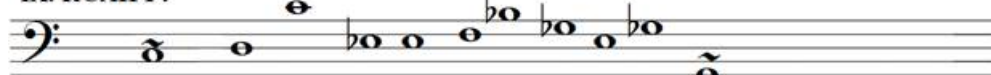
над ним!... Я фи-лософ, Эзоп, никто не должен сме- яться на- до мной.

VIII. ЭЗОП:



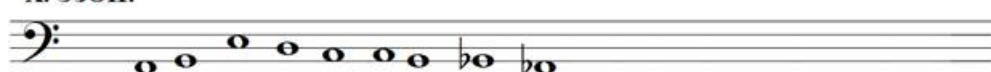
женщи- ны вообще тер-петь не мо- гут фи- ло- софов

IX. КСАНФ:



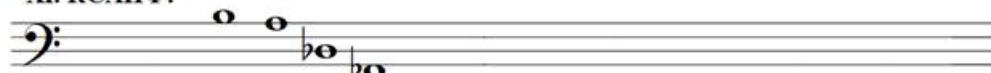
Эзоп!... весь город бу-дет сме- ять-ся на- до мной

X. ЭЗОП:



на- до мной го- же сме- ется весь город

XI. КСАНФ:



(Э)зоп, что мне де- лать?

XII. ЭЗОП:



XIII. КСАНФ:



XIV. ЭЗОП:



XV. КСАНФ:



XVI. ЭЗОП:



XVII. КСАНФ:



XVIII. ЭЗОП:



XIX. КСАНФ:



XX. ЭЗОП:



XXI. КСАНФ:



XXII. ЭЗОП:



XXIII. КСАНФ:



XXIV. ЭЗОП:

ДАЙ мнЕ мнО- ГО дЕ- нЕг, ДАЙ мнЕ вЕсь мЕ- шО- чЕк

XXV. КСАНФ:

вЕсь мЕ-шОчек?... на... тЫ что, хОчешь, чтобы крОме свОей жЕ-нЫ я потерял

ещЁ и свО- Ё бОгатство?...

XXVI. ЭЗОП:

дай мне вСе дЕньгИ, что ЕСТЬ при тебе

XXVII. КСАНФ:

на.. Э-зОп, А тЫ У- бЕждЁн, что тЕ- бЕ пОнадОбится тАк мнО- ГО денег?...

XXVIII. ЭЗОП:

Ксанф, ты хОчешь, что- бЫ тво- Я жЕ- нА вЕр-нУ- лАсь?

XXIX. КСАНФ:

дА... А, может, она вернЁтся зА Эту сумму?... на... нЕ сОбирАешься тЫ Уд-рАть

с мО- Ими деньгамИ, (Э)зоп?... Э- зОп, (Э)зОп!...

XXX. ЭЗОП:

КсАнф, у тебя есть Е- щЁ мЕ- шОчек

XXXI. ОБА:

К: нЕт! Э: дАй! К: нЕт! Э: дАй! К: нЕт! Э: дАй! К: нА!

XXXII. ЭЗОП:

тЕ- пЕрь скОро... тво- Я жЕнА вЕр- нЁтся

Библиография

1. Фильм-спектакль 1960 г. «Эзоп» («Лиса и виноград»).-Электронный ресурс.-URL: <https://youtu.be/5A0SFE6Ewb0> (дата обращения 30.10.2023)
2. Богданова, П. Режиссеры-шестидесятники. – Москва: Новое литературное

- обозрение, 2010.-167 с.
3. Видеофрагмент спектакля 1967 г. «Лиса и виноград».-Электронный ресурс.-URL: <https://vimeo.com/388728665> (дата обращения 01.11.2023).
 4. Лобанов, Б. М. Метод статистической оценки просодических параметров темпа речи (на материале русской речи) // Компьютерная лингвистика и интеллектуальные технологии: по материалам ежегодной международной конференции «Диалог» (2021), Москва, 16–19 июня 2021 года. Том Выпуск 20.-Москва: Российский государственный гуманитарный университет, 2021.-С. 1120-1129.
 5. Винокур, Г. О. Русское сценическое произношение.-Москва: Ленанд, 2020. – 88 с.
 6. Видеозапись фрагмента спектакля «...Правду! Ничего кроме правды!!» (1967, БДТ им. Горького, реж. Г. Товстоногов).-Электронный ресурс.-URL: <https://vimeo.com/manage/videos/401772771> (дата обращения 23.10.2023).
 7. Видеозапись фрагмента спектакля «Генрих IV» (1969, БДТ им. Горького, реж. Г. Товстоногов).-Электронный ресурс.-URL: <https://vimeo.com/401520770> (дата обращения 23.10.2023).
 8. Видеозапись фрагмента спектакля «Мольер» (1973, БДТ им. Горького, реж. С. Юрский).-Электронный ресурс.-URL: <https://vimeo.com/387313450> (дата обращения 23.10.2023).
 9. Радиоверсия спектакля «Беспокойная старость» (1970, БДТ им. Горького, реж. Г. Товстоногов).-Электронный ресурс.-URL: <http://www.staroradio.ru/audio/44145> (дата обращения 23.10.2023).
 10. Аудиозапись фрагмента спектакля «Океан» (1961, БДТ им. Горького, реж. Г. Товстоногов).-Электронный ресурс.-URL: <http://www.staroradio.ru/audio/37217> (дата обращения 23.10.2023).
 11. Видеозаписи фрагментов спектакля «Горе от ума» (1962, БДТ им. Горького, реж. Г. Товстоногов).-Электронный ресурс.-URL: <https://sergeyyursky.memorial/%d0%b3%d0%be%d1%80%d0%b5-%d0%be%d1%82-%d1%83%d0%bc%d0%b0/> (дата обращения 23.10.2023).
 12. Аудиозаписи двух сцен из спектакля «Три сестры» (1965, БДТ им. Горького, реж. Г. Товстоногов).-Электронный ресурс.-URL: <https://sergeyyursky.memorial/%d1%82%d1%80%d0%b8-%d1%81%d0%b5%d1%81%d1%82%d1%80%d1%8b/> (дата обращения 22.10.2023).
 13. Блюдов, Д. В. «Откуда, кто они...»: о первых звучащих словах в советском кино // Феномен актера: профессия, философия, эстетика: Материалы пятнадцатой всероссийской научной конференции аспирантов, магистрантов и стажеров. 5 октября 2022 года / Ред.-сост. Ю.А. Васильев. — Санкт-Петербург: Изд-во РГИСИ, 2023. – С. 34-43.
 14. Блюдов, Д. В. Опыт анализа актерской речи в раннем звуковом кинематографе // «Слово. Действие. Сцена. Речь в пластике, пластика в речи». Сборник статей всероссийской научно-практической конференции Педагогов и студентов театральных вузов и сузов. – Пермь: РИО УНИД, 2021. – С. 54-62.
 15. Булгакова О. Голос как феномен культуры.-Москва: Новое литературное обозрение, 2015.-568 с.
 16. Юрский, С. Кто держит паузу. – Москва: Искусство, 1989. – 320 с.
 17. Товстоногов, Г. А. Современность в современном театре : беседы о режиссуре – Ленинград ; Москва: Искусство, 1962. – 102 с.
 18. Премьеры Товстоногова. – Москва: Артист. Режиссер. Театр; Профессиональный фонд «Русский театр», 1994. – 367 с.

19. Актер в кино и в театре. Диалог: «Искусство кино»-Ленинградский Большой драматический театр им. М. Горького. // Искусство кино.-1973.-№8.-С. 112-129

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

В журнал «Философия и культура» автор представил свою статью «Две редакции «Эзопа» БДТ: смена речевого стиля», в которой проведен анализ изменений, которые происходили в эпоху «оттепели» в сценической речи, и сравнительный анализ двух редакций спектакля Г.А. Товстоногова «Лиса и виноград» («Эзоп») по пьесе Гильерми Фигейреду.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что две версии одного спектакля дают уникальную возможность изучить трансформации, произошедшие в речевом стиле артистов Большого драматического театра за одно десятилетие. С точки зрения автора, внешне режиссерское решение спектакля осталось прежним, но поменялись и исполнители, и речевая эстетика, и эпоха. Премьера первой редакции спектакля прошла 23 марта 1957 года, это один из первых спектаклей Товстоногова в БДТ им. Горького. Вторая редакция увидела свет 18 сентября 1967 года, через десять лет.

Актуальность исследования обусловлена необходимостью культурологического осмысления влияния социокультурных трансформаций на театральную эстетику.

Цель данного исследования заключается в изучении и сравнении особенностей динамики сценической речи в рамках одного спектакля, поставленного одним и тем же режиссером в одном театре с перерывом в 10 лет. Методологическую базу составляет комплексный подход, включающий в себя компаративный, инструментально-слуховой, орфоэпический анализ. Теоретическим обоснованием послужили труды таких исследователей как Булгакова О.Л., Блюдов Д.В., Лобанов Б.М. и др. Материалом исследования являются записи фрагментов постановок «Лиса и виноград» 1957 и 1967 годов. Ценность выбранного материала автор видит в его вневременной природе: это и не пьеса из жизни современников (в этом случае изменения речевого стиля определялись бы прежде всего изменением языка героев), и не классический материал (в этом случае можно было бы говорить о том, что отсутствие ярких изменений речевого стиля связано с инерцией пьесы). Пьесы подобной конструкции дают почти полную свободу для режиссерского решения и поиска актерского существования. Материал такого рода позволяет автору наглядно выявить социокультурные изменения эпохи, отразившиеся в театральной эстетике и, в частности, в речевом стиле.

К сожалению, автором не проведен анализ научной обоснованности изучаемой проблематики, что делает затруднительным вынесение заключения о научной новизне исследования.

Для достижения цели исследования автором проведено детальное сравнение речевого стиля двух спектаклей по нескольким основным параметрам: скорость, темп речи, орфоэпические модификации, интонационно-мелодическая организация речи.

Все тезисы и аргументы автора подкреплены наглядным графическим материалом.

По результатам исследования автором сделано предположение о радикально изменившемся речевом стиле в сторону разрушения привычной выразительности, отсутствия эффекта. Монументальность, технологическое совершенство и звучность сценической речи 1930-1940-х годов сменились актерской речью более индивидуализированной, вариативной, подвижной. В период «оттепели» театральное слово начало движение в сторону слова бытового, слова жизненного.

В заключении автором представлен вывод по проведенному исследованию, в котором приведены все ключевые положения изложенного материала.

Представляется, что автор в своем материале затронул актуальные и интересные для современного социогуманитарного знания вопросы, избрав для анализа тему, рассмотрение которой в научно-исследовательском дискурсе повлечет определенные изменения в сложившихся подходах и направлениях анализа проблемы, затрагиваемой в представленной статье. Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение влияния историко-культурных социальных изменений на речевую эстетику представляет несомненный теоретический и практический культурологический интерес и может служить источником дальнейших исследований.

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует также адекватный выбор соответствующей методологической базы. Библиография исследования составила 19 источников, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике.

Автор выполнил поставленную цель, получил определенные научные результаты, позволившие обобщить материал. Следует констатировать: статья может представлять интерес для читателей и заслуживает того, чтобы претендовать на опубликование в авторитетном научном издании.