

А86

Г.В. Артоболовский

Художественное  
чтение





Г.В.Артоболовский

Художественное  
чтение



838001

КНИГА ДЛЯ УЧИТЕЛЕЙ  
И РУКОВОДИТЕЛЕЙ  
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ САМОДЕЯТЕЛЬНОСТИ

МОСКВА «ПРОСВЕЩЕНИЕ» 1978



## Составитель и автор вступительной части

К ЛУБЕНСКАЯ

*На авантитуле помещена фотография Г. В. Артоболевского (1940).  
На форзаце — афиши литературных концертов Г. В. Артоболевского  
(фотография стенда с выставки «Художественное чтение в СССР»,  
Ленинград, 1940)*

### Артоболевский Г. В.

А86. Художественное чтение. Книга для учителей и руководителей худож. самодеятельности. М., «Просвещение», 1978.

240 с. с ил.

Содержание книги составили статьи, фрагменты из неоконченной книги «Учебник для чтецов» и другие материалы по искусству художественного чтения, принадлежащие перу известного чтеца и теоретика этого искусства Г. В. Артоболевского. Педагоги-словесники, руководители художественной самодеятельности найдут в книге много полезного для работы с детьми, для воспитания в них любви к звучащему слову и развития техники выразительного чтения. Книга представит несомненный интерес также и для чтецов-профессионалов.

А 60501-777  
103(03)-78 212-78

792.7

© Издательство «Просвещение», 1978 г.

## От составителя

*П*еред началом Великой Отечественной войны Г. В. Артоболевский в соавторстве с профессором В. В. Суренским готовил к печати книгу под условным названием «Учебник для чтецов». Соавторы разделили материал по главам. План книги и главы, принадлежащие перу Г. В. Артоболевского, сохранились; они-то и легли в основу настоящего издания. Ввиду отсутствия глав, написанных В. В. Суренским, в рукописи недоставало некоторых существеннейших вопросов чтецкого мастерства. Эти пробелы были восполнены фрагментами других работ Г. В. Артоболевского.

При монтаже материалов, написанных в разное время, составителью пришлось прибегнуть к отбору наиболее ценных положений из наследия мастера, к сокращению образованных повторов и другим редакционным изменениям. В результате книга стала, по существу, сборником трудов Г. В. Артоболевского, расположенных в том порядке, какой он наметил в «Учебнике для чтецов». Материалы этого учебника дополнены статьями и очерками Г. В. Артоболевского, опубликованными в журналах «Русский язык в школе», «Искусство и жизнь», «Ленинград» и в других изданиях, а также рукописными исследованиями, сохранившимися в архиве.

В целом работа ориентирована прежде всего на учителя, желающего овладеть искусством выразительного чтения для работы со школьниками — как в классе, так и во

внеклассной работе. Но не меньшую ценность книга представит и для руководителей художественной самодеятельности, и для чтецов, начинающих овладевать основами своего искусства.

Разумеется, в одной книге невозможно со всей полнотой раскрыть все проблемы мастерства чтеца (некоторые из них и сегодня недостаточно глубоко освещены в специальной литературе), — тем более в книге, работа над которой была оборвана в 1941 году. В это время, например, некоторые положения системы К. С. Станиславского еще не были известны широкому кругу деятелей искусства, чем объясняется их неразработанность в трудах Г. В. Артоболевского и его современников.

Книга Г. В. Артоболевского, однако, явится надежным компасом на пути к достижению мастерства, если читатель внимательно проработает ее теоретически и практически. Не забудем при этом, что современный читатель располагает также трудами К. С. Станиславского, его учеников и последователей, работами многих мастеров художественного чтения, таких, как А. Закушняк, В. Яхонтов, А. Шварц, С. Кочарян, В. Аксёнов, Я. Смоленский.

Некоторые сведения одним читателям могут показаться известными, лишними, другим — совершенно новыми и необходимыми (например, вопросы стихосложения). Это объясняется широким адресом книги, тем, что и сам автор обращался в своих трудах не только к учителям-словесникам, но и к руководителям самодеятельных коллективов и к чтецам-любителям.

В то же время предлагаемая вниманию читателей книга написана настолько методически ясно и последовательно, что освоить ее материал несложно и тем, кто впервые столкнется с вопросами литературоведения в применении к чтецкому искусству. И для учителей, и для чтецов и руководителей самодеятельных коллективов представит интерес неизменное внимание автора не к письменной, а к «звучащей» литературе; в этом основная ценность книги в целом.

Предлагаемое вниманию читателей издание состоит из шести разделов.

Первый знакомит с историей художественного чтения, одновременно выделяя специфические особенности этого искусства, по-разному раскрывшиеся в творчестве различных мастеров слова. О разнообразнейших возможностях чтецкого искусства говорят и сами названия очерков-портретов: «Театр одного актера» и «Театр воображения», «Вечера рассказа» и «Музыкальные чтения»...

Во втором разделе намечены особые творческие задачи, встающие перед исполнителем литературных произведений, даны технические основы мастерства художественного чтения. Во второй части этого раздела автор проанализировал и обобщил опыт мастеров, свой личный опыт подготовки письменного литературного текста к «переводу» в звучащую речь. Так как ни в одном из существующих пособий мы не найдем аналогичных методических разработок, систематизированных и собранных воедино, советуем обратить особое внимание на эти страницы.

Последующие разделы раскрывают методы работы над прозаическим и стихотворным текстом — от первого знакомства с произведением до его исполнения перед слушателями.

Все детали теории стихосложения рассматриваются Г. В. Артоболевским с точки зрения стиха звучащего, что и отличает стиховедческие разделы данной книги от соответствующих литературоведческих исследований.

Обращаем внимание читателей на четвертый раздел, посвященный жанру и стилю звучащей литературы. Общие выводы раздела конкретизируются в очерках о чтении произведений народного творчества, лирических стихотворений, басен.

Исполнению поэзии А. С. Пушкина и В. В. Маяковского отведены два последних раздела.

Издание в целом раскрывает специфические особенности искусства художественного чтения, о котором и сегодня можно сказать словами из личного письма Г. В. Артоболевского к В. И. Качалову: «Мы, чтецы, еще ищем своей теории, но когда родится наш Станиславский, никому неизвестно».

Теоретические труды Г. В. Артоболевского можно назвать глубокой разведкой, проторившей пути теоретикам и методистам искусства художественного чтения, веками на пу-

ти к профессиональному мастерству воплощения литературных произведений в звучащем слове.

Несколько слов о технической стороне издания.

Сноски к цитируемым Г. В. Артоболевским источникам сделаны или самим автором, или подготовившим предыдущее издание трудов Г. В. Артоболевского — «Очерки по художественному чтению» (М., 1959) — проф. С. И. Бернштейном. Во многих случаях такие сноски уточнены, обновлены составителем данного издания, ряд ссылок добавлен. Указанием авторства сноски к цитатам не сопровождаются.

Комментарии составителя к авторскому тексту снабжены указанием: «Сост [авитель]». Примечания самого Г. В. Артоболевского к своему тексту даются без специального указания авторства.

## Г. В. Артоболевский

1898—1943

Георгий Владимирович Артоболевский — один из первых советских чтецов и теоретиков искусства художественного слова. Это был человек чрезвычайно широко образованный, глубоко эрудированный в самых различных областях знаний, всей своей биографией подготовленный к той просветительской миссии, которой он отдал свою жизнь.

Окончив в 1917 году гимназию, Г. В. Артоболевский поступил в Киевский университет, на отделение естественных наук физико-математического факультета. Его перу принадлежит 40 работ по энтомологии<sup>1</sup>, не утративших и ныне научного значения. Безусловно, в этой сфере деятельности были заложены основы того строгого научно-методического подхода, которым отмечены теоретические труды Г. В. Артоболевского по литературоведению, педагогике, художественному слову.

Параллельно с занятиями в университете Георгий Владимирович закончил консерваторию по классу вокала. Высокая музыкальная культура придавала впоследствии чтецкой манере Георгия Владимировича определенное своеобразие, позволила широко использовать музыкальное сопровождение, руководить многоголосными чтецкими хорами.

В эти же годы Артоболевский учился в Театральной академии у известного театрального педагога, автора и исполнителя устных рассказов, профессора В. В. Сладкопевцева, чье влияние, вероятно, сказалось на выборе Георгием Владимировичем профессии чтеца.

С детских лет изучая иностранные языки, Георгий Владимирович увлекался французской поэзией, а так как и сам писал стихи, то его переводы произведений французского поэта Жана Мореаса оказались удачными и были опубликованы довольно большим по тому времени тиражом. Увлечение поэзией, доведенное до профессионализма, послужило фундаментом глубоких знаний в области стихосложения и художественного чтения, нашедших отражение в теоретических работах 1927—1943 годов.

В начале 20-х годов Артоболевский выступает и как певец, и как исполнитель отдельных стихотворных произведений. К 1920 году относится его работа с многоголосным хором над стихотворением В. В. Маяковского

<sup>1</sup> Энтомология — отдел зоологии, изучающий насекомых. — Сост

«В парикмахерскую вошел...». Этим годом следует датировать рождение Артоболевского-чтеца, навсегда связавшего свою судьбу с творчеством величайшего советского поэта.

В 1925 году К. С. Станиславский, познакомившись с Г. В. Артоболевским во время киевских гастролей МХТ, приглашает его для работы в оперной и драматической студиях одновременно, т. е. и как певца, и как драматического актера. Приняв приглашение, Артоболевский приступил было к работе в прославленном театре, но вскоре его намерения в корне изменились.

В Москве Георгий Владимирович впервые услышал чтение А. Я. Закушняка, под чьим влиянием оставался затем всю жизнь. Познакомился он и с творчеством А. И. Шварца и других актеров, покинувших театр ради нового искусства, по существу рожденного в наше, советское время, — искусства художественного слова. В том же, 1925 году Артоболевский окончательно избирает свой путь — путь чтеца. С этого момента и до самой своей смерти «он знал одной лишь думы власть, одну, но пламенную страсть»...

Необыкновенное чувство ответственности, творческая добросовестность, нетерпимость к дилетантизму — причины поступления Георгия Владимировича на курсы при ленинградском Государственном институте истории искусств (ГИИИ). Он работает в Кабинете изучения художественной речи под руководством профессора С. И. Бернштейна. Одновременно он посещает Высшие курсы искусствоведения, пополняя свои знания в области теории и истории искусств.

Кто же был в эту пору в числе учителей Г. В. Артоболевского? Достаточно назвать хотя бы несколько имен — таких, как Л. В. Щерба, В. В. Виноградов, В. М. Жирмунский, Б. В. Томашевский, Ю. Н. Тынянов, Б. М. Эйхенгольц, чтобы стало совершенно ясно, что это была подлинно творческая, подлинно научная и высокохудожественная школа. Она обогатила пылкий ум, не только дала великолепные теоретические знания, но и вооружила тем замечательным чутьем жанра и стиля, которым впоследствии так славился Артоболевский.

Не без влияния этих крупнейших ученых Г. В. Артоболевский обращается к научно-методической работе. 13 ноября 1926 года он читает на семинаре в ГИИИ свой первый доклад — «Современное стихотворение в школе и его декламационная интерпретация» (позднее этот доклад был переработан в статью и в апреле 1927 года опубликован в журнале «Родной язык в школе»).

В эти годы Г. В. Артоболевский приступает к своей основной деятельности — ознакомлению масс с сокровищами мировой литературы. Пока еще очень скромно: иллюстрирует отдельными небольшими произведениями общеобразовательные лекции, которые систематически читались тогда в Центральном лектории и в рабочих клубах Ленинграда.

Семнадцатое апреля 1927 года можно условно назвать концом «ученического периода» в деятельности Артоболевского как чтеца. В этот день он дал первый самостоятельный концерт в Кружке друзей камерной музыки. Первую его программу составили стихотворения советских поэтов. Зна-

чительное место, разумеется, было отведено В. В. Маяковскому. С этого дня начинается работа Г. В. Артоболевского, которую трудно определить иным словом, нежели титаническая.

К прежним отдельным выступлениям в рабочих клубах прибавляются самостоятельные концерты и серьезные занятия педагогикой. Георгий Владимирович ведет кружки художественной самодеятельности, устраивает конкурсы учащихся на лучшее исполнение литературных произведений, консультирует педагогов-словесников, преподает на Государственных курсах художественного слова и в Эстрадном техникуме, работает режиссером в Театре чтеца, руководимом В. В. Суренским.

Кабинет изучения звучащей художественной речи при Государственном институте истории искусства пользовался большим авторитетом среди чтецов. Лучшие чтецы считали для себя необходимым до выхода на широкую аудиторию показать свою программу в институте, выслушать мнение специалистов, особенно самого руководителя этой секции, С. И. Бернштейна. В. Н. Яхонтов, например, читал здесь свой литературный монтаж «Петербург» и отрывки из монтажа «В. И. Ленин».

Георгий Владимирович читает здесь поэму В. Каменского «Стенька Разин» с музыкой В. Волошинова, специально для этого написанной. Читает 10 ноября 1927 года, но завершает работу и выносит ее на эстраду только в начале 1929 года. Аккомпанирует чтецу пианистка А. Д. Карпека-Артоболевская, жена и верная помощница Георгия Владимировича во всех его творческих начинаниях<sup>1</sup>.

В 1929 году Г. В. Артоболевский подготавливает лекцию под названием «Нужны ли нам стихи?». Он убеждает в необходимости поэзии в жизни советского человека, убеждает как лектор-пропагандист и как исполнитель лучших произведений советских поэтов. С этой лекцией Г. В. Артоболевский ездит по городам Советского Союза.

В 1930 году по инициативе Театра чтеца, где Г. В. Артоболевский работал режиссером, в Ленинграде была проведена первая Олимпиада художественного слова. Впервые чтецы получили в свое распоряжение Большой зал Ленинградской филармонии. В наши дни это стало явлением обычным, но тогда было чрезвычайно знаменательным, говорившим о том, что искусство художественного слова начинает приобретать общественное признание.

В жюри олимпиады вошли В. Сладкопевцев, О. Озаровская, В. Сережников, поэты В. Каменский, В. Рождественский, В. Саянов и другие. Журнал «Рабочий и театр» (1930, № 28) опубликовал обращение жюри конкурса — «Внимание звучащему слову».

В олимпиаде приняли участие такие интересные коллективы, как Клубный литературный театр под руководством А. Орбелова и М. Кастальской, показавший свои работы над произведениями М. Горького и В. Катаева, и речевой квартет под руководством В. Сережникова, исполнивший отрывки из поэмы В. Каменского «Пугачев». А. Шварц читал «Бобок» Достоевского.

<sup>1</sup> Место музыки в литературных вечерах Артоболевского — особая тема, требующая специальной разработки.

Артоболевский остался верен своему поэту — Владимиру Маяковскому<sup>1</sup>.

Несмотря на некоторые организационные ошибки, неизбежные при первом опыте, трудно переоценить роль олимпиады, положившей начало традиции проведения конкурсов художественного слова в отдельных городах и во всесоюзном масштабе.

Ведущие чтецы Ленинграда, стремившиеся к творческому единению, взаимопомощи, искавшие широкой аудитории, сгруппировались в начале 30-х годов вокруг Центральной лектория горкома ВКП(б). Лекторий внес колоссальный вклад в развитие и утверждение жанра. Е. И. Тиме в книге «Дороги искусства» вспоминает:

«Вокруг ленинградской лектория выросла группа талантливых чтецов, а сам лекторий стал центром по пропаганде „звучащей литературы“<sup>2</sup>. Иной раз мастера художественного чтения выступали здесь с лекторами-пропагандистами. Случалось даже, что артист выступал после лекции по истории партии или лекции о Дарвине...».

Е. И. Тиме подчеркивает, что роль чтеца в лектории не только не стала чисто иллюстративной, но перерастала в самостоятельные пропагандистские выступления, особенно тогда, когда на эстраду поднимались такие мастера, как А. И. Шварц или Г. В. Артоболевский.

«...Нередко появлялся на эстраде большого зала лектория чтец Георгий Артоболевский. Это был высокий, красивый человек, принесший нашему искусству не только отличную технику и мастерство, но и эрудицию искусствоведа, широту познания историка и скрупулезность этнографа»<sup>2</sup>.

В 1947 году, через полтора десятилетия, писатель и журналист Евгений Мин в статье, посвященной ленинградским чтецам, отведет особое место общественной, педагогической и художественной деятельности Г. В. Артоболевского, который «разработал теорию чтецкого искусства от поисков смысла до синтаксиса». Он назовет Георгия Владимировича чтецом-истолкователем, умевшим соединять знание эпохи, чувство ее духа и стиля с точкой зрения советского человека на передаваемые факты и образы.

Критическая литература с 30-х годов и до последних дней жизни Георгия Владимировича (не очень, впрочем, богатая для жанра в целом) постоянно отмечает безошибочный вкус Артоболевского в выборе репертуара, познавательную ценность читаемого им литературного материала, просветительную направленность всех его программ. Критики констатируют, что в начале 30-х годов звучащая литература становится неотъемлемой частью борьбы за советскую художественную культуру, и присоединяют имя Г. В. Артоболевского к ведущей группе мастеров, определяющих ход и успехи этой борьбы.

В первые годы чтецкой деятельности Георгий Владимирович отдает предпочтение поэзии, но с 1933—1934 годов все шире обращается и к

<sup>1</sup> В архиве Г. В. Артоболевского хранится справка: «Настоящая справка выдана в том, что выступавший на Олимпиаде художественного слова 27 апреля 1930 года чтец Георгий Владимирович Артоболевский из 9-ти выступавших чтецов-солистов оказался на первом месте. Зрительские анкеты дали следующие результаты: 62% — отличных отзывов, 34% — хороших».

<sup>2</sup> Тиме Е. И. Дороги искусства. Изд. 2-е. М., 1967, с. 97.

прозаическим произведениям. Например, в программе вечера, посвященного литературе Возрождения (первом из задуманной серии исторических концертов), появились, кроме стихов, и новеллы. С. И. Бернштейн писал, что чтение прозы с середины 30-х годов стояло у Георгия Владимировича на такой же высоте, как и чтение поэзии («Очерки по художественному чтению», с. XII).

В 1934 году исполнилось 1000 лет со дня рождения великого иранского поэта Фирдоуси. Лекторий Ленсовета поручил Г. В. Артоболевскому познакомить слушателей с отрывками из «Шахнаме» в новом, сделанном к юбилею переводе М. Л. Лозинского и М. М. Дьяконова.

Среди огромного количества теоретических и практических работ Георгия Владимировича эта приобрела особое значение, так как позднее, касаясь вопросов устной интерпретации письменного текста, Артоболевский использовал опыт работы над «Шахнаме»<sup>1</sup>. На конкретном примере он дал глубокий анализ творческого процесса, рассказал о том, что должно питать образное видение чтеца, его ощущение эпохи, жанра, стиля произведения, наделенного временным и национальным своеобразием. Георгий Владимирович показал необходимость бережного и вдумчивого отношения к замыслу и стилю автора, к композиционному построению литературного произведения в процессе монтирования и сокращения текста.

Чутко прислушиваясь к требованиям времени, Артоболевский углубляет и совершенствует в 30-е годы свою трактовку произведений В. В. Маяковского, включает в свои программы все большее количество советских поэтов. Он первым начинает вводить в программы поэзию народов СССР. Это песни Джамбула Джабаева и Сулеймана Стальского, казахские, узбекские, армянские, дагестанские, азербайджанские, чувашские стихи и песни.

Его инициативу во второй половине 30-х гг. подхватывают Д. Н. Орлов, Н. И. Комаровская, А. Перельман. Достаточной поддержки среди остальных чтецов это начинание в те годы не получило. Но Георгий Владимирович продолжал идти своим путем, становясь настоящей «звучащей библиотекой». В его исполнении впервые прозвучали на русском языке отрывки из «Давида Сасунского», «Витязя в тигровой шкуре» и т. д. До появления на чтецком горизонте Сурена Акимовича Кочаряна деятельность Артоболевского в этой области оставалась уникальной.

Итогом работы над классическим народным эпосом и новейшими песнями и сказаниями народных певцов-поэтов явилась программа Георгия Владимировича, посвященная 20-летию Октября. В эту программу вошли, в частности, «Слово о полку Игореве», «Песнь о вечной мечте» казахского жирши (народного поэта) Бека, песня аварских горцев «Хочбар», песня армянского ашуга Верды «Парень Хачо», азербайджанская народная песня «Да здравствует дружба».

<sup>1</sup> См. раздел «Приспособление литературного текста для исполнения», с. 95—100 данной книги.

Знакомя сотни людей с лучшими произведениями древнерусской литературы и с творчеством поэтов национальных республик, Артоболевский проторял пути и для нового поколения чтецов, учил их широте подхода к репертуару.

Георгий Владимирович всегда говорил, писал, думал об «общественной полезности» своей профессии и делом, искусством своим ежедневно доказывал эту «общественную полезность».

Огромное удовлетворение принесло Г. В. Артоболевскому то, что совместными усилиями ленинградских деятелей культуры в 1935 году была организована секция мастеров художественного слова при Ленинградском отделении ВТО, объединившая почти всех чтецов города. Художники слова получили возможность совместно обсуждать проблемы своего искусства, еще не имевшего в ту пору теоретической литературы, обобщающей накопленный опыт. Ленинградская секция чтецов стала подлинно творческой организацией. Основной ее функцией стали прослушивание и обсуждения так называемых «творческих самоотчетов» мастеров слова.

Что же это за форма работы?

Чтецы посвящали товарищей по профессии в тайны своей творческой лаборатории, рассказывали о методах работы, вынося на суд коллег исполнение литературных произведений, практическим воплощением стараясь подтвердить попытки теоретических обобщений. Душой секции были А. И. Шварц и Г. В. Артоболевский. Оживленный обмен мнениями, товарищеская принципиальная критика, дружественная рабочая атмосфера дискуссий стали тем фундаментом, на котором во второй половине 30-х годов формировалось искусство художественного слова в лице таких его блистательных представителей, как Е. И. Тиме, А. И. Шварц, Н. И. Комаровская, П. Я. Курзнер, В. С. Чернявский, Г. В. Артоболевский. Активное участие в работе секции приняли и первые советские режиссеры, пришедшие на службу новому жанру: П. К. Вейсбрем и Е. Н. Смирнова.

Свидетельством творческих исканий ленинградцев остался «Временник секции мастеров художественного слова» Ленинградского отделения ВТО<sup>1</sup>, в который вошли статьи ведущих мастеров. Большинство авторов поднимает в своей статье какую-то одну проблему. Так, Е. И. Тиме сопоставляет работу актера и чтеца, пытается определить специфику жанра; В. В. Яблонскую волнует проблема отличия «чтеца» от «рассказчика», Д. М. Лузанова — взаимоотношения слова и музыки и т. д.

Г. В. Артоболевский, касаясь почти всех этих вопросов, разрабатывает проблему *реалистического метода* в чтецком искусстве. Он анализирует принципы работы над текстом, от его выбора до конечного результата. Статья проникнута пафосом творческого труда, высоким стремлением служить своим искусством советскому человеку.

Основные теоретические позиции Г. В. Артоболевского высказаны именно в этом сборнике. Позднее они лишь получают расширенную и углубленную разработку, более строго аргументируются, подкрепляются большим количеством литературных примеров.

<sup>1</sup> На титульном листе сборника значится: «Выпуск первый», однако он стал и единственным.

1936 год, год подготовки к 100-летию со дня смерти А. С. Пушкина, стал по инициативе партии и правительства годом всенародного внимания к творчеству родоначальника великой русской литературы. «Правда» в передовой статье от 17 декабря 1935 года — «Великий русский поэт» — ставила перед всей советской интеллигенцией задачу: «Самым широким образом распространить поэзию Пушкина, все его произведения среди многомиллионных трудящихся масс Союза».

Под председательством А. М. Горького был утвержден Всесоюзный Пушкинский комитет. В него вошли, наряду с деятелями науки и искусства, члены правительства: К. Е. Ворошилов, А. А. Жданов, А. С. Бубнов, А. С. Щербаков. Их участие в работе Комитета — подтверждение большого государственного значения, которое партия придавала роли художественной литературы в культурном и социалистическом строительстве.

В эти дни со страниц центральной печати прозвучал серьезный упрек школе, где знакомство учащихся с русской классической литературой, и в частности с Пушкиным, страдало серьезными недостатками.

Мог ли не откликнуться на призыв партии и правительства страстный пропагандист литературных знаний Г. В. Артоболевский? Он стал одним из активнейших участников Пушкинской олимпиады чтецов, которая проводилась Ленинградским радиокомитетом.

Организаторскому таланту Георгия Владимировича мы обязаны тем, что вышел в свет интереснейший документ времени — сборник «Пушкин в звучащем слове», изданный Ленинградским комитетом радиовещания в 1936 году.

Редактор сборника Н. Ю. Верховский констатировал, что статьи сборника — только первоначальный материал, «предварительная разведка» совершенно не исследованной области. В статьях и высказываниях ведущих мастеров художественного чтения прозвучали ноты неуверенности, даже растерянности перед величием и многообразием пушкинского гения.

Е. И. Тиме: «Как мы должны исполнять Пушкина с эстрады? Как нужно читать Пушкина? Для исчерпывающего ответа на этот вопрос, по-моему, еще не наступило время. Мы, чтецы Пушкина, каждый идем эмпирическим путем».

Д. Н. Журавлев: «Стихи читаю тоже, не в силах от них отказаться, но, вероятно, мне не следует читать. Слишком все здесь неопределенно у чтеца. Не знаешь, на что опереться, что правильно. Проза — иное дело! В искусстве рассказывания благодаря Закушняку создана система. Знаешь, как себя проверить».

В. В. Яблонская свидетельствует: «И сам Закушняк признавался, что не знает еще, как читать Пушкина; может быть, предполагал он, стихотворения Пушкина нужно читать с чувством восхищения?»

Мастера звучащего слова бьют тревогу. Е. И. Тиме рассказывает, что «одна актриса читала „Онегина“ точь-в-точь как прозу Тургенева. И стих был скомкан, и интонация снижена. Пушкин отсутствовал». Владимир Чернявский предупреждает: «Не очень благополучно обстоит дело с подачей коротких лирических стихов [Пушкина], в большей степени, чем всякого

другого поэта, ибо Пушкин здесь особенно „классичен“, строг и требователен... Тут таятся рифы романсного штампа и театральной монологизации». Еще резче высказывается В. Яхонтов: «Если Дантес один раз убил Пушкина, то чтецы убивают его сотни раз каждый вечер».

Высказывалась и иная точка зрения. Драматург Л. И. Держинский заявлял: «Для произведений Пушкина не существует плохого чтеца. Кто бы ни читал их: ...педагог, расторопный школьник, избач, актер ходульный или зарывшийся в формальные искания чтец-специалист, — стих пушкинский звенит, слова волнуют, рождая образы, и с силой хлещут даже по отвыкшим думать головам». К счастью, этот тезис ни у кого не нашел поддержки!

Н. И. Комаровская и А. И. Шварц призывают к серьезнейшему изучению Пушкина, а также литературоведческих трудов о нем. В. Н. Яхонтов делится опытом монтирования пушкинского текста. В. В. Максимов обращает внимание на музыку пушкинских стихов и т. д.

В разноречивом хоре не слишком уверенных, а подчас, как мы видели на примере Л. И. Держинского, нелепых высказываний, страстно поднимает свой голос Г. В. Артоболевский. Он восстает против невежества и рутины, квалифицируя то и другое как преступление против советской культуры.

Пафосом высокой гражданственности проникнута его статья, безграничной любовью к Пушкину, ненавистью к безответственности, дилетантизму и «новаторству ради новаторства».

Масштаб сделанного Пушкиным для литературы Артоболевский определяет так:

«Исполинский объем творчества, вместившего и древность, и средневековье, и свою эпоху, Россию и Русь, Испанию и Польшу, шотландскую песню и коран, всю даль и близь, при исключительной, протеевой гибкости в воплощении этого, при неизменной гармонии содержания и формы...»

...Пушкин — реалист, и он же романтик; он — бытописатель, и он же — сказочник; он весь звучит чувством и страстью — он же ясен мыслью; прозаик и поэт, новеллист и драматург, он — всё!»

Артоболевский спрашивает: «Кто может с равной законченностью одолеть это?» И кажется, что ответ может быть только один — «никто». Но автор статьи изменил бы самому себе, если бы ответил так. Да, говорит Артоболевский, точки зрения на творчество Пушкина, бесконечно изменяясь, остаются односторонними; да, любой исполнитель также неизбежно окажется односторонним, ибо, чтобы передать пушкинскую многогранность, нужно быть «конгениальным автору». Что же может дать право исполнителю выходить на концертную эстраду с произведениями великого поэта? Только труд! Труд упорный и кропотливый.

Артоболевский призывает всмотреться в труд Пушкина, отраженный в его черновиках, и требует от исполнителя не меньшего труда, с привлечением всех данных пушкиноведения. «Только самоосознанное, ответственное творчество, а не „само собой“ — приличествует интерпретации Пушкина на советской эстраде».

Выбирая в необъятном пушкинском наследии наиболее близкое душе, художник слова обязан исходить из своих индивидуальных данных и профессиональных возможностей. Артоболевский требует дифференцированного подхода к разным периодам творчества, к отдельным произведениям Пушкина, так как каждое из них имеет свое неповторимое лицо.

Указывая направления исследований и требуя скрупулезного лабораторного труда, Георгий Владимирович в то же время предупреждает: «...горе тому исполнителю, у которого изучение и работа лишает его творчество жизни: Пушкин и сухость — несовместимы. Пушкин жив, и тысячи живых творческих ошибок я предпочту бестворческой суши». «Я люблю вас, но живого, а не мумию», — напоминает он слова Маяковского.

Таков первый вклад Артоболевского в теорию исполнения пушкинских произведений, открывший серию серьезных исследований этой проблемы.

Обобщением накопленного советскими чтецами опыта и личной исполнительской практики явились вышедшие в 1938 году методические очерки Артоболевского, обращенные к руководителям самодеятельности, учителям, учащимся и профессиональным чтецам, — «Как читать Пушкина». В 1939 и 1940 годах отредактированные и дополненные автором очерки вышли еще двумя изданиями под новым названием — «Пушкин в художественном чтении»<sup>1</sup>. Эти труды высоко оценили ученые-пушкинисты. 18 января 1938 года Артоболевский был избран в правление Пушкинского общества<sup>2</sup>. С этого времени и до начала Великой Отечественной войны Георгий Владимирович принимал самое деятельное участие в работе общества.

Признавая, что его художественному складу стихи Пушкина «ближе несравненной его прозы», а героика и трагедия наиболее любимы, Артоболевский выступает в радиоолимпиаде (январь 1937 г.) с чтением лирических стихов и «Полтавы». Концертный репертуар чтеца включал также следующие произведения: «Руслан и Людмила», «Евгений Онегин», «Медный всадник».

Вечере монологов Артоболевский исполнял монолог Барона из «Скупого рыцаря» и монолог Бориса Годунова. Была у чтеца и программа, посвященная няне поэта, и многие другие.

Особая страница творчества мастера — его «исторические концерты».

Георгий Владимирович работал над ними с 1934 по 1939 год и рассказывал об этом так:

«Мне кажется, что мы, чтецы, должны... не повторять друг друга, а искать свои пути, проявляя больше творческой инициативы. Так, учитывая, что никто из чтецов не пропагандировал громадных богатств мировой классики, я пришел к мысли: создать цикл „исторических концертов“... Для меня было ясно, что культурный рост слушателя вызовет огромную

<sup>1</sup> См. с. 209—233 настоящего издания.

<sup>2</sup> В архиве хранится несколько благодарностей за чтецкие выступления перед членами общества. Одна из них подписана А. Н. Толстым, другая — В. А. Мануйловым и т. д.

потребность масс услышать в живом, звучащем художественном слове крупнейшие памятники мировой литературы».

И далее: «Нет уголка истории человечества, в который не стремился бы проникнуть пылкий интерес широких масс. И, не оставляя работы над советской литературой и русской классикой, я с радостью взялся за неразработанный участок классических произведений глубокой древности, за классиков мировой литературы в широком понимании слова»; «...Вести в обиход живого советского искусства великую классику народов, выдержавшую испытание временем, — это прекрасная задача, выдвинутая перед нами развитием культуры народов нашего Союза»<sup>1</sup>.

Пять лет отдал Г. В. Артоболевский этому циклу, сыгравшему огромную культурно-просветительную роль. Никогда и никто более не сделал ничего подобного, и вряд ли еще появится мастер, который сумеет поднять такую глыбу литературного материала.

Полный цикл исторических концертов был показан Г. В. Артоболевским в 1939 году в ленинградском Доме учителя. Он состоял из шести концертов.

Первый — **Античность** (программа 1935 г.). Исполнялись в отрывках: Эсхил, «Прикованный Прометей»; Софокл, «Трахинянки»; Аристофан, «Птицы»; Феокрит, «Чародейка»; Симонид, «О женщинах»; Лукиан, «Разговоры богов»; Сенека, «Фиест»; Апулей, «Золотой осел»; Петроний, «Сатирикон».

Кроме того, Георгий Владимирович читал стихотворения Анакреонта, Архилоха, Катулла и Горация (к этому циклу примыкают и читавшиеся в других концертах «Илиада» и «Одиссея» Гомера).

Второй вечер цикла — **Восток** — состоял из композиций армянского эпоса «Давид Сасунский», «Витязя в тигровой шкуре» Руставели, произведений Низами, Фирдоуси.

Третий — **Средневековье** (программа 1934 г.) — включал поэмы: Жак де Безье, «О трех рыцарях и рубахе»; Мария Французская, «Оборотень»; «Песнь о Нибелунгах»; фавлю «О рыцаре в алом платье»; Рютбеф, «Действо о Теофиле»; фарс «Адвокат Патлен». В программе этого концерта были представлены основные жанры европейской литературы средних веков.

Для четвертого вечера, посвященного эпохе Возрождения, Г. В. Артоболевский отобрал стихотворения из «Новой жизни» Данте, сонеты Петрарки, произведения Полициано, Микеланджело, новеллы Боккаччо из «Декамерона», «Приключения мертвеца» Мазуччо, «Суд Рубаконте» Саккетти, «Две пары» Парабоски, «Речи животных» Страпаролы, «Анекдот о живописце» Леонардо да Винчи.

Об этом вечере Г. Геронский писал, что Артоболевский «очень интересно дал почувствовать свежий воздух Ренессанса», читая подчеркнуто легким, шутливым тоном. Это был тон рассказчика, несущего свое отношение к рассказываемому, а не театрализация. Критик сравнивает иронию чтеца Артоболевского с иронией Анатоля Франса, называет Георгия Владими-

ровича «мастером стиля», черпающим «из-под спуда времени неизменно хорошее настроение, которое он и передает слушателям»<sup>1</sup>.

Последнее свидетельство особенно ценно, так как раскрывает талант артиста с новой стороны: до сих пор Артоболевский был известен в основном как мастер героико-романтического ампула.

Программа пятого вечера — **Восемнадцатый век** — была полностью отдана русской литературе. В звучащем слове воскресали произведения Ломоносова, Сумарокова, Княжнина, Державина, Фонвизина, Радищева. Их стилистическая характеристика дополнялась музыкой XVIII века в исполнении певицы В. Рейх и пианистки А. Д. Карпека-Артоболевской. Эта программа имела особую познавательную ценность, так как до того времени чтецы углублялись в русскую классику только до Пушкина, а музыканты — не далее Глинки.

Шестой и последний вечер исторических концертов посвящался XIX веку и назывался «**Классицизм**». На афише вновь были имена русских поэтов и писателей: Пушкин, «Евгений Онегин»; Гоголь, «Ночь перед Рождеством»; Некрасов, «Железная дорога»; Л. Толстой, «Крейцера соната»; произведения Г. Успенского, М. Горького.

Поставив перед мастерами художественного слова задачу освободить жанр от «второсортной литературы», Г. В. Артоболевский и сам брался за исполнение лишь тех произведений, которые имели безусловную эстетическую и познавательную ценность. Одно перечисление авторов, произведения которых он нес народу, заняло бы несколько страниц. Назовем только тех, что читались многократно и получили широкое признание в исполнении Георгия Владимировича: Сервантес (монтаж «Дон Кихот»), Рабле (монтаж «Гаргантюа и Пантагрюэль»), Тарас Шевченко, Янка Купала, Перец Маркиш, Тихонов («Перекоп» с Третьей сонатой Прокофьева), Лермонтов («Мцыри» и другие произведения). Были и вечера, посвященные трагическим монодрамам, английским балладам. Постоянно сохранялись в репертуаре, совершенствовались и дополнялись программы из произведений Пушкина, а также Маяковского и других советских поэтов. Читал Георгий Владимирович очень много, безотказно, всегда сохраняя профессиональную форму, глубокое уважение к слушателям и требовательность к себе.

Такова далеко не полная характеристика концертно-исполнительской деятельности чтеца-просветителя Г. В. Артоболевского в 30-е годы. Его заветная мечта исполнилась: он стал «голосом литературы».

Трудно представить себе, как при такой поистине титанической работе успевал Георгий Владимирович следить за успехами коллег, оказывать им постоянную помощь. К работам своих коллег Артоболевский относился с глубоким уважением и добросердечностью. Это явствует из всех сохранившихся оценок их творчества. Георгий Владимирович одобрил пушкинский цикл В. Чернявского, составивший четыре вечера, приветствовал каждую новую творческую победу своего друга и соратника А. Шварца и

<sup>1</sup> О мастерстве художественного слова. Сборник. Л., 1938, с. 32, 40.

<sup>1</sup> Геронский Г. Мастера художественного слова. — «Искусство и жизнь», 1940, № 6, с. 37.

всех других, «великих» и «малых», готовый помочь дружеским советом, продуманным, мотивированным, всегда полезным. Потому-то и был он центром, «человеком-организацией», вокруг которого группировались ленинградские мастера художественного слова.

Артоболевский написал ряд статей о чтении в искусстве и об отдельных мастерах этого искусства. Так, в 1938 году в журнале «Искусство и жизнь» (№ 11—12) он публикует статью «Театр воображения», посвященную работе Д. Н. Журавлева над «Кармен» Мериме, в журнале «Театр» (№ 8) — «Ответ Яхонтову». В 1939 году публикуется его статья «О чтецах и чтении» — работа общеметодического характера, касающаяся отдельных программ шести ленинградских чтецов и трех режиссеров<sup>1</sup>. В 1940 году опубликованы статьи «Антон Шварц»<sup>2</sup>, «Встречи на эстраде»<sup>3</sup>, «Мастер слова» — о В. И. Качалове<sup>4</sup>, «Вечера рассказа» — о творчестве А. Я. Закушняка<sup>5</sup>.

Параллельно Г. В. Артоболевский возвращается к проблемам преподавания художественного чтения в средней и высшей школе. Еще в 1927 году, как уже было отмечено, он адресовал свою работу «Современное стихотворение в школе» учителям-словесникам. К ним же обращается Георгий Владимирович с серией методических статей, помещенных в журнале «Русский язык в школе» за 1939—1940 годы<sup>6</sup>.

Понимая искусство художественного чтения как «искусство творческого воплощения литературных произведений в художественно организованной устной речи», Артоболевский раскрывает в этих статьях общие методические основы художественного слова (идейное осмысление текста, действенность и целенаправленность, логика речи чтеца, вскрытие подтекста, композиция и т. д.). Отмечая специфические черты рассказывания прозы и чтения стихотворений, автор посвящает отдельную статью строению стихов и технике их произнесения. Специально останавливается Г. В. Артоболевский на методике чтения произведений разного литературного жанра. Названия статей расшифровывают круг охваченных тем: «Рассказывание прозы», «Чтение басен», «Чтение лирики», «Исполнение произведений народного творчества», «Как же нам читать Пушкина?», «Исполнение стихов Маяковского»... Кажется, ничто не ускользнуло от пытливости глаза Г. В. Артоболевского, все основные теоретические проблемы чтецкого искусства подняты им.

Но, вероятно, статьи, имеющие огромное значение для всех, кто связан в своей работе с звучащим словом, остались бы достоянием читателей журналов 1939—40 годов, если бы профессор С. И. Бернштейн не собрал теоретическое наследие Г. В. Артоболевского, не отобрал и не отредактировал не потерявшие и сегодня своего значения материалы. Они были изданы

<sup>1</sup> «Искусство и жизнь», 1939, № 6.

<sup>2</sup> «Искусство и жизнь», 1940, № 4.

<sup>3</sup> Сб. «Маяковскому» и более подробный текст в журнале «Ленинград», 1940, № 4.

<sup>4</sup> «Искусство и жизнь», 1940, № 9.

<sup>5</sup> «Искусство и жизнь», 1940, № 13—14. Все перечисленные здесь статьи использованы так или иначе в этой книге.

<sup>6</sup> Журнал «Русский язык в школе». 1939. № 5—6; 1940. № 1—5 (Эти статьи вошли частично и в настоящее издание.)

Учпедгизом в 1959 году под названием «Очерки по художественному чтению» (мы уже упоминали об этом издании).

С. И. Бернштейн так характеризует Артоболевского — зрелого мастера (в предисловии к его книге):

«Полнозвучный, хорошо обработанный, гибкий голос баритонального тембра... Продуманность и естественность фразовых ударений. Безукоризненное владение стихотворной речью... Четкость композиционных линий, склонность к динамическому типу композиций, яркость кульминации. Богатая палитра эмоциональных интонаций. Экономная, но выразительная мимика и пантомимика, обдуманность поз... редкий пластичный жест, всегда конструктивного, отнюдь не иллюстративного характера. Наконец, — едва ли не самая характерная черта — строго выдержанный стиль (стиль эпохи, жанра, автора, произведения), выдержанный образ рассказчика...»<sup>1</sup>.

В 1940 году исполнилось десять лет со дня смерти зачинателя искусства художественного слова А. Я. Закушняка, бывшего для всех чтецов духовным вождем, образцом творческого отношения к делу.

Георгий Владимирович посвятил памяти Закушняка статью, о которой мы уже упоминали («Вечера рассказа»), и задумал выставку по истории художественного слова в Советском Союзе. Его инициатива была поддержана секцией мастеров и ленинградским отделением ВТО. Такая выставка была организована впервые. Автором экспозиции, в которой было представлено более 500 экспонатов, и автором «Памятки-путеводителя» был Г. В. Артоболевский<sup>2</sup>.

Рукописи, документы, книги, картины, эскизы, гравюры, фотографии, плакаты, афиши, программы были расположены в шести отделах: 1) Народные мастера слова; 2) Великие русские актеры — мастера слова; 3) Актеры — профессионалы слова; 4) Любители — мастера слова; 5) Классики литературы — мастера звучащего слова; 6) Искусство художественного слова — самостоятельный жанр советского искусства.

Выставка вызвала большой интерес и сыграла немалую роль в пропаганде жанра.

В том же 1940 году Артоболевский стал лауреатом конкурса В. В. Маяковского. Н. Верховский писал тогда: «Георгий Артоболевский выработал плакатно-броский декламационный стиль, вполне отвечающий „Ленину“, „Хорошо!“ и другим произведениям, требующим в первую очередь ораторской, митинговой манеры; умеет грубовато-просто, с долей шутилки интимности, убежденно передать слушателю „Необычайное приключение“, а в сцене свадьбы из „Клопа“, рассказанной как бы с точки зрения режиссера, дать волю ядовитой, беспощадной сатиричности»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Артоболевский Г. В. Очерки по художественному чтению. М., 1959, с. XIII—XIV.

<sup>2</sup> «Памятка» не подписана; авторство удалось установить по черновику, сохранившемуся в архиве Артоболевского.

<sup>3</sup> Верховский Н. Ю. Советская литература в звучащем слове. О репертуаре советских чтецов — В сб.: Литературная эстрада. Л., 1940.

«Звучащей библиотекой», «чтецом-коллекционером», «мастером стиля» называют Артоболевского в своих статьях Н. Верховский, Е. Мин, Г. Геронский.

Накануне войны, в мае 1941 года, Г. В. Артоболевский стал организатором и участником Ленинградской декады мастеров художественного слова, к которой были привлечены Е. И. Тиме, Н. И. Комаровская, О. Л. Беюл, Н. А. Голубенцев, Д. М. Лузанов, В. Чернявский и другие чтецы. Тогда же появляется в журнале «Искусство и жизнь» (№ 5) статья Георгия Владимировича «К. Станиславский об искусстве чтеца»<sup>1</sup>. Записав беседу со Станиславским по памяти, Артоболевский, с присущей ему добросовестностью, обращается к Зинаиде Сергеевне Соколовой — сестре Константина Сергеевича, присутствовавшей при беседе, с просьбой просмотреть написанное и лишь после ее одобрения отдает в набор. Статья остается сейчас чуть ли не единственным свидетельством размышлений Константина Сергеевича об искусстве художественного слова, об искусстве самостоятельном, качественно отличающемся от искусства актера, хотя и имеющем с ним общие основы.

В этой статье, как и в других своих устных и письменных высказываниях, Г. В. Артоболевский утверждает, что только «широкий обмен творческим опытом, т. е. коллективное начало — основа всей общественной жизни» — может питать молодой жанр звучащей литературы, совершенствовать мастерство его представителей. Георгия Владимировича не перестают волновать и, казалось бы, чисто организационные вопросы. «Для литературных концертов, как и для прочих камерных искусств, — пишет он, — нужны соответствующие залы, которые „от входа“ подготовляли бы посетителя к радостному общению с живым творчеством артиста. Нам нужно добиваться таких зал»<sup>2</sup>.

Артоболевский не подозревал тогда, что через два-три месяца залами его станут кузова грузовиков, окопы, землянки, санитарные поезда, полевые госпитали...

В начале войны Георгий Владимирович начал работать над новой программой — «Героические страницы истории русского народа». Он писал: «Эта программа имеет оборонное значение. Тема защиты родины от ее врагов является основой содержания этой программы. Входящие в ее состав произведения показывают, как русский народ на всем протяжении своей истории сплоченной стеной отражал всякие попытки интервентов и насильников посягнуть на территорию и политическую самостоятельность нашей страны»<sup>3</sup>.

«Слово о полку Игореве», летописное сказание о Ледовом побоище, «Русь» П. П. Павленко, «Полтава» А. С. Пушкина, «Война и мир» Л. Н. Толстого (Кутузов и Наполеон), «Бородино» М. Ю. Лермонтова и другие произведения были на рабочем столе чтеца, но вся программа не

<sup>1</sup> См. раздел «Станиславский об искусстве художественной речи», с. 60—64 этого издания

<sup>2</sup> «Искусство и жизнь», 1941, № 5, с. 17.

<sup>3</sup> Ленинградская государственная эстрада. Мастера художественного слова. Выпуск I. Георгий Владимирович Артоболевский. Л., 1941. (Даны две программы: 12-я — «Героические страницы» и 13-я — «Дон Кихот».)

увидела света рамп — лишь отдельные фрагменты ее вскоре зазвучали на фронтах Отечественной войны.

Тяжелое заболевание сердца не позволило Георгию Владимировичу непосредственно встать в ряды защитников Родины, но все свои силы он мобилизует для художественного обслуживания Советской Армии. Верховский цитирует следующее признание Артоболевского:

«Нигде не услышишь такого единодушного взрыва хохота в ответ на веселую шутку, нигде не почувствуешь такого органического слияния с аудиторией в едином порыве героического одушевления, как на фронте. Но вместе с тем эта аудитория не терпит никакого кривляния, никакой фальши, никакого фокусничанья, — вот почему выступления артиста на фронте являются для него школой правды, школой подлинного, полнокровного реализма...

Встречаясь на фронте и в тылу с людьми самых разнообразных запросов, я яснее представляю, что нужно массам и как надо с ними говорить. От моей велеречивости я в силу этого избавляюсь. Мне все более хочется „рассказывать“, а не „читать“»<sup>1</sup>.

В эти трудные годы артиста согревало сознание своей «безусловной полезности», сознание того, что искусство художественного чтения, которому он отдал столько сил ума и сердца, служит «Советской стране в целом и тому ее передовому отряду, который с безграничным героизмом бьется на полях сражений...»<sup>2</sup>.

Чтецкий репертуар Георгия Владимировича, предназначенный для выступления перед бойцами, пополняется все новыми и новыми произведениями, проникнутыми героизмом, безграничной любовью к Родине, зовущими на ее защиту, на беспощадную борьбу с фашизмом. Особенно охотно читал Артоболевский поэму Константина Симонова «Сын артиллериста», которую называл «одним из лучших произведений на тему об Отечественной войне».

Небольшие листки фронтовых газет с забытой уже надписью «Прочти и передай товарищу» в скупых строчках сохранили свидетельства об огромном значении выступлений артистов на передовой: «В их лице бойцы видели представителей глубокого тыла, готового отдать все — и силы, и знания — на разгром врага»<sup>3</sup>.

Третьего июля 1943 года в газете «Литература и искусство» появилась последняя статья Г. В. Артоболевского — «Мастера живого слова. К 100-летию литературных чтений».

А через несколько дней в этой же газете был помещен некролог, извещавший о том, что Г. В. Артоболевский погиб на передовых позициях под Львовом 13 июля 1943 года и там же похоронен с отдаванием воинских

<sup>1</sup> Верховский Н. Ю. Книга о чтецах. М. Л., 1950, с. 237

<sup>2</sup> В архиве хранится несколько благодарностей за выступления на передовой линии. Например, командир 35-го стрелкового корпуса генерал-лейтенант Захаркин и член Военного совета Литвинов благодарят Артоболевского в приказе от 28 февраля 1942 года за проведение с 17 по 27 февраля 23 концертов в частях действующей армии, благодарили от имени 35000(!) прослушавших концерт воинов.

<sup>3</sup> «Красноармейская газета», 1943, 2 июля.

почестей. Подвиг артиста был приравнен его фронтовой аудиторией к ратному подвигу.

В архиве семьи Г. В. Артоболевского сохранилось письмо В. И. Качалова: «...Я очень высоко ценил всегда Г. В. Артоболевского, как первоклассного мастера художественного слова — культурнейшего, умного и темпераментного. Но вот что мне особенно хочется отметить в этой крупной личности: он был не только мастером, непосредственно действующим на аудиторию, — он был еще и великолепным теоретиком и горячим энтузиастом-пропагандистом, умевшим поднимать интерес к работе в этой области. Он умел об этом говорить и, главное, писать. И я не знаю другого артиста, который посмертно был бы так жив, нужен и интересен в своих высказываниях, как покойный Георгий Владимирович».

О статьях Г. В. Артоболевского академик В. В. Виноградов писал (во внутрииздательской рецензии): «В этих работах он обнаружил и хорошую филологическую подготовку, и способности и склонности к широким научным обобщениям. Работы Г. В. Артоболевского по вопросам художественного чтения и артистической исполнительской деятельности чтца до сих пор представляют большой интерес и большую научную ценность».

*К. Лубенская*

*Очерки  
по истории искусства  
художественного  
чтения*





**И**скусство устного сказа — исконное народное искусство. Целые поколения сказителей из рода в род передают сокровища устного народного творчества, приумножая и обогащая их. Таков, например, знаменитый род сказителей былин Рябининых, из которых особенно прославился в конце XIX века Иван Трофимович Рябинин. Власть этих мастеров слова над слушателями была чрезвычайно велика. М. Горький оставил нам в «Климе Самгине» описание выступления известной Орины Федосовой на Нижегородской ярмарке:

«На эстраду мелкими шагами, покачиваясь, вышла кривобокая старушка... смешная, добренькая ведьма, слепленная из морщин и складок, с тряпичным, круглым лицом и улыбчивыми детскими глазами... с эстрады полился необыкновенно певучий голос, зазвучали веские, старинные слова... Помимо добротной красоты слов было в этом голосе что-то нечеловечески ласковое и мудрое...

...Однообразно помахивая ватной ручкой, похожая на уродливо сшитую из тряпок куклу, старая женщина из Олонецкого края сказывала о том, как мать богатыря Добрыни прощалась с ним, отправляя его в поле на богатырские подвиги. Самгин видел эту дородную мать, слышал ее твердые слова, за которыми все-таки слышно было страх и печаль, видел широкоплечего Добрыню: стоит на коленях и держит меч на вытянутых руках, глядя покорными глазами в лицо матери.

— Заметьте: она — не актриса, не играет людей, а людьми играет.

Эти странные слова Клима не понял, но вспомнил их, когда Федосова начала рассказывать о ссоре рязанского мужика Ильи Муромца с киевским князем Владимиром... Умом он понимал, что ведь матерый богатырь из села Карачарова, будучи прогневан избалованным князем, не так, не этим голосом говорил, и, конечно, в зорких степных глазах его не могло быть такой острой иронической усмешечки...

...Самгин вдруг, и уже не умом, а всем существом своим согласился, что вот эта плохо сшитая ситцевая кукла и есть самая подлинная история правды добра и правды зла, которая и должна и умеет говорить о прошлом так, как сказывает олонецкая кривобокая старуха, одинаково любовно и

мудро о гневе и нежности, о неутолимых печалях матерей и богатырских мечтах детей, обо всем, что есть жизнь».

О. Э. Озаровская — рассказчица и собирательница фольклора — говорит о другой замечательной сказительнице: «Бабушка Кривополенова пленила всех своим драматическим талантом: своей мимикой, своим искусством менять тембр голоса в зависимости от развития действия и содержания» («Бабушкины старины», 1916).

В народном творчестве применяются различные способы исполнения — от пения до рассказа. в зависимости от рода исполняемого текста. «Лирические произведения русским народом поются в чистом смысле и без исключения; произведения лирико-эпические — например, причитания — произносятся нараспев, речитативно, не переходя в пение; героический эпос исполняется также речитативно, порою переходя в чистое пение; эпос малого стиля почти повсеместно приближается к рассказу»<sup>1</sup>.

Народных мастеров сказа по исполнительской манере можно разделить на две основные категории: рассказчики-повествователи и рассказчики-драматизаторы.

Типичным повествователем является сказочник И. В. Митрофанов. «Он подчеркнута эпически спокоен. Сидит он совершенно неподвижно, совсем не жестикулирует... Интонации у него совсем ровные, он не выделяет диалога, не повышает голоса. Вообще его рассказ производит впечатление ритмически льющейся речи»<sup>2</sup>.

В противоположность ему П. Я. Беликов представляет собою образец рассказчика-драматизатора. «Он не столько рассказывает сказку, сколько и з о б р а ж а е т ее. Повествовательный материал у него сокращен до минимума и играет роль ремарки. Весь центр тяжести ложится на диалог, который Беликов подает различными голосами, изображая говорящих. При этом Беликов так обильно пользуется жестом, что рассказ является простым изложением, подписью под изображением. Он даже движется по избе, играющей для него роль сценической площадки, и призывает на помощь вещи, обыгрывая их»<sup>3</sup>.

В фольклорном творчестве исполнительское мастерство в подавляющем большинстве случаев объединяется с мастерством авторским: сказитель, даже если он не является полноправным автором сказываемого текста, все же вносит в традиционный текст свои изменения.

Несмотря на то что как самостоятельный вид творчества художественное чтение сложилось и сделалось подлинно массовым искусством только в советское время, уже в самом начале прошлого века представители образованного общества сознавали его эстетическое и познавательное значение. Известный педагог А. Прокопович-Антонский, деятель XVIII и начала XIX века, писал следующее: «Есть много искусств, кои, кажется, забыты и коих однакож не надлежало бы оставлять при воспитании: таково, например,

<sup>1</sup> Всеволодский-Гернгросс В. Искусство декламации. Л., 1925, с. 17.

<sup>2</sup> Сказки и предания Северного края. Запись, вступительная статья и комментарии И. В. Карнаухова. Л., 1934, с. 378.

<sup>3</sup> Там же.

искусство хорошо читать... Но его не так легко приобрести, как многие думают. Чтобы тоном голоса изобразить различные положения души и сердца, изобразить игру страстей, и вообще, чтобы дать жизнь тому, что читаешь, — для сего надобно иметь... тонкое чувство и образованный ум; но навык и ученье едва ли тут не действительнее всего». («Рассуждения о воспитании», 1809.)

Практика литературных кружков и салонов начала прошлого века с постоянными авторскими чтениями и обсуждениями в кругу специалистов и любителей способствовала общему повышению культуры слова. В этой среде оформились дарования ряда авторов-исполнителей, таких, как Н. И. Гнедич, П. А. Катенин, С. Т. Аксаков и др. Несмотря на явную разницу между отдельными декламаторами, выступавшими тогда с чтением в дворянско-чиновничьих кружках и аристократических салонах, можно сказать, что в общем здесь процветали различные видоизменения «высокого» стиля, восходящего к высокой поэзии XVIII века и классической трагедии.

Одним из крайних представителей этого рода чтения был переводчик «Илиады» поэт Н. И. Гнедич, оказавший непосредственное влияние на ряд актеров. «Приучив себя к стройному певучему размеру гомеровского стиха, Гнедич и в декламацию свою внес ту же протяженность и певучесть. К тому же, всегда страстная и осмысленная, она была полна треска, крика и самого неестественного напряжения голоса». (А. Н. Сиротинин, «Е. С. Семенова», 1886.) Его чтение С. Т. Аксаков также определяет как «певучее, трескучее, крикливое, но страстное и, конечно, всегда согласное со смыслом произносимых слов» («Семейные и литературные воспоминания»).

При всех недостатках, современники Н. И. Гнедича единодушно подчеркивают «осмысленность» его чтения.

Салонное любительское чтение этой поры описал в романе «Война и мир» Л. Н. Толстой: «Искусство чтения считалось в том, чтобы громко, певуче, между отчаянным завыванием и нежным ропотом, переливать слова, совершенно независимо от их значения, так что совершенно случайно на одно слово попало завывание, а на другое — ропот».

Когда на этом фоне прозвучало чтение А. С. Пушкиным «Бориса Годунова», оно было воспринято как чудо: «Вместо высокопарного языка богов мы услышали простую, ясную, обыкновенную и между тем поэтическую увлекательную речь»<sup>1</sup>.

М. П. Погодин в своих воспоминаниях отдает дань и замечательному искусству чтения Н. В. Гоголя: «Читал Гоголь, как едва ли кто может читать. ... Читал он однажды у меня, в большом собрании, свою „Женитьбу“, в 1834 или 1835 году. Когда дошло дело до любовного объяснения жениха с невестой — в какой церкви вы были в прошлое воскресенье? какой цветок больше любите? — прерываемого троекратным молчанием, он так выражал это молчание... что все слушатели буквально

<sup>1</sup> Погодин М. П. Из воспоминаний о Пушкине. — «Русский архив», 1865, столб. 1248—1251.

покатывались со смеху, и долго не могли прийти в себя, а он, как ни в чем не бывалый, молчал и поводил только глазами»<sup>1</sup>.

Владел Н. В. Гоголь не только искусством передачи комедийных драматургических произведений, но и высокой поэтичностью. Так, «описывая украинскую ночь, он как будто переливал в душу впечатления летней свежести, синей, усеянной звездами выси, благоухания, душевного простора»<sup>2</sup>.

В концертных программах профессиональных актеров литературные произведения появляются лишь в 40—50-х годах XIX века. Наибольшее значение имели выступления М. С. Щепкина в Москве и В. А. Каратыгина в Петербурге.

Щепкин определил Каратыгина как мундирный С.-Петербург, застегнутый на все пуговицы и выступающий на сцену, как на парад. Сохранились описания чтения Каратыгиным вступления к «Медному всаднику»:

«Трагик стоит перед нами в монументальной позе статуи Командора: наклонил свою красивую курчавую голову и сложил руки классически, по наполеоновскому образцу. Стоял наш чтец заученно, неподвижно и вдруг неожиданно воскликнул, приподнял голову, надвинул брови, взмахнул правой рукой и показал, как глядел Петр вдаль и как перед ним река неслася... Обе руки у него обязаны были дорисовывать то, что, по его мнению, недосказано поэтом...

Прославленный трагик, перейдя на высокие ноты, загремел, когда пошла речь о том, что „отсель грозить мы будем шведу“. Правая рука показала даже и это место в оркестре... „Здесь будет город заложен“ — это угрожающий знак того, что город выстроен „на зло надменному соседу“, и она же, рассекая воздух сверху вниз, не медлит называть тот способ, коим будет прорублено окно в Европу... „Красуйся, град Петров, и стой“ — расчленил он по слогам и провел их последовательно по нотной азбуке, а последние слова — „неколебимо, как Россия“ — сверх всего, в довершение всех эффектов, с особенным рокотом. Звуки замерли в октавных тонах ровно перед тем, как уже оставалось только раскланяться»<sup>3</sup>.

«Мы не сживаемся с этим пением — по нашей простоте, — писал М. С. Щепкин. — У нас слова поет сердце». Искусственной музыке слов Щепкин противопоставляет естественную музыку чувств. Музыка чувств звучала в его исполнении стихотворений Пушкина и особенно Шевченко.

Щепкин был блестящим рассказчиком-драматизатором. «Каждый рассказ Щепкина был собственно не рассказом, не повествованием, а живым представлением, воскресением былого. Он как бы играл пьесу — один за всех действующих в ней лиц»<sup>4</sup>. Известно, что ряд устных рассказов Щепкина

<sup>1</sup> Погодин М. П. Отрывок из записок. — «Русский архив», 1865, столб. 1274.

<sup>2</sup> Соллогуб В. А. Из воспоминаний. — «Русский архив», 1865, столб. 1209—1210.

<sup>3</sup> Максимов С. В. Из давних воспоминаний. — «Ежегодник императорских театров», 1897, с. 474—477.

<sup>4</sup> Галахов А. Д. Литературная кофейня в Москве в 1830—1840 гг. Воспоминания. — «Русская старина», 1886, с. 700.

послужил материалом для произведений русских писателей. Именно Щепкину принадлежала честь быть инициатором первых публичных литературных чтений в Москве, в марте 1843 года.

В течение пяти вечеров крупнейшие актеры Малого театра — П. С. Мочалов, П. М. Садовский-дед, Н. А. Коровкин и сам М. С. Щепкин — исполняли литературные произведения, главным образом Н. В. Гоголя. Современник, литератор Н. А. Ригельман дал этим чтениям восторженную оценку: «...какое наслаждение может равняться с тем, когда через искусную передачу живым голосом изящного произведения слова все образы, все идеи художника, получая окончательную определительность, исчезающую в букве, восстают перед очами воображения со всею полнотою определенной физиономии, картина перестает быть снимком, тшетно подражающим кисти живописца, а делается действительностью... Чтение художественно<sup>1</sup> должно дополнить то, что осталось неуловимо для пера автора: оно должно служить посредником между ним и воспринимающим впечатлением»<sup>2</sup>.

Особенно высоко оценил рецензент исполнение М. С. Щепкиным гоголевской «Шинели», подчеркнув «зримость» персонажей повести: «Можно сказать без преувеличения, что Щепкин глубоко постиг характеры всех этих лиц, и никакая заметка автора, по-видимому маловажная, ни одно незначащее слово, ни одно ударение не были им упущены и не пропали для слушателей»<sup>3</sup>.

О «Вечерах для чтения» узнал находившийся тогда в Италии Н. В. Гоголь. В своей статье «Чтения русских поэтов перед публикой» он поддержал замечательное начинание М. С. Щепкина: «Я рад, что наконец начались у нас публичные чтения произведений наших писателей... Я думал всегда, что публичное чтение у нас необходимо... Искусные чтецы должны создаваться у нас... К образованию чтецов способствует также и язык наш, который как бы создан для искусного чтения, заключая в себе оттенки звуков и самые смелые переходы от возвышенного до простого в одной и той же речи. Я даже думаю, что публичные чтения со временем заменят у нас спектакли».

Во второй половине XIX и в начале XX века мы встречаем те же категории исполнителей литературных произведений: это либо авторы и любители, либо профессионалы-актеры.

Выступления крупнейших прозаиков и поэтов прошлого века (Н. А. Некрасова, Ф. М. Достоевского, И. С. Тургенева, А. Ф. Писемского и др.) вызывали живой отклик у слушателей. Замечательно читал свои басни И. А. Крылов, это засвидетельствовано многими современниками.

Для писателей было характерно уважение к чисто литературной стороне исполняемого произведения.

<sup>1</sup> По мнению Н. Ю. Верховской, термин «художественное чтение» впервые появился в цитируемой статье Н. А. Ригельмана. — *Сост.*

<sup>2</sup> Ригельман Н. А. Вечера для чтения. — «Москвитянин», 1843, № 5, ч. III, с. 290.

<sup>3</sup> Там же, с. 297.

<sup>4</sup> Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. в 14-ти т., т. 8. М., 1952, с. 233.

«Тургенев читал, усердно скандируя стихи, — вспоминает академик Розанов Н. Н., — так что слушатель ни на минуту не забывал: вот это — ямб, вот теперь он читает стихотворение, написанное амфибрахиями»<sup>1</sup>.

Ф. М. Достоевский любил «напирать на музыкальность, на ритм стихов, — разумеется, без нарушения естественности».

Вместе с тем лучшие наши актеры не прекращали выступлений с чтением литературных произведений, хотя в массе относились к концертной деятельности как к побочному роду творчества. И. В. Самарин (1817—1885) славился исполнением стихотворений А. С. Пушкина. П. А. Стрепетова (1850—1903) вдохновенно читала Некрасова. М. Г. Савина, В. Н. Давыдов, И. М. Москвин, Ю. М. Юрьев вписали интереснейшие страницы не только в историю русского театра, но и в историю концертного чтения.

Особенно следует отметить выступления М. Н. Ермоловой (1853—1928). Ермолова была неповторимой исполнительницей поэтических произведений Пушкина, Некрасова, Лермонтова, Огарева.

Некоторые представители актерского мира сделали художественное чтение своей основной профессией. Таков был артист П. А. Никитин (1836—1880), еще в 50-х годах прошлого столетия устраивавший литературные вечера в Киеве, Харькове, Тифлисе, Одессе, а затем в Москве и Петербурге; везде его сопровождал успех. Высокая гражданственность пронизывала творчество артиста, оставившего театр и посвятившего свою жизнь искусству чтения. В репертуаре П. А. Никитина главенствовали произведения Некрасова; исполнял он и гражданскую лирику Пушкина (особенно ярко — «Клеветникам России») и сатирические стихи поэтов «Искры» (В. Курочкина, Г. Жулева, Д. Минаева). «Он был, если можно так выразиться, родоначальником чтецов», — писал его биограф В. Бефани<sup>3</sup>.

Параллельно развивалась и другая линия искусства звучащего слова — рассказывание прозы, рассказ-импровизация.

Младший современник М. С. Щепкина, великий актер реалистического направления П. М. Садовский (1818—1872) соперничал со Щепкиным в искусстве рассказывания «вымышленных историй». Его рассказы имели закрепленную автором-рассказчиком литературную форму, некоторые из них были впоследствии напечатаны. Садовский рассказывал каждый из них от определенного лица, как бы в образе. «Слушавшие воспринимали их впечатлительно и живо, помня не одно содержание рассказанного, но и самый образ рассказчика: его голос, выражение лица, жесты»<sup>4</sup>. И. С. Тургенев, описывая манеру, в которой П. М. Садовский рассказывал, прямо упоминает о правдивости его «игры». Нет сомнения, что и в передачу литературных произведений П. М. Садовский и М. С. Щепкин вносили те же приемы, которыми пользовались при рассказывании бытовых сцен.

<sup>1</sup> Дурьлин С. Н. Чтецы Пушкина. — «Красная новь», 1937, № 1, с. 207.

<sup>2</sup> Страхов Н. Н. Воспоминания о Ф. М. Достоевском. — В сб.: Биография, письма и заметки из записной книжки Достоевского. СПб., 1883.

<sup>3</sup> Бефани В. Биографический очерк [о П. А. Никитине]. — В кн.: Литературный альбом [...] П. А. Никитина. М., 1881, с. XI—XII.

<sup>4</sup> Галахов А. Д. Литературная кофейня в Москве [...] — «Русская старина», 1886.

Крупнейшим мастером этого вида художественного слова был актер Петербургского театра И. Ф. Горбунов (1831—1895). Репертуар его составляли сценки из народного быта, автором которых был он сам. Горбунов записывал свои рассказы, и они впоследствии неоднократно издавались. Имя одного из героев Горбунова — генерала Дитятинина — долгое время было нарицательным. «Став в естественную, непринужденную позу, он... глядел перед собой в пространство слегка прищуренными живыми глазами, взор которых по ходу и смыслу рассказа становился с удивительной легкостью то посоловелым, то комически-томным, то лукавым, то испуганным. Живая, непередаваемая игра физиономии Горбунова... его, редкий вообще, жест... наконец, удивительно тонкие оттенки его, небогатого самого по себе, голоса... — все это населяло его рассказы массою лиц, обрисованных яркими, типичными чертами...»<sup>1</sup>.

Очень яркой и своеобразной фигурой в области рассказывания был В. В. Сладкопевцев<sup>2</sup>. Большое значение для развития жанра художественного чтения имела деятельность В. В. Сладкопевцева как теоретика<sup>3</sup> и педагога (он был профессором Ленинградского театрального института).

Наряду с развитием концертного чтения и рассказывания оживился интерес к проблемам выразительного слова в школе. Выдающийся русский педагог В. П. Шереметевский (1834—1895) предлагает и вводит в систему преподавания так называемое «объяснительное чтение» как один из эффективных методов обучения родному языку. В одно время с Шереметевским плодотворно работает известный писатель, педагог и методист чтения В. П. Острогорский (1840—1902), который сам был незаурядным исполнителем русской классики. Вместе с другими педагогами они создают методику «объяснительного чтения», содействуют подъему и развитию культуры устной речи в школе. В это же время начинает появляться и методическая литература по выразительному чтению.

В дореволюционные годы существовал целый ряд чтецов, которые были людьми иной профессии, но которые делили восторги публики с прославленными мастерами сцены. Таковы врач И. А. Балабан, психиатр В. В. Чехов<sup>4</sup>, адвокат В. А. Герард и др. Их выступления расценивались публикой и специалистами чрезвычайно высоко. А. П. Чехов писал в 1901 году О. Л. Книппер: «У нас в Ялте появился новый артист, некий доктор Балабан. Писал я тебе о нем? Читает великолепно, мои рассказы жарит прямо наизусть».

Чтобы составить примерное представление об объеме работы чтеца-любителя, рассмотрим деятельность педагога А. Ф. Бардовского (1857—1918). Ученик В. П. Острогорского, Бардовский по окончании университета стал преподавать литературу в различных учебных заведениях, параллельно с этим выступал как чтец в благотворительных концертах. Согласно списку, составленному им самим, он выступал за 25 лет своей деятельности свыше

<sup>1</sup> Кони А. Ф. Иван Федорович Горбунов. Очерк. — См.: Горбунов И. Ф. Полн. собр. соч., т. 1. СПб., 1904, с. 15.

<sup>2</sup> См.: Сладкопевцев В. В. Мои рассказы. В 2-х т. СПб., 1914.

<sup>3</sup> См.: Сладкопевцев В. В. Искусство декламации. СПб., 1910.

<sup>4</sup> Однофамилец писателя. — *Сост.*



И. Ф. Горбунов

чем в 42 залах, начиная от школьных и до лучших концертных и просветительных помещений Петербурга.

Читал А. Ф. Бардовский очень просто, без всякого пафоса. Особенно ему удавалось передавать речь нескольких действующих лиц (разного возраста, пола, характера). Репертуар был по преимуществу комедийный и юмористический: Шекспир — «Сон в летнюю ночь», Мольер — «Мещанин во дворянстве», А. Н. Островский — «Свои люди сочтемся», М. Твен, Гоголь, Тургенев, Чехов, Гл. Успенский, Горбунов, М. П. Садовский и др.

В журнале Ю. Э. Озаровского «Голос и речь» за 1913 год, в серии статей «Наши чтецы», наряду с великими артистами Давыдовой и Стрельской отдельный очерк посвящен В. В. Чехову. Автор очерка писал: «Интонации Чехова — это не классические по полноте и определенности „рулады“ Давыдова и Стрельской, — их широкому тональному мазку он предпочитает более мелкий штрих детальных обозначений и обрисовок».

Мастера сцены, для которых не только реплики, но даже монолог есть лишь составной элемент большой формы спектакля, приносили на эстраду «широкий мазок», — дилетантизм утверждал внимание к каждому слову, к детали как средству выразительности, к «штриху».

В последнее предреволюционное десятилетие нашего века большое, принципиальное значение приобрели выступления поэтов.

В литературе господствовали тогда символисты. Особая музыкальность их стихов приводила к своеобразному «напевному» чтению, подчеркивавшему ритмическую природу стиховой речи. Выступления поэтов К. Бальмонта, В. Брюсова, А. Блока, А. Белого сделали очень много для напоминания о «стиховности» поэтической речи, которая в натуралистическом театре конца прошлого века находилась в полном забвении. Эти выступления положили основание той борьбе между «поэтическими» и «актерскими» методами интерпретации литературы, отголоски которой докатились почти до наших дней.

Напевное чтение символистов предреволюционных лет у некоторых из них было доведено до пения, как, например, у Игоря Северянина, буквально певшего свои стихи на определенную тривиальную мелодию.

— Как смеете вы называться поэтом  
И, серенький,

чирикать как перепел!.. —

негодующе обращался к Северянину В. Маяковский в 1915 году.

На это время падает и расцвет мелодекламации: актеры исполняли стихи под специально написанную или подобранную музыку. Горбуновская линия рассказывания сценок сделалась достоянием эстрадных юмористов и выродилась в исполнение пошлых анекдотов и низкопробных пародий.

Итак, к 1917 году чтение являлось подсобным родом концертной деятельности для артистов или уделом любителей; на эстраде ему грозило перерождение, с одной стороны, в чисто развлекательный жанр, с другой — в уродливые формы «северянинщины».

Такова вкратце история возникновения и развития искусства звучащего слова в дореволюционной России.

## ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ЧТЕНИЕ — САМОСТОЯТЕЛЬНЫЙ ЖАНР СОВЕТСКОГО ИСКУССТВА



Социалистическая революция дала небывалые возможности для расцвета художественного чтения и создала те условия, в которых это искусство стало самостоятельным жанром.

Выступая в 1918 году на открытии Института живого слова в Петрограде, А. В. Луначарский говорил: «Я совершенно убежден, что целая бездна художественных наслаждений, психологических глубин, сокровенных красот выяснится перед той культурой, которая будет культурой звучащей литературы, когда поэты, как древние трубадуры, будут петь свои произведения, когда вновь написанные повести или романы будут читаться на народных празднествах при множестве людей»<sup>1</sup>.

«Революция дала слышимое слово, слышимую поэзию», — утверждал В. В. Маяковский.

Наиболее значительными, оказавшими большое влияние на формирование чтецкого искусства были публичные выступления А. Блока, И. Сельвинского и самого Маяковского — поэтов, которые обнаружили богатое мастерство владения звучащим словом.

Из мастеров-профессионалов, продолжавших в революционные годы свою деятельность, начатую до революции, и сыгравших основополагающую роль в развитии художественного слова, следует назвать В. И. Качалова, О. Э. Озаровскую и А. Я. Закушняка.

Показателен тот путь, который проделало искусство художественного чтения. Это путь от вспомогательного, полупедагогического рода деятельности к большому искусству.

Тот толчок к овладению сокровищами мировой культуры, который дала Великая Социалистическая революция, приобщившая к искусству широкие массы трудящихся, вызвал необходимость в устном ознакомлении населения нашей страны с произведениями художественной литературы. «Художественное рассказывание — особенный педагогический прием, при котором словесно-музыкальные образы, передаваемые рассказчиком, производят наибольшее впечатление» (Н. М. Глаголева, «Часы рассказа», 1924). Это

<sup>1</sup> Записки Института живого слова, т. 1. Пг., 1919, с. 15—23.

определение художественного чтения (не искусство, а «педагогический прием») характерно для первого периода существования жанра. Преподаватели словесности, имевшие навык выразительного чтения, полублюбители, наскоро подготовленные на каких-либо «курсах», и немногие профессионалы составили армию чтецов и рассказчиков первого призыва, бывших в большей степени «культурниками», нежели «искусниками».

В цеху, в библиотеке или избе-читальне проходила основная работа этих тружеников слова, пропагандистов литературы. Здесь выковывался опыт искусства слова как массового искусства, здесь — в непосредственном общении со слушателями — укреплялись теоретические и художественные позиции носителей молодого жанра. Выступление чтеца стало обязательным номером любой концертной программы.

Творческая практика А. Я. Закушняка и ряда мастеров «его толка» (как А. И. Шварц, Д. Н. Журавлев и другие)<sup>1</sup> последовательно и принципиально утверждала позиции художественного чтения как воплощения «большой литературы» в живом концертном слове.

В. Н. Яхонтов упорно отстаивал свое амплу актера — лишь в середине своего творческого пути позволил именовать себя «чтецом». В его спектаклях периода театра «Современник» играли вещи, пантомиме принадлежала иногда не меньшая роль, чем слову, и раскрытый зонтик столько же рисовал бурю в «Медном всаднике», сколько и текст Пушкина<sup>2</sup>.

Наряду с мастерами-«единоличниками» литературные произведения исполняли также эстрадные коллективы. Таковы, например, московский декламационный квартет, позднее — дуэт (Н. М. Эфрос и П. Н. Ярославцев), ленинградский ансамбль «Лито-музо-монтаж» (Д. М. Лузанов и Н. Д. Голубенцев). Возникали специальные «литературные театры», театры коллективной декламации (в Москве — под руководством В. К. Сережникова, в Ленинграде — под руководством В. В. Суренского, в Харькове — И. А. Кунина). Появился театр «Живая книга», воспроизводивший литературные произведения в театрализованной форме (руководители А. Н. Орбелов и Н. В. Кастальская).

И все же самой значительной победой жанра явилось создание сольных литературных концертов, подчиненных единой теме и единому творческому замыслу исполнителя. На этом этапе искусство художественного чтения, безусловно, становится в ряды большого советского искусства. На этом этапе делается очевидной особая техника этого жанра, отличная от сценической техники.

В эти же годы создавалась и специальная режиссура художественного чтения. Работы П. К. Вейсбрема, Е. Б. Гардт, Е. Л. Поповой, Е. Н. Смирновой, С. В. Шервинского, Б. Я. Эфрос, В. П. Яблонского и других способствовали укреплению принципиальной линии развития жанра.

С 1930 года начинаются всякого рода творческие состязания, смотры и олимпиады мастеров чтения. Первое мероприятие было организовано в Ленинграде по инициативе «Театра чтеца», второе — значительно большего

<sup>1</sup> К этой же плеяде мастеров следует отнести и автора настоящей книги. — *Сост.*

<sup>2</sup> См. книгу В. Н. Яхонтова «Театр одного актера» (М., 1958). Сохранились и некоторые грамзаписи. — *Сост.*

масштаба — в 1933 году в Москве. Это был творческий смотр под девизом «За культуру художественного слова», в котором приняли участие 40 мастеров. В октябре 1937 года состоялся Всесоюзный конкурс мастеров художественного чтения, в котором приняли участие 120 человек из 15 городов СССР. Такие конкурсы, охватывающие все большее число участников, предъявляющие все более серьезные требования к качеству репертуара и профессионализму исполнителей, становятся традицией.

[Ниже мы публикуем несколько очерков о мастерах слова, в чьей творческой жизни как в капле воды отразилась история становления и развития жанра художественного чтения, завоевание им идейных и эстетических позиций, определивших его место в ряду других жанров советского искусства<sup>1</sup>.]

## ВЕЧЕРА РАССКАЗА

Александр Яковлевич Закушняк

(1879—1930)

Профессиональный актер, работавший с В. Э. Мейерхольдом и В. Ф. Комиссаржевской, А. Я. Закушняк еще до революции, чуть ли не с первых шагов своей артистической деятельности, стал рассказчиком. В 1910 году в Одессе Закушняк впервые выступил с «Вечерами интимного чтения». Чтения эти, происходившие в небольших залах, обставленных как уютные гостиные, где у лампы под абажуром располагался рассказчик, были рассчитаны на сугубо камерное исполнение.

После революции Закушняк окончательно порывает с театром и целиком посвящает свою деятельность чтению. Свои выступления он называет «Вечера рассказа», а затем — «Литературные концерты».

Я вспоминаю его таким, каким впервые увидел в зале Академической капеллы в Ленинграде в день премьеры «Египетских ночей» А. С. Пушкина. Тот вечер был необычным. Пылали свечи в бронзовых канделябрах, бисером рассыпались клавишники... Это было изящно и стильно, но это стало ненужным, когда появился Закушняк. Он был воплощенная стремительность. Он пронесся над прибором рукоплесканий и остановился посреди эстрады — сухощавый человек в блузе художника.

Он заговорил... о светлом гении поэта и о светской черни... Рассказ с эстрады остался столь же незавершенным, как сама повесть Пушкина, остался фрагментом, волнующим и мятежным. Сложнейшие интонацион-

<sup>1</sup> Круг имен, охваченных очерками Г. В. Артоболевского, в основном ограничен мастерами, деятельность которых была хорошо знакома автору по совместной творческой работе в Ленинграде. Все очерки были опубликованы до начала войны, соответственно и портреты мастеров слова таковы, какими они представлялись автору на том историческом рубеже. Предупреждение кажется необходимым, дабы читатели не искали, например, в статье «Театр воображения» глубокого исследования творчества нашего прославленного современника, народного артиста СССР Д. Н. Журавлева, — автор показывает мастера лишь в одной работе начала 30-х годов. — *Сост.* (В квадратных скобках — текст составителя.)

ные узоры — результат терпеливой и вдумчивой работы — воплощали содержание в точном рисунке. Закушняк подчинял себе слово, властвовал над словом. И словом своим он властвовал над залом, который ждал его, волнуясь и шумя, и который замер, увидев его. Закушняк жил на эстраде — это самое важное, — и его герои жили в нем.

Рецензент газеты «Заря Востока» писал в 1929 году: «Закушняк видит то, что рассказывает, и потому с удивительной легкостью и убедительностью скользит описательная ткань рассказа. Закушняк слышит, как говорят герои его рассказа, и потому так изобразительно и отчетливо уплотняется на этой ткани замечательный диалог. Неверно, будто в искусстве Закушняка нет ничего актерского. Налицо огромная актерская техника, только освобожденная от поверхностных и трафаретных актерских приемов „импровизации“ и „перевоплощения“».

То, что Закушняк рассказывал, рвалось из него. Он был переполненным, как пенящийся бокал. Он был электричеством в лейденской банке: только приблизиться — и тонкая молния метнется к тебе навстречу. Иногда эти молнии вызывали бурю.

Про такую бурю рассказал один из посетителей Ленинградской выставки памяти Закушняка (1940), Д. Слуцкий: «Это было в Херсоне, осенью 1905 года. После ряда чеховских рассказов Закушняк прочел „Огоньки“ Короленко и „Буревестник“ Горького. Произведения эти прочитаны были с таким подъемом и воодушевлением, так отвечали настроению слушателей, что наэлектризованная аудитория, после грома аплодисментов, совершенно неожиданно запела революционные песни и высыпала на улицу». Замечательно, что автор воспоминаний, бывший тогда подростком, по прошествии 25 лет сохранил об артисте такую память.

Закушняк был одержим своим искусством. Он писал В. Яблонской: «Пишите мне и дальше, и подробно, о том, что вы делаете и сделали в том искусстве, которое мне так дорого и которому я принес столько своей крови; пусть временный неуспех никогда не останавливает вашего рвения, в конце концов порыв — в жизни все. Поверьте мне, я сам знаю по себе, что значит священный огонь».

Закушняк был рассказчиком. Он принимал авторский текст на себя, то соглашаясь с автором в оценке лиц и событий, то оспаривая эту оценку своим подтекстом — ироническим, недоумевающим или негодующим. Закушняк рассказывал о событиях, известных автору, словами автора, но с тем отношением к ним, какие вызывали бы эти события у него самого. «Вечера рассказа» — это название подчеркивало и метод его работы: рассказы вани е литературных произведений. Этот жанр был найден и утвержден на советской эстраде Закушняком. В опыте Закушняка было найдено и сформулировано то положение, которое определяет деятельность сегодняшних советских чтецов-профессионалов: «Рассказывая литературное произведение, ни в коем случае нельзя увлекаться изображением действующих в них персонажей, — нужно именно рассказывать о них».

Осознав и определив таким образом специфику найденного жанра, Закушняк мог осуществить в своей творческой практике то, что казалось

ОБЩЕСТВО ПРОПАГАНДЫ КУЛЬТУРЫ СЛОВА  
ПРИ ГЛАВНАУКЕ НАРКОМПРОСА

ВЕЧЕРА РАССКАЗА

# А. Я. ЗАКУШНЯКА

АНАТОЛЬ ФРАНС



◀ ВОССТАНИЕ АНГЕЛОВ ▶

- А С А Д Е М И Д -

Обложка первого выпуска «Вечеров рассказа А. Я. Закушняка»,  
с предисловием А. В. Луначарского

недоступным для артистов в прошлом. Вместо сценки — повествование. Вместо семи минут монолога, регламентированного К. С. Станиславским, и вместо двадцати минут, отпущенных чтецу Ф. М. Достоевским, — вечерние программы на полтора-два часа. Закушняк первый показал возможность исполнения большого произведения в один вечер («Без языка», «Восстание ангелов», «Тарас Бульба», «Катюша Маслова» и др.). Это было беспримерным достижением, и это определило дальнейшее развитие советского искусства художественного слова как самостоятельного искусства, владеющего большой формой.

Чрезвычайно интересна работа А. Я. Закушняка над «исполнительскими вариантами», которые частично опубликованы<sup>1</sup>. Принципы монтирования текста, примененные А. Я. Закушняком, широко вошли в практику советских чтецов<sup>2</sup>. «Свою работу над литературным произведением я рассматриваю как работу автора, постановщика и исполнителя вместе», — говорил Закушняк. Его программы отличались артистизмом, были технически доведены до высокого совершенства и насыщены живым творчеством. Жест он применял скупой, но выразительный, работая над ним с большим вниманием.

Его блестящее мастерство и невероятное трудолюбие позволили ему создать программы, навсегда вошедшие в историю нашего искусства.

Его мастерство стало знаменем для многих советских чтецов и рассказчиков. Кроме того, Закушняк занимался педагогической деятельностью, и его творческое влияние было настолько велико, что вполне можно говорить о «школе Закушняка» среди ныне работающих чтецов.

## ТЕАТР ОДНОГО АКТЕРА Павел Павлович Гайдебуров

(1877—1960)<sup>3</sup>

«Хозе Наварро» («Кармен») — так называлось это представление. Единственным актером-исполнителем в нем был П. П. Гайдебуров, но в оформлении спектакля-концерта принимали участие и живопись (художники Ю. Пименов и М. Клевер), и музыка, и свет.

«Настоящая интерпретация „Кармен“, — говорилось в выпущенном к гастрольным поездкам проспекте, — имеет целью дать „Кармен“ без всякой

<sup>1</sup> См.: Закушняк А. Я. Вечера рассказа. М. — Л., 1940.

<sup>2</sup> См. раздел «Приспособление литературного текста для исполнения», с. 95—100 настоящего издания. — *Сост.*

<sup>3</sup> П. П. Гайдебуров — народный артист РСФСР. Его театрализованные чтения 1929—1931 годов включали в себя композиции «Хозе Наварро», «Эстрадный силуэт Гамлета» и другие работы, входившие в цикл «Вечера актера».

П. П. Гайдебуров — организатор первого театра для рабочих, первого колхозно-совхозного театра. Это и актер, блестяще воплощавший плеяду образов классической драматургии. Пламенный просветитель, он поставил все пьесы А. П. Чехова, в том числе «Вишневый сад» на сцене ленинградского Большого Драмагического театра им. М. Горького. (Даты жизни указаны мною.) — *Сост.*

оперной искусственности, используя музыку Бизе как организующее начало для театрализованной передачи повести Мериме драматическим актером». Замысел режиссера Н. Ф. Скарской был направлен на создание новой формы, объединяющей эстрадное и театральное искусство.

Такая творческая установка сказалась и на обработке текста повести Мериме, ее сценической «транскрипции». Подлинный текст представляет собою рассказ Хозе о его любви к Кармен — в обрамлении рассказа учено-путешественника, якобы встретившегося в горах с Хозе и завоевавшего его расположение. Начало и конец повести — рассказ путешественника, середина — рассказ Хозе, также от первого лица, — своего рода «рассказ в рассказе», передаваемый автором-путешественником. Повествование Гайдебурова воплощало лишь рассказ Хозе. Однако рассказ этот был переведен «из первого лица в третье»: не Хозе рассказывает о себе накануне казни, а актер-повествователь рассказывает о трагической любви испанского контрабандиста к Кармен. Казалось бы, актеру, именно актеру, выгоднее вести «монолог» от лица Хозе, а между тем авторы постановки отказались от этого, предоставив ведение повествования некоему персонажу, гораздо менее обрисованному как личность. Но, если вдуматься внимательно, это закономерно.

Исполняя произведение от лица Хозе, актер неминуемо должен столкнуться с вопросом, при каких обстоятельствах рассказывает герой. Применительно к рассказу Хозе эти обстоятельства дают нам картину темницы, ожидания казни, предсмертной откровенности... Идя от этих обстоятельств и в свете их по-актерски раскрывая образ Хозе, исполнитель впал бы в противоречие с самим текстом. Ведь повествовательный текст, хотя бы и написанный от лица определенного персонажа, нельзя понимать как монолог, с присущей последнему характерностью, потому что такой текст представляет собою литературную условность.

На примере «Кармен» это очевидно: рассказ автора-путешественника переходит в рассказ Хозе без малейшего изменения языка и стиля. Следовательно, рассказ Хозе, несмотря на мнимую «прямую речь» героя, является всего лишь пересказом его, переложением его на язык автора. Поэтому в нем мрачные картины сплетаются с картинами веселья — беззаботными, отнюдь не отражая тех трагических обстоятельств, в которых находится потерявший возлюбленную и ожидающий казни Хозе. Пытаясь же передать речь Хозе в свете последних обстоятельств, исполнитель (если бы даже он и преодолел противоречие самому тексту) неминуемо пришел бы к большой однотонности и лишился бы того необходимого разнообразия, которое помогает рассказчику держать внимание слушателя в течение целого вечера.

Таким образом, Гайдебуров, исходя из актерских принципов, пришел к тому же выводу, к которому пришел бы чтец: он отказался исполнять «монолог» Хозе. Но вывод из этого принципиально правильного решения он сделал иной, чем сделал бы чтец. Чтец привык разрешать литературную условность речи «от первого лица», перенося свое внимание на передачу событий, а не на интерпретацию образа повествователя в свете «предлагаемых обстоятельств». Чтец знает, что образ повествователя возникает как

производное от данностей литературного текста, освещенных отношением к ним исполнителя, а также от индивидуальности самого чтеца. Гайдебуров, верный принципам актера, на это не пошел. Отказавшись играть текст как монолог Хозе, он создал «двойника» Хозе — лицо, которое ведет повествование о Хозе. Ради этого пришлось переводить текст из первого лица в третье. К сожалению, для характеристики этого персонажа осталось слишком мало. Кто он — этот «ведущий образ»? Это не автор. И это не контрабандист. Это «некто», обладающий стилизованным внешним обликом, но, к сожалению, лишенный столь же конкретного образа.

Сверх общепринятых при подготовке литературного произведения к исполнению в концерте сокращений и частичных монтажей текст подвергнут коренной стилистической переработке, полной «транскрипции», на принципах которой следует остановиться. В искусстве чтения (с легкой руки И. Л. Смоленского) для установления логических центров существует прием «скелетирования текста», при котором остается лишь телеграфный костяк произведения<sup>1</sup>. Нечто подобное мы находим в исполнительском варианте текста «Кармен», сделанном Скарской и Гайдебуровым.

От фразы подлинника: «Мне открыл дверь высокий лакей-англичанин в пудреном парике и проводил меня в богатую гостиную» — у Гайдебурова остается: «...Лакей... Пудренный парик... Богатая гостиная...»

В тексте Мериме: «Я ударил ее два раза. Это был нож Кривого, который я взял себе, сломав свой. От второго удара она упала, не крикнув. Я как сейчас вижу ее большой черный глаз, уставившийся на меня: потом он помутнел и закрылся».

У Гайдебурова: «Раз... два... Упала, не крикнув. Пристальный взгляд черных глаз. Помутились. Закрылись».

Это напоминает выразительные ремарки драматурга, сценарий. Такой результат сокращения текста не случаен, он — следствие стремления придать наибольшую действенность повествованию. Заметим, что после сокращений у Гайдебурова остаются главным образом глаголы, — а ведь именно глаголам принадлежит действительная роль в предложении.

Кроме того, лаконизм значительно повысил вес каждого отдельного слова и общую напряженность речи, приближая исполняемый текст к формам устной речи. Такие слова и словосочетания, как «лакей», «пудренный парик», «богатая гостиная», становятся в звучащей речи полноценными предложениями, обладающими законченной мыслью, почти равнозначными распространенному письменному тексту.

Подвергнув текст Мериме стилистической транскрипции, П. Ф. Скарская и П. П. Гайдебуров искали на этом пути разрешения противоречия, в котором (как справедливо подметил П. К. Вейсбрем) неминуемо оказывается чтец, принужденный «озвучивать» литературный текст, изложенный по законам речи письменной. Совершенно бесспорной задачей чтеца является передача авторского текста со всеми особенностями его литературного стиля, но и крупнейшие наши мастера считают возможным, интерпретируя литературное произведение, подвергнуть его текст переработке.

См.: Смоленский И. Л. Пособие к изучению декламации. Одесса, 1907

В предисловии к тексту «Восстания ангелов» Франса, исполнявшемуся А. Я. Закушняком, говорится: «В материалах, проработанных для рассказывания с эстрады, в дополнение к тексту имеется в виду жест, мимика и интонация исполнителя, заменяющие подчас целые абзацы литературного произведения. Поэтому предлагаемый текст имеет в некоторых местах вид сценария данного произведения...»<sup>1</sup>.

В исполнительском варианте текста, предложенном А. Я. Закушняком, специалисты не усматривали нарушений прав автора.

Исполнение «Кармен» Гайдебуровым было столь же действенным, как самый текст. В соответствии с театральной сущностью своего жанра он обыгрывал сценическую площадку: движения его были легкими, точными, временами стремительными.

Гайдебуров был один на сцене. Партнер («соисполнитель») был символизирован. Символизация была зрительной и слуховой. Спектакль начинался так: после фортепианной интродукции из-за кулис выходит Гайдебуров. Взгляд его встречает висящий на ширме большой платок, черный, в цветах. Платок напоминает ему Кармен. От взгляда на платок рождается первая фраза. В дальнейшем платок символизирует Кармен. Это сама Кармен и в сцене бешеного танца «Ромали», и в сцене смерти Кармен, когда платок покорно падает к ногам убийцы. Звуковая символизация давалась музыкой из оперы Бизе: музыка была не фоном, она была партнером, музыка отвечала речи в своего рода «контрапункте» диалога.

Оформление скупое, четкое, портативное: кроме живописного платка, — легкий стол, складная табуреточка, трехстворчатая ширма... Реквизит — роза и нож. Вещи жили на сцене, меняли свое назначение, возмещали недостающую декорацию. Точным, рассчитанным движением актера стол положен на бок, доскою к зрителям, и это уже не стол — стена. Великое «если бы» театрального искусства, заставляющее верить в подлинность условности!

Гайдебуров перемещал объект своего общения из зала на сцену и обратно. Он вел повествование в едином образе, но он иногда р а с с к а з ы в а л сидящим в зрительном зале, а иногда п о к а з ы в а л, п р е д с т а в л я л моменты прямой речи. Рампа то пропадала, то снова возникала. «Переходы на игру, как бы показывая публике в азарте рассказа», — так определяла Н. Ф. Скарская соотношение повествовательных и «игровых» кусков.

Проблема передачи диалога, передачи речи партнера разрешалась, по замыслу Н. Ф. Скарской, через единство ведущего образа: «В каждом литературном произведении в нашей форме передачи надо найти образ, который мог бы служить проводником основной эмоции данного произведения. Все окружающее этот образ передается через его восприятие. Рассказчик (в его же лице) является главным соисполнителем в этой передаче. Ни профессиональной игры актеров, ни профессионального метода чтеца давать нельзя: цельность передачи достигается лишь их соотношением».

Исполнитель спектакля «Хозе Наварро» не трансформировался в Кармен или в иные персонажи, а передавал их речь через восприятие повество-

<sup>1</sup> «Восстание ангелов». Композиция текста по А. Франсу А. Я. Закушняка. М.—Л., 1927, с. 6.

вателя. П. П. Гайдебуров и Н. Ф. Скарская были вполне последовательны и глубоко правы, когда разрешали проблему диалога не как примитивную «игру за несколько персонажей», а как передачу системы отношений и «отражений».

Хочется отметить еще одну черту, которой проникнуто все творчество Гайдебурова и которая отразилась и в «Кармен», — черту особенно нам близкую: его гуманизм. «Хозе Наварро был не такой дурной человек, как о нем можно думать», — это была одна из главных фраз текста, по которой мы знакомимся с героем. «Кармен... Она не виновата в том, что случилось. Цыганщина сделала такую его Кармен», — так кончался спектакль. Сохранение этих фраз подлинника при всех сокращениях и переделках текста, конечно, не случайность. Теплая человечность творчества народного артиста РСФСР, орденосца П. П. Гайдебурова должна быть отмечена в числе его крупнейших достоинств.

## ТЕАТР ВООБРАЖЕНИЯ

Дмитрий Николаевич Журавлев

(род. в 1900 г.)<sup>1</sup>

Самой большой победой жанра художественного чтения в конце 20-х — начале 30-х годов следует считать создание сольных литературных концертов, подчиненных единой теме и единому творческому замыслу исполнителя, и особенно вечеровых программ, состоящих из одного литературного произведения. «Тарас Бульба» А. Закушняка, «Настасья Филипповна» В. Яхонтова, «Мертвые души» А. Шварца, «Кармен» Д. Журавлева — в таком порядке они появлялись.

Д. Н. Журавлев читает «Кармен» Мериме...

В 1929 году полный неутомимой энергии П. П. Гайдебуров показывал свою «Кармен». Это был спектакль, спектакль одного актера, сыгранный на повествовательном тексте. Играл реквизит, играл свет, звучала музыка. Особенно впечатляла пляска Кармен. Мелькание пестрой шали, прерывистые вспышки света, шелканье кастаньет и дробь каблука сливались со словами рассказа в яркую картину.

Журавлев тоже один на эстраде. Без декораций. Без специального костюма и грима. Даже почти без жестов. Он держит в течение всего вечера внимание зрительного зала исключительно средствами художественного слова. И это уже не спектакль. Это концерт.

В творчестве Журавлева нет ошеломляющего великолепия, но оно

<sup>1</sup> Д. Н. Журавлев начал читать в 30-е годы, будучи актером театра им. Евг. Вахтангова. В 1940 году оставил театр, целиком посвятив себя литературной эстраде. Богатейшая творческая палитра артиста позволяет ему с равным искусством исполнять произведения Пушкина и Маяковского, Л. Толстого и Бабеля, Чехова и Тихонова... Лауреат многих конкурсов, народный артист СССР, Д. Н. Журавлев продолжает активную концертную работу и много сил отдает педагогической деятельности в школе-студии МХАТа. Большинство программ Д. Н. Журавлева записано на грампластинках. Знакомство с ними, бесспорно, обогатит читателей этой книги. — *Сост.*

глубоко и проникновенно. Вероятно, потому, что он никогда не говорит «чужих» слов: всякое его слово, сказанное с эстрады, — это освоенное им слово. Боясь всяческой чрезмерности, он стремится довести передачу текста до наибольшей непринужденности, естественности.

Вплощение драматургического произведения на сцене обогащает замысел автора. Такое же обогащение дает исполнение литературного произведения мастером-чтецом, который, по слову Н. В. Гоголя, «способен передать всякую неуловимую черту того, что читает».

Художественное чтение — это «театр воображения». По отдельным штрихам, даваемым исполнителем, слушатель в воображении восстанавливает целый театр живых и действующих образов.

Журавлев блестяще умеет воздействовать на воображение. Образы людей, о которых он рассказывает, представляются слушателям во всей осязательности. Так, медлительными ритмами речи, глубоким тембром голоса, скупой, но выразительной интонацией Журавлев создает в «Кармен» конкретный образ Хозе Наварро. В первой же авторской части, где есть только реплики Хозе, чтец исключительно тонким приемом заставляет у в и д е т ь облик своего героя. Этого достаточно. Журавлев-рассказчик заставляет неотрывно следить за событиями, ведущими к трагической развязке мучительной любви Хозе.

Один этнограф слышал народного певца, который рассказывал древнюю легенду. Все жадно слушали. Дойдя до места, где герой попадает в темницу, уставший сказитель хотел отдохнуть, но слушатели стали требовать, чтоб он отдыхал только после того, как герой освободится. Пришлось выполнить их требование... Когда я слышу захватывающее повествование, подобное «Кармен» Журавлева, я вспоминаю этот рассказ.

«Какая память у чтецов!» — часто восхищаются слушатели... Вероятно, любой слушатель мог бы в конце концов уложить в памяти самое длинное произведение. Но заставить целый вечер слушать себя — искусство, и этим искусством Д. Н. Журавлев владеет в совершенстве.

## МУЗЫКАЛЬНЫЕ ЧТЕНИЯ

Владимир Васильевич Максимов

(1880—1937)<sup>1</sup>

В. В. Максимов, бывший таким блестящим драматическим актером, мастером немом кино, создавшим на экране ряд чрезвычайно пластически и мимически выразительных образов, — вместе с тем разрабатывал другое,

<sup>1</sup> Заслуженный артист РСФСР В. В. Максимов (Самусь) работал во МХАТе и Малом театре, был популярнейшим артистом немом кино, одним из организаторов БДТ в Ленинграде (1919—1924), работал в Театре комедии, преподавал в Институте сценических искусств. С чтением вышел на концертную эстраду в 1924 году.

Очерк Г. В. Артоболевского представляет не только историческую, но и практическую ценность — раздумьями о жанре, который никем сейчас не разрабатывается, но в разной степени, в той или иной своей разновидности, присутствует в программах ряда советских чтецов (Т. Давыдовой, В. Сомова и др.). — *Сост.*

совершенно противоположное искусство. Это искусство чистой речи, подчеркиваю — именно чистой речи, вся выразительность которой была сосредоточена в его богатом модуляциями, исключительно гибком, музыкальном, прекрасном голосе.

Владимир Васильевич был одним из первоначальных носителей (а в наши дни — почти единственным носителем) несколько спорного жанра, в свое время имевшего большую популярность, — жанра, по-прежнему говоря, «мелодекламации», а по терминологии В. В. Максимова — «музыкальных чтений».

Непопулярность этого жанра в последнее время объясняется, вероятно, тем, что ранее он был в значительной степени дискредитирован рядом исполнителей. Часто актер брал музыку, не всегда подходящую к данному произведению, и, скрывая за ней, как за ширмой, отсутствие привычных для него аксессуаров — сценического костюма, грима, света, — выступал на эстраде. К актерам присоединилась волна любителей... В таком виде «мелодекламация» не имела данных к развитию.

В. В. Максимов с огромной настойчивостью разрабатывал жанр музыкальных чтений на эстраде. Он читал с роялем, со струнным ансамблем, с симфоническим оркестром.

Он говорил о трех формах этого жанра.

Первая форма — это, условно говоря, «цыганщина в чтении», когда в сопровождении какого-то легкого аккомпанемента исполнитель произносит то или иное произведение.

Вторую форму Максимов видел в иллюстративном, объяснительном чтении, когда чтение помогает слушателю осмысливать музыкальные образы. Например, чтец кончает словами сказки Пушкина:

Под столицей, близ ворот,  
С шумом встретил их народ —

и далее следует музыка (монтаж «Золотого петушка»). Подготовленные чтецом слушатели ясно слышат в музыке шествие праздничного народа. Это — программная музыка, программное чтение.

К третьей форме Владимир Васильевич относил последние свои работы, которым он и дал название «музыкальных чтений». В них голос чтеца ритмически и гармонически сливается с музыкой, образует с ней нечто неразрывное, цельное, благодаря чему произведение впечатляет слушателя именно своей монолитностью. Владимир Васильевич читал романсные тексты на соответственной музыке. Этот скользкий по нотам голос, необыкновенно звучный и богатый модуляциями, производил громадное впечатление.

Сделанная Максимовым классификация показывает, что он умел не только творить, но и осмыслять свой творческий опыт чрезвычайно тонко и наблюдательно.

Несколько слов о внешней манере Владимира Васильевича на эстраде. В. В. Максимов — блестящий мастер немого кино, мастер пластики и мимики, — выходя на эстраду, был почти неподвижен. Некоторые, очень незначительные движения были особенно выразительны именно благодаря

тому, что их было немного. Таким он стоял на эстраде, передавая всю художественную нагрузку слову.

К сожалению, мы опоздали: мы не записали его речь и музыкальное чтение. Но нужно понять тот род искусства, которому большой художник отдал значительную часть своей творческой жизни. Может быть, среди молодежи найдутся люди, которые отыщут в жанре музыкального чтения то, что нужно советскому искусству?

## В. И. КАЧАЛОВ НА КОНЦЕРТНОЙ ЭСТРАДЕ МЫСЛИ И НАБЛЮДЕНИЯ

В обширной галерее благородных образов, созданных В. И. Качаловым<sup>1</sup>, едва ли не самый благородный — Качалов на эстраде. Поэтическая личность артиста, его властное и неотразимое обаяние, исключительный по красоте и благородству голос создают тот неповторимый актерский комплекс, который памятен всякому, кто хоть раз наслаждался великолепным мастерством Качалова на концерте.

К. С. Станиславский высоко ценил речевое мастерство Качалова. Он видел в нем живой образец неутомимой и деятельной любви к слову.

Как весь Качалов при всей своей простоте в высшей степени театрален, в лучшем смысле слова, так и речь его театральна, или, точнее говоря, концертна. Слово Качалова не только сказано — оно достойно преподнесено слушателю. Лишенный всех дополнительных средств воздействия, которыми располагает театр, Качалов убеждает слушателя только своим целеустремленным впечатляющим словом, полновесным и звучным. Это дает артисту возможность не только выносить на эстраду отрывки из драматургических произведений, но выступать и с исполнением стихов.

Что же влечет к чтению этого актера, занимающего такое исключительное место среди прочих мастеров сцены? Что могут прибавить скромные лавры чтеца к его благородной славе актера? В этом им руководит в первую очередь пламенная и неоскудевающая любовь к поэзии, любовь, которую он пронес через всю жизнь. Не только памятные с юности классики, но также Блок, Есенин, Багрицкий, Тихонов, Пастернак последовательно обогащали его репертуар.

Особая категория репертуара Качалова — отрывки из пьес, исполняемые артистом за всех партнеров. Таковы сцена Барона и Сатина («На дне» Горького), Иоанна и Гарабурды («Смерть Иоанна Грозного» А. Толстого), Несчастливцева и Аркашки («Лес» Островского), сцена на форуме из «Юлия Цезаря» Шекспира и др. В этом находит удовлетворение истинная потребность Качалова к творческому переживанию всего произведения в целом.

В отрывках из пьес Качалов являет исключительную технику речевой трансформации. Это не чтение отрывка от лица одного человека, показывающего (наподобие режиссера) характерные черты персонажей. Нет, каждое действующее лицо живет в исполнении Качалова своей жизнью: ритм, тембр, интонации для каждого из персонажей особые. Закройте глаза — и вы

<sup>1</sup> Годы жизни Василия Ивановича Качалова — 1875—1948. — *Сост.*



В. И. Качалов. Рис. В. Серова

будете уверены, что перед вами говорят разные люди, столь велико трансформационное мастерство артиста. И на всем протяжении сцены, как быстро ни чередуются реплики героев, каждый из них живет своей задачей, не изменяя ни внутреннему облику, ни речевой характеристике образа.

Быстрота переключений поистине изумительна: даже когда воплощаемые Качаловым партнеры перебивают друг друга или «подхватывают» текст, в их тоне нет ни малейшей «грязи», ни одна речевая краска не переходит с реплики одного партнера на следующую. Эта исключительная чистота красок свидетельствует о предельной отработанности формы, о мастерстве артиста, в котором свежесть первичного ощущения слова соединяется с точным осознанием интонации.

Мастерство речевой трансформации позволило Качалову достичь того поразительного эффекта, которым прославлено его исполнение беседы Ивана Карамазова с чертом. Чудо разговора человека со своим двойником, с голосом своей души, казавшееся невысказанным В. И. Немировичу-Данченко, режиссеру спектакля, с блеском было осуществлено артистом.

Второй категорией концертного репертуара Качалова стали монологи из игранных им пьес (Гамлет, Анатема, Несчастливцев и др.) или специально подготовленные для концертов (Эгмонт, Ричард III). Концертная эстрада дала артисту возможность найти речевое воплощение тем ролям, которые он не имел случая воплотить на сцене. В этой категории репертуара проявляется способность Качалова впечатлять воображение слушателя настолько, что он начинает видеть предмет речи со всей достоверностью.

Но еще ярче творческий облик Качалова как мастера слова проявляется в исполнении им стихотворений. Здесь, мне кажется, выявляются два определяющих начала его творчества: сосредоточенность мысли и жизнеутверждение. Не случайно один из совершеннейших образцов декламационного искусства артиста — его исполнение стихотворения А. С. Пушкина «Брожу ли я вдоль улиц шумных...». В этом произведении оба названных начала находятся в удивительном равновесии: мысль его полна оптимизма, а оптимизм его основан на философии. Но ведомо Качалову и опьянение жизнеутверждением. Исполнение баллады Бернса «Джон Ячменное Зерно» такое же хмелевое, как радость жизни, возвещаемая этой балладой.

Как бы ни были стихи эмоциональны, Качалов, произнося их, прежде всего мыслит: стихи неизменно приобретают в его устах логическую ясность. Белинский заметил, что многие стихотворения, «не заключая в себе особенного смысла, хотя и не будучи лишены обыкновенного, выражают собою беспечно знаменательный смысл одною музыкальностью своих стихов»<sup>1</sup>. Качалову не нужно иного смысла, кроме того, который можно выразить в точных, логически ясных понятиях. Убеждающей, истолковательной интонации в творчестве Качалова принадлежит ведущая роль.

Выделение им того или иного слова в отдельной фразе определяется трактовкой произведения в целом, и обратно: то или иное ударение освещает целое. «Погиб поэт», — начинает Качалов стихотворение Лермонтова

<sup>1</sup> Белинский В. Г. Разделение поэзии на роды и виды. — Собр. соч. в 13-ти т., т. 5. М., 1954, с. 10.

«Смерть Поэта», и слушателю с первой же фразы становится ясно, что это не просто надгробная элегия, а скорбь великая и гневная. Исполняя поэму Маяковского «Во весь голос», Качалов предлагает потомкам «ощупать» «железки строк», как «старое, но грозное оружие». Подчеркивая значительность слова «оружие», а не выделяя определение «грозное», как это часто делают другие исполнители, он тем самым ярко освещает мысль Маяковского: стихи — оружие поэта. Таковы некоторые примеры интонационного выделения Качаловым логических центров фраз.

Интересно, что Качалов для выделения логически ценных слов прибегает не только к их усилению или изменению высоты голоса, но часто пользуется замедленным их произношением. Для его речи характерна гармоническая смена ускоренных и замедленных участков. Это придает своеобразный ритм его речи, делает особо ощутимой ее мелодию.

Артист переносит в чтение стихов свое мастерское владение монологом: лирическое стихотворение в его исполнении — в большей или меньшей степени монолог. Это придает особую убедительность его чтению: ведь в монологе острее чувствуется конкретная личность говорящего.

Рождение мысли у Качалова немного опережает рождение слова, звучащие слова как бы стремятся за безостановочной мыслью. Это придает динамичность его повествованию. Но, как добрые друзья, мысль и слово Качалова всегда идут в ногу. Речь его — сплошное движение, в котором каждая отдельная фраза лишь звено непрерывно развертывающейся целестремленной мысли. Поэтому редко услышишь в потоке речи «интонационную точку». Даже окончания стихотворений не всегда интонируются им с определенностью: часто слушатель ощущает, что и с последним сказанным словом не исчерпана мысль.

Индивидуализация каждого из произведений в творчестве Качалова идет преимущественно путем раскрытия характера того лица, от имени которого идет речь. Вспомним, например, исполнение им поэмы Маяковского «Во весь голос» с его мужественно грубоватостью и сравним с этим исполнением им же стихотворения Лермонтова «Смерть Поэта», овеянное романтикой. Такая индивидуализация произведения вполне соответствует «монологическому» направлению творчества Качалова.

«В. И. Качалов читает лучше меня, — писал Маяковский, — но он не может прочесть так, как я»<sup>1</sup>. Может быть, под этим подписались бы и другие исполняемые Качаловым поэты, так как его чтение действительно далеко от авторского чтения поэтов. Но в чем бы ни выражал автор свое несогласие с артистом, он никогда не сможет отрицать значительности мысли, эмоциональной силы, виртуозности техники исполнения<sup>2</sup>.

В. И. Качалов — великий актер и непревзойденный мастер слова.

<sup>1</sup> Маяковский В. В. Расширение словесной базы. — Полн. собр. соч. в 13-ти т., т. 12, М., 1959, с. 159.

<sup>2</sup> Рекомендуем ознакомиться с грамзаписями, сохранившими для нас голос замечательного артиста. В его репертуаре большинство имен поэтов, чьи произведения входят в школьную программу. Особенно интересны записи сцен из чтецких «моноспектаклей» В. И. Качалова (как, например, сцена из пьесы М. Горького «На дне»), в которых он проявляет себя как знаток различных речевых стилей, владеющий всей палитрой образно-интонационных средств. — *Сост.*

## ПУТЬ ЧТЕЦА

Антон Исаакович Шварц

(1896—1964)<sup>1</sup>

Лауреат всесоюзных конкурсов чтецов Антон Шварц — зрелый мастер. Речь его ясна и правдива, рисунок уверенный, краски сочные. Всегда бывает поучительно проследить, хотя бы в общих чертах, творческий путь мастера. Применительно к Шварцу это тем более поучительно, что его исполнительская деятельность и творческое развитие теснейшим образом сплетены с развитием и становлением самого жанра художественного слова в Ленинграде.

Путь Шварца своеобразен. Он отличен от пути многих других современных мастеров слова, например В. Яхонтова<sup>2</sup>, начинавшего свою деятельность в это же время.

Яхонтов, представитель актерского крыла в области художественного чтения, долгое время не допускал применения к себе самого слова «чтец». Он начинал свои публичные выступления с концертных программ (точнее, «спектаклей»), сразу искал «большой формы» в искусстве монтажа.

Шварц пришел к концертным программам и искусству большой формы в результате длительного пути. Яхонтов, идя от театра, сразу штурмовал «вершины», — Шварц проходил свой путь от «низов» работы.

Примерно с 1926—1927 годов искусство художественного слова, рассматривавшееся до того главным образом как элемент политпросветработы, мало-помалу осознается как самостоятельное искусство. Одним из первых шагов в этом направлении было использование чтецов для художественной иллюстрации литературных лекций при облпрофсовете: в клубах, красных уголках, на предприятиях и т. п.

В те годы иллюстрации включались непосредственно в текст лекции: речь лектора неоднократно уступала место голосу чтеца. Нетрудно видеть, что такая работа должна была воспитывать в исполнителях ряд специфических качеств. Прежде всего, умение владеть миниатюрой (вкрапляемая в текст лекции иллюстрация не могла быть большой). Перед чтецом стояла необходимость вложить яркое и глубокое содержание в небольшой по объему отрывок, обеспечив в то же время полную его законченность и понятность. Кроме того, чтецу нельзя было особенно вырываться из общего тона лекции. Это воспитывало благородную сдержанность исполнения. Наконец, еще одно качество воспитывалось в этой работе — творческая

<sup>1</sup> А. И. Шварц — заслуженный артист РСФСР. Первый литературный вечер его состоялся в 1929 году. С 1930 года — систематические литературные концерты. Создал 28 вечерних программ, в том числе пять пушкинских и две — из произведений Гоголя. Шварц читал отдельные произведения всех русских поэтов-классиков XIX века, создал «звучащую антологию» советской поэзии (1941—1947) и многое другое. Пластинки с записями чтения А. И. Шварца можно приобрести. — *Сост.*

<sup>2</sup> Владимир Николаевич Яхонтов (1899—1945) учился во Второй студии МХТ, студии Евг. Вахтангова, был актером театра В. Э. Мейерхольда. С 1925 года работал на концертной эстраде. Вместе со своим постоянным режиссером Е. Е. Поповой создал своеобразный жанр «Театра одного актера», о чем подробно рассказывается в его книге того же названия (М., 1958). — *Сост.*

гибкость. По ходу лекции часто приходилось исполнять вещи разного плана, и чтец должен был уметь от изощренной «Казачьей песни» И. Сельвинского перейти к ситцевой «Гармони» А. Жарова. Все эти качества стали характерными для творчества Шварца.

Следующим этапом завоевания художественным чтением места в ряду советских искусств было продвижение его сначала в камерные концерты, а затем и в эстрадные. Первое приглашение принять участие в программах Театра эстрады вызвало у нас ряд сомнений. Сможет ли художественное чтение быть достаточно «развлекательным», чтобы выдержать конкуренцию с номерами цирка и доступными песнями? Но жанр художественного слова в целом, и Шварц в частности, успешно вышли из этого испытания. Яркие стихи советских поэтов — «Контрабандисты» Э. Багрицкого и «Бой быков» С. Кирсанова, — взятые им для первых выступлений, оказались вполне «эстрадными» и имели заслуженный успех. Работа на эстраде требовала от исполнителя органической яркости. И в этом ее значение для творческого формирования Шварца.

Осенью 1929 года Шварц дал свой первый открытый литературный концерт. Программа была сборная: поэзия и проза, современность и классика. За этой программой последовал ряд других. Всего за 10 лет Шварц подготовил 17 вечерних программ. Само количество говорит о его профессиональной трудоспособности — необходимом качестве настоящего мастера.

Шварцу принадлежит большая заслуга в пропаганде советской литературы. Маяковский, Сельвинский, Багрицкий, Асеев, Тихонов, Прокофьев, Безыменский, Жаров и другие находили в его программах убедительное воплощение и истолкование. Семь программ А. Шварца построены целиком на советском материале. В числе авторов мы встречаем лучших писателей нашей страны: Горького, Шолохова, Ал. Толстого, наряду с талантливыми представителями литературной молодежи.

Много сделано Шварцем и для пропаганды классической литературы. Совершенно исключительное место занимает в его программах А. С. Пушкин. Три вечерние программы посвящены Пушкину (1931—1936): «Пиковая дама», «Метель», «Полтава», «Медный всадник», отрывки из «Евгения Онегина» и целый ряд различных стихотворений.

Шварц — последовательный и принципиальный чтец. Его главная сила — в повествовании и лирике. Именно в этих областях лежат лучшие достижения его пушкинских программ, в том числе виртуозная «Метель» и цикл лирических стихов. Речевое искусство Шварца достигает в «Метели» пленительной легкости: ничто постороннее не подмешивается в угаданный аромат эпохи.

Среди программ, посвященных классической прозе, следует вспомнить программу из произведений Чехова (1933): непосредственный юмор «Дочери Альбиона», сатирический реализм «Человека в футляре»... Умение Шварца выбирать материал тонко обнаружилось и в дополнениях к этой программе, извлеченных из записных книжек писателя.

Особо значительны программы: «Мертвые души» (1935) и «Сказки

Андерсена» (1938), созданные в творческом содружестве с режиссером П. К. Вейсбремом<sup>1</sup>.

Над Гоголем, как и над Андерсеном, Шварц много и неуклонно работал. На пути к «Мертвым душам» находятся такие его достижения, как «Невский проспект» и «Сорочинская ярмарка». К большому полотну «Мертвых душ» Шварц пришел, вооруженный гоголевскими «этюдами» и «студиями». Не потому ли «Мертвые души» в его исполнении пользовались всеобщим признанием?

При воплощении на эстраде большого литературного произведения артист-чтец «конкурирует» с театром и во многом имеет перед ним принципиальные преимущества. Нужна исключительно большая актерская удача, чтобы сценический образ не попал в конфликт с образом, ранее сложившимся в воображении читателя. Искусство слова гораздо меньше имеет оснований для конфликта со слушателем: оно оставляет большой простор воображению. Кроме того, театральная инсценировка романа всегда беднее подлинника, так как невозможно все богатство мысли автора, изложенное в повествовательных частях, показать в действии или передать в репликах. Такого обеднения не происходит при концертном чтении. «Мертвые души» Шварца убедительно это доказывают: гоголевский текст живет здесь во всем блеске сочных красок, неподдельного лиризма и здорового юмора.

«Сказки Андерсена» — такая же цельная программа, как и «Мертвые души». Можно сказать, что она принадлежит к лучшим достижениям Шварца и его постоянного режиссера П. К. Вейсбрема. Все лучшие стороны творческого облика чтеца — лиризм и патетика, ирония и юмор — сливаются в «Сказках» в органическое единство. Но самое ценное в том, что Шварц раскрывает содержание этих, по существу, благодушных сказок, переосмысляя их с большой глубиной и серьезностью.

Режиссер и исполнитель раскрывают свой замысел: «Две сказки в нашей программе — „Тень“ и „Самое невероятное“ — должны прозвучать как приговор фашистскому варварству и призыв к защите культуры. Сказка „Истинная правда“ весело и метко высмеивает обывателя. „Новое платье короля“ — это классическая сатира на лживость буржуазной цивилизации...»<sup>2</sup>.

И выбор сказок и их воплощение, показавшиеся на первый взгляд неожиданными, благодаря точности и значительности замысла становятся закономерностью. Разве не вырастает в передаче Шварца насмешливая сказка Андерсена о голом короле в символ народных восстаний, когда чтец так ярко передает возрастающий гул толпы: «голый король», «голый король», — гул, покрываемый свистом! И пусть рассказчик снова возвра-

<sup>1</sup> Павел Карлович Вейсбрем (1899—1963) был одним из первых режиссеров художественного слова; деятельность его в этой области заслуживает пристального внимания исследователей. — *Сочм.*

<sup>2</sup> См.: Шварц А. В лаборатории чтеца. М., 1968, с. 119—121. Книга А. И. Шварца — это «блистательный анализ художественной ткани великих образов русской прозы и советы, как постигать особенности поэтической речи писателя, его метод и взгляд на мир», по словам И. Л. Андроникова (из предисловия к этому изданию). — *Сочм.*

щается к благодушному повествованию («Свинопас» и «Стойкий оловянный солдатик») — слушатель не забудет ни «сказок-приговоров», ни «сказок-призывов».

Громадное значение имеет работа режиссера П. К. Вейсбрема, оказавшего, наряду с такими режиссерами, как Е. Б. Гардт и Е. Н. Смирнова, большое влияние на рост жанра художественного слова в целом. И если «театр воображения» встал в ряды большого советского искусства, заслуга в этом принадлежит столько же напряженной работе чтецов, сколько неутомимой энергии режиссеров.

В ряду других мастеров Антон Шварц имеет индивидуальное лицо. В нем нет остроты Яхонтова. Нет в нем и непосредственной задушевности Журавлева. Зато какая-то спокойная уверенность и жизненная прочность проникают все его творчество. Основная, характерная для Шварца поза на эстраде: слегка опущенная (лоб вперед) голова. Шварц редко закидывает голову назад, редко принимает позы «романтического данника страстей». Наоборот: склоненный лоб, поза мыслящего человека — определяющая деталь в его творческом облике. Таким и запоминают его слушатели.

2

Основы  
художественного  
чтения



ВВЕДЕНИЕ В ПРЕДМЕТ

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ЧТЕНИЕ И ЗАДАЧИ ЧТЕЦА

Художественное чтение — искусство исполнительское. Его материал — идейный «экстракт» веков и народов, закрепленный в литературных произведениях. У чтецов исключительные возможности выбора репертуара. От «Илиады» и «Слова о полку Игореве» до злободневного газетного фельетона — все может быть воплощено в художественном слове. Но задача заключается не в том, чтобы «выразительно огласить» литературное произведение. На основе литературного материала чтец должен создать новое художественное произведение, отличающееся от первоисточника (точно так же, как спектакль отличается от пьесы).

Передать слушателям живую мысль в прочувствованных образах искусства, чтобы в определенном направлении воздействовать на аудиторию, — основная задача чтеца-художника. Поэтому исполнение должно быть понятным, впечатляющим и убедительным. Оно должно воздействовать на ум, чувство и волю слушателей; соответственно в нем должны участвовать разум, чувство и воля исполнителя. Это возможно лишь тогда, когда чтец убежден в идейной и художественной полноценности литературного материала.

Главенство литературного материала определяет характер работы над ним. Путем внимательного изучения чтец должен определить все авторские указания, которые заключаются как в содержании, так и в форме произведения. Трактовка темы, образы героев, графическое расположение текста и многое другое следует рассматривать как указания автора, требующие определенного выполнения. Там, где чтец, лишенный трудолюбия, творческой чуткости и фантазии, увидит лишь одну возможность «докладывания текста», чтец-художник найдет много различных способов интерпретации произведения и выберет из них тот, который наиболее близок его индивидуальности. Вследствие этого интерпретация одного и того же произведения будет различной у разных исполнителей.

Та организующая произведение мысль, которую исполнитель избирает, то отношение, которое он устанавливает к действующим лицам и событиям, то, ради чего он обращается к слушателям, — все это делает исполнителя толкователем. Но толкование не может быть произвольным, оно должно

опираться на материал исполняемого произведения, и применение художественных средств должно строго ему соответствовать. Надо помнить, что само литературное произведение — это тоже факт действительности, его обусловленный.

Произведения советские, современные нам ближе. Когда же мы обращаемся к классике, перед нами встает ряд трудностей и при выборе материала, и при его обработке, и при исполнении. Как добиться того, чтобы слушатель понял не только фабулу, но и художественные достоинства произведения и волновавшие автора проблемы? Как добиться того, чтобы в классических образах, отделенных от нас веками, прозвучал живой голос, способный взволновать слушателя?

Чтобы воплотить в звучащем слове любое литературное произведение, исполнителю-чтецу, помимо природной одаренности, необходимы: общая культура, положительные знания, профессиональная оснащенность.

Исполняемое произведение прежде всего надо любить, сжиться с ним. Надо всецело «присвоить» себе исполняемый текст, чтобы он стал органической принадлежностью чтеца. Пройти через одержимость произведения необходимо, чтоб овладеть им. Только овладев произведением, «присвоив» текст, исполнитель сможет искренне и правдиво жить в этом произведении, так, чтобы текст звучал как свой, рождался вместе с мыслью.

Умение проанализировать произведение, умение четко поставить перед собой действенную задачу, умение подчинить этой задаче все художественные средства — вот фундамент правдивого исполнения. Только подкрепленное выверенным расчетом творчество может быть по-настоящему свободно. Только при этом условии будет отсутствовать оглядка (а вдруг не так?), которая часто заставляет чтеца исполнять «приблизительно» то, что нужно делать точно. Без такого расчета не может быть соблюдена экономия выразительных средств, которая всегда характеризует исполнение подлинно правдивое.

Особенность исполнительского творчества как творчества публичного, при котором ничего нельзя «поправить» в случае ошибки, делает особенно важным безошибочное и полное освоение материала. Только уверенный мастер сможет насытить свое исполнение той творческой взволнованностью, без которой не бывает никакого искусства.

ЧТЕЦ И АКТЕР

Специфические особенности художественного чтения, его отличия от драматического искусства определяются в первую очередь разницей в литературном материале, который исполняется актерами и чтецами, и теми задачами, которые из этого материала вырастают. Материал актера — драматургия, материал чтеца — преимущественно эпос и лирика.

Известный французский преподаватель чтения Э. Легуве писал: «Актер — солист, играющий в оркестре; чтец составляет весь оркестр»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Легуве Э. Чтение как искусство. М., 1879, с. 17.

Образ, создаваемый актером на сцене, — это живой человек, действующий в среде других людей, в конкретной обстановке, от чего и зависит его сценическое поведение. Действуя в обстоятельствах, предлагаемых ему как Городничему или Чацкому, актер свое творческое внимание направляет на создание конкретного образа действующего лица, на «вхождение в образ».

Чтец же свое творческое внимание направляет на создание в воображении слушателей образов и действий тех лиц, о которых он рассказывает. Вся творческая воля рассказчика обращена на передачу событий исполняемого произведения; он входит в образы героев повествования частично, он лишь в намеке передает их характерные черты, только рассказывает о том, как персонажи мыслят, чувствуют<sup>1</sup>. Поэтому выразительные средства чтеца более сдержанны.

Даже в тех случаях, когда чтец передает прямую речь персонажей, он именно передает чужую речь, не подменяя повествователя изображаемым лицом. Монологи и диалоги в повествовании, как правило, не драматизируются, а рассказываются от того же — часто довольно неопределенного как личность — образа повествователя.

Если в спектакле, помимо действующих лиц, есть такой «ведущий образ», т. е. образ рассказчика, от лица которого ведется повествование, то эта роль поручается отдельному актеру («Первая конная» Вс. Вишневского, «Воскресение» Л. Толстого во МХАТе). В художественном чтении образ рассказчика всегда является производным, т. е. создается самим исполнителем. Разумеется, исполнительское «я» чтеца — это не реально-бытовая фигура какого-нибудь Петрова или Сидорова, занимающегося художественным чтением. С другой стороны, это и не автор, как историческое лицо, наделенное определенными индивидуальными чертами (читая басню, чтец не должен, конечно, воображать себя Крыловым). Творческий образ чтеца — это синтез его личного и авторского «я». В процессе художественного чтения исполнитель и автор, как два творящих художника, сливаясь воедино, создают один монолитный ведущий образ.

Актер как действующее лицо спектакля знает только свое прошлое и настоящее, он не имеет права знать будущее. Так, например, Городничий в четвертом действии комедии не представляет себе, как он будет одурочен в пятом. Чтец, в отличие от актера, знает и будущее своих героев. С момента выхода на эстраду ему видна вся, от начала до конца, сюжетная линия произведения.

Эта разница в творческом самочувствии, в «условиях игры» конкретно отражается и в исполнении. Актер действует в событии, т. е. в настоящем времени, чтец же в большинстве случаев повествует о событии, т. е. о том, что уже прошло.

Знание дальнейших событий, вплоть до конца произведения, помогает чтецу заинтересовать слушателей развитием повествования, держать их

<sup>1</sup> Степень вхождения в образ может быть разной. Решающую роль играют содержание и стиль читаемого произведения, однако «намекы на образы» должны быть настолько четкими, чтобы слушатели могли дообразить, «увидеть».

внимание. Ведь независимо от трактовки литературного произведения чтец все время со слушателями, которых он избирает безмолвными соучастниками своего «спектакля» в «театре воображения». В творчестве мастера художественного слова всегда присутствует «Я хочу вам рассказать», обращенное к залу. Актер же находится в непосредственном общении с партнерами, ему как бы нет дела до зрительного зала. «Нужными сценическими задачами» актеров К. С. Станиславский считает «задачи по нашу, актерскую сторону рампы, а не по ту ее сторону, где зрители. Иначе говоря, задачи, относящиеся к пьесе, направленные к партнерам, исполнителям других ролей, а не к смотрящим зрителям партера». Это еще одно существенное различие в творчестве чтеца и актера.

Творчество актера (а следовательно, и его речь) находится в прямой зависимости от всех сценических обстоятельств, и прежде всего от партнера. Мастер художественного слова располагает большей свободой: он не зависит ни от костюма, ни от грима, ни от обстановки, наконец, он «сам себе партнер». Поэтому сценическое воплощение роли и ее эстрадная передача сильно отличаются друг от друга. В сценическом искусстве, благодаря наличию партнеров, значительно больше «внезапностей», вследствие чего рисунок роли подвержен большим колебаниям. Независимость чтеца от окружающих сценических обстоятельств, и прежде всего от партнера, позволяет ему с большей точностью, чем это может сделать актер, реализовать во время исполнения репетиционные заготовки.

Обратим внимание еще на различные условия работы актера в театре и чтеца на эстраде.

Актер получает роль преимущественно по воле режиссера. Чтец сам выбирает материал для исполнения. Это право на самостоятельный выбор возлагает на чтеца всю ответственность за качество текста и, следовательно, обязывает его хорошо знать художественную литературу. С другой стороны, право самостоятельного выбора предоставляет чтецу счастливую возможность учитывать при этом свои природные данные. Ошибочно мнение, что каждый чтец может исполнить любое литературное произведение. Мастера слова обычно работают над таким репертуаром, который наиболее соответствует особенностям их дарования и вкуса. Актер не имеет этого преимущества: полученная им от режиссера роль не всегда совпадает с его желаниями и исполнительскими возможностями (зато в случае неудачи он имеет основание обвинять режиссера!).

В отличие от современного актера чтец совмещает в своем лице и исполнительские и режиссерские функции. Это относится и к подготовительным этапам работы над произведением (в большинстве случаев), и к исполнению этого произведения на эстраде (всегда). Хотя актер и обязан учитывать целостное звучание спектакля и подчинять этому свою игру, но ему не нужно думать за всех и организовывать художественный результат всего спектакля. Чтец же все время должен контролировать свое исполнение ухом режиссера. Поэтому ему постоянно приходится ограничивать и сдерживать себя. Чтобы не нарушить интонационную перспективу и общий композиционный план исполнения, чтец часто бывает вынужден снижать

и сокращать звучание отдельных интересных, выигрышных моментов. Это меньше пожертвовать деталью, как бы хороша она ни была, ради целого крайне важно для чтеца, поскольку он совмещает в своем лице и исполнителя и режиссера.

А. Я. Закушняк говорил: «У актера множество отговорок, которыми он себя утешает и защищает: плохая постановка, неудачный партнер, головоломный режиссер... Собрал таким образом целую армию защитников, актер способен уверить себя, а подчас и публику в своей невиновности. У эстрадника же, особенно у рассказчика, никакой защиты нет. Если он неудачно приготовил вещь, причиной неудачи никто не интересуется, публика его просто-напросто „не принимает“, пресса бранит, а близкие люди с жалкой улыбкой невыразительно утешают...»<sup>1</sup>.

В. В. Яблонская очень удачно называет художественное чтение «прозрачным» искусством: «...в нем все видно, как оно есть на самом деле, в нем не за что спрятаться, нечем прикрыть свои грехи и ошибки»<sup>2</sup>.

Чтец единолично несет всю ответственность за свое исполнение. Отсюда необходимость очень строгого к себе отношения. Д. Коровяков в дореволюционное время писал, сравнивая игру актера с искусством чтеца: «Художественное чтение предполагает гораздо большую степень литературной и артистической развитости»<sup>3</sup>. Однако лучше воздержаться от опрометчивого заключения, что читать труднее, чем играть. Несомненно одно: творческие обязанности чтеца шире, чем творческие обязанности актера, а следовательно, и ответственность больше.

Итак, искусство актера и искусство чтеца хотя и не совпадают одно с другим, но скрещиваются в отдельных моментах художественного процесса. Поэтому освоение чтецом принципов сценического поведения, воспитание в себе чувства творческого покоя и самообладания принесет ему огромную пользу. Не менее важно и актеру владеть мастерством чтеца, особенно в области стиховой речи, которая остается ахиллесовой пятой современного драматического театра.

## К. С. СТАНИСЛАВСКИЙ ОБ ИСКУССТВЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕЧИ<sup>4</sup>

Мудрый учитель сцены, оставивший в своих мемуарах прославленную главу «Актер должен уметь говорить», живо интересовался работой в области художественного слова. От мастера слова, как и от мастера сцены, К. С. Станиславский требовал актерской техники.

<sup>1</sup> Закушняк А. Я. Искусство рассказчика. — Газ. «Советское искусство», 1938, 8 окт.

<sup>2</sup> О мастерстве художественного слова. Сборник. Л., 1938, с. 68.

<sup>3</sup> Коровяков Д. Искусство и этюды выразительного чтения. СПб., 1914.

<sup>4</sup> 12 мая 1938 года Артоболевский посетил Станиславского. Высказывания Константина Сергеевича, касающиеся искусства художественного слова, Г. В. Артоболевский записал и опубликовал в 1940 году в журнале «Искусство и жизнь». В настоящем издании эта запись печатается с сокращениями. — *Сост.*

Будучи чрезвычайно музыкальным, Станиславский крайне отрицательно относился к однообразию речи, говорению «на двух нотах» (мы помним его крылатые слова: «Речь, стих — та же музыка, то же пение»).

— Я на днях включил радио, — рассказывал он, — и вдруг оттуда — га-га-да-да, в одну дуду. Спектакль одного из наших старейших театров! Мне стало страшно.

Умение «лепить фразу», любовь к фразе высоко оценивалась им. Но он разграничивал любовь к фразе и любовь к слову. Можно любить фразу и не любить слово. Умением донести мысль произнесенной фразы, мысль данного предложения еще не определяется любовь к слову, т. е. «смакование слова», как сказал Константин Сергеевич. Он привел в пример Ф. И. Шалаяпина, напев «по-шалаяпински» фразу из арии Гремина с великолепным подчеркиванием звука «н»:

— «Оннегинн», — спел он, добавив: — Часто звучит «Онеги...».

Он искал звуковой индивидуализации слова.

— Нужно, чтобы «На» звучало иначе, чем «Да», — сказал он.

Константин Сергеевич также привел в пример В. Н. Давыдова<sup>1</sup>, умевшего сочетать «смакование» слова с полной простотой речи. Нет надобности повторять, насколько любил Станиславский подлинную простоту и как добивался он ее в искусстве. Все, что было сверх необходимого для действенности речи, он называл «плюсиками», расценивая их наравне с «трючками», и требовал их беспощадного изгнания. Станиславский сравнивал произведение чтецкого мастерства, уснащенное «плюсиками», с вазой из прекрасного фарфора, на которой насажена металлическая бляшка.

— И хотя бы прекрасного фарфора было много, а бляшка одна-единственная, все же можно предпочесть этой вазе другую, сделанную из худшего фарфора, но без всяких заплат.

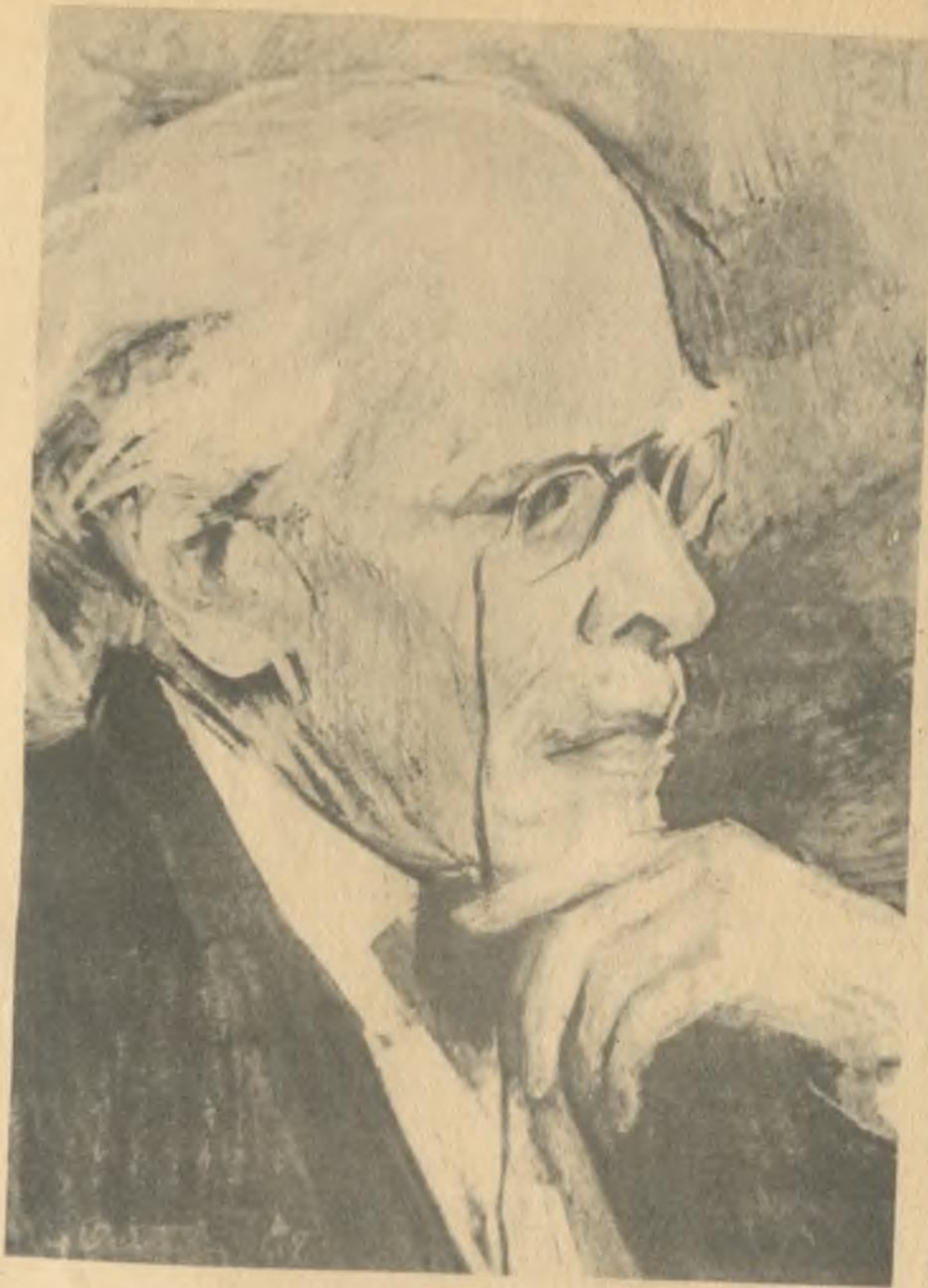
Происхождение «плюсиков» Константин Сергеевич объяснял, с одной стороны, дурным вкусом исполнителя, с другой стороны — неуверенностью актера в себе. Он сослался на личный опыт концертных выступлений.

— Бывало, у вас в Ленинграде мне приходилось выступать в зале Дворянского собрания (теперь Ленинградская филармония). Выхожу на эстраду, сердце бьется... А я иду и думаю: что это у меня запонка не в порядке? Этим отвлекаю себя. Иду и поправляю запонку. Она, конечно, в порядке, но этим я переключаю свое внимание, — и сам успокаиваюсь, и публика начинает интересоваться: что это он там делает? Достигнув этого, я приступаю к исполнению.

Понятно, Константин Сергеевич не требовал от артиста, чтобы тот обязательно тербил свою запонку, — он просто показывал один из приемов, как через определенное действие успокоить себя и подготовить публику к восприятию речи.

Действие Станиславский считал самым существенным для овладения залом. Здесь он не делал различия между мастером сцены и мастером слова.

<sup>1</sup> В. Н. Давыдов (1849—1925) — народный артист РСФСР. С 1880 года — актер Александринского театра; в 1924 году перешел в московский Малый театр. Создатель галереи реалистических образов русской классической драматургии, крупнейший театральный педагог. Как чтец славился исполнением басен. — *Сост.*



К. С. Станиславский. Портрет работы Л. Островой

— И тот и другой — актеры, — говорил он, — и тот и другой — актеры драмы. А самое наименование подчеркивает главное в данном искусстве: актер — «действитель» (от *actus* — «действие»), драма — тоже «действие».)

Когда же я возразил, что между актером драмы и чтецом существенная разница: актер на сцене сам действует, сам совершает определенные поступки, тогда как чтец лишь говорит о действиях героев, — Константин Сергеевич ответил, что он различает два рода действия: действие физическое (т. е. телесное) и действие словом. «Слова тоже действуют», — утверждал Станиславский, и именно это действие заставляет слушателя насторожить внимание:)

— Слова должны быть действенны. Если слушатели сидят, откинувшись на спинки кресел, — действия нет, слушатели как бы говорят исполнителю: прекрасно, ты собираешься нас развлекать, забавлять, занимать, — что ж, посмотрим, послушаем... Но чуть начинается подлинное словесное действие, спины слушателей отделяются от кресел...

«Действовать словами» — это значит, по Станиславскому, определенно знать, для чего говорю, чего хочу этой мыслью или словом достичь, добиться от слушающего.) Это значит — стремиться воздействовать своей волей на партнера, заставить его видеть дело так, как видит или относится к нему говорящий. Воля играет большую роль в слове-действии.)

Ясно, что при таком понимании нет принципиальной разницы между словесным действием и действиями-поступками. Слово является поступком.

— Вы знаете, что словом можно убить, — сказал Станиславский.

Действие Станиславский противопоставлял представлению.

— Всякая поза — это уже представление, — сказал Константин Сергеевич, — а следовательно, и прекращение настоящего действия.

Он сослался на пример Сальвини<sup>1</sup>, который поразил его в «Отелло» прежде всего простотой выхода: в отличие от прочих актеров он шел, а не «выступал», и этим уже держал внимание зала. Выйдя так на авансцену и выдержав паузу, он начинал свой монолог простой благородной речью, и отсутствие в ней всяких излишеств еще более утверждало его власть над зрителями.

Константин Сергеевич воспользовался примером из «Отелло» для иллюстрации еще одной мысли: «Нельзя подменять ритмом слов ритм действия». Он процитировал следующий период из речи Отелло (д. III, сц. 8):

...Как волны ледяные  
Понтийских вод, в течение неудержном,  
Вперед, вперед несутся в Пропонтиду  
И в Геллеспонт, так замыслы мои  
Кровавые неистово помчатся,  
И уж назад не взглянут никогда,  
И к нежности смиренной не отхлынут,  
И будут всё нестись неудержимо,  
Пока не поглотятся диким мшненьем.

<sup>1</sup> Сальвини Томмазо (1829—1916) — итальянский трагический актер; в 1867, 1882, 1886 и 1900 годах гастролировал в России. — *Сост.*

Апеллируя к примеру итальянских певцов, которые в подобном музыкальном периоде не только не делают ускорения, но замедляют движение мелодии на подъеме, Константин Сергеевич показал раскрытие этого монолога на замедлении<sup>1</sup>.

Его интересовала проблема общения в художественном чтении. Я сказал, что объектом нашего общения является зрительный зал.

— Как «зал»? Масса? Или отдельные люди? Я не понимаю этого. Вот мы беседуем с вами, общаемся. Каждый из нас скажет фразу и следит, дошла ли мысль. Если чтецы общаются с целым залом, видимо, и паузы у них должны быть длительнее, чтобы проверить, дошли ли слова и до того, и до другого в зале.

И Станиславский произнес несколько фраз, как бы обращенных к большой аудитории, с соответственными паузами, — я бы сказал, в тоне толстовской речи, точной, не допускающей кривотолков.

Признавая разницу между чтецом и актером стационарного театра, Станиславский громадное значение придавал театральному коллективу.

— Театр, — говорил он, — это не только сцена, не только актеры, но и весь тысячный коллектив театра, и многое другое. Театр начинается со швейцара! Он открыл вам дверь — это уже театр. И вежливые, приветливые билетеры, и освещение, чистота, красота — все должно располагать посетителя к чему-то особенному — не будничному, обычному, серому, — чтобы он сразу окунулся как бы в очистительную купель.

Таким образом, самый спектакль является, по Станиславскому, завершением целого ряда впечатлений, которые начинаются, как только зритель покинет улицу и вступит в вестибюль театра.

Точно так же и для литературных концертов нужны соответственные условия, которые «от входа» готовят слушателя к радостному общению с живым творчеством артиста-чтеца.

Но — в первую очередь — для дальнейшего совершенствования мастерства чтецов необходим широкий обмен творческим опытом. Это внесет в работу мастеров слова то коллективное начало, в котором К. С. Станиславский видел одно из преимуществ театра и которое является творческой основой всей нашей общественной жизни.

## ДЕЙСТВЕННОСТЬ РЕЧИ ЧТЕЦА И ЕЕ УСЛОВИЯ

Конечная задача чтеца — передать средствами звучащей речи воплощенную в художественные образы, эмоционально насыщенную мысль литературного произведения с целью воздействовать на слушателей в определенном направлении.

Между чтецом и слушателями должны установиться отношения взаимодействующих партнеров. Для этого в первую очередь нужно, чтобы

<sup>1</sup> Чрезвычайно интересно сравнить запись Г. В. Артоболевского с комментированием этого монолога Аркадием Николаевичем Торцовым, — см. вторую часть книги К. С. Станиславского «Работа актера над собой». — *Сост.*

в основе речи был определенный волевой посыл, обращенный к слушателям, стремление убедить их в чем-то, зажечь каким-либо чувством, побудить их к определенным поступкам, т. е. воздействовать в желательном направлении на их мысли, чувство и волю. Краткую формулировку намерений исполнителя (преимущественно через посредство глагола «хочу») принято называть «установлением исполнительской задачи». К. С. Станиславский называл эту конечную задачу — «главную всеобъемлющую цель, притягивающую к себе все без исключения задачи, вызывающую творческое стремление двигателей психической жизни и элементов самочувствия артистической роли», — с в е р х з а д а ч е й<sup>1</sup>.

Для того чтобы речь была действенной, исполнителю необходимо точно понимать цель своего чтения. Всякий чтец, выступающий с каким-либо произведением, должен ясно представлять себе, з а ч е м он его исполняет. «Хочу воспеть Свободу миру, На тронах поразить порок», — так определяет Пушкин цель своей оды «Вольность». По образцу этой авторской декларации и чтец должен формулировать свое намерение. Верная целенаправленность исполнения может возникнуть лишь в результате глубокого, всестороннего понимания исполняемого.

Чтец должен определить т е м у произведения, т. е. обобщить в сжатой формулировке, о чем, о каком жизненно важном вопросе, о каком круге явлений, требующих осмысления, о какой, иными словами, проблеме идет в нем речь.

Исполнитель не может не дать себе отчета в том, какова идея, т. е. руководящая мысль автора, его решение проблемы, заключенной в теме, в чем творческая взволнованность данного произведения.

Вместе с тем чтец настолько должен усвоить, «увидеть» последовательность действий и картин, чтобы уметь вкратце передать события, взаимодействия героев, из которых складывается развивающееся действие или сюжет произведения.

Чтец должен охарактеризовать образы героев, понять авторскую оценку каждого из них, мотивировку их мировоззрения и поступков, приводящих к конфликту, который лежит в основе сюжета. Надо понять творческий образ автора, стиль эпохи, жанр и стиль самого произведения. Разбор и осмысление текста — необходимый подготовительный этап в работе исполнителя; осмысленность — важнейшее условие действенности речи чтеца<sup>2</sup>.

Действенность речи — сложное искусство. Подобно тому как живописец отдельно изучает законы перспективы, рисунок, цвет и т. д., мастер слова должен детально изучать все элементы выразительности, чтобы в совершенстве применять их для достижения поставленной художественной задачи.

<sup>1</sup> Станиславский К. С. Работа актера над собой. М., 1951, с. 352—353.

<sup>2</sup> Необходимо позаботиться и о технике речи. Голос должен быть звучным, дикция четкой, литературное произношение безукоризненным.

## МЫСЛЬ И СМЫСЛ

В речи надо различать мысль и смысл. Мысль определяется грамматически организованным сочетанием слов. Смысл определяется намерением: одна и та же мысль может в устах разных лиц и даже одного лица приобретать различный смысл в зависимости от того, зачем, с какой целенаправленностью, в какой обстановке, с каким внутренним состоянием (чувством, настроением) она произносится.

Множественность смысловых оттенков слова интересно раскрывает артистка С. Бирман:

«Слово „здравствуйте“ может скрывать в себе десятки, сотни разных оттенков чувств.

Поссорившиеся люди — один говорит другому: „Здравствуйте“, и оно может прозвучать как „Прости меня“. И другой в ответ: „Здравствуйте“ — „Я не сержусь, прощаю“ или же „Нет, не прощу никогда, уходи“. Или — зависимый человек: „Здравствуйте“ — „Обратите внимание, и я существую“ и т. д. „Здравствуйте“ может прозвучать как угроза...»<sup>1</sup>

Другой пример: «Последний снег тает». Объективная мысль этого предложения совершенно ясна. Однако субъективный смысл его может быть многообразен:

1. Эти слова произносит наблюдатель-метеоролог, занося их в дневник погоды (смысл: объективное установление факта).

2. Эту фразу произносит директор МТС, которого наступление весны застало врасплох (смысл: ах, черт возьми, уже весна!).

3. Их же произносит страстный лыжник (смысл: какая жалость, прощай лыжи!).

4. Эти слова произносит любитель гребли (ура! скоро на воду!).

5. Это ответ на предложение надеть валенки (ну вот еще, на что они мне?).

Многообразное изменение одного и того же грамматического предложения осуществляется сменой интонаций. Интонация может осмыслить даже такие словосочетания, которые в написанном виде не выражают никакой мысли. «Мне рассказывали об одном знаменитом итальянском актере, — вспоминает известный лингвист Фосслер, — что он умел доводить публику до слез, считая подряд от одного до ста интонацией сочувственного убийцы, который, раскаиваясь, рассказывает о своем преступлении»<sup>2</sup>.

«Мы можем часто, — пишет проф. Л. Тимофеев, — уловить основную смысловую окраску речи, даже не зная значения слов, ее составляющих. При этом легко заметить, что роль интонации усиливается по мере повышения эмоциональности речи.

• Научный язык книги сводит роль интонации к минимуму. Наоборот, крайне взволнованный человек зачастую передает свое состояние в гораздо

<sup>1</sup> Бирман С. Труд актера. М., 1939, с. 50.

<sup>2</sup> Цит. по кн.: Винокур Г. Культура языка. Изд. 2-е. М., 1929, с. 336.

большей мере тем, как он произносит слова, чем их непосредственным значением.

Когда у Пушкина Сальери восклицает, обращаясь к Моцарту, выпившему яд:

... — Постой,  
Постой, постой!.. Ты выпил... без меня? —

то содержание его речи раскрывается через ее интонационно-синтаксическую организацию, а не через значение слов, имеющих примитивное бытовое значение. Контраст этих пустых слов и того трагизма, с которым они произносятся, и обнаруживает внутреннее состояние Сальери... здесь и пробудившаяся совесть, побуждающая Сальери остановить Моцарта („Постой, Постой, постой!..“), и почти вырвавшееся полупризнание („Ты выпил!..“) и, наконец, возвращающееся самообладание („без меня?“)<sup>1</sup>.

Тот смысл, который исполнитель вкладывает в слова заданного ему текста, К. С. Станиславский назвал «подтекстом».

Приведем в виде иллюстрации следующие примеры.

1. Счет по порядку: «Восемь. Девять. Десять» — приобретает совершенно особый смысл в контексте Маяковского:

«Приду в четыре», — сказала Мария.  
Восемь.  
Девять.  
Десять.

2. «После венчания не было даже легкой закуски». (А. Чехов.) Подтекст: «Безобразие, а не свадьба!» или: «А я так надеялся закусить» и т. д.

3. Иногда сам писатель подсказывает чтецу интонацию, противоположную прямому (логическому) смыслу слов, т. е. сам определяет подтекст. Примером может служить триолет Карамзина «Лизете»:

«Лизета чудо в белом свете, —  
Вздыхнув, я сам себе сказал, —  
Красой подобных нет Лизете;  
Лизета чудо в белом свете;  
Умом зрела в весеннем цвете).  
Когда же злость ее узнал...  
«Лизета чудо в белом свете!» —  
Вздыхнув, я сам себе сказал.

В начале и в конце этого стихотворения одними и теми же словами («Лизета чудо в белом свете») выражаются противоположные оценки.

Во многих случаях правильно вскрыть подтекст бывает нелегко, но все же искать его необходимо, ибо подтекстом в конечном счете выражается толкование произведения исполнителем. «В театр ездят ради подтекста, — говорил К. С. Станиславский. — Текст я могу прочесть и дома». Подтекст определяется тем, как артист раскрывает данный характер, обстоятельствами, в которых находится носитель этого характера, оценкой им этих

<sup>1</sup> Тимофеев Л. О принципах анализа языка литературного произведения. М., 1935.

обстоятельств и, наконец, отношением к предмету изложения как автора, так и исполнителя.

Степень расхождения между текстом и подтекстом не всегда одинакова и зависит как от возможностей, предоставляемых текстом, так и от творческой одаренности исполнителя.

Волевой целенаправленности слов К. С. Станиславский дал название «действие словом» (или «действие словами»). Как известно, в сценическом творчестве актера он различал «физические действия» и «действия словесные». Основной тех и других является задача, выражающая определенное «хотение» артиста. Слово имеет как бы две грани: одну — общую для всех понимающих его, смысловую; и вторую — действительную, зависящую от того, для чего мы это слово употребляем. Действительная грань слов — это их способность, их свойство быть средством воздействия. Действуя словом, мы не только передаем его смысл — мы уточняем и поправляем этот смысл, мы даем ему действительную направленность, активизируем его способ произнесения. Способ произнесения определяется, обуславливается содержанием, объективно выражаемым произносимыми словами, т. е. подтекстом.

Само собой разумеется, что при произнесении фразы в контексте может быть применен только тот подтекст, который оправдывается задачами целого. Конечно, каждая фраза может иметь свой подтекст, но отыскивать подтекст следует не для отдельных фраз, а для целых кусков, в соответствии с исполнительскими задачами кусков и главной задачей.

Воспользуемся примером:

«Очень мне были нужны деньги. Иду я сегодня по улице и вот встречаю Ивана Ивановича. Разговорились, я у него и попросил взаймы. Так что вы думаете? Дал 25 рублей».

Для человека, которому нужны деньги (хоть сколько-нибудь!), самое важное и радостное, что он их получил. И, конечно, этой радостной оценкой будет окрашена не только последняя фраза («Дал 25 рублей»), но и весь предыдущий рассказ о том, как он шел, как встретил Ивана Ивановича и т. д. В этом случае подтекст может быть выражен словами: «Вот повезло!»

Наоборот, если бы говорящему нужна была большая сумма денег — скажем, 100 рублей, — а Иван Иванович таких денег не дал, ограничившись только 25 рублями, то весь этот рассказ, переданный теми же словами, был бы проникнут досадой по поводу того, что необходимой суммы получить не удалось. В соответствии с этим изменился бы и подтекст, который можно было бы выразить, например, таким восклицанием: «Опять неудача!»

Итак, единый подтекст куска связывает, в соответствии с поставленной задачей, все фразы этого куска общей целеустремленностью и тем самым обуславливает единство его тональной окраски. Необходимость целостности подтекста находит подтверждение в определении К. С. Станиславского: «То, что в области действия называют сквозным действием, то в области речи мы называем подтекстом»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Станиславский К. С. Работа актера над собой. М., 1951, с. 492.

## ЭЛЕМЕНТЫ РЕЧЕВОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ

### ПОНЯТИЕ И ФУНКЦИЯ ИНТОНАЦИИ

Действенность и выразительность речи осуществляется в интонации. Под интонацией следует разуметь всю совокупность звуковых средств речи, как то: изменения силы, высоты, длительности, непрерывности звучания и качественной окраски тембра голоса.

Когда человек говорит что-нибудь своими словами, «от себя», слова и интонация рождаются одновременно, определяемые намерением и чувством говорящего. Трудности возникают перед исполнителем письменного текста вследствие того, что письменная речь и речь устная подчинены каждая своим, особым законам. Преодоление противоречия между письменной и устной речью — необходимое условие искусства звучащего слова.

Хотя интонация есть внешнее выражение внутренних психологических процессов, одно лишь верное понимание внутренних задач не обеспечивает верную форму их выражения. Потому-то исполнитель и не имеет права всецело доверяться своей интуиции. Интонация должна быть предметом глубокого изучения.

Характеризуя творческий метод А. Я. Закушняка, Е. Б. Гардт писала: «Александр Яковлевич считал, что разработка интонационной ткани — самое главное в искусстве рассказывания... „Нахождение интонации, — говорил он, — это своеобразное начертание словесной партитуры“; он всегда совершенно точно формулировал способ, при помощи которого каждая данная мысль может быть выражена наиболее просто и интересно... Для него слово было нотой в музыкальной партитуре, отсутствие или фальшивое звучание которой замечает любой музыкант, не говоря уже о композиторе...»<sup>1</sup>.

В рабочих тетрадях артист точно фиксировал тот или иной найденный им высотный, ритмический, паузальный и тембральный рисунок текста, требуя того же и от своих учеников. Период работы, который Александр Яковлевич называл «отрабатыванием установленных интонаций», продолжался 2—3 месяца.

Вспомните, какое огромное значение придавал этому К. С. Станиславский, утверждавший, что графика и ритм письменной речи должны быть настолько освоены в звучащей речи актера, чтобы, войдя в подсознание, «стать частью нашего я, как правила правописания»<sup>2</sup>.

Из сказанного выше ясно, что не следует искать интонацию как таковую, как интонацию «вообще», т. е. искать механически, без учета действительных задач. «Найти какой-то новый тон — это значит найти новые задачи. Никогда нельзя искать и играть тон в буквальном смысле», — говорил К. С. Станиславский<sup>3</sup>. Но вместе с тем он никогда не отрицал необходимости знать технологию речевой интонации и даже рекомендовал изучать труды С. Волконского<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> О мастерстве художественного слова. Сборник Л., 1938, с. 97, 105.

<sup>2</sup> См.: Чупров М. На репетиции Станиславского. — «Театр», 1940, № 8, с. 109—113.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> См., напр.: Волконский С. Выразительное слово. СПб., 1913.

Как видно из записей Чупрова, Станиславский считал, что ошибка С. Волконского в том, что он сразу дает готовый результат, тогда как к этому результату следует прийти «изнутри», через переживание. Но знание «результата» и контролирование при помощи этого знания действенной интонации актера он считал вполне уместным, рекомендуя, например, Качалову — Борису фразу:

...Я нашел.

Что их в Москве оставить не годится. —

«„положить на дно”, тогда будет сила, тяжесть» (Ч у п р о в, там же).

Следовательно, факторы интонации должны быть поставлены под контроль нашего сознания и слуха. Тренированный слух предоставляет чтецу возможность тонко контролировать собственную интонацию с точки зрения соответствия «результата» поставленной задаче. К сожалению, в теории мастерства речи вопросы развития и тренировки речевого слуха недостаточно исследованы.

Интонационная выразительность нашей речи складывается из: а) логической выразительности, направленной к убедительной передаче мысли; б) образной выразительности, направленной к изобразительному отражению явлений, передаче видений; в) выразительности эмоциональной; г) выразительности стилевой, соответствующей литературному стилю текста.

Логической выразительности принадлежит ведущая роль. Она направлена к точной передаче мысли, которая при всех допустимых интонационных трансформациях не должна быть утрачена. Логическая выразительность имеет наиболее широкий «радиус действия»; она применяется при оглашении любого текста, как художественного, так и делового. И хотя в речи стороны логическая, эмоциональная, образная и стилевая представляют собой лишь слагаемые единой выразительной интонации, для аналитических целей их уместнее рассматривать порознь, помня при этом, что такое раздельное рассмотрение является лишь временным отвлечением от целостной, живой, органичной интонации, определяемой подтекстом и имеющей назначение в определенном действовании.

## ЭЛЕМЕНТЫ ИНТОНАЦИИ

Главнейшими элементами речевой интонации являются фразовые ударения, паузы и мелодика речи.

Ударения, выделяющие в потоке речи отдельные опорные слова, называются «фразовыми ударениями». Место, количество и сила ударений зависят от многих причин: от содержания мысли и относительного веса образующих ее понятий; от грамматического строения, положения слова во фразе или ее отдельной части; от различных психологических моментов.

Ритмические, логические, грамматические и психологические ударения являются категориями фразовых ударений, материально тождественных, различающихся только по источникам.

Паузы расчленяют речь на соотносимые отрезки сообразно смыслу и грамматическим связям между словами, а также под влиянием различных психологических моментов и психофизических состояний говорящего; в стихотворной речи — также и сообразно ее ритмическому строению. Таким образом, различаются паузы л о г и ч е с к и е, которые расчленяют речь в соответствии со смысловыми и грамматическими связями между словами; паузы п с и х о л о г и ч е с к и е, мотивированные переживаниями говорящего; паузы ф и з и о л о г и ч е с к и е, вызываемые его физическим состоянием; паузы, мотивированные строением стиха, — м е ж с т и х о в ы е, ц е з у р н ы е и (в дольниках) р и т м и ч е с к и е<sup>1</sup>.

Мелодика речи — повышениями и понижениями тона голоса — принадлежит едва ли не основная роль. В сочетании с ударениями и паузами мелодика фонетически оформляет смысловые отношения между частями фразы и объединяет их в выражении связной мысли или последовательности мыслей. Мелодика различает повествовательное и вопросительное значение фраз, в значительной мере является выразителем эмоционального состояния говорящего. Наконец, она во многих случаях служит средством образной выразительности речи.

## ЛОГИКА ИЗОЛИРОВАННОЙ ФРАЗЫ

### Фразовые ударения и их взаимодействие с другими элементами интонации

Все элементы интонационной выразительности — ударения, паузы и мелодика речи — находятся в тесном взаимодействии. Изменение одного из них отражается на прочих.

Чередование ударных и неударных элементов речи и чередование длительностей звучания (говорения) и длительностей молчания (пауз) создают естественный ритм речи.

Ударения и паузы связаны одновременно и с мелодикой речи. Так как речевой такт, не знаменующий окончания мысли, как правило, требует голосового повышения на последнем ударном слоге перед паузой, то вместе с паузой это повышение служит средством разграничения речевых звеньев. Понижение же тона вместе с паузой означает окончание повествовательной фразы.

Нормальная ритмика русской повествовательной фразы требует ударения на последнем значимом слове, а если фраза распадается на такты, то на последнем значимом слове каждого такта. Русская повествовательная фраза нормально имеет восходящий ритм, т. е. тяготеет к конечному ударению.

Рассмотрим пример совместного действия логико-ритмического ударения, пауз и мелодики. Паузы мы будем обозначать вертикальной чертой,

<sup>1</sup> О паузах в стихе см. подробнее в разделе «Исполнение стихотворных произведений».

Сост.

мелодическое повышение — стрелкой, направленной вверх, а понижение — стрелкой, направленной вниз.

Подъехав к господскому  дому, | он увидел белое  платье, |  
мелькающее между деревьями сада. (Пушкин)

В приведенном примере все тактовые ударения падают на последнее значимое слово перед паузой; в первом и втором звене перед паузой — тональное повышение, интонационно раскрывающее незаконченность мысли; в третьем — понижение: фраза закончена.

Ритмический принцип сказывается в ряде закономерностей, которые можно сформулировать как правила:

а) Многословные обозначения единого понятия, произносимые как одно речевое звено, несут ударение на последнем слове:

*Государственный театр юного зрителя.*  
*Иван Иванович Петров.*

Если словосочетание, выражающее единое понятие, сложно по синтаксическому построению или многословно, то в произношении оно распадается на ряд более мелких звеньев, каждое из которых обладает ударением на последнем слове; границы между ними могут осуществляться без помощи пауз (беспauseзные разделы мы будем обозначать пунктирной вертикальной чертой):

Ленинградский | государственный | ордена Ленина | театр  
оперы и балета | имени | Сергея Мироновича Кирова.

б) Определения в форме прилагательного обычно предшествуют существительному («прямой порядок»). — фразовое ударение несет второе, определяемое слово: *барабанный бой; орлиный полет.*

в) Определение в форме родительного падежа существительного нормально следует за определяемым словом и несет фразовое ударение: *бой барабана; полет орла.*

г) Инверсия «подставляет» перенесенное слово под ритмическое ударение: *полет орлиный; бой барабанный.*

Приобретая в несвойственном положении несвойственное ему ударение, инверсионное слово заметно выделяется:

«Все поехали в сторону, | оставя карету посреди дороги, | людей связанных, | лошадей отпряженных». (А. Пушкин.)

Всякое нарушение нормального ритмостроения путем переноса ударения с конца звена или заметное усиление ритмического ударения в конце выделяет ударяемое слово как «предмет мысли» или «содержание сообщения» и поэтому нуждается в особых смысловых основаниях. Это — «логическое ударение» в строгом смысле слова.

Перемещение ударения придает различные смысловые оттенки сообщаемой мысли:

«Я пишу красиво». (Ответ на вопрос: кто пишет красиво?)

«Я пишу красиво». (Не умею красиво говорить, но красиво пишу.)

«Я пишу красиво». (А вовсе не скверно.)

Перемещение логического ударения может изменить не только оттенок мысли, но и самое содержание ее. Приведу известный пример:

а) «Офицер приказал выпороть старика, а солдаты выпороли его». (Он приказал, а они послушались.)

б) «Офицер приказал выпороть старика, а солдаты выпороли его». (Выпороли офицера, взбунтовались.)

В расстановке ударений помогают следующие наблюдения:

а) Нераспространенное предложение, состоящее из подлежащего и сказуемого, обычно имеет одно ударение — на сказуемом: «Грачи улетели»; «Небо меркло».

б) Инверсия в нераспространенном предложении подставляет под фразовое ударение подлежащее: «Катятся ядра, свищут пули». Инверсия увеличивает вес подлежащего, привлекает к нему внимание.

в) Находясь на своем нормальном месте, впереди сказуемого, подлежащее может «перетянуть» на себя фразовое ударение со сказуемого только в силу особых причин. Мы говорим: «Дождь идет». Понятие «дождь» включает в себя то, что он «идет». Следовательно, такое сказуемое является своего рода тавтологией и, не внося ничего нового, не заслуживает ударения<sup>1</sup>.

г) Когда обе части предложения требуют отдельного внимания, ударения могут принять оба слова:

*Грачи улетели, лес обнажился, поля опустели.*

То же и при параллельных сопоставлениях:

*Сокол — с места, ворона — на место.*

д) Вводя новое понятие, мы выделяем его логическим ударением. Понятия, известные из предыдущего, обычно не выделяются. Поэтому личные местоимения не выделяются логическим ударением без особых причин (таких, например, как противопоставление: *Мы — не то, что они*).

е) Особенно четко выделяются логическим ударением слова, выражающие взаимно противопоставляемые понятия. Противопоставление подчеркивается высотными контрастами слов.

«Он поднял кулак и подал ладонь». (Безыменский)

Сравните: «Он поднял мешок и подал жене».

<sup>1</sup> Мы можем сказать и «Дождь идет», если нужно возразить утверждающим, что дождь кончился.

Насколько во втором примере высотный контраст между ударяемыми словами меньше!

ж) Противопоставляемые понятия, находясь не в конце речевого звена, звучат выше, нежели последнее его слово:

Для берегов отчизны дальней  
Ты покидала край чужой.

(Пушкин).

Это правило распространяется и на противопоставление подразумеваемого, не названного в данном предложении понятию:

„Нет, Петр Иванович, это я сказал „э““. (Гоголь)

(То есть: не вы, а я.)

з) Слова, отсутствие которых в данной фразе не влечет за собой искажения мысли, не выделяются логическим ударением. Это предлоги, союзы, междометия, частицы.

Не все ударения в развернутой фразе обладают одинаковой силой: одни ударения сильнее, другие слабее. При чтении надо соблюдать акцентную перспективу: усиливать одни ударения, ослаблять другие (учитывая требования логические, грамматические, психологические и ритмические) и находить равнодействующие, когда это необходимо.

Выделение логически важного слова из общего потока речи производится не только усилением его звучания, но и замедлением произнесения, путем тонального контраста или мелодического своеобразия, путем обособления выделяемого слова паузами.

Сила ударения соотносится с объемом речевого такта: для того чтобы сохранить единство обширного речевого звена, требуется более сильное фразовое ударение, иначе звено распадется.

Силе ударения, как и объему звена, соответствует длительность пауз: речевое звено, объединяемое сильным ударением, отделяется от следующего за ним более длительной паузой.

Наконец, и мелодические ходы — повышения и понижения тона голоса — при прочих равных условиях более значительны по направлению к слову, несущему сильное ударение.

Таким образом, акцентная перспектива фразы перерастает в перспективу интонационную.

### Паузы и их взаимодействие с другими элементами интонации

Чрезвычайно велика выразительная и смысловая роль пауз. Фраза «Вели ему помочь» потенциально имеет два значения: «Вели, чтобы он помог» и «Вели, чтобы ему помогли». Реализация того или другого зависит от места

паузы — после слова *ему* или перед ним. Общеизвестны исторические анекдоты: «Казнить нельзя помиловать» или «Поставлю статую золотую пику держащую». Место паузы и связанного с ней повышения тона в первой фразе определит, будет ли человек казнен, а во второй — вся ли статуя будет золотая или только одна пика. Перемещение паузы вызывает смысловые сдвиги.

На письме прояснение смысла достигается знаками препинания. Но часто правила пунктуации не предписывают знака, а смысл фразы может быть выведен только из контекста.

К знакам препинания, как к графическим сигналам интонационных ходов, чтец должен относиться очень внимательно. Но надо иметь в виду, что между пунктуацией и интонацией полного соответствия нет. Интонация членит речь гораздо детальнее, чем пунктуация.

Принято считать, например, что точка требует понижения голоса, а запятая повышения его и т. п. В общем это верно, но нельзя забывать, что мелодия речи, как и интонация в целом, выражает при переводе письменного текста в устную речь не знак препинания, а те грамматические и смысловые отношения, которые этим знаком отмечаются. На точке голос понижается не потому, что этого требует знак, а потому, что точка ставится в конце предложения и совпадает с окончанием мысли. На запятой голос повышается не потому, что этого требует знак, а потому, что запятая обычно ставится в середине предложения, когда мысль не закончена. Так как один и тот же знак препинания может отмечать различные грамматические и смысловые отношения между разделяемыми частями предложения или между предложениями, то и интонационное выражение в речи он может иметь разное.

Очень часто обязательный интонационный раздел вовсе не находит пунктуационного отражения на письме.

Приведем (в дополнение к предыдущим) такие примеры наличия паузы при отсутствии знака препинания:

„Я прекратил свои вопросы | и велел поставить чайник“.

(Пушкин)

„Появление Дуни | произвело | обыкновенное свое действие“.

(Пушкин)

С другой стороны, грамматические знаки препинания в некоторых случаях не требуют никакого интонационного выражения. (В стихе Крылова, например: «И, словом, разогнал всех птиц своим пеньём» — никакой паузы на месте запятой после *и* нет.) Поэтому в художественном чтении нельзя механически «выполнять» знаки препинания.

При переводе письменного текста в устную речь иногда одни знаки могут заменяться другими (так, на месте графической точки может появиться «речевая запятая», и обратно); могут интонационно возникнуть «знаки

препинания», графически никак не показанные, или, наоборот, знак препинания не вызовет в речи никакого интонационного соответствия<sup>1</sup>.

Попытки длительность пауз связать со знаками препинания и обозначить их счетом произвольны. Дело не в знаке, а в тех смысловых отношениях, которые этим знаком отражаются в каждом конкретном случае. (В дальнейшем более длительные паузы будем обозначать двумя и тремя вертикальными чертами.) Чем более речевые такты объединены по смыслу, тем короче разделяющая их логическая пауза:

Я, | медленно передвигая ноги, || вместе с моей собакой |  
поднимался | вдоль Колотовского оврага. (Тургенев)

Относительная длительность пауз покажет, куда примыкает по смыслу звено *вместе с моей собакой* («передвигая ноги вместе с собакой» или «вместе с собакой поднимался»).

На длительность паузы влияет и объем предшествующего текста: пауза после большого и трудного периода, несомненно, длиннее соответственной паузы между короткими тактами или лаконичными фразами. Темп речи также отражается на абсолютной длительности пауз. Ускорение темпа укорачивает паузы, замедление растягивает их.

При расстановке логических пауз надо помнить следующее:

а) Состав (группа) подлежащего и состав (группа) сказуемого в пространственном предложении разделяются паузой:

«Вынырнувший из облаков самолет | привлек внимание мальчика».

б) Обособленные второстепенные члены предложения выделяются паузами:

«Я удивляюсь, что вы, | с вашей добротой, | не чувствуете этого».

(Л. Толстой.)  
(Сравните: «Я удивляюсь, | что вы с вашей женой | не чувствуете этого».)

в) Инверсированные слова и словосочетания, вызывающие затруднения для восприятия, выделяются паузами:

«И вместе | трое | все в него впряглись». (И. Крылов)

г) Если слова или словосочетания, выражающие логическое подлежащее или логическое сказуемое (в строгом значении этих терминов), соединяются без помощи согласования, пауза обязательна:

„Долг наш | защищать крепость | до последнего нашего издыхания“. (Пушкин)

<sup>1</sup> Автор излагает здесь лишь основные правила. Желающие шире ознакомиться с этим вопросом могут обратиться к специальным пособиям, как, например: Запорожец Т. И. Логика сценической речи. М., «Просвещение», 1974. — *Сост.*

Выражение вопросо-ответного отношения не представляет трудности. Ответ должен попадать в тон вопросу и вести мелодию к разрешению. Мелодия вопроса связана с повышением, мелодия ответа — с понижением. Сложнее обстоит дело в тех случаях, когда ответ отделен от вопроса повествовательным текстом:

в) «„Ну что? Выманил у старого лихоеда запись?“ Таким вопросом встретила Ивана Федоровича тетушка, которая с нетерпением дожидалась его уже несколько часов на крыльце и не вытерпела, наконец, чтобы не выбежать за ворота!

„Нет, тетушка! — сказал Иван Федорович, слезая с повозки: — у Григория Григорьевича нет никакой записи“». (Н. Гоголь.)

Интонационная связь между вопросом и ответом устанавливается как бы «над» разделяющим текстом, как было бы, если бы их ничто не разделяло. Разделяющий же текст произносится менее выпукло, не заслоня интонационной связи между вопросом и ответом.

## 9. Р а з р ы в.

Все рассмотренные выше виды интонации выражают различные типы логических связей между предложениями. Однако иногда бывает нужно показать обратное, т. е. отсутствие непосредственной связи между ними. Обычно это происходит на стыке двух частей, когда одна тема исчерпана и начинается другая.

«Митя пробирался овинами и огородами в Кистеневскую рощу. Дойдя до двух сосен, стоящих передовыми стражами рощи, он остановился, оглянулся во все стороны, свистнул свистом пронзительным и отрывисто и стал слушать; легкий и продолжительный свист послышался ему в ответ, кто-то вышел из рощи и приблизился к нему.

Кирила Петрович ходил взад и вперед по зале, громче обыкновенного насвистывая свою песню». (А. Пушкин.)

Впечатление логического разрыва после слов «и приблизился к нему» можно создать контрастным изменением интонации по высоте, силе, темпу и т. п.

Как было показано на примере «Развитие», при осмыслении логических связей и отношений между фразами (равно как и между тематическими частями) можно временно вставлять между ними союзные слова или знаки препинания, соответствующие установленным отношениям.

Возьмем начало повести Пушкина «Выстрел». Отношения между фразами могут быть представлены так.

Исходная точка, первая тема:

Мы стояли в местечке \*\*\*.

Развитие:

Жизнь армейского офицера известна. [:]

Разъяснение:

Утром [—] ученье, манеж;

«Последование» или перечисление:

[затем] обед [—] у полкового командира..;

«Последование» или перечисление:

[после чего] вечером [—] пунш и карты.

Разъяснение:

[Ведь] В ..... не было ни одного открытого дома, ни одной невесты;

Следствие:

[поэтому] мы собирались друг у друга, где, кроме своих мундиров, не видали ничего.

Противопоставление, вторая тема:

Один только человек принадлежал нашему обществу, не будучи военным.

Развитие:

Ему было около тридцати пяти лет, и мы за то почитали его стариком.

Разъяснение или развитие:

Опытность давала ему перед нами многие преимущества...

Установление той или иной категории логической связи зависит от целостного осмысления чтецом авторского текста и потому несколько субъективно.

#### ОБОСОБЛЕНИЕ СМЫСЛОВЫХ (ТЕМАТИЧЕСКИХ) ЧАСТЕЙ

Осмысление логических отношений между фразами способствует правильному делению произведения на тематические части — «куски». Тематические части, или куски, представляются по отношению к фразам единицами высшего порядка<sup>1</sup>. Каждому куску следует дать название. Названия предпочтительно давать возбуждающие фантазию, видения, иными словами — образные. Например, приведенный отрывок из «Выстрела» состоит из двух кусков, которые можно назвать так: 1) Полк на стоянке. 2) Таинственный штатский<sup>2</sup>.

Тематические куски могут входить в состав еще более крупных единиц. Так, названные два куска объединяются в исходное событие, служащее отправным толчком для дальнейшего развития повествования.

Членение текста на куски надо производить применительно к центральной идее произведения, а следовательно, и к намеченной чтецом исполнительской задаче. Каждый кусок в свою очередь должен разрешать ту или иную частную задачу, работающую на реализацию основной, главной задачи исполнителя. Поэтому, расчленяя произведение, надо идти путем постепенного дробления осознанного в целом текста, а не путем соединения мелких единиц в крупные, дабы не утратить целостность читаемого.

<sup>1</sup> При работе над текстом куски следует разделять в рабочей тетради графически.

<sup>2</sup> Этот второй кусок не показан в примере до конца; он завершается в тексте повести фразой: «Есть люди, коих одна наружность удаляет таковые подозрения». — *Сост.*

Так, например, исполнение «Анчара» должно внушить слушателям мысль о жестокости и несправедливости деспотической власти человека над человеком и возбудить в них соответствующие эмоции. По своему содержанию «Анчар» можно представить в виде двух основных частей, противопоставляемых друг другу: первая рисует неподвижный покой смерти вокруг «древа яда» в пустыне (состоит из первых пяти строф); вторая часть (противопоставляемая) раскрывает в событиях действительную волю деспота-властолюбца, сознательно сеющего смерть (состоит из четырех последующих строф).

В каждой части также существуют внутренние отношения, ведущие к утверждению основной мысли. По отношению к главной мысли не все в тексте одинаково важно. При исполнении важное надо выделить (акцентировать), второстепенное оставить фоном.

Интонационное выделение наиболее значимых для основной мысли элементов текста принято называть «установлением смысловой перспективы». Излагать текст, опираясь на верно намеченные его элементы, правильно отражая смысловые отношения между ними, — значит не с т и м ы с л ь произведения.

#### РИТМ

Ритму принадлежит очень важная организующая роль в искусстве художественного чтения. К сожалению, многие употребляют это понятие в неточном значении слова: одни подразумевают под ритмом пропорциональность, гармоничность, другие — стремительность, третьи говорят «ритм» вместо «темпа».

Правильное понимание ритма основано на расчлененности и повторяемости явлений. Прямая линия, продолжающаяся в бесконечность, лишена ритма, она имеет лишь протяженность. Долго звучащий однотонный гудок лишен ритма, он определяется длительностью. Но стоит линии расчлениваться на отдельные черточки, стоит гудку повториться, как в повторности может обнаружиться ритм.

Однако не всякая повторность ритмична. Ритмичная повторность предполагает повторение явлений однородных и требует периодичности, т.е. возвращения повторяющегося явления через одинаковую (или пропорциональную) меру времени или пространства. Поэтому ритмична музыка, звуковые доли которой находятся между собою в простых кратных отношениях.

Подобно музыке, художественная речь относится к числу временных искусств<sup>1</sup>. Ритм речи определяется периодичным возвращением ее однородных элементов через определенные промежутки времени. Теоретически говоря, ритм может создаваться повторяемостью любого из слагаемых речи, смысловых или звуковых. Если в речи периодически повторяется одна и

<sup>1</sup> Т. е. к числу искусств, протекающих во времени, в противоположность пространственным искусствам (живописи, скульптуре, архитектуре), ритмы которых определяются пространственными отношениями частей.

та же (или аналогичная) мысль или фраза, в ее повторности можно находить «смысловый ритм». Неоднократная повторность определенной высоты, темпа, тембра, звука речи и т. д. также может образовывать ритм, если повторность подчинена закономерной периодичности.

По самой природе русского языка, в котором чередуются ударные моменты с неударными (слоги в слове, слова во фразе и т. д.), ведущая роль в образовании ритма речи принадлежит чередованию ударений. Вот почему безусловно ритмична стиховая речь.

Много споров вызывает самый термин «ритм прозы», так как в прозе не наблюдается такой простой периодичности и закономерности в чередовании ударений, как в стихах.

Не следует ставить знака равенства между ритмом литературного произведения («текстовым ритмом») и ритмом его исполнения («речевым ритмом»). Когда мы говорим о текстовой ритмичности стиховой речи, мы мыслим эти стихи произносимыми с равномерной скоростью, в одном темпе. Однако любое «ритмичное» стихотворение можно сделать совершенно аритмичным в произношении: стоит только разрушить правильность возвращения ударений через определенные промежутки времени (паузами произвольной длительности, резкими сменами темпа и т. д.). И наоборот: любой отрезок «аритмичной» прозы можно произнести ритмично.

Рассмотрим следующий отрывок из описания скачек в романе Л. Толстого «Анна Каренина»:

«Вронский чувствовал эти направленные на него со всех сторон глаза, но он ничего не видел, кроме ушей и шеи своей лошади, бежавшей ему навстречу земли и крупа и белых ног Гладиатора, быстро отбивавших такт впереди его и остававшихся все в одном и том же расстоянии. Гладиатор поднялся, не стукнув ничем, взмахнул коротким хвостом и исчез из глаз Вронского.

— Bravo! — сказал чей-то один голос».

С литературной стороны этот текст не обладает никакой определенной ритмичностью, выделяющей его из прочих прозаических отрывков. Будучи прочитан как описательный рассказ, он также не обнаружит ритмичной периодичности. Но стоит чтецу проникнуться действием, почувствовать вместе с Вронским этот «такт белых ног Гладиатора», как в речи отразится определенная изобразительная ритмичность: речь сделается ровнее, монотоннее, зато приобретут большое организующее значение фразовые ударения, которые своею повторностью (вместе с четким делением речи на такты) создадут определенный ритм исполнения, соответствующий ритму действий, происходящих в воображении чтеца.

Возможность применения ритмичности речи для изобразительных целей часто используется в литературе. Сравните два отрывка:

Мерный, вечный,  
Бесконечный,  
Однотонный  
Шум колес,  
Ш.пот сонный  
В мир бездонный

Паровоз начку,  
ругает вагоны,  
Волокет Колчаку  
тысячу погонов.  
Он идет впереди,  
атаман удалый,

Мысль унес...  
Жизнь... Работа...  
Где-то кто-то  
Вечно что-то  
Все стучит.  
Ти-та... То-то  
Вечно что-то  
Мысли сонной говорит.

М. Волошин

У него на груди —  
фонари-медали.  
Командир-паровоз  
мучает одышка,  
Впереди откос —  
Паровозу крышка!

В. Луговской

Ритмы отрывков служат одной цели — отразить стук колес.

Не следует думать, что ритмичность речи всегда предполагает точное равенство единиц времени между ударениями, как у маятника или метронома. Такая механическая ритмичность лишь частный случай художественного ритма. Мерная ритмичность суха, монотонна, она применяется лишь как специальное задание. Настоящий же живой ритм всегда связан с некоторыми отступлениями от точной равномерности, что создает так называемую «агогику»<sup>1</sup> ритма. Вне агогики ритм механичен. Сравните вальс, исполняемый со служебной целью — под танцы, и концертный «вальс-каприз», под который трудно танцевать, но который обладает исключительной музыкальной выразительностью благодаря причудливым отступлениям от неумолимого метронома.

Ритмы бывают иногда очень сложными. Очень сложны ритмы прозаической речи. Ритм произносимой прозы определяется преимущественно фразовыми ударениями и паузами (и, следовательно, связан с членением речи на логические звенья). Например:

«А горька неволя, ох, как горька! Кто от нее не плачет! А пуще всех мы, бабы. Вот хоть я теперь! Живу — маюсь, просвету себе не вижу! Да и не увижу, знать!» (А. Островский.)

«Человек ровно двадцать пять лет читает и пишет об искусстве, ровно ничего не понимая в искусстве. Двадцать пять лет он пережевывает чужие мысли о реализме, натурализме и всяком другом вздоре, двадцать пять лет читает и пишет о том, что умным давно уже известно, а для глупых неинтересно, — значит, двадцать пять лет переливает из пустого в порожнее». (А. Чехов.)

Совершенно очевидно, что речь Катерины («Гроза») в первом примере и речь Войничского («Дядя Ваня») во втором протекают в разных ритмах. Чтобы уметь услышать это и передать в звучащем слове, чтец должен всемерно воспитывать в себе чувство ритма.

## ОБРАЗНАЯ МЕЛОДИКА

Если произведение несет следы какого-либо говора или диалекта, характеризующегося определенной мелодизацией (напевностью), то чтец может имитировать соответственный напев речи (например, исполняя в этнографическом плане народные сказки).

<sup>1</sup> Агогика — один из элементов музыкальной выразительности: небольшие отклонения от темпа (ускорения и замедления). — *Сост.*

Иногда мелодия речи служит средством изобразительного показа звуковых явлений (вой ветра, шум моря и т. п.). Например:

И над колодцами бадьи,  
Качаясь, жалобно звенят,  
Кричат  
Под ветром жалобы свои;  
Под ветром ржавые бадьи  
Скрипят.

Верхарн. «Ветер»  
(Перевод В. Брюсова)

Для того чтобы помочь слушателям представить звуковую картину этого унылого скрипа, исполнитель может применить скользящую хроматическую мелодизацию речи с постепенными усилениями и ослаблениями громкости (однако не нарушая общей ритмической монотонии).

Исполнение должно быть разнообразным. Это положение вытекает из самой природы искусства. Однако разнообразие не должно превращаться в пестроту, в лоскутность; нельзя разрывать художественное единство произведения. Поэтому, широко и разнообразно пользуясь сменой интонационных красок, чтец должен избегать резких и внезапных скачков от одной крайности к другой, т. е. дисгармонии (от предельной скорости к медлительности, от «фортиссимо» к «пианиссимо» и обратно). Это значит, что переходы всегда должны быть постепенными.

Контрастное сопоставление тоже вполне законно. Но использование контраста должно быть оправдано данными текста и замыслом чтеца, а соотношение контрастирующих элементов должно быть выверено, чтобы такой переход не дробил художественное целое.

Длительная монотонность затемняет, вуалирует смысл текста и быстро утомляет слушателей, но как своеобразная краска она может находить иногда вполне оправданное применение.

Рассмотрим несколько примеров закономерного, художественно оправданного применения различных категорий м о н о т о н и и. Выразительным средством может быть отсутствие силовых модуляций. Иногда силовой монотон обуславливается чисто физическими причинами: усталость, болезненный упадок сил и т. п. Отсюда — бедность силовых модуляций при воспроизведении таких состояний. Например:

«А Варьке хочется спать. Глаза ее слипаются, голову тянет вниз, шея болит. Она не может шевельнуть ни веками, ни губами, и ей кажется, что лицо ее высохло и одревенело, что голова стала маленькой, как булабочная головка». (А. Чехов.)

В других случаях воздействие на слушателей оказывает отсутствие или бедность темповых переходов:

«Грозна, страшна грядущая впереди старость и ничего не отдает назад и обратно. Могила милосерднее ее; на могиле напишется: здесь погребен человек; но ничего не прочитаешь в хладных, бесчувственных чертах бесчеловечной старости». (Н. Гоголь.)

Вполне закономерным приемом является также применение монотонии, когда подача текста на одном уровне высоты имеет психофизиологическое

оправдание. Примером может служить следующий отрывок из романа К. Федина «Города и годы»:

«„Напишите жене, напишите же-не! Марте Бирман... жене! Чтобы приехала жена, Марта, Марта!“

„...Аль-берт! Я здесь, здесь я, твоя Марта, Мартхен, твоя, твоя, здесь, здесь...“

„...Темно, совсем темно. Не вижу. Напишите жене, прошу вас, жене. Марте Бирман, я скажу вам адрес...“».

В этом примере высотная монотония может быть мотивирована так: 1) говорящий не слышит своего голоса (он глух); 2) ему нет надобности менять высоту, ему важно только то, чтобы его слышали (не так ли мы говорим с кем-нибудь на большом расстоянии?); 3) эта тирада представляет собой однообразную, многократно повторяемую жалобу-просьбу и т. д.

Ритмическая монотония чаще всего имеет изобразительное оправдание. Так, в следующем отрывке ритмическая монотония (в соединении с бедностью других интонационных слагаемых) как бы воспроизводит судебское чтение «верст обвинительного акта»:

Скамьи, шашки, выпушки охраны,  
Обмороки, крики, схватки спазм,  
Чтенье, чтенье, чтенье — несмотря на  
Головокружение, несмотря  
На пары нашатыря и пряный,  
Цыяный запах слез и валерьяны,  
Чтение без пенья тропаря,  
Рама и жандармы-ветераны,  
Шаровары и кушак царя,  
И под люстрой зайчик восьмигранный.  
Версты обвинительного акта...

Б. Пастернак. «Лейтенант Шмидт»

Однако монотонная речь сама по себе маловыразительна, и чтец для достижения художественной яркости и убедительности должен стремиться к разнообразию и гибкости интонаций.

## КОМПОЗИЦИЯ ОЗВУЧЕННОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Строение озвученного литературного произведения, состоящего из интонационно сопоставляемых между собой частей, называется его к о м п о з и ц и е й.

Как живописец ищет колористического единства для своей картины и, применяя различные краски, стремится сочетать их в гармоничных пропорциях и оттенках, так и чтец должен стремиться к созданию гармоничных, соразмерных произведений своего искусства.

Членение произведения на тематические куски служит в композиции важным, но не единственным фактором. Очень существенную роль в композиции играет развертывание сюжета (завязка, развитие, кульминация

и развязка); этот фактор композиции находит полное отражение в делении произведения на тематические части. Однако в композиционном членении принимают участие и другие факторы: изменение языкового стиля на протяжении произведения, в стихах — строфическое строение, смена стихотворных размеров и т. д.

Можно наметить два основных типа композиции — композицию статическую и композицию динамическую.

В одних произведениях (чаще в области лирики — в описаниях природы, в размышлениях, наблюдениях — во всяком случае, только в произведениях бессюжетных) напряжение мысли, чувства, воли на всем протяжении произведения остается более или менее равным<sup>1</sup>. В качестве примеров статической композиции можно назвать стихотворения Пушкина «Приметы», «Домовому», «Царскосельская статуя», Лермонтова «Молитва» («В минуту жизни трудную...») или «Есть речи — значенье...», многие стихотворения Тютчева и Фета.

Более сложной является композиция динамическая. Для нее характерен такой композиционный состав: а) исходная точка, которая нередко развертывается в более широкую экспозицию, сохраняющую на всем своем протяжении постоянный уровень напряжения; б) завязка — событие, благодаря которому возникают все следующие «толчки»; в) развитие, в котором либо сменяются моменты большего и меньшего напряжения конфликта противоборствующих сил, либо напряжение постепенно возрастает; г) кульминация — момент наивысшего напряжения (идейного или сюжетного и, обязательно, действенного и эмоционального); д) заключение (развязка), так или иначе разрешающее кульминационное напряжение; впрочем, заключение может в произведении отсутствовать или, даже при его наличии, напряжение может остаться неразрешенным.

Кульминационных вершин может быть несколько, моменты напряжения и разрешения могут чередоваться, но в таких случаях обычно одна из вершин будет главной.

Композиционные части при любом способе структурного построения должны быть более или менее четко разграничены, а главное, они должны в той или иной мере контрастировать друг с другом.

Композиция озвученного произведения соответствует его смысловой перспективе и отражает, с одной стороны, объективные данные литературного произведения, с другой — толкование его исполнителем<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Хотя оно может быть и сильным.

<sup>2</sup> Более подробно об этом см.: Тимофеев Л. И. Основы теории литературы. М., «Промсвещение», 1971, с. 159—177. — *Сост.*

## РАБОТА НАД ТЕКСТОМ



### ВЫБОР ПРОИЗВЕДЕНИЯ

*М* творческая работа чтеца начинается с выбора произведения для исполнения. Кроме общеобязательных требований идейности и художественности, чтецу приходится считаться со специфической пригодностью намечаемого литературного материала.

Пригодность литературного материала для исполнения определяется исключительно качествами каждого отдельного произведения, а не общими свойствами того или другого рода литературы или временем написания того или другого произведения.

Указать точно комплекс признаков, определяющих специфическую пригодность каждого отдельного произведения для исполнения средствами художественной речи, не представляется возможным. Наметим лишь некоторые пожелания.

Всякое произведение искусства должно быть понято воспринимающими его людьми. Литературное произведение, читаемое глазами, может быть прочтено в местах, вызывающих затруднение, дважды и трижды. Слушатель же должен воспринимать мысль произведения с той скоростью, которая диктуется исполнителем. «Отставший» от исполнителя слушатель не может восстановить отзвучавшую часть текста и перестает понимать его продолжение. Поэтому ясно, что в отношении понятности мы должны быть особо требовательны к литературному материалу, предназначенному для исполнения.

Прямым следствием этого является требование законченности исполняемого произведения или его части: трудно понять повествование, начатое с середины или оставленное без конца. Это надо иметь в виду и при выборе отрывков, и при сокращениях текста.

Опыт показывает, что произведения сюжетные, т. е. обладающие в своем содержании цепью сменяющихся действий, легче для восприятия, чем бессюжетные. В первых самая последовательность разворачивающихся событий заинтересовывает слушателя, заставляя его следить за развитием действия. Это не значит, что вещи бессюжетные не должны исполняться. Мы знаем, что ряд произведений, не обладающих определенным сюжетом, тем не менее воздействует на слушателей, например публицистика, лирика

и т. д. Однако несомненно, что при исполнении последних чтецу труднее овладеть аудиторией, чем при исполнении тех произведений, в которых занимательность действия служит гарантией внимания слушателей.

Наличие в избираемом материале ярких образов также повышает его пригодность для исполнения, в особенности если образы героев повествования выявляются в действиях и речи, а не в описаниях. Правда, пристрастие некоторых исполнителей к диалогу — это недооценка выразительных средств художественной речи. Однако нельзя не признать, что сплошь описательный текст читать значительно труднее.

Эмоциональность исполняемого может компенсировать отсутствие сюжета и образов. Возволнованность текста повышает его действенность. Поэтому произведения лирические, ораторские и т. п., не обладающие развертывающимся сюжетом, обязывают чтеца к особо эмоциональной и вдумчивой подаче.

Далеко не всякое произведение подходит для исполнения любому чтецу. Индивидуальность исполнителя играет большую роль при выборе. Нужно, чтобы произведение было «в средствах» исполнителя, чтобы оно отвечало его чтецкому амплу. При этом ощущение чтецом интереса, желания исполнить данное произведение чрезвычайно показательно. Это желание можно назвать «творческим предвидением». Остановив свой выбор на определенном литературном материале, чтец обязательно должен предчувствовать творчески — в фантазии — предоставляемые этим произведением возможности, которые позволят ему средствами художественной речи создать нечто не менее, а, может быть, и более выразительное, нежели исходный материал. Если исполнитель не раскроет ничего нового, то слушатель, естественно, останется неудовлетворенным. Поэтому «творческое предвидение» — необходимый советчик при выборе репертуара.

Конечно, не всякое произведение вызывает у читающего яркое желание исполнить его. Иногда лишь после многократных обращений к тексту чтец начинает чувствовать вкус к исполнению. Но даже в тех случаях, когда есть определенное задание (диктуемое школьной программой, например), его следует выполнять, не пренебрегая моментом творческого отбора. При выборе той или иной части произведения, при сокращении или монтаже текста исполнитель неминуемо приложит тот же критерий своего творческого вкуса, своей творческой изобразительности — словом, своего творческого предвидения. Надо полюбить произведение — только тогда исполнение его будет полнокровным.

Не менее важно точно учитывать общественное звучание произведения, его соответствие интересам сегодняшнего дня. Беспремерная жадность нашей аудитории к познанию представляет чтецам исключительные по широте возможности.

При выборе произведения необходимо учитывать его предназначение: предполагает ли чтец исполнить его в смешанном концерте, или на литературном вечере, или иллюстрируя литературную лекцию. Предназначение определяет требования к объему и содержанию материала, к допускаемым им средствам выразительности. Многие литературные произведения могут быть исполнены в любых условиях. Таковы, например,

короткие новеллы Мопассана, Горького или Чехова, которые равно применимы и в эстрадном концерте, и в литературной лекции. Но, скажем, отрывок из какого-либо романа, длительностью минут на 35, вряд ли можно выносить в смешанный концерт, тогда как для литературного вечера это может дать прекрасный материал. Ясно также, что для иллюстрирования литературной лекции, где лектор предварительно разъясняет слушателям смысл и содержание исполняемого, могут быть приготовлены более сложные вещи.

Как показывает опыт, для исполнения в смешанном концерте одно произведение может иметь длительность минут в 10—14 (до 20); отделение литературного концерта может продолжаться минут 35—40 (не более 45); полная концертная программа — от полутора до двух часов (в случае особо разнообразного и захватывающего по сюжету материала). Концертная программа должна быть разбита на два или даже три отделения. При двух отделениях длительность каждого из них может быть до 45 минут, при трех — минут по 35 в среднем. Последнее отделение может быть короче (принимая во внимание утомляемость аудитории).

## ПРИСПОСОБЛЕНИЕ ЛИТЕРАТУРНОГО ТЕКСТА ДЛЯ ИСПОЛНЕНИЯ

Многие произведения, выбранные для исполнения, чтецу придется предварительно обрабатывать, приспособлять для изустной передачи. Эта работа сводится к двум основным формам — редактированию и организации текста.

### 1. Редактирование.

Под редактированием разумеется установление исполнительского варианта, не сопровождаемое значительными изменениями ни в объеме текста, ни в последовательности, принятой автором в изложении событий, ни в содержании произведения.

В процессе редакторской работы: а) производится ряд мелких сокращений, в особенности там, где ремарка автора может быть заменена выразительной интонацией или жестом; б) делаются небольшие добавления там, где текст требует разъяснения для незнакомого с целым слушателя; в) при использовании переводной литературы допустима, а временами необходима замена неудачных выражений и оборотов переводчика более соответствующими русскому языку.

Если произведение имеет несколько вариантов (или переводов), они сличаются и в результате выбирается наиболее пригодный для исполнения. Если среди отвергнутых вариантов (или переводов) имеются более удачные места, можно ввести их в вариант, взятый за основу (контаминация текстов). В этом случае необходимо тщательно следить, чтоб не получилось стилистического разнобоя.

К этому надо добавить, что необходимо всегда соблюдать права автора произведения. Нельзя своими «исправлениями» исказить его литературное

лицо. Не правы поэтому те исполнители, которые, нарушая установленные автором пропорции, тщательно сокращают в рассказе все описательные места, сохраняя одни диалоги, и таким образом превращают повесть в эстрадную «сценку». Равным образом не правы и те, кто позволяет себе, например, сплошь заменять периоды автора короткими предложениями и тем самым искажать язык автора. Мы должны не приспособлять язык автора к нормам разговорной речи путем переработки текста, а искать интонации, которые позволили бы оправдать этот язык в произнесении. Изменения в языке и в синтаксисе автора допустимы лишь в виде редчайших исключений.

Разберем следующий пример.

Начальный фрагмент «Воскресения» Л. Н. Толстого написан так:

«Как ни старались люди, собравшись в одно небольшое место несколько сот тысяч, изуродовать ту землю, на которой они жались, как ни забивали камнями землю, чтобы ничего не росло на ней, как ни счищали всякую пробивающуюся травку, как ни дымили каменным углем и нефтью, как ни обрезывали деревья и ни выгоняли всех животных и птиц, — весна была весною даже и в городе».

В исполнении В. И. Качалова первый отрезок фразы — «Как ни старались люди» — повторяется еще раз в конце периода, перед словами «весна была весною». И это вполне мотивировано. Первый раз за словосочетанием «как ни старались люди» следует перечисление поступков людей, показывающее их старание вытравить природу (в первой части Качалов выделяет как логический центр мысли слово «старались»). Повторяя это словосочетание перед заключительной частью периода, артист, в согласии с тенденцией Толстого, противопоставляет стараниям городских людей (в этом повторе логическое ударение перемещается на слово «люди») стихийное наступление природы, весны, торжествующей победу над их усилиями. Качалов прибегает здесь к изменению авторского текста, его приспособлению к требованиям устной речи для того, чтобы помочь слушателю понять всю полноту авторской мысли. При этом исполнитель несколько не нарушает стиля Толстого.

Работая над «Словом о полку Игореве», я внимательно перечитал лучшие переводы этого изумительного памятника, сравнивая их с подлинником. Многие переводы блистали отдельными удачными находками, но я не обнаружил ни одного, читая который нельзя было бы найти в нем мест, переданных в других переводах лучше... Кроме того, текст не ощущался сказываемым! Тот ритм оригинала, который в соединении с древнерусской лексикой будит даже у читателя ощущение живой речи, окостеневал в сходно ритмических переводах на современный русский язык.

Все же я выбрал один из переводов, который положил в основу; перенес в него удачные находки из других переводов и многое перевел наново — в соответствии с пониманием подлинника. Стремление дать сегодняшней аудитории стилизованное ощущение текста, близкое к тому, которое было у современников «Слова...», побудило меня в ряде случаев довести угадываемую «стиховность» поэтической речи подлинника до острой ритмичности:

А сядем, братья,  
На борзых коней,  
Чтоб увидеть  
Синий Дон!

В результате работы над исполнительским вариантом всякое слово в тексте стало для меня «своим».

Вся редакторская работа является лишь средством для того, чтобы показать средствами художественной речи каждого автора и каждое произведение в неискаженном виде.

## 2. Организация текста.

В практике литературно-организационной работы чаще мы сталкиваемся с тремя ее основными формами: а) выделение отрывка; б) сокращение текста; в) монтирование текста.

Эти формы работы не являются взаимоисключающими — они могут сосуществовать. Мы можем в случае необходимости в одном месте сократить текст произведения, в другом — вмонтировать в него вставку, изменить порядок, перемонтировать отдельные куски. Необходимо только, чтобы такая работа была подчинена не произволу, а мысли, определяемой целевым заданием, стоящим перед чтецом.

а) *Выделение отрывка.* Эпизод, избираемый для отдельного исполнения, должен обладать законченностью и быть характерным для данного произведения.

Ознакомившись с поэмой великого Фирдоуси «Шахнаме», я выбрал эпизод о бесе Иблисе, царе Зохаке и кузнеце Кавэ. Содержание его таково. Бес Иблис задумал погубить царя Зохака, незаконно завладевшего Ираном. Приняв обличье повара, он втирается в доверие к царю. Царь разрешает Иблису коснуться своих плеч поцелуем. От бесовых поцелуев у царя из плеч вырастают две прожорливые змеи. Бес, обернувшись врачом, советует царю кормить их человеческим мозгом: «Быть может, уморишь их кормом таким».

В стране развивается недовольство царем-извергом. В тот момент, когда царь заставляет придворных подписать воззвание, прославляющее его доброту, во дворец врывается дошедший до отчаяния кузнец Кавэ. Семнадцать сыновей его сожраны царскими змеями, последнего сына отняли для того же. После угроз кузнеца царь возвращает ему сына, но предлагает подписаться под грамотой, прославляющей царскую доброту. Кавэ рвет грамоту и поднимает толпы недовольных, переходящих на сторону законного царя Феридуна.

Почему я остановился на этом сюжете? Нас не могут не волновать моменты социальных столкновений прошлого; борьба против царского угнетения, горячие свободолюбивые речи кузнеца неминуемо должны найти отклик у слушателей. Отрывок этот включает основные элементы народного эпоса: героика, фантастику и быт. Наконец, он содержит ряд разнообразных эпизодов и индивидуально очерченных персонажей. Кроме того, он обладает достаточной сюжетной и идейной законченностью.

Законченность была достигнута в результате соединения двух эпизодов: «Поварское искусство Иблиса» и «Сказ о Зохаке и Кавэ-кузнеце». Сначала

мое внимание было обращено только на второй эпизод. Но взятый сам по себе он непонятен для слушателей, которые не знают, откуда взялись змеи, почему они пожирают людей и т. д. Необходимо было присоединить первый эпизод. В результате получился отрывок в 238 стихов — слишком большой для такой трудно воспринимаемой вещи. Пришлось его сократить.

Ряд эпизодов, затягивающих действие, но ничего впечатляющего не вносящих, естественно, подлежал удалению. (Таков, например, «гастрономический» эпизод: подробное описание кушаний, которыми Иблис кормил царя Зохака.) В результате весь материал уложился в 140 стихов.

Когда берутся отрывки из больших произведений, встречаются куски, понятные лишь знающему все произведение. В таких случаях непонятные тексты или удаляются, или поясняются вставными фразами; взаимоотношения действующих лиц уточняются введением объяснительных слов.

Выбранный мною отрывок начинался с непонятной для слушателя фразы: «И он обернулся юнцом». Кто «он»? Вношу в текст перевода ясность: «Иблис обернулся юнцом» (что не меняет структуры стиха). Далее, царь говорит: «Один у меня потаенный есть враг; Для мудрого, кто он, — понятно и так». Для приближенного царя, может, это и понятно, но для слушателя — никак. Надо было найти ясный вариант второго стиха. Я говорю его так: «То царь Феридун — это ясно и так». Стиль и метр не нарушены, содержание стало понятным.

Такие изменения в тексте, ведущие к понятности и не нарушающие ни смысла, ни склада произведения, я считаю возможным делать всегда, когда в этом возникает необходимость вследствие сокращения или монтировки текста. Надо только быть тактичным, внимательным к правам автора.

б) *Сокращение материала.* При сокращении всякого литературного произведения теоретически допустимы две возможности:

- 1) сведение всего произведения к надлежащему объему с соблюдением сюжетной канвы и последовательности сцен — «сквозная композиция»;
- 2) выборка из произведения той линии, которая представляет для нас наибольший интерес — «композиция по одной линии».

Нужно учесть, что не всякое произведение может быть уложено в любой объем: «Тихий Дон» или «Войну и мир» нельзя вместить в программу даже целого концерта. Неопытный чтец, пытаясь сократить произведение, часто ставит себе невыполнимые задания. В результате вместо художественного воплощения литературного произведения получается уродливое искажение его.

Иногда приходится отказаться от последовательного сокращения всего произведения и применить иную форму литературно-организационной работы: выбрать отдельный эпизод или одну сюжетную линию. Режиссер П. К. Вейсбрем и артистка Л. А. Рудская точно зафиксировали последовательность организации текста на примере составления исполнительского варианта (сквозной композиции) по первой части романа А. Н. Толстого «Петр Первый»:

«Мы начали с того, что определили в самой сжатой форме основной замысел романа. Затем выделили из стремительного потока событий, описанных в романе, те отдельные эпизоды, которые были наиболее тесно

и непосредственно увязаны с этим замыслом. Так удалось получить ведущую ось сюжета. Далее, в каждом из выделенных эпизодов мы наметили узловые точки, те решающие, поворотные моменты, от которых зависит течение всего эпизода в целом. Случалось, что подобными моментами оказывались далеко не „выигрышные“ для чтения... После такого отбора материал оказался приемлемым по объему. Теперь оставалось связать между собой разрозненные и оторванные друг от друга куски, используя в качестве „мостиков“ отдельные короткие сцены, а иногда даже отдельные фразы из не вошедших в монтаж частей романа»<sup>1</sup>.

Итак, замысел автора и целевая установка исполнителя определяют выбор кусков и их композиционное построение. Последующее «пришлифовывание» выбранных фрагментов друг к другу, небольшие добавления или сокращения текста производятся по типу «редактирования».

в) *Монтирование текста.* Под монтированием подразумевается изменение принятой автором последовательности изложения.

Рассмотрим монтаж А. Я. Закушняка «Катюша Маслова», составленный им по роману Л. Н. Толстого «Воскресение».

Сила Толстого — в разоблачении общественной лжи и фальши. Трагедия обольщенной баричем Катюши Масловой, которую лицемерная мораль общества и ложь государственных установлений довели до каторги, — вот линия, выделенная Закушняком для своей композиции.

Используя слова Толстого (начало II главы романа): «История арестантки Масловой была очень обыкновенная история», — Закушняк начинает и заканчивает ими свое повествование, подчеркивая таким образом характерность рассказанного случая для капиталистического мира.

В основу повествования Закушняк кладет текст II главы, содержащий «конспективное» изложение биографии Катюши. Некоторые эпизоды, описанные здесь кратко, развернуты Толстым в дальнейшем тексте. Так, например, роман Катюши с Нехлюдовым рассказывается Толстым во второй главе в следующих словах:

«Так жила она до 16-ти лет. Когда ей минуло 16 лет, к ее барышням приехал их племянник — студент, богатый князь, и Катюша, не смея ни ему, ни даже себе признаться в этом, влюбилась в него. Потом через два года этот самый племянник заехал к тетушкам по дороге на войну, пробыл у них четыре дня, и накануне своего отъезда соблазнил Катюшу и, сунув ей в последний раз сторублевую бумажку, уехал. Через пять месяцев после его отъезда она узнала наверное, что она беременна».

Те же события подробнее излагаются Толстым в главах XII—XIX (две встречи Нехлюдова с Масловой) и в главе XXXVII (воспоминание Катюши о последней встрече, когда князь проезжал мимо их станции). Эти эпизоды Закушняк вмонтировал в текст II главы (после естественных и необходимых сокращений текста).

После слов «Когда ей минуло 16 лет, к ее барышням приехал их племянник — студент, богатый князь» Закушняк оставляет текст II главы и переходит к распространенному повествованию по тексту XII главы:

<sup>1</sup> Из брошюры, выпущенной к премьере (1939) лекторием Ленсовета. — *Сост.*

«Обыкновенно Нехлюдов с матерью и сестрой жил летом в материнском большом подмосковном имении, но в этот год сестра его вышла замуж, а мать уехала на воды за границу». И дальше он последовательно ведет повествование по тексту указанных глав, применяя сокращение авторского текста за счет незначительных деталей и побочных персонажей.

Однако при всех этих сокращениях, временами значительных, Закушняк стремится не исказить образов автора, заботится о сохранении тех деталей, которые важны для понимания героев, их взаимоотношений и породившей их среды. Примером этому может служить вышеприведенная фраза из XII главы, которой Закушняк начинает более развернутое повествование. На первый взгляд ее можно было бы опустить, так как совершенно, казалось бы, неважно, где Нехлюдов проводил время «обыкновенно» и куда уехала его мать. Однако Закушняк проявил тонкое понимание текста, сохранив эти строки. «Большое подмосковное имение», летний выезд матери «на воды за границу» — эти сведения гораздо яснее и образнее рисуют нам самого Нехлюдова, чем протокольное определение «студент, богатый князь».

Рассказав далее, как Катюша «похоронила все воспоминания о своем прошедшем с ним в ту ужасную темную ночь, когда он приезжал из армии и не заехал к тетушкам» по тексту XXXVII главы, Закушняк возвращается к исходному тексту II главы. Делает он это так. «Он, которого она любила и который ее любил, — она это знала, — бросил ее, надругавшись над ее чувством. А он был самый лучший из всех людей, каких она знала. Остальные были еще хуже», — рассказывает Закушняк по тексту XXXVII главы. Упоминание далее в этом тексте о старом писателе, «с которым она сошлась на второй год своей жизни на свободе», дало ему возможность вернуться к тексту II главы, где также излагается этот эпизод. Закушняк заканчивает композицию по тексту II главы, рассказав путь Катюши от писателя и затем приказчика в публичный дом:

«И с тех пор началась для Масловой та жизнь, которая велась сотнями и сотнями женщин и кончалась для девяти женщин из десяти мучительными болезнями, преждевременной старостью и смертью. История Масловой — обыкновенная история».

Социальный протест Толстого звучит в композиции Закушняка в полный голос. Вместе с тем такое сюжетное построение, не вмесившее целиком содержание «Воскресения», лишило исполняемый текст некоторых замечательных сцен... С этим приходится мириться, принимая во внимание ограничение времени, налагаемое законами концертной эстрады.

Здесь проанализированы лишь основные виды предварительной работы чтеца над текстом литературного произведения.

При работе над композициями очень полезны консультации специалистов: литературоведов, историков, режиссеров. Но самое составление рекомендуется производить лично, собственноручно — переписывая текст исполнительского варианта в рабочую тетрадь. Этим достигается наибольшая профессиональная пригодность композиции, ее наибольшее соответствие индивидуальности чтеца, непрерывно продолжается творческое освоение литературного произведения исполнителем.

## Мастерство исполнения

Основной вид работы чтеца — реалистическое повествование. Повествование — своего рода «театр воображения». Великий французский актер Коклен писал: «Впечатление, которое вы должны произвести, состоит в том, чтобы так заигнотизировать вашего зрителя, что он перестанет видеть вас, ваш черный фрак, декорацию за вашей спиной, — а будет видеть только то, о чем вы рассказываете; однако «для того, чтобы действие драмы, о которой вы рассказываете, прошло перед глазами ваших слушателей, нужно, чтобы оно предварительно прошло перед вашими собственными глазами»<sup>1</sup>.

Только зная цель повествования (т. е. куда оно ведет и зачем все это рассказывается) и образно представляя содержание в своем воображении, чтец сможет вовлечь слушателей в круг тех событий, о которых идет речь, сделать их «сопереживателями» этих событий.

Надо всецело «присвоить» исполняемое произведение, чтобы текст стал органической принадлежностью исполнителя, звучал как с о й текст, слова которого рождаются вместе с мыслью.

### ХАРАКТЕРИСТИКА ОБРАЗОВ

Поскольку действие в повествовании воплощается через определенные персонажи, о судьбах которых идет рассказ, создание чтецом в воображении слушателей правдивых образов действующих лиц повести и конкретной обстановки действия — необходимое условие художественного исполнения.

Нужно помнить, что жизненный образ человека представляет собой сложное единство. Сложность образа в том, что индивидуальный характер складывается из целого ряда разнообразных, часто противоречивых черт, выражающих личное в данном характере.

Единство же образа в том, что среди признаков, определяющих данный характер, всегда выделяется главная, преобладающая черта (или комплекс

<sup>1</sup> Коклен-старший. Искусство актера. Л.—М., 1937, с. 121.

черт). Принцип единства предохраняет исполнителя от разнообразия ради разнообразия, так как это делает образ расплывчатым, затемняет основную особенность характера, нарушает единство образа. Подробное расщепление характеров не менее безжизненно, чем однообразие. Через единство, через выявление главной черты исполнитель показывает в образе общее, типичное<sup>1</sup>.

Подлинный мастер не может ограничиваться трафаретами. «Можно создавать на сцене, — писал К. С. Станиславский, — характерные образы „вообще“ — купца, военного, аристократа, крестьянина и проч. При поверхностной наблюдательности у целых отдельных сословий, на которые прежде делили людей, нетрудно подметить бросающиеся в глаза приемы, манеры, повадки... Все это штампы „вообще“, якобы создающие характерность. Они взяты из жизни, они попадают в действительности. Но не в них суть, не они типичны.

...Другие артисты, с более тонкой и внимательной наблюдательностью, умеют выбрать из всей массы купцов, военных, аристократов, крестьян отдельные группы, т. е. они отличают среди всех военных армейцев, или гвардейцев, или кавалеристов, или пехотинцев... Они видят лавочников, торговцев, фабрикантов среди купцов...

У третьего типа характерных артистов еще более тонкая наблюдательность. Эти люди могут из всех военных, из всей группы армейцев выбрать одного какого-нибудь Ивана Ивановича Иванова и передать свойственные ему одному типичные черты, которые не повторяются в другом армейце. Такой человек, несомненно, военный „вообще“, несомненно, армеец, но, кроме того, он и Иван Иванович Иванов» («Характерность»)<sup>2</sup>.

Главная черта характера должна занимать в обрисовке образа ведущее место. Второстепенные особенности должны лишь дополнять основную черту, оттенять и усиливать ее, служа для нее лишь фоном. Чтец должен внимательно собирать по произведению материалы для характеристики героев, исполнение основывать на наблюдениях над жизнью и анализе литературного произведения.

В. И. Качалов так рассказывает о своей работе над образом Барона в пьесе М. Горького «На дне»:

«Помогли мне живые модели — те подлинные босяки, которых я встречал на московских улицах, около питейных заведений, церквей и кладбищ. С ними я вступал в беседы, хватал их „живьем“ — в их интонациях, манерах, походках и пр. Вспоминал тех босяков, с которыми встречался на волжских пристанях.

Но больше всего помогли в моей работе живые модели из подлинных „аристократов“, с которыми я специально знакомился для моего „барона“ и, пристально их наблюдая, мысленно передевал в босяцкие отрепья этих гвардейских офицеров, камер-юнкеров, графов. Например, грассирование я взял у графа Татищева и у камер-юнкера Нелидова.

<sup>1</sup> Само собой разумеется, что не все образы одинаково сложны. Автор и исполнитель зачастую сознательно ограничивают красочность эпизодических образов, чтобы не заслонить главного второстепенным.

Станиславский К. С. Собр. соч. в 8-ми т., т. 3. М., 1955, с. 221—222.

У второго, кроме грассирования, взял еще хриплый, гортанный и высокий тембр голоса... Так, „с миру по нитке“ собирал и лепил я внешний образ. Ну а внутренний образ, вся внутренняя сущность барона, все его „чувства“, все его поведение — это все дано в пьесе автором. Надо было только вжиться в это содержание, а форма была найдена, хотя и не сразу» («Три образа», 1938)<sup>1</sup>.

Чтецу следует обратить внимание на необходимость применения в прямой речи героев интонаций, соответствующих их физическому облику. В этом некоторое отличие от построения образа актером. Видя на сцене грузного, массивного человека, говорящего писклявым голосом, мы можем удивиться такому странному сочетанию, но не верить тому, что мы видим и слышим, не можем. Чтец же должен характеризовать речь персонажа звучанием, непременно соответствующим его складу, потому что в противном случае (если интонация противоречит нормальному соответствию между физическим обликом человека и его речью) у слушателя может получиться «раздвоение» образа героя — на того, которого ему описывают словами, и того, которого он реконструирует в воображении на основании интонаций чтеца.

Следует отметить, что не все черты, приписываемые герою автором, исполнитель обязан интонационно воспроизводить. Каренин, по Толстому, говорит «медлительным тонким голосом». То, что Хмелев не использовал этого авторского указания при исполнении роли Каренина в инсценировке романа, отнюдь не помешало правде созданного им образа.

Чтобы не получилось досадного несоответствия между описанием и воплощением, чтецу следует опустить в тексте несоблюдаемую характеристику.

Степень «имитационной» близости может быть различной, в зависимости от стиля произведения и метода исполнения, но исполнитель всегда должен заботиться о тональном единстве и постоянстве звуковой характеристики персонажа. «Звуковая маска» персонажа — это, так сказать, опознавательный признак, по которому слушатель узнает того или другого героя.

Вот, например, разговор татарки и Андрия в повести Гоголя «Тарас Бульба»:

«— Но как же ты здесь? Как ты пришла?

— Подземным ходом.

— Разве есть подземный ход?

— Есть.

— Где?

— Ты не выдашь, рыцарь?

— Клянусь крестом святым!

— Спустишься в яр и перейдя проток, там, где тростник.

— И выходит в самый город?

— Прямо к городскому монастырю.

<sup>1</sup> Переиздано под другим названием. См.: Качалов В. И. Из воспоминаний. Ежегодник МХТ. М., 1945, с. 196. — Сост.

— Идем, идем сейчас!

— Но, ради Христа и святой Марии, кусок хлеба!»

При отсутствии «звуковых масок» (т. е. тональных и ритмических характеристик) слушатель может потерять ориентировку и не понять, кто какие слова говорит.

## ВЗАИМООТНОШЕНИЯ ДЕЙСТВУЮЩИХ ЛИЦ

Чтец должен определить взаимоотношения героев произведения, которые по ходу повествования, в зависимости от разворачивающихся событий, приходят в различные соприкосновения друг с другом: сближаются, расходятся, вступают в борьбу между собой и т. п.

Рассмотрим для примера комплексы отношений действующих лиц в рассказе Чехова «Полинька»<sup>1</sup>.

Отношение Николая Тимофеевича к Полиньке: он искренне любит ее, готов отдать за нее жизнь и потому глубоко страдает от невозможности помочь ей, от сознания, что она гибнет, что его большое чувство приносится в жертву прихоти какого-то студента.

Отношение к студенту: Николай Тимофеевич ревнует к нему Полиньку и поэтому ненавидит его. Но не одна ревность — причина этой неприязни. Не будь ее, Николай Тимофеевич все равно относился бы к студенту со скрытой враждебностью, потому что они принадлежат к различным социальным группировкам: Николай Тимофеевич — приказчик, «неуч», а «господин студент» — «образованный», «барин» («нас и за людей не считают»).

Отношение к хозяину: Николай Тимофеевич боится его и должен заискивать перед ним, — ведь от хозяина, который в любой момент может выгнать приказчика, зависит все его благополучие.

Отношение к другим приказчикам: Николай Тимофеевич относится к ним недоверчиво, подозрительно, боится подвоха, доноса.

Отношение к покупателям: по условиям того времени (конкуренция между хозяевами) приказчик обязан был «завлекать» и «обрабатывать» покупателя. Поэтому он работал с виртуозной ловкостью, «сиял самой утонченной галантностью», должен был уметь особым приказчиным нюхом угадать вкус покупателя, должен был обладать особым приказчиным обаянием, которое называлось тогда «обходительностью», и т. д. Это была трудная школа, которую, через подзатыльники и порку ремнем, прошел и Николай Тимофеевич.

Теперь разберем отношения Полиньки.

Отношение Полиньки к Николаю Тимофеевичу: Полинька, безусловно, верит ему, относится к нему как к другу, как к близкому, понимающему ее человеку, с которым можно поделиться горем и посоветоваться: «Вы один голько... меня любите, и, кроме вас, не с кем мне говорить».

Отношение к студенту: Полинька влюблена в студента, который

<sup>1</sup> Пример заимствован из книги И. Рапопорта «Работа актера» (М., 1937).

ухаживает за ней и который, по словам Николая Тимофеевича, «в любовь играет известно зачем». Но она сознает в то же время, что студент ей «не пара» (она — мешанка, швея, он — в недалеком будущем адвокат или доктор). Она не уверена и в том, что студент отвечает ей взаимностью. Она боится, наконец, что студент обманет ее и бросит, т. е., другими словами, погубит, ибо в описываемое Чеховым время девушка «с прошлым» рассматривалась обществом как «падшая» и этого позорного клейма нельзя уже было смыть во всю жизнь.

Вот те основные взаимоотношения персонажей, которые должен определить для себя исполнитель этого рассказа.

В тех случаях, когда действующие лица произведения недостаточно охарактеризованы автором, а взаимоотношения их не раскрываются с достаточной ясностью, чтец должен восполнить в своей фантазии отсутствующие у автора подробности.

## ИЗМЕНЕНИЯ, ПРОИСХОДЯЩИЕ С ГЕРОЯМИ

Дав характеристику определенному герою произведения, установив его «звуковую маску», чтец должен вместе с тем отразить и те изменения, которые происходят с данным персонажем на протяжении повествования.

За короткое время, нужное для исполнения рассказа Л. Толстого «Смерть Ивана Ильича», герой этого рассказа из оживленно строящего свое бытовое благополучие здорового человека превращается в бессильную развалину и умирает. Несчастная жертва ревности героя «Крейцеровой сонаты» показана Л. Толстым и в жизненной бодрости, и умирающей в бреду. Дон Кихот, выезжающий на свои прекрасные подвиги, Дон Кихот, терзаемый последствиями приема «чудодейственного бальзама», Дон Кихот, избитый погонщиками, и, наконец, Дон Кихот, говорящий предсмертные слова... Посредством одной только речи чтец должен показать изменения, происходящие с героем.

Чтец должен также вполне точно представлять себе расположение и перемещение героев в пространстве. Например:

Стало на сердце у попа веселее,  
Начал он глядеть на Балду посмелее,  
Вот он кричит: «Поди-ка сюда,  
Верный мой работник Балда!  
Слушай: платить обязались черти  
Мне оброк по самой моей смерти...»

А. Пушкин

Очевидно, что ремарка автора «кричит» относится лишь к первой фразе попа, к зову: «Поди-ка сюда». Следующие слова («Слушай...») поп говорит подошедшему Балде гораздо «интимнее».

Пример, отражающий пространственную перспективу повествования:

«...Где-то далеко в равнине раздался звонкий голос мальчика. „Антропка! Антропка-а-а!“ — кричал он с упорным и слезливым отчаянием, долго-долго вытягивая последний слог.

Он умолкал на несколько мгновений и снова принимался кричать. Голос его звонко разносился в неподвижном, чутко дремлющем воздухе. Тридцать раз по крайней мере прокричал он имя Антропки! Как вдруг с противоположного конца поляны, словно с другого света пронесся два слышный ответ:

— Чего-о-о-о-о?

Голос мальчика тотчас с радостным озлоблением закричал:

— Иди сюда, черт, леши-и-и-ий!

— Заче-е-е-ем? — ответил тот, спустя долгое время.

— А затем, что тебя тятя высечь хочи-и-ит, — поспешно прокричал первый голос». (И. Тургенев.)

В рассказе Чехова «Дочь Альбиона» есть диалог, передача которого требует и художественного такта, и технического мастерства:

«Отцов постоял, подумал и пошел к реке искать Грябова. Нашел он его версты за две от дома, подойдя к реке. Поглядев вниз с крутого берега и увидев Грябова, Отцов прыснул... Грябов... сидел на песочке, поджав под себя по-турецки ноги, и удил...

— Охота смертная, да участь горькая! — засмеялся Отцов. — Здравствуй, Иван Кузьмич!

— А... это ты? — спросил Грябов, не отрывая глаз от воды. — Приехал?

— Как видишь... А ты все еще ерундой занимаешься! Не отвык еще?

— Кой черт... Весь день ловлю, с утра... Плохо что-то сегодня ловится...

Просто хоть караул кричи.

— А ты наплюй. Пойдем водку пить!»

Трудность этого диалога определяется условиями, в которые поставлены автором действующие лица. Они начинают разговор с большого расстояния, которое постепенно уменьшается, так как Отцов спускается к Грябову; причем Грябов не может «повысить голос»: он боится распугать рыбу. Дав волю своей «режиссерской фантазии», своему творческому воображению, надо точно представить себе эту сценку и соответственно передать свои видения в речи, чтобы помочь слушателю не только представить образы героев, но и увидеть их расположение и перемещение в пространстве.

## ОБСТАНОВКА ДЕЙСТВИЯ

Мы видим, как общая «повествовательная канва» покрывается живым узором. При соблюдении необходимого единства тона исполнитель рисует образы действующих лиц, снабдив их «звуковой маской»; эти лица, вступая в определенные взаимоотношения, действуя, перемещаются в пространстве, изменяются во времени, переживают различные состояния.

Чтец должен передать и ту обстановку, в которой происходят описываемые события. «Беря степь, например, — пишет А. Я. Закушняк, — нужно знать ее вид, ее жизнь, ее звуки, все ее особенности, доступные восприятию наших органов чувств. Из детального знания степи должна родиться и симфония звуков степи, которая должна как бы пронизать описание степи

и оказать существенное влияние на тонировку всех остальных текстовых кусков, так или иначе со степью связанных»<sup>1</sup>.

Обстановка действия отражается и на речах персонажей. Люди иначе говорят в кафе, чем на вокзале, иначе в комнате, чем на воздухе. Чтец должен нести эту «атмосферу действия». Пьер Безухов («Война и мир» Л. Толстого), когда он неловко вмешивается в колонну войск, и Пьер, столь же неловкий в светском салоне, — чтец должен передать различие масштабов, различие «воздуха» этих сцен. Для этого ему нужно ярко, не в словах только, а в чувственных образах представлять соответственные картины.

...Загудели грома грохотаньем глухим.  
Ослепительных, огненных молний, змеясь,  
Извиваются искры, столбами ветра  
Крутят пыль придорожную. Вихри ревут  
И сшибаются в скрежете, в свисте, встают  
Вихрь на вихрь! Свистопляска! Восстанье ветров.

Так вопит сквозь грохот урагана казнимый Зевсом Прометей в трагедии Эсхила. Чтец, лишенный поддержки театральной машинерии, должен отразить описываемое. Это не значит, что ему нужно проорать свой текст во всю мочь. Дело не в силе звука, а в вере в предлагаемые обстоятельства, в яркости видений и в правде словесного действия исполнителя.

## ВЕДЕНИЕ МЫСЛИ

Ведение мысли — это «сквозное действие» чтеца. Определив идею произведения и установив свою главную исполнительскую задачу, чтец, как мы знаем, подчиняет этому все повествование. В исполнении он должен подчеркнуть те моменты произведения, которые выявляют эту идею и содействуют разрешению намеченной задачи. Таким образом, ведение мысли опирается на верную расстановку акцентов. Непомерное внимание к деталям, выпячивание их разбивает единство мысли, проводимой исполнителем, и дробит внимание слушателей.

Н. И. Комаровская на примере работы над главой из повести Горького «Мать» показывает, как осуществляется ведение мысли:

«Преследуя цель выявить — этап за этапом — становление политического сознания матери, чтец ни в коем случае не должен упускать ее (мать) из круга своего внимания, — даже тогда, когда тема матери обрастает другими темами, которые на время как будто становятся главными, а о матери говорится лишь вскользь, в придаточном предложении — как, например, в следующем отрывке:

„Павел поднял руку кверху — древко покачнулось, тогда десяток рук схватили белое, гладкое древко, и среди них была рука его матери”.

Очень большой соблазн выявлять здесь тему знамени. Однако внимательное отношение к тексту покажет, что в данном случае для Горького

<sup>1</sup> Закушняк А. Я. Искусство рассказчика. — Газ. «Советское искусство», 1938, 8 окт.

наиболее важно показать новый этап политического роста матери. Горький это делает замечательно просто, показывая момент, когда мать инстинктивно протягивает руку к древку знамени, что как раз и решает основной вопрос о ее сознательном участии в первомайской демонстрации. Следующий этап:

„— Да здравствуют рабочие люди всех стран! — крикнул Павел. И, все увеличиваясь в силе и в радости, ему ответило тысячеустное эхо потрясающим душу звуком. Мать схватила руку Николая и еще чью-то, она задыхалась от слез, но не плакала, у нее дрожали ноги и трясущимися губами она повторила:

— Родные...”

Дальше:

„— Отречемся от старого мира... — раздался звонкий голос Феди Мазина, и десятки голосов подхватили мягкой сильной волной:

— Отряхнем его прах с наших ног!..

Мать с горячей улыбкой на губах шла сзади Мазина и через голову его смотрела на сына и на знамя. Вокруг нее мелькали радостные лица, разноцветные глаза, — впереди всех шел ее сын и Андрей.

Чье-то лицо, испуганное и радостное, качалось рядом с матерью и дрожащий голос, всхлипывая, восклицал: „Митя! Куда ты?”

Мать, не останавливаясь, говорила:

— Пусть идет, — вы не беспокойтесь! Я тоже очень боялась, — мой впереди всех. Который несет знамя — это мой сын!”

Необходимо проследить и выявить эти этапы, дать слушателю понять всю их значительность, потому что только через их постепенное нарастание станет понятно поведение матери в тот момент, когда знамя уже было растоптано и мать, оглянувшись, увидела у ног офицера разломанное древко: читающий и слушающий должны знать, как мать могла наклониться, чтобы поднять его. Слушатель должен быть подготовлен и к следующему эпизоду, когда офицер вырвал у матери древко из рук и бросил в сторону, а мать, шатаясь, снова подошла и снова подняла его.

Вот об этих фактах поведения матери чтец должен говорить так, чтобы слушателю было ясно, какой громадный сдвиг произошел в сознании матери с момента выхода ее на улицу и до понимания символического значения красного знамени. И тогда уже простым, естественным результатом явится обращение матери к толпе:

— Сердечные мои, — ведь это за весь народ поднялась молодая кровь наша... Не отходите же от них, не отрекайтесь, не оставляйте детей своих на одиноком пути. Поверьте сыновним сердцам — они правду родили, ради ее погибают. Поверьте им!»<sup>1</sup>

В этом анализе показана еще одна важная особенность правильного ведения мысли (кроме выделения важных для раскрытия основной идеи этапов повествования): вести мысль — это не значит резонерствовать по поводу развивающихся событий; вести мысль — это значит освещать действие изнутри эмоциональным отношением к происходящему. Нельзя разде-

<sup>1</sup> О мастерстве художественного слова. Сборник. Л., 1938, с. 60—61.

лять: мысль как логический, рациональный вывод и повествование как изложение самопроизвольно развивающихся событий. События имеют свою внутреннюю логику. Проследить и выявить, в соответствии с установленной идеей, эту логику и закономерность событий — необходимое условие верного ведения мысли в повествовании.

## ПРЯМАЯ И КОСВЕННАЯ РЕЧЬ

Вопрос о прямой и косвенной речи в повествовании является весьма существенным. Прямая и косвенная речь, речь персонажей и речь авторская, не являются замкнутыми системами, а могут переливаться одна в другую: косвенная речь может принять выпуклость прямой и, наоборот, прямая речь может лишиться своего характерного рельефа, уподобясь косвенной.

Чтец не должен идти на поводу у авторских кавычек: иногда в единой повествовательной ткани звучат голоса разных лиц, не отмечаемые никакими кавычками. Вполне закономерно для чтеца в таких случаях поставить «интонационные кавычки». Это называется обращением косвенной речи в прямую. Например:

*В подлиннике*

1. Он слугам велит молчать;  
В спальню кинулся к постеле;  
Дернул полог... В самом деле!  
Никого; пуста кровать.

*А. Пушкин*

2. Акакий Акакиевич... изъяснил с прибавлением даже чаще, чем в другое время, частицы «того», что была-де шинель совершенно новая, и теперь ограблен бесчеловечным образом, и что он обращается к нему, чтобы он ходатайством своим как-нибудь того... (Н. Гоголь.)

*Можно произнести*

1. Он слугам велит: «Молчать!»  
В спальню кинулся к постеле:  
Дернул полог... «В самом деле  
Никого; пуста кровать».

2. Акакий Акакиевич... изъяснил с прибавлением даже чаще, чем в другое время, частицы «того», что «была-де шинель совершенно новая, и теперь ограблен бесчеловечным образом, и что он обращается к нему, чтобы он ходатайством своим как-нибудь того...»

В этих примерах чтец как бы заменяет местоимение «он» местоимением «я» и передает речь от первого лица. Этот прием довольно часто применяется мастерами слова для придания речи большей рельефности.

Тонем прямой речи персонажа можно окрашивать даже сюжетно-повествовательные места: это помогает ярче обрисовать состояние и образы героев повествования.

1. И, утренней луны бледней  
и трепетней гонимой лани,  
Она темнеющих очей  
Не подымает; пышет бурно  
В ней страстный жар; ей душно, дурно...

*А. Пушкин*

2. Траги-нервических явлений,  
Девичьих обмороков, слез  
Давно терпеть не мог Евгений:  
Довольно их он перенес...

*А. Пушкин*

Хотя эти отрывки являются авторским текстом, однако чтец может передавать их в задаче и в состоянии Татьяны и Онегина. Таким образом, словами чтец рассказывает о героях, а живя едиными с ними внутренними темпо-ритмами, как бы говорит от их лица.

Вообще авторская речь и речь персонажей в повествовании взаимно проникают друг друга. Так, часто чтец перед прямой речью, еще на авторском тексте, интонационно подготавливает постепенный переход к ней:

Плутовка к дереву на цыпочках подходит;  
Вертит хвостом, с Вороны глаз не сводит  
И говорит так сладко, чуть дыша:  
«Голубушка, как хороша!»

*И. Крылов*

Сладкие речи притворщицы заранее подготавливаются интонациями чтеца при описании того, как она подходит к дереву.

Тут же надо сказать о словах автора, прерывающих прямую речь. Чем короче такие авторские ремарки (вроде: «сказал он», «отвечает тот-то», «говорит она» и т. п.), тем полнее они сливаются по тону с прямой речью. Например:

1. «Смотри-ка», говорит, «кум милый мой»...

*И. Крылов*

2. «Нет, дерзкий хищник, нет, губитель»,  
Скрежеща мыслит Кочубей:  
«Я пощажу твою обитель,  
Темницу дочери моей»...

*А. Пушкин*

Бывает и обратное: прямую речь исполнитель обращает в косвенную. К этому прибегают тогда, когда не хотят драматизировать повествование:

Он холку хватя, и в стремя ногу,  
Кричит жене (—) не жди меня (!)  
И выезжает на дорогу.

*А. Пушкин*

(В авторском тексте вторая строка выглядит так: «Кричит жене: „Не жди меня!“»).

«Только затих народ в ауле, Жилин полез под стену, выбрался. Шепчет Костылину — полезай. Полез и Костылин». (Л. Толстой.)

Иногда это помогает постепенно перейти от повествовательной речи к драматической. Так, диалог Земфиры и молодого цыгана (Пушкин, «Цыганы») некоторые исполнители начинают в тонах косвенной речи, постепенно переходя к прямой.

Нужно особо остановиться на вопросе об иноязычных акцентах и фонетических диалектизмах как средствах характеристики персонажа. В понятие акцента входят два слагаемых: искажение нормальной фонетики данного языка (т. е. самих звуков речи) и изменение мелодизации речи. Ввиду того что легче при окрашивании речи «на иностранный лад» постепенно изменить мелодику речи и так же постепенно вернуться к нормальной мелодизации, свойственной данному языку, лучше пользоваться именно изменением мелодизации.

В царской России акцентировка нередко была одним из способов насмешки, издевательства над угнетенными народностями, проявлением великодержавного шовинизма. В советском искусстве иноязычный акцент применяется с другими целями: для придания речи характерности, образности, для повышения реалистичности, правдивости изображения персонажей. Ввиду этого надо быть умеренным и особо внимательным при пользовании акцентами, чтобы не впасть в преувеличение, в шаржировку, и прибегать к ним по возможности реже.

Чтец должен внимательно ознакомиться с типическими особенностями того языка или говора, который он собирается воспроизводить. Чтец должен обладать тонким фонетическим слухом, уметь наблюдать и отбирать типическое.

Исполняя переводные произведения, иногда пытаются отразить в русской речи иноязычную мелодику, «напев» чужого языка. Критикуя этот принцип, В. Папазян пишет:

«Певучесть свойственна французскому языку. Поэтому французский актер, играя Корнеля, Расина или даже Виктора Гюго и произнося стихи, обязательно должен прибегать к этой напевности, непременно должен выявлять эту певучесть, которая является не только неотъемлемым качеством французской речи, но и одной из существенных составных частей в построении стихов Корнеля, Расина или Виктора Гюго. Но русский актер, играя Корнеля, Расина или Гюго на русском языке, подчиняющемся иным артикуляционным и фонетическим законам, совершает громадную ошибку, когда он начинает следовать по стопам французских актеров, находящихся под влиянием совершенно противоположных лингвистических законов»<sup>1</sup>.

Введение акцента как своеобразного выговора слов возможно главным образом там, где самый текст показывает соответственное авторское задание. Так, в ранних повестях Гоголя, где очень силен украинский колорит, где автор внедряет песни на украинском языке и отдельные украинские слова в русский текст, введение украинской фонетики не только возможно, но временами необходимо. Например, в повести «Ночь перед рождеством» дяк говорит Солохе, что он «сердечно рад этому случаю *погулять* немного у нее». Здесь слово «погулять», подчеркнутое авторским курсивом (по-украински это значит «повеселиться»), требует соответственного украинского выговора, характерного произнесения звука г.

<sup>1</sup> Папазян В. По театрам мира. М.—Л., 1937, с. 390.

«Син-Бин-У подскочил к американцу и, подтягивая спадающие штаны, торопливо проговорил:

— Русики ресыпубылика-а. Китайси ресыпубылика-а. Мериканси ресыпубылика-а — пухао. Нипонсы, пухао, нада, нада, ресыпубылика-а. Крыа-а-сна ресыпубылика-а нада, нада...» (Вс. Иванов.)

Здесь применение китайского акцента, воспроизведение ломаной речи китайца, говорящего по-русски, также является авторским заданием.

## ФОНЕТИЧЕСКИЙ СТИЛЬ РЕЧИ

Интонационным средством для характеристики образа (а иногда и произведения в целом) служит также стиль речи — «разные формы речи, приспособленные к разным социальным условиям» (Л. В. Щерба). Среди множества стилей речи, характеризующихся различными лексическими, синтаксическими и интонационными признаками, обособляются стили, зависящие от фонетического состава слова.

Стиль речи, характеризующийся по составу звуков наибольшей приближенностью к графическому (буквенному) составу слов, называют «полным стилем». «Мы всегда так произносим, когда говорим из другой комнаты, когда собеседника малоизвестное слово, когда говорим из другой комнаты, когда хотим привлечь внимание на то или другое слово или даже часть его (когда для понимания смысла фразы важен тот или другой морфологический элемент), когда тянем слова в недоумении или удивлении, когда говорим нараспев или попросту поем и т. д.»<sup>1</sup>.

Полному стилю противопоставляется «краткий стиль», свойственный бытовой скороговорке. Он выражается большей стяженностью фонетического состава слов («грит» — *говорит*; «Канстин» — *Константин* и т. д.).

Нормальный стиль речи чтеца (которая не должна быть торопливой) приближается к «полному стилю», но не впадает в его крайности (говорится не «солнце», а *сонце*, не «сердце», а *серце* и т. д.).

Так называемые орфоэпические правила соответствуют этому нормальному стилю художественной речи. Однако, подробно тому как в целях выразительности исполнителями применяется замедленное «послоговое» произношение, так и «краткий стиль» в его различных видоизменениях с успехом может быть применен для характеристики того или другого лица или состояния его.

Хвалынский в рассказе Тургенева «Два помещика», согласно автору, «даже слова иначе произносит, и не говорит, например: „благодарю, Павел Васильевич“, или: „пожалуйста сюда, Михайло Иванович“, а „боллдарю ПаллАсилич“ или „паажалте сюда Михал Ваныч“».

Этот способ фонетической характеристики, тонко подмеченный писателем, должен быть использован чтецом.

Даже способ произнесения отдельного слова иногда содействует вы-

<sup>1</sup> Щерба Л. В. О разных стилях произношения. М., 1951.

дуклой обрисовке или содержания слова, или говорящего лица. Сравните такие, например, фонетические варианты: *шофёр, шóфeр* и *шофёр*.

Некрасов раскрывает образ помещика Оболта-Оболдуева в такой речи (орфография поэта):

Кулак — моя полиция!  
Удар искросыпительный,  
Удар зубодробительный,  
Удар скуловорррот.

Не следует пренебрегать ни одним авторским указанием.

## ВЕДУЩИЙ ОБРАЗ

Над всем разнообразием мыслей, образов, интонаций, тональных красок вырастает, как мы видели ранее, образ повествователя. Значение этого «ведущего образа» в творческой работе чтеца очень велико: пестрота и лоскутность исполнения, механическое соединение отрезков текста — таковы неизбежные пороки чтения, возникающие при отсутствии «ведущего образа». Неверно рассматривать этот образ как заданную роль, даже если текст написан от первого лица.

Чтобы наглядно разъяснить это, рассмотрим повесть Пушкина «Станционный смотритель». Эта повесть представляет собой совмещение в единой ткани повествования следов следующих личностей: фактический автор — Пушкин («издатель А. П.»); фиктивный «литературный» повествователь — Белкин; историю о смотрителе он записал со слов «титularного советника А. Г. Н.»; в ней воспроизводится прямая речь героев, иногда включающая в себя передачу чужих слов в форме прямой речи. Читать такое повествование как монолог невозможно. В одном повествовании происходят постоянные подмены образов — речь, независимо от всякого рода внешних знаков (кавычек и т. п.), переходит из уст в уста.

Совершенно ясно, что начало повести, с ее защитой станционных смотрителей («суших мучеников четырнадцатого класса, огражденных своим чином токмо от побоев»), является отражением образа «титularного советника», пересказывающего всю историю чувствительному Белкину. Не менее ясно, что из-под образа Белкина прорывается сам Пушкин, когда говорит далее: «В течение двадцати лет сряду изъездил я Россию по всем направлениям; почти все почтовые тракты мне известны...» «Станционный смотритель» закончен в 1830 году. Поездки Пушкина начались как раз за 20 лет до этого, в июне 1811 года (из Москвы в Петербург для поступления в Лицей). Явно, что подробность эта — автобиографическая.

Белкин (который, по словам его друга, приславшего письмо издателю, «к женскому полу имел великую склонность») совершенно недвусмысленно отражен хотя бы в передаче следующего эпизода: «...Дуня взвратилась с самоваром. Маленькая кокетка со второго взгляда заметила впечатление, произведенное ею на меня; она потупила большие голубые глаза...»

Смотритель Самсон Вырин показан не только в своей прямой речи, заключенной в кавычки, но и в передаче его рассказа повествователем.

Сквозь косвенную речь проглядывают подлинные слова зрителя: «Рано утром пришел он в его переднюю и просил доложить его высокоблагородию, что старый солдат просит с ним увидеться». Лексика титулования гусара и вся просьба «старого солдата» явно принадлежит Вырину. В передаче повествователя сохранены слова мальчика (проводившего его на кладбище), с особенностями ребячьего говора; в прямую речь мальчика вкраплена и прямая речь «барыни» (Дуни).

Воспроизведение такого повествования «на голоса» было бы неверно, так как разорвало бы единство повествовательной ткани, сохраняемое автором, несмотря на смещение планов сознания. Вследствие этого перед рассказчиком стоит задача чисто интонационными (а не трансформационными) приемами содействовать показу, от чьего лица ведется в данном месте повествование, без нарушения общего повествовательного единства.

«В романе, в повести люди, изображаемые автором, действуют при его помощи, он все время с ними, он подсказывает читателю, как нужно их понимать, объясняет ему тайные мысли, скрытые мотивы действий изображаемых фигур, оттеняет их настроения описаниями природы, обстановки и вообще все время держит их на ниточках своих целей, свободно и часто — незаметно для читателя — очень ловко, но произвольно управляет их действиями, словами, делами, взаимоотношениями...»<sup>1</sup> — в этих словах М. Горького как нельзя лучше отражены все особенности и все задачи чтеца.

Живая устная речь не может звучать «ни от кого»: всякое говорение предполагает наличие того, кто говорит. Однако определенность характеристики говорящего уступает обычно определенности действующих в повествовании лиц. На интересе к ним, а не к рассказывающему строится обычно повествование.

Конкретный «образ рассказчика» (или «автора») в большинстве случаев возникает как производное от различных данностей произведения, от отношения к нему исполнителя и от творческой индивидуальности последнего.

В пределах каждого произведения чтец должен показать слушателям единый образ рассказчика.

В брошюре, выпущенной к премьере «Сказок Андерсена», Антон Шварц и режиссер его П. К. Вейсбрем пишут: «При чтении одной сказки представляется, будто рассказчик — это какой-нибудь старый мастеровой, шутник и резонер; при чтении другой — будто он наивный мудрец, только что оторвавшийся от пыльных книг и по-детски, удивленно глядящий на развертывающуюся перед его глазами жизнь»<sup>2</sup>.

И несмотря на это, в исполнении А. Шварца нет попытки «играть роль» старого мастерового, с шамкающей, характерной речью. «Ведущий образ» каждой из сказок раскрывается в чтении через отношение повествователя к излагаемому. (Это не исключает возможности в подготовительном периоде сыграть разрабатываемую сцену сначала как роль одного персонажа, а затем другого; но, найдя в этих этюдах единство образа и сквозного действия

<sup>1</sup> Горький М. Собр. соч. в 30-ти т., т. 26. М., 1953, с. 411.

<sup>2</sup> Шварц А. И. В лаборатории чтеца. М., 1968, с. 121.

каждого из них, в дальнейшей работе нужно искать сквозное действие рассказчика, единство этого ведущего образа.)

Установление определенного отношения к излагаемому, оценка событий со стороны повествователя (а иногда со стороны действующих в рассказе лиц) является живой душой повествования.

Искусство рассказывания — это передача событий, освещенных живым отношением рассказчика, речь, обращенная прямо к слушателям в непосредственном общении с ними.

Безотносительное, «объективное» рассказывание не есть рассказывание: в нем нет жизни, это только изустная передача текста.

Рассказчик не может быть безучастным, он должен жить теми событиями, о которых повествует, сохраняя «единство самобытного нравственного отношения автора к предмету»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Толстой Л. Н. Полн. собр. соч., т. 30. М., 1951, с. 19.

## ИСПОЛНЕНИЕ СТИХОТВОРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

### СТИХИ И ПРОЗА

Стихи представляют собою наиболее специализированный тип художественной речи, своеобразную выразительную систему, существенно отличающуюся и от обиходной речи, и от художественной прозы. Пушкин для картины наводнения в «Медном всаднике» использовал, как известно, «Известия» В. Н. Берха. Сопоставим эти два описания.

В. Н. Берх: «...с рассветом... толпы любопытных устремились на берега Невы, которая высоко воздымалась пенистыми волнами и с ужасным шумом и брызгами разбивала их о гранитные берега... Неозримое пространство вод казалось кипящею пучиною... Белая пена клубилась над водными громадами... Нева наполнила каналы и через подземные трубы хлынула в виде фонтанов на улицы...»

А. С. Пушкин:

...Поутру над ее брегами  
Теснился кучами народ,  
Любуясь брызгами, горами  
И пеной разъяренных вод.  
Но силой ветров от залива  
Перегражденная Нева  
Обратно шла, гневна, бурлива,  
И затопляла острова,  
Погода пуше свирепела,  
Нева вздувалась и ревела,  
Котлом клокоча и клубясь,  
И вдруг, как зверь остервенясь,  
На город кинулась. Пред нею  
Все побежало, все вокруг  
Вдруг опустело — воды вдруг  
Втекли в подземные подвалы,  
К решеткам хлынули каналы,  
И всплыл Петрополь, как тритон,  
По пояс в воду погружен...

Мы видим, как точно Пушкин переложил прозу Берха в стихи, местами сохранив даже его лексику. Ясны и различия<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Пример-сопоставление из статьи Брюсова «Медный всадник». См.: Брюсов В. Я. Собр. соч. в 7-ми т., т. 7. М., 1975, с. 54—55. — *Сост.*

Стиховая речь отличается мерностью, отсутствующей в соответственной прозе. Края ритмических отрезков (строк) попарно связаны созвучьями (рифмами). Подбор слов создает впечатление большей музыкальности, большей звуковой организованности, чем в прозе (как, например, стих «Котлом клокоча и клубясь»). Метод описания отличается у Пушкина большей образностью («И всплыл Петрополь, как Тритон, По пояс в воду погружен...» и т. д.). Словарь поэта придает языку произведения более высокий стиль посредством включения торжественных наименований («Петрополь»), мифологических имен («Тритон»), архаизмов, славянизмов («брега»).

Стиль произведения некогда четко разграничивал поэзию и прозу. Вспомним VIII строфу пушкинской «Осени»:

И с каждой осенью я расцветаю вновь;  
Здоровью моему полезен русский холод;  
К привычкам бытия вновь чувствую любовь;  
Чредой слетает сон, чредой находит голод;  
Легко и радостно играет в сердце кровь,  
Желания кипят — я снова счастлив, молод,  
Я снова жизни полн — таков мой организм  
(Извольте мне простить ненужный прозаизм).

И не только стиль, но даже темы поэтических произведений служили разграничению поэтического и прозаического. Когда Пушкин обратился к картинам реального народного быта, он счел нужным специально оговорить введение прозаического сюжета:

Теперь мила мне балалайка  
Да пьяный топот трепака  
Перед порогом кабака.  
Мой идеал теперь — хозяйка.  
Мои желания — покой,  
Да щей горшок, да сам большой.

Порой дождливою намедни  
Я, завернув на скотный двор...  
ТЬфу! прозаические бредни...

Из «Путешествия Онегина»

Проза и стихи требуют различного исполнения.

«Стих нужен человеку, — разъяснял Валерий Брюсов, — потому что у него есть потребность сказать иные речи более выразительно, чем то может разговорный язык. Стихотворная речь достигает этой цели тем, что делит речь на определенные, легко обозримые части. Стих есть некоторое целое... ему дана поэтом обособленная жизнь. Ошибается, кто при чтении вслух не отмечает этой целостности стиха»<sup>1</sup>.

Действительно, легко заметить, что как бы стихотворная речь произведения ни приближалась к прозаической, она никогда не может совершенно ей уподобиться и уподобляться не должна.

<sup>1</sup> Брюсов В. О русском стихосложении. — В кн.: Добролюбов Н. Собрание стихов. (Предисловие В. Брюсова.) М., 1900, с. 9.

Вот отрывок из перевода повести Мериме «Матео Фальконе», в которой рассказывается, как подкупленный жандармом мальчик Фортунато, сын Матео, выдал спрятанного беглеца и был за то казнен отцом.

Жандарм беседует с родителями Фортунато:

« — Он так хорошо запрятался, что не будь здесь маленького Фортунато, я никогда бы не нашел его.

— Фортунато! — вскричал Матео.

— Фортунато! — повторила Джузеппа.

— Да, Санпьеро спрятался в этой копне сена, но мой племянничек раскрыл эту хитрость. И его и твое имя будут в рапорте...

— Проклятье! — тихо произнес Матео».

Жуковский сделал стихотворный пересказ этой повести, в котором это место изложено так:

«...От нас бы верно  
Он ускользнул, когда б не Фортунато,  
Мальчишка твой, помог нам». — «Фортунато!» —  
Матео вскрикнул. — «Фортунато!» — мать  
Со страхом повторила. — «Да, Санпьеро  
Здесь в сене спрятался, а Фортунато  
Его и выдал нам, за это все вы  
Получите спасибо от начальства». —  
Холодным потом обдало Матео...

Несмотря на всю близость стихов Жуковского к прозе, отличие стихового рассказа совершенно явно. Мерное чередование ударений, попадающих лишь на четные слоги, создает ритмическую инерцию и заставляет иначе воспринимать те словосочетания, которые в прозаическом контексте не обнаруживали своего «стихового склада».

В прозаическом тексте мы можем найти отрывки с не менее закономерным чередованием ударных и неударных слогов.

«...Не будь здесь маленького Фортунато,  
Я никогда бы не нашел его».

Этот отрывок, взятый из прозаического текста, вполне соответствует ритму стихотворного перевода.

Некоторые фразы обоих переводов совершенно аналогичны по ритму и составу слов. Фраза: « — Фортунато! — вскричал Матео» — может быть представлена как стихи, если разделить ее на две строки, как разделена аналогичная фраза в переводе Жуковского:

— «Фортунато!» —  
Матео вскрикнул.

— Фортунато! —  
Вскричал Матео.

И все-таки, вследствие отсутствия в прозе ритмической инерции, мы не заметим, читая отрывок из повести Мериме, стихового ритма.

Особенности стиховой речи ставят перед исполнителями сложные задачи, вызывают вечные споры, связанные в основном с ритмической природой стиха.

В науке различают две тенденции в произнесении стихов. Одна — «тактирующая». Это тенденция подчинять нормы произнесения стиховому ритму. Так обычно читают свои стихи поэты. Другая тенденция — подчинять ритм чтения логическому построению фраз, фразовому ритму. Ее называют «фразирующей», «группирующей» тенденцией или «актерской».

Разницу в исполнении текста соответственно нормам этих двух тенденций можно отразить в следующем расположении стихотворного текста (из «Медного всадника» А. С. Пушкина):

#### 1. Просодическое<sup>1</sup> членение:

Четырехстопный ямб мне надоел:  
Им пишет всякий. Мальчикам в забаву  
Пора б его оставить. Я хотел  
Давным-давно приняться за октаву.  
А в самом деле: я бы совладел  
С тройным созвучьем.

#### 2. Риторическое<sup>2</sup> членение:

Четырехстопный ямб мне надоел: им пишет всякий.  
Мальчикам в забаву пора б его оставить.  
Я хотел давным-давно приняться за октаву.  
А в самом деле:  
Я бы совладел с тройным созвучьем.

Во все периоды истории декламации мы можем наблюдать борьбу между этими двумя противоположными тенденциями чтения, приводящую то к победе одной из них, то к попыткам их примирения.

К концу XVIII века стали раздаваться голоса, возводившие в правило прозаизацию стиха, предлагавшие «маскировать» размер и рифму, так как «мы от природы не говорим размеренными стихами». В начале XIX века В. А. Жуковский возражал противникам просодической декламации: «Можно ли читать стихи как прозу, и особенно стихи трагические?.. Стихи шестистопные с рифмами, с цезурой, слишком ощутительною, были бы, если не ошибаюсь, искоренены простою прозаическою декламацией». («Московские записки», 1809.)

Сопоставляя вышеприведенные точки зрения, мы видим, что в основе первой лежит «натуралистический» подход к стиху, а в основе второй — оберегающий права стихов подход «литературный». Примирение обеих тенденций порождает замечательные образцы художественного исполнения.

«Искусственность» стиховой формы не должна препятствовать естественному течению мысли исполнителя. Ее нужно рассматривать в единстве с содержанием. Правильным может быть названо лишь такое

<sup>1</sup> *Просодия* — от греч. *prosodia* — «припев, ударение»; в данном тексте «просодическое» имеет значение «ритмическое». — *Сост.*

<sup>2</sup> *Риторика* — от греч. *rhetor* — «оратор», в данном случае «риторическое» имеет значение «логическое». — *Сост.*

исполнение стихов, которое передает мысль поэтического произведения в соответствующей стиху форме.

Единогласно для всех стран и веков принципа организации и исполнения стихов не существует.

«Аравитяне и теперь еще, — писал востоковед О. И. Сенковский<sup>1</sup>, — не понимают, что такое *читать* стихи по-нашему: дайте стихи в руки любому арабскому мальчику, ребенку, знающему грамоте, он тотчас начнет распевать их особенным речитативом, который свойственен только этой пиесе и уже не может повториться в другой; просите его не петь, а читать естественным голосом, он вам простодушно скажет, что это невозможно, что стихи никак не читаются, что их можно только распевать». («Древний гекзаметр», 1841.)

Противоположны традиции исполнения русской поэзии: «не петь, а читать естественным голосом», по выражению Сенковского. Еще В. К. Третьяковский истинную красоту стихов видел в «искусном прочтении»; именно звучащий стих становится предметом его изучения:

Старый показался стих мне весьма не годен,  
Для того, что слуху тот весь был не угоден...<sup>2</sup>

А. С. Пушкин проверял свои стихи произнесением вслух. Вспомним признание поэта в IV главе «Евгения Онегина»:

Но я плоды своих мечтаний  
И гармонических затей  
Читаю только старой няне,  
Подруге юности моей,  
Да после скучного обеда  
Ко мне забредшего соседа,  
Поймав неожиданно за полу,  
Душу трагедией в углу.  
Или (но это кроме шуток),  
Тоской и рифмами томим,  
Бродя над озером моим,  
Пугаю стадо диких уток:  
Вняв пенью сладкозвучных строф,  
Они слетают с берегов.

«Трагедия моя кончена, — писал поэт по поводу «Бориса Годунова», — я перечел ее вслух, один, и бил в ладоши и кричал, ай-да Пушкин, ай-да сукин сын!»<sup>3</sup>

Н. А. Некрасов, по свидетельству А. Н. Панаевой, часами ходил по комнате, произносил стихи, и только позднее записывал их.

У В. В. Маяковского также творческий процесс связан с произнесением стихов вслух. «Последние годы Маяковский много ездил... Ему надо было объяснить искусство читать свои стихи, оставить его, передать»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> О. И. Сенковский (1800—1858) — профессор арабской словесности, историк. Снискал неблагодарную славу как журналист, печатавшийся под псевдонимом «Барон Брамбеус». — *Сост.*

<sup>2</sup> Третьяковский В. К. Избр. произв. М.—Л., 1963, с. 365, 393.

<sup>3</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 17-ти т., т. 13. М.—Л., 1937, с. 239. (Письмо к П. А. Вяземскому.)

<sup>4</sup> Шкловский В. Б. Дневник. М., 1939, с. 111.

Не следует все же делать вывод, что наша поэзия — чисто тональное искусство. И Пушкин, и Некрасов, и Маяковский могут быть воспринимаемы и глазами. Опытный музыкант не нуждается в громком исполнении нот для понимания музыкального произведения: он может читать ноты глазами, представляя в то же время произведение звучащим. Так и истинный любитель поэзии, много читавший вслух или много слышавший исполнение стихов, может читать произведение про себя, буквально слыша читаемые строки. Но всю полноту воплощения поэзия приобретает в художественном чтении.

## ПРИНЦИПЫ РИТМИЧЕСКОЙ ОРГАНИЗАЦИИ СТИХА

В процессе исторического развития русской литературы сменялись и периодически сосуществовали все три принципа организации стихотворной речи, которые известны европейской поэзии: метрический, силлабический и тонический.

### 1. Метрическая система.

Метрическое стихосложение (свойственное преимущественно поэзии древних греков и римлян) основано на различении долгих и кратких слогов. Краткий слог принимается за единицу («мору»), долгий же равен двум кратким. Самый принцип метрической организации стиха на основе временных отношений говорит о том, что эти стихи должны были произноситься. Действительно, несмотря на то что способы провозглашения стихов менялись (пение с инструментом, речитатив, декламирование под аккомпанемент и чистое декламирование), самый принцип поэзии как звучащего искусства оставался неизменным.

Повторяющееся сочетание долгих и кратких слогов именовалось «стопой» — единицей меры стиха. Стопы имели специальные наименования, перешедшие и в наше стихосложение, несмотря на отличие основ нашей тонической («ударной») системы от основ античной метрики («долготной»).

Общепотребительны названия стоп, восходящие к античности<sup>1</sup>:

### Двусложные стопы

а) Хорей-ударение на первом слоге: *ту́ча* (—) рр

б) Ямб-ударение на втором слоге: *ходи́ть* (—) рр

в) Сpondeй-2 смежных ударения: *ску́п све́т* (—) рр

г) Пиррихий-2 смежных безударных слога, как в начале второго слова в таком примере: *па́ра бараба́нов* (—) (—) (—) рр

<sup>1</sup> Условно уподобляем долгий слог античной метрики ударному, а краткий — безударному. Условное графическое изображение ударного слога: —, безударного: —. Одновременно предлагаем и нотное обозначение: р — для краткого и р — для долгого слога. — *Сост.*

## Трехсложные стопы

а) Дактиль-ударение на первом слоге: *ко́локол* (—) (—) ррр

б) Амфибрахий -ударение на втором слоге: *каре́та* (—) (—) ррр

в) Анапест-ударение на третьем слоге: *челове́к* (—) (—) ррр

Метрический принцип организации художественной речи на основе закономерного чередования длительностей — древнейшая основа русской устной народной поэзии. Это принцип чисто музыкальный. Распеваемая песня, речитативно сказываемая былина обнаруживают свой склад только в исполнении на голос. Многие споры о природе нашей народной поэзии возникали лишь оттого, что анализу подвергался записанный литературный текст, без учета распева, на который он исполнялся. Между тем только спетое или сказанное нараспев произведение народного эпоса или лирики приобретает подлинную форму стихотворной речи (построенной на метрическом принципе закономерного чередования долгих и кратких звуков); определяется эта форма мелодией исполнения.

Так, следующие два куплета русской народной песни о Степане Разине кажутся явно «несоизмеримыми» по количеству слогов в стихе и расположению ударений.

1. Ой, не вечер, то ли не вечер,  
Мне малым-мало спалось.  
Ой, мне малым-мало спалось,  
Во сне виделось...

2. Совпадала у тебя  
Шапка черна с головы. —  
Пропадет твоя  
Буйная головушка...

Однако все эти различия выравниваются в песне (см. с. 124).

### 2. Силлабическая система.

Силлабическая<sup>1</sup> система основана на учете количества слогов в стихе; она свойственна языкам с постоянным ударением (французскому, например, где ударение всегда падает на последний слог).

Установлены определенные правила «дозволенного» и «недозволенного» в силлабических стихах. Из этих правил важнейшим является употребление цезуры<sup>2</sup> — обязательного в многосложных стихах словораздела на определенном месте. Н. Буало, прославленный теоретик французского классицизма, так формулирует в своем трактате «Поэтическое искусство» некоторые законы силлабического стиха: соблюдать строгий счет, следить,

Чтобы словесный строй с цезурой совпадал  
И, полустих крепя, передохнуть давал;

<sup>1</sup> Силлабическая — от греч. *sillabe* — «слог». — *Сост.*

<sup>2</sup> Цезура — от латинского *caesura* — «разрез». Цезура обычно разделяет на полустихия длинные стихи — превышающие восемь слогов. Так, в 11-сложнике цезура находится между пятым и шестым слогами, в 13-сложнике — между седьмым и восьмым и т. д. Желающим более глубоко ознакомиться с закономерностями силлабического стихосложения рекомендуем обратиться к сборнику «Теория стиха» (Л., 1968). — *Сост.*

1. Оой, не ве - чоор, то ли нее вее - чоооор  
2. Соов - паа - даа - лаа уу тее - бяааа

1. Мнеее ма - лыым маа - лоо спаа - лооооось  
2. Шааап - ка чёор - наа с гоо - лоо - выыыыы

1. Оой, мне ма - лыым маа - лоо спаа - лооооось  
2. Проо - паа - дёо - о - от твооооо - яааа

1. Вооо сне виинии - дее - лоо - сяааа...  
2. Буууу - на - яа гоо - лоо - вууш - каааа...

1. Оой, не ве - чоор, то ли нее вее - чоооор  
2. Соов - паа - даа - лаа уу тее - бяааа

1. Мнеее ма - лыым маа - лоо спаа - лооооось  
2. Шааап - ка чёор - наа с гоо - лоо - выыыыы

1. Оой, мне ма - лыым маа - лоо спаа - лооооось  
2. Проо - паа - дёо - о - от твооооо - яааа

1. Вооо сне виинии - дее - лоо - сяааа...  
2. Буууу - на - яа гоо - лоо - вууш - каааа...

Но бойтесь гласный звук поставить рядом с гласным:  
Они столкнутся вдруг зиянием ужасным.  
Вам гармоничных слов богатый дан запас;  
Пусть грубых звуков стык отталкивает вас;  
И полный мысли стих, и благородство духа  
Не могут нравиться, коль звуки ранят ухо.

Перевод С. Нестеровой и Г. Пиралюка

В Россию силлабический стих проник через Польшу<sup>1</sup>, сформировался в XVII веке и до реформы Тредиаковского — Ломоносова был канонем нашей книжной поэзии. В современном русском стихе элементы силлабизма возникают главным образом в переводах.

Примером русского классического силлабического стиха может служить следующий отрывок из сатиры Кантемира «К музе своей»:

...А как в нравах вредно что || усмотрю, умняе  
Сама ставши, под пером || стих течет скоряе.  
Чувствую сам, что тогда || в своей воде плавлю.  
И что чтецов я своих || зевать не заставлю:  
Проворен, весел спешу, || как вождь на победу,  
Или как поп с похорон || к жирному обеду<sup>2</sup>.

Мы видим здесь все характерные особенности силлабического стиха. Постоянная величина — лишь количество слогов (13 в каждом стихе); обязательный словораздел: цезура после 7-го слога, разбивающая стих на два полустишия (из семи и шести слогов), обязательное ударение на предпоследнем, рифмующем слоге. В остальном ударения падают произвольно, на любой слог, и самое количество ударений — произвольно.

Здесь видна еще одна особенность большинства русских силлабических виршей — смежная рифмовка. При малой ритмической упорядоченности силлабического стиха и близости его к прозаической речи рифме, связывающей два соседствующих стиха, принадлежит значительная организующая роль.

Для правильного произнесения следует подчинять динамику речи обязательным для силлабического стиха ударениям — в конце строки и перед цезурой. Эти ударения являются как бы мелодической вершиной ритмической волны; каждое полустишие как бы стремится к этой вершине, на стихобразующем ударении (перед паузой) голос слегка задерживается, и только последнее полустишие перед концом фразы имеет нисходящую мелодию. Тредиаковский отметил значение предцезурного ударения: «...по тому, что на нем голос несколько возвышается, а следующее полстишие низайшим голосом начинается».

### 3. Тоническая система.

Тоническое<sup>3</sup> стихосложение основано на чередовании ударных и неударных слогов и принято в литературах немецкой, английской, русской.

<sup>1</sup> Силлабическим стихом написаны произведения С. Полоцкого, Ф. Прокоповича, А. Кантемира, раннего Тредиаковского. — *Сост.*

<sup>2</sup> Двумя вертикальными линейками обозначена цезура. — *Сост.*

<sup>3</sup> Тоническое — от греч. *tonos* — «ударение». — *Сост.*

В России тоническая система была введена в XVIII веке трудами Тредиаковского и Ломоносова.

В современном понимании тоническая система, сохраняя единство своего принципа организации стиха на основе учета ударений, дает две отличающиеся друг от друга группы стихов. Сравним:

И пусть у гробового входа  
Младая будет жизнь играть  
И равнодушная природа  
Красою вечною сиять.

А. Пушкин

Вот открыт балаганчик  
Для веселых и славных детей.  
Смотрят девочка и мальчик  
На дам, королей и чертей.

А. Блок

В первом из четверостиший мы находим:

1. Количество слогов до последнего ударения (включительно) в каждом из стихов одно и то же (8).

2. Количество реальных речевых ударений меняется от стиха к стиху (от двух до четырех).

3. Расположение ударений обнаруживает закономерность: все ударения на четных слогах.

Во втором четверостишии:

1. Количество слогов до последнего ударения в каждом из стихов различно (6—9—7—8), стихи различной длительности чередуются свободно.

2. Количество реальных речевых ударений везде одинаково (3).

3. Расположение ударений не обнаруживает закономерности: ударения стоят на любом месте стиха и между ударениями находится любое количество безударных слогов (от одного до трех).

Итак, в первом случае ритмическое единство создано равенством количества слогов в строке и местом ударения.

Стихи, определяемые учетом количества слогов и закономерным распределением ударений, называются **силлабо-тоническими**. Они господствуют в русской стихосложении XVIII—XIX веков и в наши дни.

Во втором примере единство четверостишия достигается равенством количества ударений, падающих на каждый стих.

Стихи, определяемые учетом количества ударений при переменном количестве безударных слогов, носят название **акцентных** («ударных»), или **тонических**; некоторым из них присвоено название **дольников**<sup>1</sup>. Акцентные стихи входят в русскую поэзию с конца XIX века, разрабатываются в XX и в настоящее время весьма распространены.

Обе группы тонических стихов — силлабо-тонические и акцентные — связаны между собою переходными формами.

**Силлабо-тонические** стихи различаются качеством и количеством стоп, образующих стих.

<sup>1</sup> В дольнике объем междударных интервалов допускает лишь два варианта: 1 или 2 слога; поэтому современное стиховедение относит дольники к переходной форме от силлабо-тонического стиха к тоническому. В некоторых работах термин «дольник» заменяется термином «паузнаик», чем подчеркивается роль пауз в организации ритма тонических стихов. — *Сост.*

Для определения стопы, лежащей в основе стиха, применяется следующий метод. На протяжении ряда стихотворных строк отмечается место ударных слогов; затем рассматривается закономерность их чередования. Оказывается, например, что ударения падают только на четные или только на нечетные слоги. Тогда стих, обладающий полным (максимально возможным) количеством ударений, делится по числу ударений на повторяющиеся отрезки. Каждый такой отрезок — стопа. Прделаем такую работу<sup>1</sup>:

Ударения на слогах

Мчатся тучи, вьются тучи,  
Невидимкою луна  
Освещает снег летучий;  
Мутно небо, ночь мутна.

1 — 3 — 5 — 7  
— 3 — 5 — 7  
— 3 — 5 — 7  
1 — 3 — 5 — 7

Ударения падают только на нечетные слоги, а в стихах первом и четвертом стоят на всех нечетных слогах — 1, 3, 5, 7. На какие повторяющиеся отрезки с одним ударением в каждом может быть этот стих разделен? Ответ: на четыре отрезка, каждый из которых состоит из первого ударного и второго неударного слога.

Ударения на слогах

Но мрачны странные мечты  
В душе Мазепы: звезды ночи,  
Как обвинительные очи,  
За ним насмешливо глядят,  
И тополи, стеснившись в ряд...

— 2 — 4 — — — 8  
— 2 — 4 — 6 — 8  
— — 4 — — — 8  
— 2 — 4 — — — 8  
— 2 — — — 6 — 8

Ударения падают только на четные слоги, а в стихе втором, где все ударения реализованы, легко увидеть повторяющиеся отрезки из двух слогов, — здесь ударения стоят на всех четных слогах: 2, 4, 6 и 8. (Слоги, следующие за последним ударением, в расчет не принимаются.)

Обе найденные стопы — двусложные, но отличаются местом ударения: первая — хорей (— —), вторая — ямб (— —).

Для определения размера каждого стихотворения надо знать также количество входящих в данный стих стоп.

Запах веселый вина разливая далече... 1 — — 4 — — 7 — — 10 — — 13

Это — трехсложная стопа с ударением на первом слоге; она называется «дактиль» (— — —). Стопа повторяется 5 раз: это пятистопный дактиль.

Последняя туча рассеянной бури... — 2 — — 5 — — 8 — — 11

Трехсложная стопа с ударением на втором слоге — амфибрахий (— — —); в данном случае — четырехстопный.

Да хранят вас литовские боги... — — 3 — — 6 — — 9

Такая стопа называется «анapest» (— — —); здесь — трехстопный.

<sup>1</sup> Все примеры в этом разделе — из произведений А. С. Пушкина. Для уяснения необходимо произносить их вслух, внимательно прислушиваясь к метру и ритму стихов. — *Сост.*

Итак, в русском стихосложении применяются следующие стопы: двусложные — хорей и ямба, трехсложные — дактиль, амфибрахий и анапест. Это стопы, слагающие стих. Но есть также стопы подсобные, замещающие, — спондей и пиррихий.

Спондей — сверхсхемное, «лишнее» ударение в двусложной стопе (чаще в ямбе, нежели в хорее). Это ударение почти всегда расположено после цезуры, стихораздела или после конца фразы. Падает оно обычно на односложное слово в начале стихотворной строки:

Днём свет	божий	затме	вост...
1-я стопа	2-я	3-я	4-я

Здесь первая стопа хорейского стиха (— —) заменена спондеем (— —). Стопа начинает новый стих после паузы (стихораздела); после слова *Днем*, по закону логики речи, также необходима пауза, так как изменен прямой порядок слов (дана инверсия); сверхсхемное ударение падает на односложное слово *свет*.

Пиррихий — пропуск метрического ударения в хорее или ямбе, допустимый в любом месте стиха, кроме последней стопы. Так, в приведенном выше примере «Днем свет божий затмевает» третья стопа состоит из двух безударных слогов: *зат-ме*.

Правильность определения стихослагающих стоп мы проверяем скандированием, т. е. «отбивая» ударения через реальное число безударных слогов. Однако никогда в скандировании ударение не должно исказить нормальное звучание слова. Надо также отличать те случаи, когда ударение исторически разнится в языке поэта и в современном языке. Нельзя «исправлять» поэта и нарушать метр стиха. Надо читать согласно размеру: «Когда гремел музыки гром...» (А. Пушкин); «Ты права! в нем уж нет священного огня...» (Е. Баратынский), как произносилось в пушкинские времена.

Не следует определять размер стихотворения по одной изолированной строчке, так как встречаются стихи, которые допускают две возможности прочтения — в зависимости от того, какого рода стихами они окружены. Так, стих Ломоносова «Возлюбленная тишина» в контексте оды 1747 года звучит четырехстопным ямбом:

Царей и царств земных отрада,	— 2   —   4   —   6 — 8
Возлюбленная тишина...	— 2    —   —   —   —   8

Но этот же стих в другом контексте укладывается в трехстопный амфибрахий:

Владык и народов отрада,	— 2 —   —   5 —   — 8
Возлюбленная тишина...	— 2 —   —   —   —   8

Следовательно, для определения размера необходимо сопоставить не менее двух (а лучше три-четыре) рядом лежащих стихов. Напомним, что скандирование — лишь служебный прием для определения размера стиха.

Как мы видели, размер является схемой стиха, тогда как реальное расположение ударений лишь более или менее приближается к этой схеме.

Поэтому различают метр (или размер) стиха, как схему закономерного чередования ударений, и ритм стиха, образованный реальным расположением речевых ударений. В художественной речи мы имеем дело исключительно с ритмом.

Отступления живого ритма от метрической схемы состоят либо в пропуске ударений, нормированных метром, либо, наоборот, в постановке дополнительных (сверхсхемных) ударений на месте безударных слогов. В приводимом ниже примере такое сверхсхемное ударение падает на первый слог:

Нёт, рано чувства в нём остыли... 1 2 — 4 — 6 — 8

Отрицание «нет» обладает здесь самостоятельным ударением, и ритм этого стиха (четырёхстопного ямба) отличается от ритма его перефразировки:

Но рано чувства в нём остыли — 2 — 4 — 6 — 8

Пропуск метрического ударения мы находим во второй стопе стиха:

Красавицы не долго были... — 2 — — — 6 — 8

Иногда неметрическое ударение ставится за счет метрического:

Бой барабанный, клики, скрежет... 1 — — 4 — 6 — 8

Здесь ударение на первом слоге «заменяет» собою опущенное ударение на втором слоге.

Постановка дополнительного, неметрического ударения отяжеляет стих. Сравним, например, два стиха из написанной четырехстопным ямбом пародии А. Сумарокова «Дифирамб Пегасу»:

И льется крови окиян...

Встал Сиф, Сим, Хам, Нин, Кир, Рем, Ян...

Несмотря на то что оба стиха состоят из восьми слогов, ощущается пародийное отяжеление второго стиха — из-за скопления односложных слов с ударением равной силы. Это затрудняет произнесение стиха.

Пропуск метрического ударения вызывает облегчение стиха. Рассмотрим стихи из «Евгения Онегина»:

1. ...В гостиной встреча новых лиц	— 2 — 4 — 6 — 8
2. Лай мосек, чмоканье девиц,	1 2 — 4 — — — 8
3. Шум, хохот, давка у порога...	1 2 — 4 — — — 8

И сравним их со стихом:

Однообразный и безумный... — — — 4 — — — 8

Последняя строчка, с двумя ударениями, звучит не только легче, но и как бы ускоренно. Ударный слог приобретает чуть большую долготу, чем безударный. Это и «замедляет» первые три стиха.

Чтецу необходимо воспитывать в себе ритмическую чуткость и умение выявлять динамику, движение стиха. Именно ритм дает индивидуальное разнообразие стиховой форме: в пределах одного метра могут встречаться ритмические варианты, требующие для своего выявления тонкого ритмического чутья, воспитанного практикой.

Сравним, например, три ритмических варианта одного метра (четырёх-стопный ямба):

Лице свое скрывает день,  
Поля покрыла мрачна ночь,  
Взошла на горы черна тень,  
Лучи от ней склонились прочь.

М. Ломоносов

Весна. И с каждым днем невятней  
Травой восходит тишина,  
И голуби на голубятне,  
И облачная глубина...

Э. Багрицкий

Скуп свет; нет лун. Плачь, ночь, по трудным  
Дням. Туп, вторь, ветр, по их стопам.  
Пой, стужа. Плачьте духом трубным  
Вслух! вслух! по пугам, по сернам...

В. Брюсов

Насколько «легче» второй пример, чем первый, с полноударным ямбом! И насколько «отяжеленнее» третий, становящийся прямо неузнаваемым от избытка спондеев! Чтобы дать уху почувствовать ямбическую основу третьего четверостишия, надо второму спондеическому ударению придать несколько больший вес по сравнению с первым, в известном смысле «ямбеизировать» его:

Скуп свет, нет лун. Плачь, нбчь, по трудным  
Дням.

Акцентные стихи как особая форма тонического стихосложения были известны в русской литературе еще из поэтических опытов М. В. Ломоносова. Но широко применяться они стали лишь с начала XX века, когда практика символистов и футуристов, особенно А. Блок и В. Маяковского, утвердила их. В советской поэзии акцентные стихи чрезвычайно широко распространены.

В наиболее удаленных от силлабо-тонической системы акцентных стихах метрическая основа не ощущается и определяющим моментом служит наличие повторяющегося количества ударений в каждом стихе; между ударениями может располагаться любое количество безударных слогов (обычно не более трех-четырех). Такие стихи носят название «ударника» (или «тактовика», в случае ориентировки на произнесение) и различаются на основе счета ударений — как двухударные, трехударные и т. д.

Так, трехударником написана пушкинская «Сказка о рыбаке и рыбке»:

	Ударные слоги	Количество слогов
«Смилуйся, государыня рыбка,	1 — — — 6 — — 9 —	10
Разбранила меня моя старуха.	— — 3 — — 6 — 8 — 10 —	11
Не дает старику мне покою:	— — 3 — — 6 — — 9 —	10
Надобно ей новое корыто;	1 — — — 5 — — 9 —	10
Наше-то совсем раскололось»	1 — — — 5 — — 8 —	9

Как видим, здесь для ударения нет определенного места: оно падает на 1, 3, 5, 6, 8, 9-й и 10-й слоги; между ударными слогами различное число неударных — от одного до трех. Неизменно только количество ударений: три в каждом стихе.

Четырехударник

Хороший сагиб у Сами и умный,  
Только больно дерется стеком,  
Хороший сагиб у Сами и умный,  
Только Сами не считает человеком...

Н. Тихонов

Ударные слоги

— 2 — — 5 — 7 — — 10
1 — 3 — — 6 — 8
— 2 — — 5 — 7 — — 10
1 — 3 — — 7 — — — 11

И в этом случае ударение падает на любой слог; количество безударных слогов колеблется от одного до трех.

Пятиударник

Отношение к миру — вещь, без которой поэт — — — 3 — — 6 — 8 — — 11 — — 14  
Не смеет коснуться ни одной лирической темы... — 2 — 4 — — — 9 — 11 — — 14

Ударные слоги

При исполнении стихов такого строя нужно заботиться о том, чтобы ударение от ударения было отделено примерно равным промежутком времени. Неравенство же в количестве слогов, заполняющих это время, возмещается исполнителем либо паузой, либо замедлением ударного гласного (при «стяжении» слогов), либо, наоборот, ускорением произнесения скопившихся безударных слогов. Расстановка ударений должна производить впечатление равномерности.

Самый принцип акцентных стихов, определяемых только реальными словесными ударениями, ведет к тому, что весомость ударного слога подчеркивается и слова становятся как бы равновесомыми. Словоразделы в акцентных стихах заметнее, слова обособлены. Редко встречаются акцентные стихи, в которых принята система ударности не требовала бы некоторых «подтягиваний» к схеме.

1. Ещё пуше старуха бранится:
2. «Дурачина ты, простофиля,
3. Выпросил, дурачина, корыто!..»

Чтобы выдержать трехударность в 1-м стихе, приходится ослабить ударение на слове *еще*, а во 2-м — проследить, чтоб местоимение *ты* не потеряло ударения.

При исполнении акцентных стихов ослабление ударений на самостоятельных словах, не играющих ритмоорганизующей роли, может иметь много степеней; в некоторых случаях можно сохранять даже лишнее ударение, почти совсем его не ослабляя.

Отсутствие требуемого акцентной схемой ударения восполняется паузой или скоплением многих безударных слогов:

1. Будто кто-то хлыстом сутулым
2. Махом о воздух жужжит:
3. Низко летают пули
4. И ругаются — жжид!
5. Ладно, ладно, ругайтесь,
6. Черносотенное хулиганье,
7. Не сегодня-завтра, как зайца,
8. Врага в рагу мы угнём...

И. Сельвинский

Выдержанная трехударность этого стихотворения нарушается наличием двух ударений в стихе 4-м и в стихе 6-м.

В стихе 4-м отсутствие третьего ударения возмещается паузой и звукоподражательным протяженным звуком *ж*, а в стихе 6-м — обилием безударных слогов (6) между ударениями, вследствие чего стих становится наиболее длинным из всех приведенных (10 слогов, кончая последним ударным, — в остальных же не более восьми).

И. Сельвинский так охарактеризовал пятиударник:

«На каждую строку приходится 5 ударений. Нормальный тип строки включает в себя пять слов по одному ударению на каждом:

Кто-то сострѣл: поэт поёт с переплѣта.

Ритмические отклонения от нормы идут по трем линиям:

а) Объединение двух слов, из которых одно лишается ритмического ударения за счет другого:

Хлѣсткая пощёчина вѣтра сбѣла с меня шляпу.

б) Два ударения в одном слове:

На вѣрхней на́ре раскáчивающѣгося вагона.

в) Пауза:

Пла́вно втáял в па́р океáна (пауза)»

Отсутствие иных определяющих моментов, кроме речевых ударений, допускает возможность различных ритмических трактовок одного стиха. Так, пауза, поставленная Сельвинским по окончании последнего стиха, может быть заменена паузой после слова *втáял*. Ритм произнесения от этого изменится, но «выравнивающее» значение паузы в целом не изменится.

Поэтому «Видение короля» из «Песен западных славян» Пушкина исключительно с ритмической стороны можно было бы трактовать и как четырехударник, и как трехударник. Подтягивая ритмику чтения к нормам четырехударника, придется прибегать к внутрестиховой паузировке. Подтягивая ритмику чтения к нормам трехударника, придется прибегать к ослаблению ударений на самостоятельных словах.

1. Р и т м и к а ч е т ы р е х у д а р н и к а:

Король | ходит | большими | шага́ми

Вза́д | и впе́ред || по пала́там;

Люди | спят --- | королю | лишь | не спѣтся;

Короля || султа́н || осажда́ет,

Голову || отсе́чь ему || грозѣтся...

2. Р и т м и к а т р е х у д а р н и к а:

Король | ходит | большими | шага́ми

Вза́д | и впе́ред | по пала́там;

<sup>1</sup> Из «Записок поэта» И. Сельвинского; вошли в новое издание: «Я буду говорить о стихах». М., 1973. — *Сост.*

Люди спят — королю | лишь | не спѣтся:

Короля | султа́н | осажда́ет,

Голову | отсе́чь ему | грозѣтся...

Та и другая ритмическая трактовка может быть оправдана. Первая исходит из наличия таких строк, как: «Король ходит большими шагами», вторая — из таких, как: «Короля султан осаждает».

При необходимости ослабления ударения на самостоятельном слове в начале какого-либо стиха ударение предпочтительно ослаблять на первом слове. Первое слово в трехударнике часто утрачивает свой вес в угоду ритму стиха. Читая в трехударном ритме «Видение короля», лучше сказать:

Король | ходит | большими | шага́ми.

а не:

Король | ходит | большими | шага́ми.

К промежуточным формам между силлабо-тоническими стихами и акцентными тоническими надо отнести те образцы классического стиха, в которых «поэтическая вольность» нарушает течение метра стяжениями или наращиваниями безударных слогов:

1. Мчмся. Колеса могучей машины	1	—	—	4	—	—	7	—	—	10
2. Роят волнистое лоно пучины.	1	—	—	4	—	—	6	—	—	9
3. Парус надулся. Берег исчез.	1	—	—	4	—	—	6	—	—	9
4. Наедине мы с морскими волнами;	—	—	—	4	—	—	7	—	—	10
5. Только что чайка вьется над нами	1	—	—	4	—	—	6	—	—	9
6. Белая, ряя меж вод и небес.	1	—	—	4	—	—	7	—	—	10

Е. Баратынский

Здесь чередование четырехстопных дактилей нарушается отсутствием полагающихся по схеме безударных слогов в 3-м и 5-м стихах (стяжение).

1. О, как на склоне наших лет	—	2	—	4	—	6	—	8	
2. Нежней мы любим и суеверней...	—	2	—	4	—	—	—	9	
3. Сияй, сияй, прощальный свет	—	2	—	4	6	—	8		
4. Любви последней, зари вечерней!	—	2	—	4	—	—	7	—	9

Ф. Тютчев

Здесь течение четырехстопного ямба нарушается в стихах 2-м и 4-м внедрением лишних безударных слогов (наращение).

При исполнении таких стихов надо выравнивать длительность произнесения отрезков стиха от ударения до ударения паузой между словами, растяжением ударного гласного (в первом случае) либо, при скоплении безударных слогов, ускорением речи (во втором случае).

Вольные стихи допускают сочетание строк, отличающихся друг от друга: а) количеством стоп; б) качеством стоп; в) и качеством, и количеством стоп (или счетом акцентов). Иногда такое сочетание образует закономерное чередование:

Милый друг. Ты юною душою  
Так чиста,  
Спи пока. Душа моя с тобою,  
Красота

А. Блок

Пятистопный хорей здесь чередуется с двустопным.

В следующем примере мы видим чередование четырехстопных ямбов и трехстопными:

В сто сорок солнц закат пылал,  
в июль катилось лето,  
была жара, жара плыла —  
на даче было это.

В. Маяковский

Примером вольного стиха является басенный стих, объединяющий произвольное сочетание по преимуществу ямбических стихов, составленных из разного количества стоп.

Медведь  
Попался в сеть.  
Над смертью издали шути как хочешь смело;  
Но смерть вблизи — совсем другое дело.

И. Крылов

Здесь произвольно чередуются ямбические стихи различной длительности — от одной до шести стоп. Неравные периоды в таких стихах имитируют неравенство фразовых периодов и потому приближают ритмику этих стихов к ритмике разговорной речи.

Своеобразные примеры вольного стиха дают стихи В. Маяковского. Подавляющее их большинство относится к числу акцентных; в них структура стиха определяется не метрической схемой, а реальными речевыми ударениями. Однако принцип ударности стиха у Маяковского имеет своеобразное выражение, дающее основание отнести многие его стихи к вольным. Поэт на протяжении одного произведения сочетает двух-, трех- и четырехударные строчки, иногда даже без видимой закономерности в чередовании.

1. Рапорт.  
Наблюдатели.  
Берег восточный.
2. Доносим:
3. «Точно —
4. без пяти восемь,
5. несмотря  
на время раннее,
6. враг  
маяки  
потушил крайние».

Здесь мы видим сочетание одноударных стихов с двух-, трех- и четырехударными.

Следует отметить, что у Маяковского ритмическое ударение несет иногда не отдельное слово, а целое словосочетание, в котором одному из слов принадлежит центральная роль.

1. Аудитория  
сыплет  
вопросы ключие.

2. Старается озадачить  
в записочном рвении.
3. Товарищ Маяковский.  
прочтите  
лучшее
4. Ваше  
стихотворение.

В стихах Маяковского равновесомы лишь главные ударения каждой из синтаксических групп, выделенных в отдельную строку. Так, вышеприведенное четверостишие в первых трех строках читается не как четырехударник, а как трехударник. Однако ударения на прочих самостоятельных словах (*вопросы, в записочном, товарищ*) не снимаются вовсе, а подчинены по силе организующим ударениям. Этим вольные акцентные стихи Маяковского приближаются к разговорной речи, преимущественно ораторского стиля<sup>1</sup>.

Есть и такие стихи, где мы не найдем ни постоянства числа ударений, ни определенности в числе слогов между ударениями, а тем более в числе слогов в стихах. Такие стихи от прозы отличаются преимущественно рифмой, почему некоторые исследователи считают их даже «рифмованной прозой». И все же это стихи — стихи особого склада, типа раёшника. Таким стихом написана пушкинская «Сказка о попе и о работнике его Балде»:

Жил-был поп.  
Толоконный лоб.  
Пошел поп по базару  
Посмотреть кой-какого товару.  
Навстречу ему Балда  
Идет, сам не зная куда.  
«Что, батька, так рано поднялся?  
Чего ты взыскался?»

Ритм основан на смежной рифмовке стихотворных строк.

Если в вольных акцентных стихах отсутствуют рифмы, то единственный объективный признак, отделяющий их от прозы, — авторское деление текста на просодические (стиховые) периоды.

Многое миновалось,  
И многое будет еще,  
Но никогда не перестанет радоваться сердце  
Тихою радостью  
О том, что Вы придете,  
Сядете на этом старом диване  
И скажете простые слова  
При тихом вечернем солнце...

А. Блок

Исполнителю надлежит соблюдать стихотворные строки, оттеняя их межстиховыми паузами.

<sup>1</sup> Подробнее об этом см. в разделе «Маяковский в художественном чтении». — *Сост.*

## СТИХ И РИТМ

Стих является основной ритмической долей стихотворения. Графическим выражением деления стихотворения на стихи служит печатание его отдельными строками. Акустическое выражение этого деления — произнесение стихов с паузой между ними. «Стих с этой точки зрения становится речью с фиксированной паузой», — утверждает проф. Л. Тимофеев («Стих и проза»).

В классической поэзии печатная строка и стих как целое почти всегда совпадают. Перенесение взгляда с конца одной строки к началу другой создает некоторый разрыв и отличает восприятие стихотворных строк от прозаических. Попробуйте произнести следующие четыре строки — вы неминуемо сделаете остановку после каждого стиха:

Но там огромные палаты,  
Там разноцветные ковры,  
Там игры, шумные пиры,  
Уборы дев там так богаты...

А. Пушкин

Здесь «держать стих» чрезвычайно легко, так как синтаксическое деление и деление на стихи совпадают.

Иногда начало новой мысли отмечается разделением стиха на две печатные строки. Это обозначает смысловую паузу:

И, кажется, вечер еще бродил  
Я в этих рощах.  
Вот опальный домик,  
Где жил я с бедной нянею моей.

А. Пушкин

В простейшем виде один стих выражает законченную мысль:

Прекрасный день, счастливый день!  
И солнце, и любовь!  
С нагих полей сбежала тень,  
Светлеет сердце вновь.

А. Дельвиг

Однако такие стихи встречаются редко, а как система построения всего стихотворения никогда не встречаются. В том случае, если мысль заключена в нескольких стихах, синтаксическое строение речи часто совпадает с принципом стиха:

Он все под солнцем разгадал;  
К гоненьям рока равнодушен.  
Он Гению лишь был послушен.  
Властей других не признавал.

К. Рылев

Но часто встречаются и примеры, когда одна мысль заканчивается на середине стиха, и, таким образом, стиховое деление не совпадает с

синтаксическим членением речи. Это так называемый стиховой перенос, «зашагивание». Обильное употребление стиховых переносов придает произведению разговорный характер.

На корабле купеческом «Медузе»,  
Который плыл из Лондона в Бостон,  
Был капитаном Бопп, моряк искусный,  
Но человек недобрый; он своих  
Людей так притеснял, был так бесстыдно  
Развратен, так ругался дерзко всякой  
Святыней!..

В. Жуковский

Здесь концы фраз не совпадают с концами стихов. А между тем членение текста в соответствии с окончанием фраз превратит его в прозу. Поясним это еще одним примером.

Евгений за своим добром  
Не приходил. Он скоро свету  
Стал чужд. Весь день бродил пешком,  
А спал на пристани; питался  
В окошко поданным куском.

А. Пушкин

Сравните:

Евгений за своим добром не приходил.  
Он скоро свету стал чужд.  
Весь день бродил пешком, а спал на пристани;  
Питался в окошко поданным куском.

Рифмы пропадают, ритм стиха нарушается.

Стиховой перенос является одним из ритмических факторов стиха. Благодаря стиховым переносам изометричные стихи звучат различно.

- |                                 |                 |
|---------------------------------|-----------------|
| 1. Тогда на площади Петровой... | 2 — 4 — — — 8   |
| 2. А спал на пристани. Питался  | — 2 — 4 — — — 8 |
| 3. В окошко поданным куском...  | — 2 — 4 — — — 8 |

Во втором стихе примера начало новой мысли со слова *питался* делает необходимой большую паузу перед этим словом, тогда как в первом примере паузы нет, а в третьем, между словами *поданным* и *куском*, должна быть короткая, едва заметная пауза. Ритм в этих стихах различен, несмотря на совпадение ударений.

В наши дни понятия «стих» и «строка» не совпадают еще чаще и резче. Так, стих часто печатается «лесенкой» (что уже было показано ранее), чтобы подсказать читателю ритмико-интонационный рисунок.

Как же соединить естественное синтаксическое членение с требованием «держать стих» и нести мысль при столь сложном ритмическом построении? Нужно проследить, чтобы понижением голоса не поставить в конце строки несуществующую точку. Точка — конец мысли — в устной речи, как мы знаем, обозначается понижением голоса. При стиховом переносе надо в конце стиха повысить голос (мелодически), чтобы слушателю было ясно, что надо ждать продолжения фразы.

Обозначая повышение голоса стрелкой, направленной вверх, а понижение — стрелкой, направленной вниз, получим следующую разметку повышений и понижений голоса:

Евгений за своим добром  
Не приходил. Он скоро свету  
Стал чужд. Весь день бродил пешком,  
А спал на пристани. Питался  
В окошко поданным куском.

Или:

...На польский-  
выпяливают глаза  
в тугой  
полицейской слоновости-  
откуда мол,  
и что это за  
географические новости?  
(В. Маяковский)

На ритм стиха влияет также размещение словоразделов. Длинный (пяти- или шестистопный стих) имеет свойство как бы разделяться на две части словоразделом, допускающим синтаксически или логически хоть небольшую паузу. Когда такое деление стиха на полустишия последовательно проводится через все стихотворение, пауза внутри стиха носит название «цезуры». Вот, например, шестистопный ямб, разделенный на два полустишия по три стопы:

Октябрь уж наступил, || уж роцѣ отряхает  
Последние листья || с нагих своих ветвей;  
Дохнул осенний хлад, || дорога промерзает...

А. Пушкин

М. В. Ломоносов выводил необходимость цезуры из чисто произносительных потребностей: «Что до цезуры надлежит, оную, как мне видится, в середине правильных наших стихов употреблять и оставлять можно. Долженствует ли она в нашем гексаметре для одного только отдыха быть

неотменно, то может рассудить всяк по своей силе. Тому в своих стихах оную всегда оставить позволено, кто одним духом тринадцать слогов прочитает не может»<sup>1</sup>.

Итак, цезура является принадлежностью «длинных» стихов, и наличие или отсутствие ее отмечается в названии размера. Например: пятистопный бесцезурный ямб или шестистопный цезурованный хорей.

Цезура, кроме ритмического значения, имеет еще и мелодическое, часто сопровождаясь повышением голоса в доцезурной части и понижением его в зацезурной. Однако это не должно создавать ритмической и мелодической монотонии. Надо помнить, что слишком большой педантизм при выполнении цезуры может привести к томительному однообразию. Вспомним декларацию Пушкина:

Признаться вам, я в пятистопной строчке  
Люблю цезуру на второй стопе...

Характерно, что, признаваясь в своей любви к цезуре «на второй стопе», Пушкин именно здесь и не выдерживает ее (во втором стихе). Правило в искусстве — это лишь норма, от которой можно, а подчас и должно делать отступления. Только эти отступления должны быть сознательны и потому должны опираться на знание нормы.

Степень четкости цезуры в значительной мере определяется строением стиха и принятым исполнителем способом его произнесения. Выше был уже приведен пример четко цезурованного шестистопного ямба («Осень» А. С. Пушкина), с двумя ритмическими волнами, которые возникают, благодаря цезуре, в каждом стихе. Сравните его с другим пушкинским стихотворением, написанным тем же размером:

...А я стесненное молчанье хранил,  
Я наслаждением весь полон был, я мнил,  
Что нет грядущего, что грозный день разлуки  
Не придет никогда... И что же? Слезы, муки,  
Измены, клевета, все на главу мою  
Обрушилося вдруг... Что я, где я? Стою,  
Как путник, молнией постигнутый в пустыне...

Здесь мы не ощущаем тех двух ритмических волн, которые должны были бы возникнуть. Причин тому несколько:

1) деление стиха цезурой не всегда совпадает с возможным логическим и грамматическим делением и иногда ему противоречит;

2) полустишия часто разбиваются значительными паузами, вызываемыми строением речи: многочисленными короткими восклицаниями внутри полустишия, многоточиями, требующими паузы, частыми стиховыми переносами;

3) возникает ряд дополнительных ударений на нечетных слогах, которые из-за этого отяжеляются (*все, что, где*, стоящие на местах неударных слогов). Эти особенности, как и весь строй произведения, показывают стремление поэта приблизить стихотворение к разговорной речи.

<sup>1</sup> Ломоносов М. В. Избр. произв. М.—Л., 1965, с. 491.

Слушатель должен легко воспринимать заданное поэтом членение речи по стихам. Достигается это преимущественно оттенением стихоразделов паузой. Величина этой паузы может меняться: в одном произведении стихоразделы длительнее, в другом короче. Но в одном и том же произведении стихоразделы примерно равны между собою.

Определить закон длительности межстиховой паузы не представляется возможным. Попытки некоторых теоретиков нормировать длительность паузы произвольны. Можно констатировать следующее:

1. Между последним ударением предыдущего стиха и первым ударением последующего обычно выдерживается пауза, достаточная для мысленного отсчитывания по меньшей мере еще одного метрического удара («межстихового удара»).

	<i>Метрическая схема</i>	<i>Паузы</i>
Но там огромные палаты,	— —   — —   — —   — —   —	( — )
Там разноцветные ковры,	— —   — —   — —   — —   —	( — — )
Там игры, шумные пиры,	— —   — —   — —   — —   —	( — — )
Уборы дев там так богаты!	— —   — —   — —   — —   —	( — )

*А. Пушкин*

2. Количество «межстиховых ударений» — пауз может увеличиваться независимо от темпа произнесения стихов, но не должно превосходить нормальное количество стиховых ударений этого метра. Например, в вышеприведенных стихах (четырёхстопном ямбе) можно отсчитать в паузе «раз» или «раз-два», но не более четырех. Межстиховая пауза не должна быть длительнее самого стиха.

3. Межстиховая пауза наиболее заметна, когда предыдущий стих заканчивается ударением, а последующий с ударения начинается (хорей или дактиль). Если ударение в начале стиха опущено (пиррихий), то фактическая длительность паузы увеличивается (за счет «отбежавшего» ударения в начале второго стиха).

Повышение голоса в конце стиха, показывающее незавершенность мысли, позволяет выдерживать паузу требуемой длительности и при исполнении стиховых переносов. При близости разорванных переносом членов предложения разделяющее воздействие паузы может быть компенсировано замедленным произнесением конца предыдущего стиха и усиленным ударением начала следующего:

До зари в груди дрожала, ныла  
Эта песня — песня одна.

*А. Фет*

Здесь слово *ныла* произносится с замедлением (и, естественно, с повышением), а слова *эта песня* приобретают энергичное ударение.

Мерно-напевное чтение породило представление об изохронности (равнодлительности), возводимой некоторыми теоретиками в правило. Теория изохронности требовала, чтобы на протяжении одного стихотворения все стихи произносились в равный промежуток времени, а при сочетании длинных стихов с короткими последние занимали бы пропорционально меньшее время. Поясним на примере.

1. Я видел, как вчера твои бежали волны;
2. Они при ярком свете дня,
3. Играя и журча, летучим блеском полны.
4. Качали ласково меня...

*П. Языков*

Здесь должны занимать одинаковое время 1-я и 3-я строки, 2-я и 4-я, но 1-я и 3-я (из шести стоп) должны звучать приблизительно в полтора раза дольше, нежели 2-я и 4-я (из четырех стоп).

Можно наблюдать и противоположное «выравнивание длительности» — по длинным стихам: короткие стихи произносятся медленнее длинных, межстиховая пауза увеличивается, растягивается последняя стопа. Так короткие строки «подтягивают» к длинным.

Часто можно слышать, например, такое чтение стихов Н. А. Некрасова:

Дело под вечер, зимой,  
И морозец зна-а-тный,  
По дороге столбовой  
Едет парень молодой,  
Ямщикок обра-а-тный...

Нельзя такое исполнение считать правильным, так как растягивание последнего ударного слога в трехстопных стихах уподобляет их в речи четырехстопным.

Надо иметь в виду, кроме того, что короткие стихи данного метра имеют тенденцию к более медленному произнесению, чем соответственные длинные. Сравните:

Играй, Адель,  
Не знай печали,  
Хариты, Лель  
Тебя венчали...

*А. Пушкин*

«Мой дядя самых честных правил,  
Когда не в шутку занемог,  
Он уважать себя заставил,  
И лучше выдумать не мог...»

*А. Пушкин*

Как видим, четырехстопные ямбы гораздо «быстрее», чем двустопные. В силу этого в произведениях, сочетающих стихи различной длительности, тенденция к замедленному произнесению коротких стихов имеет основание. Однако возводить это в правило нет никаких причин. Мы можем принять это как одну из возможностей произнесения стихов, преимущественно в напевной манере.

Исполнение всякого стиха определяется не метром, а ритмом.

Мчатся тучи, вьются тучи,  
Невидимкою луна  
Освещает снег летучий;  
Мутно небо, ночь мутна.

*А. Пушкин*

Вместо четырех ударений во втором стихе — только два, и оттого он приобретает особую прозрачность и легкость.

Надо иметь в виду, что ритм стиха и ритм произнесения не тождественны. Ритм стиха есть заданная норма, от которой исполнитель может делать отступления.

Жил на свете рыцарь бедный,  
Молчаливый и простой,  
Ликом сумрачный и бледный,  
Духом смелый и прямой...

А. Пушкин

Эти стихи мы можем произнести по-разному:

1. Скандировать, как четырехстопный хорей с четырьмя обязательными ударениями на всех нечетных слогах. Это — отяжеленное («скандированное») произнесение.

2. Произнести с соблюдением примерной равновесности реальных ритмических ударений (4—2—3—3). Это «нормальное» произнесение.

3. Прочитать по типу строки «Молчаливый и простой», т. е. с двумя ударениями, как бы раскачивая стих на двух волнах. При этом четырехстопные хорей превращаются в два пеона (третьих)<sup>1</sup>. Это — «пеонизированное» произнесение.

Нетрудно видеть, что первый способ искусствен, но выбор между 2-м и 3-м способами вполне закономерен.

Рассмотрим два примера, в которых ритм несет одновременно и изобразительную (репродуктивную), и эмоциональную функцию: стихотворения «Паровоз» С. Зеленецкого и «Левый марш» В. Маяковского.

### П а р о в о з

I	III
Из чёрного горла трубы Дым, как дыханье в мороз. Печка, огонь, вспых. В бужущую даль паровоз.	Искры огней в ночь. Двигёт цилиндры пар. Кто там, на рельсах, — прочь! Эй, не зевай, кочегар!
II	IV
Сколько в колёсах слов! Бешено пляшет такт И перспектива столбов, В быстробегущий мрак.	Из чёрного горла трубы, Дым, как дыханье в мороз. Поднимаются кудри-клубы. Грохот и ритм колёс.

С. Зеленецкий

При первом же чтении этого стихотворения ясна его ритмоподражательность. Написано оно трехударным дольником, т. е. обладает обязательными для каждой строки тремя ударениями, между которыми расположено различное число слогов (2—1—0). Следует обратить внимание на то, что, за исключением первого стиха I и IV строф («Из черного горла трубы»), все строки начинаются с ударного слога. Это, в связи с преобладанием двух неударных слогов между ударениями, создает подобие трехсложного метра, местами перебиваемого либо двусложными включениями, либо столкновением двух ударных слогов («огонь, вспых» или «огней в ночь»).

<sup>1</sup> Пеон — четырехсложный размер, различающийся по месту расположения ударения: пеон 1-й — сумрачный (— — — —); 2-й — Ивдушка (— — — —); 3-й — молчаливый (— — — —); 4-й — колокол (— — — —).

Количество столкновений двух ударений увеличивается строгой мужской рифмовкой, постоянно сталкивающей ударный слог конца строки с начальным ударением следующей (по типу: «трубы — Дым»). Все это создает ритмоподражательный рисунок, который четко слышен при чтении, сохраняющем равную длительность между ударениями (сколько бы слогов между ними ни находилось).

Если мы продолжим наш анализ, то заметим, что I и IV строфы образуют (как в словесном, так и в ритмическом отношении) симметричное обрамление к двум средним строфам. Средние строфы (II и III) также сходны между собой — тем, что в них, сравнительно с обрамляющими строфами, уменьшено число междударных слогов (равно единице или нулю). Это стяжение (сокращение) междударных групп дает перебои и повышает напряжение в движении ритма.

В целом с ритмической стороны стихотворение представляет собой две вертикально симметричные части: I строфа с IV и II с III. Причем мы наблюдаем движение от более мерного ритма строфы I, где преобладают двухслоговые безударные отрезки, к увеличению напряженности ритма в строфах II и III и возврат к мерности в последней строфе.

Обратим внимание на остальные формообразующие элементы стиха. Прежде всего наш слух заметит звукоподражание. Начиная с первых слов: *Из черного* — через изобилие взрывных *б* и *п*, особенно четких в рифмующихся словах (*трубы — вспых*), и многозвучную аллитерацию на *с* — звукоподражательный элемент ровно ведет до конца свою вспомогательную роль. Значительное преобладание согласных (63%) над гласными (37%) и выдержанность закрытых рифм (т. е. оканчивающихся на согласный) способствуют тому же. Синтаксическое строение фраз здесь просто, отрывисто, временами эмфатично<sup>1</sup>.

Таковы формообразующие элементы этого стихотворения.

Смысл стихотворения ясен, символика не сложна: летит по рельсам, все убыстряя ход, машина, управляемая человеком, — прочь с пути тот, «кто там, на рельсах»... В качестве преобладающего изобразительного средства выступает ритм, а в помощь ему — богатая звукоподражаниями организация стиха и отрывистый синтаксис. И если мы воспроизведем то, что задано нам автором, на фоне постепенного нарастания силы звука (в связи с иллюстрируемым приближением поезда) и все это будет скреплено изумительным в своей изобразительности ритмом с сильным отягчением ударных слогов, — если мы все это выполним, тогда мы воспримем это стихотворение во всей красоте и значительности.

Обратимся теперь ко второму примеру («Левый марш»), который выявит роль ритма, несущего в качестве доминанты функцию эмоциональную.

Слева — стихи в авторской графике, справа — в виде правильных четверостиший с перекрестной рифмовкой, какими они являются со стороны метрической. Благодаря такому написанию становится ясно, что мы имеем дело с трехударным дольником, но дольником модифицированным.

<sup>1</sup> Эмфатично — от греч. *emphaticos* — «произносимое приподнято, подчеркнуто выразительно». — *Сост.*

Разворачивайтесь в марше!  
Словесной не место кляузе.  
Тише, ораторы!  
Ваше  
слово,  
товарищ маузер.  
Довольно жить законом,  
данным Адамом и Евой.  
Клячу истории загоним.  
Левой!  
Левой!  
Левой!

Разворачивайтесь в марше!  
Словесной не место кляузе.  
Тише, ораторы! Ваше  
Слово, товарищ маузер.  
Довольно жить законом  
Данным Адамом и Евой.  
Клячу истории загоним.  
Левой! Левой! Левой!

— 3 — — — 7 —  
— 2 — — 5 — 7 —  
1 — — 4 — — 7 —  
1 — — 4 — 6 — —  
— 2 — 4 — 6 —  
1 — — 4 — — 7 —  
1 — — 4 — — — 8 —  
1 — 3 — 5 — —

И здесь большинство междударных расстояний — в два слога. Но отсутствуют обычные для первого стихотворения столкновения двух ударных рядом; напротив, прибавляется количество трехсложных междударных расстояний. Количество междударных слогов колеблется от трех до одного или нуля, в большинстве случаев равняясь двум слогам. Однако нередкая, в противоположность «Паровозу», анакруза<sup>1</sup>, исключительно женская рифмовка, сопровождаемая стиховым переносом, — все это придает трехдольнику стихотворения совершенно иной характер.

Да и функция ритма здесь иная. Стихотворение это — прежде всего боевой марш. Оно написано в 1918 году, обращено к матросам, в нем — призыв с трибуны. Оно насыщено эмоцией (сколько восклицательных и вопросительных знаков!) — и ритм его, опять выступая доминантой, несет уже не изобразительную, но эмоциональную функцию.

Интересно начало: где третье ударение в первой строке? «Разворачивайтесь в марше!» Здесь два словесных ударения. Однако равенство строк трехударного дольника требует возмещения третьего ударения. И оно возмещено интонационно растянутыми и усиленными двумя первыми слогами: *раз-во*, со звуковой стороны так напоминающими «раз, два» марша. Основное настроение стихотворения символизируется рефреном «Левой!» Эмоция нарастает от первой строфы к последней, и в связи с этим еще не вполне четкий ритм начала (благодаря отмеченным переносам-«защаживаниям») понемногу заостряется, ровнеет к концу; синтаксическое членение совпадает с короткими насыщенными строками:

Глаз ли померкнет орлий?  
В старое ль станем пялиться?  
Крепи  
у мира на горле  
пролетарьята пальцы!  
Грудью вперед бравой!  
Флагами небо оклеивай!  
Кто там шагает правой?  
Левой!  
Левой!  
Левой!

1 — — 4 — 6 —  
1 — — 4 — 6 — —  
— 2 — 4 — — 7 —  
— — — 4 — 6 — —  
1 — — 4 5 —  
1 — — 4 — — 7 — —  
1 — — 4 — 6 — —  
1 — 3 — 5 — —

<sup>1</sup> Анакруза (греч. *anacrousis* — «отталкивание») — начало строки с безударных слогов, например в анапесте, где первые два слога безударны (— — —). — *Сост.*

Громкой ритмической убедительностью полна последняя строфа. Интересно с этим сопоставить значительное увеличение числа гласных в последней строфе, составляющих уже почти половину звуков, что вполне соответствует ориентировке стихотворения на звучный призыв.

Звуковая сторона стиха, выдвинутая доминантой, может нести и репродуктивную, и эмоциональную функцию. В качестве четкого (до грубости!) примера первого рода рассмотрим стихотворение «Жук» поэта-имажиниста Кусикова из сборника «Сумерки» (1919):

Уж полночь	Я жук..
Жуть..	Я жук...
Над желтым жгучим абажуром	Я ночь живу
Жужжит. кружит окружно жук	Жужжу. жужжу.
Лежу	Кружу межю
В ораше пряжу вижу	Над желтым жгучим абажуром
Ажурных крыл.	И не тужу,
Жужжит,	И не тужу,
Кружит жемчужный круг,	Я
И в жиже слов я жутко слышу:	Ж ж ж ж ж ж ... жук.

Вряд ли это стихотворение нуждается в комментарии: назойливый звук *ж*, присутствующий в подавляющем большинстве слов, воспроизводит монотонное жужжание жука; эта звуковая установка подчеркнута удлинением звука в финальной строке. Здесь для осуществления фонической заданности достаточно слегка подчеркнуть доминирование этого *ж* на монотонном звуковом фоне.

В эмоциональной функции сторона эвфоническая<sup>1</sup> особенно сильна в лирических стихах символистов. Из советских поэтов прибежал к этому приему чаще других Н. Асеев.

Когда земное склонит лень,  
выходит с тенью тени лань,  
с ветвей скользит, белея, лунь,  
волну сердито взроет линь  
И чей-то стан колеблет стон,  
то, может, пан, а может, пень...  
Из тины тень, из сини сон,  
пока на Дон не ляжет день.

Импрессионистское настроение вечера создается здесь причудливой инструментальной строк в целом и эвфонией консонансных<sup>2</sup> рифм (не только конечных, но и внутрискрипных). Все это вместе с односложностью рифмующихся слов образует впечатление каких-то переплесков и усиливает эмоциональное воздействие.

Бывают случаи, когда доминирует определенная синтаксическая фигура. Отражается ли это в речевом воспроизведении?

Вопрос о том, насколько синтаксис в стихотворении влияет на мелодию

<sup>1</sup> Эвфония — греч. *euphonia* — «благозвучие». — *Сост.*

<sup>2</sup> Консонансная (или диссонансная) рифма — неточная, неполная рифма, с совпадением согласных и несовпадением (диссонированием) ударных гласных. — *Сост.*

речи, более спорен, чем другие. Но мы должны все же признать наличие некоторого соответствия между синтаксическим строением фразы и схемой ее речевой мелодии (ведь мы часто, не разбирая слов, догадываемся по мелодии о характере сказанного — и отвечаем «в тон»). Синтаксическое строение в значительной степени направляет речевую мелодию, а потому входит существенным элементом также и в строй звукового воздействия стихов.

Это вам —  
упитанные баритоны —  
от Адама  
до наших лет,  
потрясающие — театрами именуемые — притоны  
ариями Ромео и Джульетт,  
Это вам —  
пэнтры<sup>1</sup>,  
раздобревшие, как кони,  
жрущая и ржущая России краса,  
прячущаяся мастерскими,  
по-старому дракона  
цветочки и телеса...

В. Маяковский

К чтению этого стихотворения («Приказ № 2...») вполне применимы все общеобязательные правила логического чтения (при соблюдении ритма и чтении стихов по строкам). Этими правилами и направляется здесь речевая мелодия, играющая в данном стихотворении роль формообразующей доминанты: строение фраз подчинено определенной синтаксико-мелодической фигуре.

Освоившись, таким образом, с формообразующими факторами на стихотворениях с резко выступающей и единой от начала до конца доминантой, мы можем перейти к разработке произведений, в которых названные факторы, находясь в большем или меньшем равновесии, попеременно выступают на первый план, подчиняясь заданиям высшего порядка (например, «Баллада о синем пакете» Н. Тихонова). И новой жизнью заживет стихотворение, когда его формальные особенности станут частью эстетического переживания.

Отметим основные требования к чтению современного стиха, которые в самой общей форме сводятся к следующему:

- 1) ритмическая организованность речи в соответствии с ритмической организацией словесного материала стиха;
- 2) построение декламационной композиции, соответствующей композиции стихотворения;
- 3) выделение формообразующих стиха в звучащей композиции;
- 4) определенное повышение речевого тона над тоном бытовым.

К этому следует добавить эмоциональную насыщенность, без которой ни одно исполнение не будет впечатляющим.

Чтение стиха должно быть разнообразным. Если создается определенная ритмическая инерция, она приводит к монотонии. Опора для борьбы с монотонией и ритмической инерцией заключается в мысли, как руководящем начале, и в реальном ритме, как гибком спутнике мысли, оживляющем стих.

## ЗВУКОВАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ СТИХА

Учение о благозвучности стихов носит название «эвфонии». К явлению благозвучия в стихах следует отнести количественное и качественное соотношение согласных и гласных звуков. Скопление согласных, затрудняющее произношение, равно как и гласных (временами не менее затруднительное)<sup>1</sup>, считалось некоторыми поэтами запретным. Так, А. Сумароков возмущался стихами М. Ломоносова:

И чиста совесть рвет притворств гнилых завесу...

«Здесь нет, хотя стопы и исправны, ни складу, ни ладу... Стървт! Пртв! Рствгни!». «Тут избыточное слияние негласных литер, и нежному слуху несносно», — так говорил он по аналогичному поводу.

Некоторых звуков и звукосочетаний, относимых к неблагозвучным, поэты старались избегать. Так, например, Г. Державин пишет ряд стихотворений, где нет ни одного *р*:

Я на холме спал высоким,  
Слушал глас твой, соловей,  
Даже в самом сне глубоком  
Внятен был душе моей;  
То звучал, то отдавался,  
То стонал, то усмехался...

Поэт Батюшков, предшественник Пушкина, писал: «Угадайте, на что я начинаю сердиться? На что? На русский язык и на наличие писателей, которые с ним немилосердно поступают. И язык-то сам по себе плоховат, пахнет татарщиной. Что за *ы*? Что за *щ*? Что за *ш*, *ший*, *щий*, *иры*, *тры*? О варвары!»

А Маяковский, напротив, восстал против условного сладкозвучия:

...есть еще хорошие буквы:

ер  
ша  
ша...

В своей поэтической практике он восстановил права «неблагозвучных литер» стихами типа: «Жрущая и ржущая России краса».

Звуковая упорядоченность стихов — чрезвычайно важное условие музыкальности стиховой речи. Мы различаем инструментовку стиха и гармонию его. Под «инструментовкой» мы разумеем

<sup>1</sup> Скопление гласных обозначается термином «зияние». Примеры: «В России и Иоанн — Ваня» (нар.); «И у Ии и у ее Иоанна...» (И. Сельвинский.) — *Сост.*

<sup>1</sup> Пэнтры (от фр. *le peintre*) — «художники». — *Сост.*

организацию согласных звуков стихотворения, под «гармонией» — организацию гласных.

Вот стихотворение, «инструментованное» на *л*, *с* и другие плавные согласные (выделяем их в тексте заглавными буквами):

С Лодки СкольЗНуЛо веСЛо,  
ЛаСкоВо МЛеет проХЛада.  
«Милый! Мой Милый!» СВеТЛо,  
СЛадко от беГЛого ВЗГЛяда.

К. Бальмонт

Вот образец гармонии гласных (*a*):

КАкАЯ сильнАЯ вОлнА!  
КАкАЯ свежесть и прОхлАДА,  
КАк слАдОстрАстнА и нежна  
МенЯ ОбнЯвшАЯ нАЯДА!

Н. Языков

Неоднократное повторение какого-либо согласного звука или комплекса согласных на протяжении ряда слов, образующих стихотворение, называется «звуковым повтором». Повторность звука или комплекса звуков может создавать впечатление определенного звукового фона произведения, более или менее заметного. Некоторые звуки в своей повторности более заметны для слуха, другие менее.

Повторение гласных<sup>1</sup> имеет не меньшее художественное значение.

БроЖУ ли я вдоль Улиц шУмных,  
ВхоЖУ ль во многоЛюдный храм,  
СижУ ль меж Юношей безУмных,  
Я предаЮсь моим мечтам.

А. Пушкин

Не трудно заметить, что подавляющее большинство ударных гласных (9 из 13) приходится на долю звука *у*. Не придает ли гармония унылый характер всему звуковому фону этой строфы?..

Иногда явление звуковых повторов может давать чрезвычайно сложный рисунок всей звуковой ткани произведения. Здесь надо отметить явление так называемого «звукового образа», показанного Вяч. Ивановым на примере пушкинских «Цыган». Так, звуки имени Мариулы, будучи рассеянными по всей звуковой ткани стихов, определяют звуковой фон этого произведения и создают его звуковой образ<sup>2</sup>. Сходное явление можно найти в произведении

<sup>1</sup> Или *ассонанс* (от лат. *assono* — «звучу в лад»). Термин «ассонанс» имеет и второе значение: «неточная, неполная рифма». В этом значении термин будет раскрыт в разделе «Рифма». — *Сост.*

<sup>2</sup> См.: Иванов В. По звездам. СПб., 1909, с. 146—150.

А. Блока «Шаги Командора». Там звуки имени Анны, повторяясь то целиком, то раздробленно, вызывают, как эхо, определяя собою звуковой образ:

ТЯжкий плотный зАНАвес у входа.  
[a] [a]  
ЗА иОчным Окном тумАН.  
[a] [a] [a]  
Что теперь твОЯ ПОстылАЯ свОбода.  
[a]  
СтрАх позНАвший ДоН ЖуАН?

С явлением звуковой организации стихов тесно связано стремление некоторых поэтов к семасиологизации звуков<sup>1</sup>. Суждения эти чрезвычайно субъективны и имеют значение лишь для понимания творческого облика автора, их высказавшего.

Кроме общей задачи благозвучия, звуки в стихе могут иметь изобразительное значение, когда поэт звуками как бы рисует описываемое явление или состояние. Объектом звукописи могут быть самые разнообразные явления.

Обратите внимание, например, на мастерскую звукопись Пушкина в строфе ХLII пятой главы «Евгения Онегина»:

Мазурка раздалась Бывало.  
Когда тремел мазурки гром.  
В огромной зале все дрожало.  
Паркет трещал под каблуком,  
Тряслися, дребезжали рамы

Самим подбором звуков поэт рисует старинную лихую мазурку. Далее он иронически сетует на то, что новое время измельчало:

Теперь не то: и мы, как дамы.  
Скользим по лаковым доскам.

Здесь преобладают легкие, плавные звуки *л* и *м*.

Переходя к описанию провинциальной мазурки, полной грохота, Пушкин снова рисует ее нагромождением *р*:

Но в городах, по деревьям  
Еще мазурка сохранила  
Первоначальные красы...

Один из частых случаев звуковой организации стиха — звукоподражание. Это прием традиционный в русской поэзии. Вспомните, например, подражание лягушачьему кваканью в басне А. Сумарокова:

О как, о как нам к вам, к вам, боги, не гласить.

Встречаются прямые звукоподражания и в советской поэзии, чаще в отдельных стихах, реже — на протяжении всего стихотворения.

<sup>1</sup> *Семасиология* (гр. *sēmasia* — «обозначение» — и *logos* — «понятие») — отдел языкознания, изучающий значения слов и изменения этих значений. *Семасиологизация звуков* — попытки определить смысловое значение отдельных звуков. — *Сост.*

Били копыта.  
Пели будто.  
Гриб.  
Грабь.  
Гроб.  
Груб.

В. Маяковский

Он давится хриплым:  
«Мммуу...»  
Я шею хотел отдать  
ярму  
ворочать  
мышц  
шатуны,  
чтоб жить  
на прелом  
его корму...  
Мммуу...»

С. Кирсанов

Звуковые повторы в стихе своего рода интонационный курсив, выделяющий слова, связанные повторами. Степень этого выявления зависит от учета значимости звуковой организации в конкретном произведении, в стиле автора. Стихи, в которых сам автор нарочито подчеркивает звукопись, могут быть исполняемы с большим ее выявлением. Однако грубое и, главное, формальное подчеркивание звукописи противоречит художественному такту и вкусу. При умелом же подходе звуковая игра может послужить очень тонкой нюансировке.

В привычный час пробуждена,  
Вставала при свечах она...

А. Пушкин

«Если вы при произнесении этого стиха, — пишет В. Яхонтов, — делаете в последней строчке ударение на слове *свечах*, оно прозвучит у вас легким, как вздох, как пламя свечи, и чуть перекликнется со словом *час*»<sup>1</sup>. Вот пример истинно творческой, истинно художественной чуткости исполнителя.

## РИФМА

Рифмой мы называем созвучия, повторяющиеся в конце двух или более стихов. В организации стихотворения рифма имеет важное значение, не только звуковое и интонационное, но и лексическое, синтаксическое и ритмообразующее.

В некоторых образцах поэзии рифма является основным признаком, разграничивающим стихи. Таковы произведения типа раёшника (некоторыми исследователями относимые к категории рифмованной прозы).

<sup>1</sup> Попова Е. Е. и Яхонтов В. Н. Артистический стих об исполнении «Евгения Онегина» А. С. Пушкина. — «Смена», 1937, № 1, с. 18—19.

Попадья говорит: «Знаю средство,  
Как удалить от нас такое бедство:  
Закажи Балде службу, чтоб стало ему невмочь.  
А требуй, чтоб он ее исполнил точь-в-точь.  
Тем ты и лоб от расправы избавишь,  
И Балду-то без расплаты отправишь».

А. Пушкин

В классическом стихосложении по количеству созвучных слогов, начиная от последнего ударения, различают рифмы:

м у ж с к и е (односложные): *о́н — со́н, за́л — приказа́л, своёй — госте́й;*  
же н с к и е (двусложные): *о́чи — но́чи, поду́шка — лову́шка, пра́вил —*

*заста́вил;*  
да к т и л и ч е с к и е (трехсложные): *трудо́ную — чудно́ую, умира́ю-*  
*щий — догора́ющий, коро́вушка — голо́вушка;*

г и п е р д а к т и л и ч е с к и е (в экспериментальных случаях до 7-ми слогов): *вкра́дывается — скла́дывается, вздра́гивающие — протя́гиваю-*  
*щие, све́шивающиеся — сме́шивающиеся.*

По степени звуковой близости различают рифмы:

т о ч н ы е: *бремя—время, засов—часов, мальчишки—излишки;*  
н е т о ч н ы е: *времени—зелени, засов—песок, мальчишки—лишний.*

Неточные рифмы разделяются на:

а с с о н а н с н ы е (согласные различны, гласные тождественны):  
*сле́ду—свету, рейде—рейте, вечер—нечем, звездами—розданы;*

к о н с о н а н с н ы е (гласные различны, согласные одинаковы): *угроз—*  
*груз, молот—мелет, река—рукой, пойнтер—контур.*

Большое значение в акустическом впечатлении от рифмы имеет согласный звук, предшествующий ударному (опорному) гласному. Звучность рифмы повышается при тождестве согласных перед опорным гласным: *печали—качали, ветер—свете, блещут—плещут.*

Принципы акцентной поэзии, повышающие значение недробимого слова в чтении, привели к распространению своеобразных видов неточных рифм:

у с е ч е н н ы е: *топот—потопа, обошел—хорошо, горбатые—Кар-*  
*паты;*

н е р а в н о с л о ж н ы е: *наголо—нагло, врезываясь—резвость;*

с о с т а в н ы е: *мешаете—у камыша идти, ярусы—мадьяр усы;*

р а з н о у д а р н ы е: *городом—ипподром, мамочки—мои очки.*

Будучи одним из знаков окончания стиха, предшествуя межстиховой паузе, рифма не нуждается ни в каком нарочитом подчеркивании. Однако совершенно недопустимо затушевывание рифмы. Тот факт, что перекличка звуковых повторов привлекает внимание к рифмующим словам, заставляет поэтов почти всегда выделять для рифмы наиболее значительные слова. В. В. Маяковский писал: «Я всегда ставлю самое характерное слово в конец строки и достаю к нему рифму во что бы то ни стало» («Как делать стихи?»). Кроме того, рифма совпадает с последним ударением стиха, никогда не снимаемым. Таким образом, затушевывание рифмы может быть вызвано лишь особыми смысловыми обстоятельствами.

Иногда нужно специально «показать» рифму: неравноударные, неравносложные, составные, диссонансные рифмы требуют специального произнесения, чтобы осознать созвучие во всей полноте. При этом можно руководствоваться следующими наблюдениями:

1. Неравносложность (*врезываясь—резвость*) смягчается либо укороченным произнесением добавочного слога в более длинном слове, либо некоторым растяжением ударного слога в коротком.

2. При разноударности (*форточка—точка*) следует оттенить оба созвучных слова и посмотреть, не дает ли текст оснований дополнительным ударением «выправить» неравноударность:

Что это было! мамочки...  
Шум, оглушая, ударил в уши,  
Залила тьма мой очки...

И. Сельвинский

Здесь эмоциональность восклицания *мамочки* позволяет произнести его по слогам (*ма-мо-чки*) и тем самым неравноударную в написании рифму акустически уподобить точной.

3. При составных рифмах в акцентных стихах (*яруссы—мадьяр усы*): если целое слово впереди (*яруссы*), а составная рифма за ним следует (*мадьяр усы*), не надо снимать ударение со второго слова (*усы*); если же составная рифма предшествует целому слову, то ударения в ней распределяются в соответствии с логикой, а в рифмуемом слове исполнитель слегка оттеняет дополнительное ударение.

При составных рифмах в силлабо-тонических стихах норма произнесения рифм определяется принятой системой рифмовки. Ударение на втором слове составной рифмы обычно значительно ослабляется:

Вы мне мешаете  
У камыша идти...

По наличию или отсутствию рифм мы различаем стихи рифмованные и белые (безрифменные).

## СТРОФА

По расположению рифм стихотворные произведения разделяют на строфические и астрофические. К первым относятся произведения, в которых рифмы чередуются в определенном порядке. К астрофическим — те, в которых нет повторяющейся закономерности чередования рифм.

Повторяющаяся комбинация рифмующихся стихов, в большинстве случаев обладающих законченной мыслью, носит название *с т р о ф ы*.

Простейшая строфа состоит из двух стихов:

Гляжу, как безумный, на черную шаль,  
И хладную душу терзает печаль...

А. Пушкин

Когда легковерен и молод я был,  
Младую гречанку я страстно любил...

А. Пушкин

Чаще всего строфа состоит из четырех стихов и носит название «четверостишия». В ней мы встретимся с тремя типами рифмовки:

### 1) смежные рифмы (а а б б):

Коль любить — так без рассудку;	а
Коль грозить — так не на шутку;	а
Коль ругнуть — так сгоряча;	б
Коль рубнуть — так уж сплеча!	б

А. К. Толстой

### 2) перекрестные рифмы (а б а б):

Праздник жизни — молодости годы	а
Я убил под тяжестью труда,	б
И позтом, баловнем свободы,	а
Другом лени, не был никогда...	б

Н. Некрасов

### 3) опоясывающие рифмы (а б б а):

Не множеством картин старинных мастеров	а
Украсть я всегда желал свою обитель,	б
Чтоб суеверно им дивился посетитель,	б
Внимая важному суждению знатоков...	а

А. Пушкин

Количество стихов в строфе не ограничено. Так называемая «онегинская строфа», например, состоит из 14 стихов.

Строфическое строение отражается в чтении. В то время как астрофические стихи текут непрерывной речью, произведения, написанные определенными строфами, делятся на ряд отрезков (по числу строф), разделяемых паузами. Законченность мысли в строфе, единство ритмическое, синтаксическое и интонационное, редко нарушаемое «строфическим переносом» (т. е. продолжением мысли в следующей строфе), обуславливает необходимость этой паузы. Временами деление на строфы произведений песенного склада подчеркивается повторением заключительных стихов (или стиха).

В безрифменных стихах строфой называется повторяющаяся комбинация стихов определенного ритмического строения.

В одном произведении могут сосуществовать по-разному организованные строфы. Такое произведение разнострофично. (У Пушкина, например, стихотворение «Что в имени тебе моем?..»)

Строфам античного метра присвоены определенные названия, перешедшие к нам. Такова, например, «сапфическая строфа» (по имени древнегреческой поэтессы Сапфо):

Майска тиха ночь разливала сумрак,  
Голос птиц умолк, ветерок прохладный  
Веял, златом звезд испещрялось небо,  
Роши дремали<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Перевод А. Х. Востокова. — *Сост.*

Некоторые строфы или комбинации строк настолько закрепляются в поэтическом употреблении, что приобретают название «твердых форм». Иногда трудно провести границу между строфой и твердой формой. Так, например, *о к т а в а* (от лат. — *octo* — «восемь») применяется часто. Она состоит из восьми стихов: первые шесть написаны на две чередующиеся рифмы (*а б а б а б*), одна с мужским, другая с женским окончанием; два заключительных стиха — со смежными рифмами (*в в*). Октава относится к твердым формам.

Четырехстопный ямб мне надоел:  
 Им пишет всякий. Мальчикам в забаву  
 Пора б его оставить. Я хотел  
 Давным-давно приняться за октаву.  
 А в самом деле: я бы соладел  
 С тройным созвучием. Пушусь на славу!  
 Ведь рифмы запросто со мной живут:  
 Две придут сами, третью приведут.

А. Пушкин

**Терцины** (от итал. *tertia* — «третья») являются своеобразной строфой и вместе с тем твердой формой стиха (ямбического). Терцина позволяет неограниченно увеличивать объем произведения, не прерывая «бесконечной» связи рифм (*а б а*; *б в б*; *в г в* и т. д.).

Проследите чередование рифм в пушкинских терцинах:

В начале жизни школу помню я;  
 Там нас, детей беспечных, было много;  
 Неравная и резвая семья.  
 Смиренная, одетая убого,  
 Но видом величавая жена  
 Над школою надзор хранила строго.  
 Толпою нашею окружена,  
 Приятным, сладким голосом, бывало,  
 С младенцами беседует она.  
 Ее чела я помню покрывало  
 И очи, светлые, как небеса,  
 Но я вникал в ее беседы мало...

**Сонет** (от итал. *sonare* — «звучать») — наиболее известная твердая форма. Это 14-строчное произведение, состоящее из двух четверостиший, которые связаны обязательной общностью рифм, и двух трехстиший (терцетов). Каждое четверостишие имеет свою тему; темы находят «примирение» в заключительных терцетах:

Не часто к нам слетает вдохновенье,  
 И краткий миг в душе оно горит,  
 Но этот миг любимец муз ценит,  
 Как мученик с землею разлученье.  
 В друзьях — обман, в любви — разуверенье,  
 И яд во всем, чем сердце дорожит,  
 Забыты им: восторженный пиит  
 Уж прочитал свое предназначенье.  
 И презренный, гонимый от людей,  
 Блуждающий один под небесами.

Он говорит с грядущими веками,  
 Он ставит честь превыше всех честей,  
 Он клевете мстит славою своей  
 И делится бессмертием с богами.

А. Дельвиг

**Античный** (элегический) дистих состоит из гекзаметра (шести-стопия) в первой строке и пентаметра (пятистопия) во второй; его интонационная схема образно описана в дистихе Ф. Шиллера:

Бьет в гекзаметре вверх водяная колонна фонтана,  
 Чтоб в пентаметре вновь мерно-певуче упасть.

**Триолет**. В этой твердой форме всего две рифмы на восемь стихов. Первая строка повторяется трижды (как 4-я и как 7-я), а две первые строки заключают строфу:

1. Любви цветок необычайный,
2. Зачем ты рано так поблёл;
3. Твое рожденье было тайной,
4. Любви цветок необычайный.
5. Ты мне блеснул мечтой случайной,
6. И я, как прежде, одинок.
7. Любви цветок необычайной,
8. Зачем ты рано так поблёл.

К. Бальмонт

Таковы основные сведения о строфической организации стихотворных произведений.

## ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ЗНАЧЕНИЕ ТЕХНИЧЕСКИХ НОРМ ПРОИЗНЕСЕНИЯ СТИХОВ

Мы познакомились с основными элементами стиховой речи. Однако знания их недостаточно для творческой интерпретации произведений поэзии. Выполнение выведенных выше норм надо сочетать с основной задачей — передачей определенного поэтического содержания.

Игнорировать литературную форму стиха в угоду ложно понятому «реализму» исполнения совершенно неверно. Чтец должен в технических нормах чтения стиха видеть средство для художественной передачи его содержания. Особенности чтения стиха должны не затруднять чтеца, но помогать ему. Для этого нужно органически овладеть ими: «графика и ритм должны войти в плоть и кровь» (Станиславский). Только понимая стих «изнутри», можно полностью овладеть техникой его исполнения.

Стиховая интонация<sup>1</sup> — средство полноценной передачи содержания. «...В каждом стихе, — утверждает В. Маяковский, — сотни тончайших ритмических, размеренных и др. действующих особенностей, — никем,

<sup>1</sup> Не смешивать стиховую интонацию в широком смысле слова с «напевностью», которая, как мы увидим далее, является лишь одной из форм стиховой интонации.

кроме самого мастера, и ничем, кроме голоса, не передаваемых» («Расширение словесной базы»)<sup>1</sup>. Войти в творческую лабораторию поэта — верный путь к свободному овладению выразительностью стиховой речи.

Необходимые «технические нормы» произнесения стиха — одним из первых — были сформулированы поэтом и декламатором В. А. Пястом<sup>2</sup>. Пяст считал непреложным воспроизведение ритма, строки (стиха), строфы и рифмы поэта.

Сохранение элементов стиховой формы как одного из слагаемых языка поэта связано с основной задачей лирики — самораскрытием характера. В выполнении этой задачи важнейшая роль принадлежит именно языку поэта, «как основному средству изображения характера в данном его состоянии, его самораскрытии», говорит Л. И. Тимофеев. Его убедительные анализы отдельных образцов в книге «Стих и проза» и в специальной статье «Виды стихотворной речи» (неоднократно упоминавшихся ранее), наглядно показывают, как неразрывно элементы стиховой формы связаны с содержанием поэтического произведения<sup>3</sup>.

Межстиховая пауза требует неукоснительного выполнения. «Строка представляет собой интонационно законченное сочетание слов, определенную речевую единицу, относительно самостоятельное смысловое и интонационное целое... Признаком этой законченности является замыкающая строку пауза, несоблюдение которой ломает ритм стиха».

Если синтаксическое окончание фразы не совпадает с концом стиха (так называемый «стиховой перенос»), это не значит, что межстиховая пауза должна быть уничтожена. Но соблюдение ее не должно быть механическим: она должна быть художественно обоснована. Проф. Тимофеев приводит ряд примеров психологического и стилового осмысления этой технической нормы (стихи Пушкина).

1. Уж труп землю взят. Могила  
Завалена.

Момент высшего напряжения подчеркнут эмоциональными паузами, выделяющими слово *могила*.

Тазит рассказывает отцу, что видел убийцу брата:

2. — Где был ты?  
— Около станции  
Кубани, близ лесных границ.

Тазит знает, что произойдет после того, как отец услышит, что он видел убийцу брата и не убил его, но он не может скрыть, что встретил его. Отсюда заминка в речи, замедление ее паузой. И т. д.

Закономерность в воспроизведении стихов — неперемное условие художественности их исполнения. «Стихи — это ритм, это время, движение.

<sup>1</sup> Маяковский В. В. Полн. собр. соч. в 13-ти т., т. 12. М., 1959, с. 163.

<sup>2</sup> См.: Пяст В. Современное стиховедение. М., 1931.

<sup>3</sup> Позднейшие издания трудов Л. И. Тимофеева: «Очерки теории и истории русского стиха» (М., 1958); «Советская литература. Метод. Стиль. Поэтика» (М., 1964; с. 295—348 — о стихе). — Сост.

Правильно прочтенные стихи — это стихи, прочитанные с predetermined автором быстротой. То есть с такой быстротой, которая закономерна».

(В. Шкловский, «Подкидыш».)

Вес отдельного слова, его смысловая нагрузка в стихах почти всегда повышается сравнительно с прозой. «Интонационная самостоятельность слова в стихе выступает и как чрезвычайная насыщенность стиха паузами, это и определяет в значительной мере характерную для стиха внутреннюю „упругость“, ту отчетливость каждого слова, которую мы наблюдаем, замедленный сравнительно с прозой темп и т. д.»<sup>1</sup>.

Нагруженность каждого слова в лирическом стихе значительным смыслом повышает количество и значимость применяемых чтецом пауз. В. Брюсов читал:

Улица ||| была, || как буря. |||

(Вертикальные линейки своим количеством соответствуют относительной длительности пауз.)

«Прозаическое» содержание этого предложения вполне ясно, и оно может быть произнесено без пауз, но таким образом мы сообщили бы факт, не вскрыв того «бесконечно знаменательного смысла», о каком говорил В. Г. Белинский. Образное мышление поэта не примиряется с этим. Художественное произведение должно восприниматься не только мыслью, но и воображением. Надо, чтоб живые образы «улицы» и «бури» своим сопоставлением разбудили видения слушающих, потому-то и делает поэт большую паузу после слова *улица*: он дает возможность слушателям представить образ улицы. Слушатель испытывает тревогу, он ждет «локализации»: где эта улица? что там? И тут поэт произносит второе слово: *была*. Это успокаивает — дело идет о прошлом, наступает некоторая разрядка. Но вторую паузу затягивать нельзя, чтобы образ улицы не потускнел, и потому поэт бросает вдогонку слова *как буря*, дающие образное завершение. Нужное поэту представление улицы в ее динамике сделано.

Конечно, это не единственный способ вызвать в воображении слушателя желаемую картину. Но понимание художественного смысла «внеметрической» паузировки должно быть ясно каждому исполнителю.

Требуется особая ритмическая чуткость в определении длительности пауз, так как их физическое время измеряется долями секунды, а вместе с тем равно опасно и «передержать», и «недодержать» паузу.

Обратите внимание на одну деталь чтецкой техники. В стихотворных произведениях бывают такие сочетания слов, которые при слитном произнесении могут образовать слова иного значения. Например, стих Пушкина «Завтра к милой возвратись» в слитном произнесении звучит так же, как «завтрак милой»; «Все те же ль вы?» звучит как «Все те же львы?»... Это так называемые «сдвиги».

Слова, которые в слитном произнесении могут получить иное значение, мы должны разделять паузой.

<sup>1</sup> Тимофеев Л. И. Стих и проза. М., 1938, с. 200—201.

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ  
ЧТЕЦ НА ЭСТРАДЕ



ЧТЕЦ И ПОМЕЩЕНИЕ

При технологической проработке интонаций чтец всегда должен брать прицел на определенную площадку. Размер и акустика помещения, в котором происходит выступление, в значительной степени влияют на степень дикционной четкости, громкости, на число и длительность пауз, — словом, на весь интонационный рисунок.

Исполнителю приходится выступать в помещениях различной величины и различных акустических особенностей. Чтец должен приспособить найденную им и закрепленную на репетициях форму исполнения к специфическим требованиям данного помещения. «Не следует оглашать гостиную раскатами грома или говорить в огромном зале так, как вздыхает Эолова арфа», — пишет Коклен («Искусство актера»).

Исследователи отмечают, что размеры помещения объективно влияют на различные стороны речи. Так, сила голоса в большом зале превосходит нормы обыкновенного разговора в 4 раза; средний тон речи повышается при чтении, рассчитанном на большую аудиторию, на 2—3 ступени и т. д. Вследствие этого иногда приходится отказаться от исполнения некоторых произведений в помещении, масштабы которого не подходят к задуманной исполнителем трактовке. В противном случае художественное качество исполнения снижается.

Наилучшие залы для самостоятельных литературных концертов — на 400—600 мест, с хорошей акустикой. Это не значит, что чтец не должен выступать в больших залах, но тогда приходится соответственным образом ограничивать репертуар. Далеко не всякое произведение является универсальным и допускает значительные изменения громкости, тесситуры, темпа и т. д.

Однако надо знать, что такие изменения у чтеца не всегда вызываются акустическими условиями зала. Они бывают и следствием самообмана, вызванного масштабом помещения. Привыкший работать на малых площадках исполнитель, впервые попадая на большую, теряется перед пространством и пытается преодолеть масштабы зала одной громкостью речи и повышением тесситуры. Чтение приобретает напряженный, форсированный характер, голос становится крикливым, и художественное качество

снижается. Между тем усиление звука голоса вовсе не является необходимым условием слышимости в большом зале и часто производит противоположный эффект. Ведь скрипач не играет форте вместо пиано в большом зале. Правильно резонирующий, «поставленный» голос слышен во всех концах зала.

Другое важное условие слышимости — выработанная артикуляция. Артикуляционная четкость обеспечивает слышимость. Однако размер помещения даже при «полетности» звука и четкой артикуляции все же влияет на подачу текста и, главным образом, на темп речи: «чем помещение больше, тем следует читать медленнее» (В. В. Сладкопцев).

Для того чтобы изменение размеров помещения и его акустических условий не отразилось на самочувствии артиста и качестве его исполнения, лучше заранее ознакомиться с новым помещением и заранее подготовить требуемые условия изменения.

«Мне важна всякая мелочь на той площадке, где я работаю, — пишет А. Я. Закушняк. — Я люблю точно знать величину эстрады, расстояние между рампой и столиком и роялем, на который я облокачиваюсь, расположение дверей, из которых я выхожу, степень отдаленности первого ряда публики от эстрады, — словом, все, что может помочь или помешать мне координировать слово и движение».

ЧТЕЦ И АУДИТОРИЯ

Как мы видели раньше, в мастерстве чтеца значительную роль играет общение с аудиторией. Оно бывает различной степени близости. Наиболее близким бывает оно при непосредственном обращении исполнителя к аудитории. Исполнитель при этом как бы не отделен ничем от своих слушателей: он один из этой массы, обращающийся к остальным. Для эстрадного исполнителя именно зрительный зал дает партнеров.

Можно обращаться к аудитории в целом, без выделения отдельных единиц в этой массе, или к отдельным ее представителям. Последний тип общения наиболее полный и близкий. Исполнитель как бы суживает масштабы и, наметив отдельных партнеров, ведет с ними беседу «в глаза», предоставляя остальным быть слушателями. Не следует, однако, этот принцип «беседы в глаза» понимать буквально: нельзя забывать о всей массе слушателей и назойливо обращаться к одним и тем же лицам. Эти обращения должны быть для каждого слушателя мимолетными, но у исполнителя все время должно быть ощущение общения с отдельными лицами.

Во всякой аудитории есть люди более реагирующие (так сказать, более чуткие партнеры) и реагирующие менее. Общение с первыми способствует нахождению наиболее художественно правдивых интонаций. Однако, общаясь с ними, исполнитель не должен забывать основной своей задачи: заинтересовать весь зал.

Одним из средств вовлечения в активное восприятие исполняемого является также непосредственное обращение: обращаясь к незаинтересованному слушателю, исполнитель вступает с ним в более близкое личное общение и вследствие этого легче может его заинтересовать. Такой способ испол-

нения по отношению к аудитории можно условно назвать «центробежным» (диалогическим, «беседным»).

В противоположность этому существует исполнение, когда чтец представляет как бы отъединенную от зала, сосредоточенную в себе личность. Он не обращается ни к кому из присутствующих, но собирает внимание аудитории на себя. Сценическим прообразом такого исполнения является монолог (в строгом смысле слова). В наиболее четкой форме это либо дума вслух, либо воспоминание. Такое исполнение требует наибольшей собранности. Условно его можно назвать «центростремительным» (монологическим, «думным»).

К нему примыкает исполнение, обращенное к отсутствующему объекту, при котором чтец точно так же собирает внимание на себя, но вместе с тем вступает в общение с воображаемым партнером. Обращение к отсутствующему объекту может иметь тон интимного обращения к лицу, находящемуся близко, или звучать в тоне ораторском («далекий посыл»), над головами слушателей.

Конечно, намеченные типы общения с залом не представляют собою замкнутых систем и могут комбинироваться друг с другом. Например, при исполнении какого-либо произведения в плане непосредственного обращения к слушателям могут встретиться места, которые исполнителю удобнее произнести, отъединившись от зала (воспоминания, сны и т. п.). Равным образом исполнение «центростремительное» не исключает возможности в некоторых местах непосредственно обращаться к слушателям.

Выбор способа общения с аудиторией в наибольшей степени зависит от содержания исполняемого литературного произведения, но и творческий замысел исполнителя играет при этом не последнюю роль. Есть произведения, содержание которых с безусловностью исключает некоторые способы общения. Так, издевательское обращение Маяковского во вступлении к поэме «Облако в штанах», предназначенное для буржуазно-мещанского слушателя предреволюционных лет, никак не может быть говоримо «в глаза» сегодняшнему советскому слушателю и требует подачи «далеким посылом», через головы аудитории к воображаемому объекту:

Вашу мысль,  
мечтающую на размягченном мозгу,  
как выжиревший лакей на засаленной кушетке,  
буду дразнить об окровавленный сердца доскут,  
досыта излизываясь, нахальный и едкий.

Таковы же и другие обращения к отсутствующим, воображаемым противникам: «Клеветникам России» Пушкина, «Смерть Поэта» Лермонтова, «Скифы» Блока и т. д. Это не значит, что, исполняя их, чтец не может взглянуть на слушателей, — но это будет взгляд, не завязывающий общения.

Многие повествовательные произведения могут быть исполняемы различно: и как рассказ аудитории, и как воспоминание перед аудиторией (независимое от последней). Здесь творческая воля исполнителя и его замысел играют определяющую роль.

Для того чтобы получить возможность общаться «глаза в глаза», нужно иметь освещенный зал. Наличие света в зале является обязательным требованием исполнителя, работающего по методу рассказчика и, следовательно, вступающего в самое близкое общение с аудиторией. Менее обязательно оно при «центростремительном» исполнении «на себя». Но так как такое исполнение в чистом виде, не прерываемое моментами непосредственного общения, встречается у чтецов редко, то наличие света в зале надо признать желательным и для чтецов, и для рассказчиков.

## ПЛАСТИЧЕСКАЯ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ

Если слушатель не только слышит исполнителя, но и видит его, надо, чтобы зрительные восприятия не противоречили слуховым. Соответствующая моменту поза, вовремя примененный исполнителем жест помогают правильному восприятию читаемого.

Пластическая выразительность чтеца складывается из тех же элементов, что и пластическая выразительность актера. Это:

1. Мимика в узком смысле слова, т. е. выразительная изменчивость лица.
2. Пантомимика, т. е. общая выразительность тела, не сопровождаемая перемещением в пространстве; мы различаем при этом «позу», как статуарную выразительность тела, и «жест», как выразительное движение какой-либо части тела (руки, голова, корпус).
3. Движение, т. е. перемещение в пространстве.

Движение как средство выразительной характеристики персонажа более свойственно актеру; зато мимике и жесту принадлежит существенная роль в пластической выразительности чтеца.

По существу, чтец пользуется той же естественной мимикой переживаний, что и актер; внутренней основой жеста у него, как и у актера, должно быть действие и состояние. Но поскольку чтец дает лишь намеки на образы, встречающиеся в тексте, постольку его мимика не должна быть доведена до той исчерпывающей полноты выразительности, которая требуется в театре.

Об этой специфической особенности пластики чтеца подробно говорит в своих «Вечерах рассказа» А. Я. Закушняк (под именем «жеста» он объединяет все выразительные телодвижения актера):

«Жест эстрадного рассказчика резко отличается от жеста актера... Я же нахожу, что общее между жестом актера и эстрадника заключается в одной лишь „азбуке“ выразительного движения, знакомой любому начинающему „студийцу“... Принцип жеста в искусстве рассказывания будет абсолютно иным. Главное различие состоит в том, что у рассказчика не один герой, о котором он должен заботиться, а множество. Средств же для обрисовки этого множества героев мало. Поэтому жест рассказчика должен быть строг и скуп. Жест на эстраде должен быть теснейшим образом связан со стилем исполняемого автора и характером данного произведения. В „Восстании ангелов“ Франса вся фигура и движения рассказчика несут на себе отпечаток



а



б



в

Жест и мимика в чтении Г. В. Артоболевского

а. «Песнь о вечной мечте...» казахского народного поэта Бекта. б. «Шахнаме». в. «Ночь перед Рождеством» Н. Гоголя



а



б



в

Жест и мимика в чтении С. А. Кочаряна

а, б. «Шахнаме». в. «Декамерон» Боккаччо

особой легкости, „фрачной салонности“, вкрадчивости и изящества; это, если угодно, сплошной полупоклон французского салонного говоруна, галантного и занимательного собеседника. Одновременно исполнителю отнюдь не следует скрывать от публики своего собственного, зачастую иронического или просто отрицательного отношения ко всей этой „фрачности“.

Быстрый, „американизированный“ темп речи при передаче рассказов Твена и им подобных связывается с жестом резковатым, подчас эксцентрическим. Для Гоголя („Тарас Бульба“) я ищу широкого жеста, как бы охватывающего всю необъятность украинской степи и в то же время позволяющего применить танцевальные ритмы.

Но при всех допустимых нюансах эстрадной жестикуляции следует неукоснительно сохранять ее „силуэтность“, беглость, эскизность».

Основное качество пластической выразительности чтеца — это организованность пластики, включение ее в систему учитываемых исполнителем выразительных средств. Можно спорить о «нужности» или «ненужности» жестикуляции в чтении, но совершенно бесспорно, что, если чтец допускает в своем исполнении жесты, они не должны быть беспорядочны, случайны, а должны быть органически связаны с исполняемым произведением как по содержанию, так и по стилю, — должны быть контролируемы, как и прочие выразительные средства, сознанием и вкусом художника.

Можно предложить следующую классификацию жестов (в широком смысле этого слова):

1. **Жест «общего места»**<sup>1</sup>. Это жесты из стандартного «бытового набора», ничего, по существу, не выражающие, в большинстве случаев произвольные (разведение рук, повороты головы, «мельница жестов» и т. д.). Количество таких жестов, засоряющих исполнение, надо всемерно сокращать, а еще лучше — избегать их.

2. **Жест ритмический**. Эти жесты служат как бы ритмическим аккомпанементом к словам чтеца, часто являются произвольным откликом на ритм речи. Произвольность этих жестов опасна, так как часто производит антихудожественное впечатление.

3. **Жест иллюстративный**. Такие жесты являются пластическим изображением содержания (на тексте «Он поднял кулак и подал ладонь» чтец протягивает руку как бы для дружеского рукопожатия; тексту «Гармонь моя, родимая сторонка» и т. д. как бы подыгрывает на ладах невидимой гармошки и т. п.). Жесты этого рода допустимы, когда они предшествуют иллюстрируемым словам, и никчемны, когда они сопутствуют или последуют им.

Так, например, если чтец дружески протянет ладонь на психологической паузе, не закончив текста: «Он поднял кулак и подал...» — и только показав действие, назовет его, заканчивая текст: «...ладонь» — такое применение иллюстративного жеста, ритмически согласованное с текстом, допустимо, потому что оно имеет свою, дополнительную к тексту выразительность. Иные применения этого жеста чтецом в иллюстративных целях (в данных обстоятельствах) нецелесообразны.

4. **Жест истолковательный («подтекстовый»)**. Такие жесты служат дополнительным средством вскрытия подтекста и пото-

<sup>1</sup> Термин А. Я. Верина, актера-чтеца и методиста ленинградской самодеятельности, в ряде докладов разрабатывавшего вопрос о жесте чтеца и много сделавшего для его прояснения и систематизации (ум. в 1940 г.).

му производят наибольший художественный эффект. Так, например, когда В. Яхонтов исполнял стихи «Евгения Онегина», характеризующие Ларину:

И русский *Н*, как *Н* французский,  
Произносить умела в нос. —

он вместе с последними словами, в ритме стиха, вытягивал толчком правую руку, как будто наносил удар. Этим он развенчивал поверхностное «французское» воспитание помещицы-крепостницы, заставляя вспомнить, как она «служанок била, осердясь». При всей спорности описанного жеста как метода истолкования Пушкина ему нельзя отказать в яркой выразительности.

Применяемые жесты не должны быть механическими, а должны быть органическим следствием творческой необходимости.

## ПОВЕДЕНИЕ НА ЭСТРАДЕ

Трудно предписывать какие-либо нормы эстрадного поведения чтецу, но следует напомнить ему о том, что с первого момента появления на эстраде он весь, во всех своих проявлениях, является объектом внимания аудитории, которая учитывает каждую мелочь, делает свои выводы из любого штриха.

С одним из мастеров слова был такой случай. После литературной лекции он должен был читать рассказ Горького мрачного содержания. В этой аудитории артист был впервые, имя его большинству собравшихся ничего не говорило, рассказ был малоизвестный. Выходя на эстраду, чтец слегка запнулся за складку ковра и, споткнувшись, предстал перед публикой. «О! комик!», — прозвучал восхищенный голос из зала... И хотя в рассказе не было ничего смешного, публика вначале принимала каждую его фразу «на смех». Исполнителю стоило много труда преодолеть эту предрасположенность аудитории, сложившуюся в результате неловкого выхода, и вовлечь слушателей в круг тех эмоций, которых требовало содержание рассказа.

Из этого ясно, как на эстраде «играют» все мелочи поведения и костюма концертного исполнителя и какие это налагает на него художественные обязательства.

Основными принципами поведения на эстраде должны быть скромность и подтянутость (творческая мобилизованность). Всякий исполнитель, выходя на эстраду, должен помнить, что он артист, творческий работник, что сейчас ему предстоит высокая честь владеть вниманием концертного зала, и потому себя бытового, домашнего, будничного он должен оставить за кулисами. Выходя на эстраду, чтец должен быть (образно говоря) одет не только внешне, но и внутренне: он должен знать, что он сейчас скажет людям, уделяющим ему интерес и внимание, чем он ответит их интересу, чем он насытит их внимание. Вот почему он должен быть подтянутым, собранным, несущим нечто.

Конечно, эта творческая сосредоточенность исключает «зажим»: художнику нечего бояться своей аудитории, волноваться как человеку и оттого впадать в неловкость, хвататься за стул, рояль, носовой платок... Свобода поведения должна явиться результатом правильного самочувствия на эстраде. Но эта свобода не только переходить в развязность, но даже граничить с нею. Вульгарные заигрывания с публикой, манерность, кокетничанье на эстраде — все это от дурного вкуса ремесленника и ничего общего не имеет с подлинной свободой творца, художника.

Велико значение деталей на эстраде. Надо избегать всего, что развлекает зрителей, разбивает их внимание, и, наоборот, нужно учитывать все, что сосредоточивает внимание на нужном, желательном, существенном. Претенциозный костюм, излишние движения исполнителя на эстраде (прохаживание, наступление к рампе и отход от нее и т. д.) развлекают зрителя, — следовательно, их следует избегать. Зато надо заранее учесть, где стоять, чтобы оказаться хорошо освещенным и видным аудитории.

Заслуженный деятель искусств Е. И. Тиме в своей французской программе ставила на рояль не стакан остывшего чая из театрального буфета, как делают многие, а большой, художественной работы бокал с красноватым лимонадом, и эта деталь прекрасно «играла» в помощь исполнителю, направляя воображение слушателей в желательную артисту сторону.

Быть артистом как в глубочайших устремлениях своего творчества, так и в заботе о мельчайших деталях, связанных с искусством, — обязанность настоящего профессионального мастера.

*Стиль и жанр  
в художественном  
чтении*

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ  
СТИЛЕВАЯ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ



ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ СТИЛЬ

**М** о л ь к о логически верное и эмоционально правдивое исполнение литературного произведения еще неполноценно. Чтобы оно стало подлинно художественным, чтец должен все разнородные слагаемые привести в стилистическое соответствие с творческим обликом автора и литературным стилем произведения.

Писатели остро чувствуют значение различных элементов литературного стиля для исполнителя. «Пятистопные стихи без рифм требуют совершенно новой декламации», — писал, например, Пушкин. Вот почему чтец должен учитывать стилистические особенности не только автора, но и каждого исполняемого произведения, применяя лишь те краски, которые соответствуют этому произведению. Соответствие достигается в основном правильным выбором метода исполнения, строя исполнения и формы речи.

Однако не следует думать, что стиль — только явление формы. Стиль художественного произведения — это метод восприятия и отражения в нем действительности. Тема и ее трактовка, определяемые гражданским и творческим мировоззрением, в такой же мере характеризуют стиль произведения, как и художественная форма.

МЕТОД ИСПОЛНЕНИЯ

Методов исполнения литературных произведений существует два: это художественное чтение и рассказывание. Само название каждого из них определяет его сущность: чтение «чего» и рассказывание «о чем». Чтение передает литературное произведение, рассказывание — события, изложенные в произведении. Чтец не обращается непосредственно ни к кому из присутствующих — рассказчик непосредственно обращается к аудитории в целом или к отдельным ее представителям.

Многие произведения требуют применения лишь одного из этих методов и совершенно исключают возможность применения другого. Так, например, невозможно «рассказывать» лирическое произведение «в глаза» кому-либо из

публики, представляя себя конкретным носителем чувств, выражаемых этим произведением.

Я вас любил, любовь еще, быть может,  
В душе моей угасла не совсем...

Вообразите исполнителя, который попытается рассказать это, обращаясь к девушке, сидящей в седьмом ряду: будет равно нелепо, скажет ли он это от себя, или якобы от лица Пушкина...

Наряду с этим есть произведения, которые допускают применение обоих методов.

Универсальный мастер слова должен владеть обоими методами исполнения литературных произведений и применять тот из них, который соответствует данному тексту.

СТРОЙ ИСПОЛНЕНИЯ

Строй исполнения зависит от степени приподнятости или степени опрошенности тона речи. Соответственно теории «трех штилей» Ломоносова можно наметить три строя речи: пафосный, повествовательный и характерный.

**П а ф о с н ы й** строй речи отличается приподнятостью, преобладанием эмоционального начала. Это строй митинговых речей, торжественных обращений, горячих признаний и иных видов лирики. Это строй эмоционального убеждения. Пафосное исполнение эмоционально заражает слушателей.

**П о в е с т в о в а т е л ь н ы й** строй отличается трезвым ведением мысли; в нем преобладает логическое начало, он менее приподнят, ближе к уровню бытовой речи. Это строй спокойной передачи событий в их последовательности, строй логического разъяснения. Повествовательное исполнение заинтересовывает слушателей.

**Х а р а к т е р н ы й** строй отличается бытовой изобразительностью; в нем показ преобладает над рассказом; он наиболее приближен к нормам бытовой речи. Это строй, связанный преимущественно с эмоцией смеха, с сатирическим началом. Характерное исполнение наиболее конкретно представляет слушателям образы говорящих.

Названные формы речи обладают различными степенями выраженности и, комбинируясь, придают той или иной общий стиль исполнению.

АНАЛИЗ ЯЗЫКА ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Внимание к слову писателя — обязанность исполнителя.

Поэзия  
— та же добыча радия:  
В грамм добыча,  
в год труды.

Изводишь  
единого слова ради  
Тысячи тонн  
словесной руды.  
В. Маяковский

Всесторонне изучая произведение, чтец должен искать стиль автора, литературную «манеру письма», свойственную именно этому автору.

Язык писателя складывается из трех элементов: словаря, словоупотребления и словосочетания.

Словарь писателя — это тот запас слов, которым оперирует писатель на определенном этапе своего творчества.

Словоупотребление — это применение писателем данного слова в том или ином значении, с той или иной целью.

Словосочетание — установление писателем того или иного порядка слов для передачи мысли или для создания определенного впечатления у читателя.

Словарный состав литературных произведений требует пристального внимания чтеца, ибо налагает на него определенные обязательства. Не следует думать, что у писателей одной эпохи словарь одинаков. Это неверно. Словарь писателя — это его личный фонд. Писатели Лесков и Глеб Успенский жили примерно в одно время, но словарь их различен. У Успенского мы не встретим характерных для Лескова «сказочных» слов, как, например, «верояция» (вместо *вариация*), «буреметр» (вместо *барометр*), «поведерский» (вместо *бельведерский*). Зато у Успенского мы найдем подлинно народные слова, которые отсутствуют у Лескова: *вестимо, тутотка, пострелёнок* и т. п.

Анализируя словарь того или другого автора, чтец должен отчетливо уяснить смысл непонятных для него слов и выражений. Это прежде всего относится к словам устаревшим (архаизмы), иноязычным (варваризмы), местным (диалектизмы), специальным (техницизмы) и к новообразованиям (неологизмы). Укажем для примера несколько таких слов, взятых из общеизвестных произведений: *стогны, пажить, витийство, ярем, брегет, муза, лира, фиал, фольварк, яр, займище, каптенармус, озкранен...*

Кроме уяснения значения всех употребляемых писателем слов, чтец должен научиться различать их стилевое качество. М. В. Ломоносов в свое время, как мы знаем, выдвинул теорию «трех штилей», разбив все слова на три категории, применение которых дает «высокий», «средний» и «низкий» стиль, или слог. Слова, характерные для просторечия (подобные приведенным образцам из лексики Успенского), он относил к низкому слогу. Славянизмы же, т. е. слова, характерные для церковно-славянского языка, на котором совершалось православное богослужение, определяли, по Ломоносову, «высокий штиль». Действительно, обилие славянизмов (как, например: *глава, персты, зеницы, виждь, десница, сей, рыбарь* и тому подобные речения в лексике Пушкина) сообщает языку произведения известную торжественность, величавость («Деревня», «Пророк»), что в свою очередь обуславливает некоторую приподнятость исполнения.

Однако неверно брать для определения стилиевой окраски изолированное слово, не учитывая конкретное употребление его. Слово получает свой

настоящий смысл только в контексте, в окружении иных слов. Одно и то же слово может быть употреблено писателем в прямом и переносном значении, иронически осмыслено, взято лишь как звуковой комплекс и т. д. Так, те же славянизмы, которые в иных случаях придают языку торжественность, могут быть применены для юмористических или сатирических целей. Именно так использует их Крылов в басне «Прихожанин», пародируя елейное витийство проповедника, чья речь

Возьмем к небесам все помыслы и чувства,  
Сей обличала мир, исполненный тщетой.

Поэтому, добившись понимания всех слов, употребленных автором, и уяснив себе стилевые оттенки их на фоне современной автору эпохи, надо разобраться в характере употребления той или иной категории слов. Это поможет нам определить отношение писателя к предмету изложения: серьезное, ироническое, издевательское и т. п. Только поняв тонкие оттенки мысли писателя, отраженные в выборе определенных слов и в употреблении их, чтец сможет полно и верно раскрыть замысел автора.

Наконец, громадную роль в языке писателя играет словосочетание, т. е. построение фразы. Из одних и тех же слов, употребленных в одинаковом значении, можно составить несколько фраз различного смыслового и стиливого оттенка, в зависимости от различного сочетания слов.

Например: «Играли в карты у конногвардейца Нарумова». (А. Пушкин.) Такое построение фразы подчеркивает, что игра происходила не у кого-либо иного, а именно у конногвардейца Нарумова.

Видоизменим эту фразу: «У конногвардейца Нарумова играли в карты». С видоизменением структуры фразы изменился и оттенок смысла: такое построение фразы подчеркивает, что у Нарумова играли в карты, а не занимались чем-либо иным.

Еще видоизменим эту фразу: «У Нарумова, конногвардейца, играли в карты». Второстепенное в прежнем словосочетании слово *конногвардейца* стало теперь более значительным, оттенилось то, что Нарумов — конногвардеец, а не кирасир или драгун.

Построим фразу так: «В карты у конногвардейца Нарумова играли». Фраза приобрела характер плохого перевода с немецкого. Она звучит пародией, или ее нужно произнести от лица иностранца, коверкающего русский язык.

Мы видим, какое громадное значение имеет порядок слов в предложении.

Сочетание предложений, самое построение речи — лаконическое или насыщенное периодами, синтаксис простой или сложный — все это подложит внимательному рассмотрению чтеца, так как во многом влияет на исполнение данного произведения.

Вот начало повести Пушкина «Египетские ночи»:

«Чарский был один из коренных жителей Петербурга. Ему не было еще тридцати лет; он не был женат; служба не обременяла его. Покойный дядя его, бывший виц-губернатором в хорошее время, оставил ему порядочное имение. Жизнь его могла быть очень приятна; но он имел несчастье писать и печатать стихи. В журналах звали его поэтом, а в лакейских сочинителях».

А вот образец слога Гоголя — из «Мертвых душ»:

«Каменный ли, казенный дом, известной архитектуры с половиною фальшивых окон, один-одинешенек торчавший среди бревенчатой тесаной кучи одноэтажных мещанских, обывательских домиков, круглый ли, правильный купол, весь обитый листовым белым железом, вознесенный над выбеленною, как снег, новою церковью, рынок ли, фронт ли уездный, попавшийся среди города, — ничто не ускользало от свежего тонкого вниманья, и, высунувши нос из походной телеги своей, я глядел и на невиданный дотоле покррой какого-нибудь сюртука, и на деревянные ящики с гвоздями, с серой, желтевшей вдаль, с изюмом и мылом, мелькавшие из дверей овощной лавки вместе с банками высохших московских конфет, глядел и на шедшего в стороне пехотного офицера; занесенного бог знает из какой губернии на уездную скуку, и на купца, мелькнувшего в сибирке на беговых дрожках, и уносился мысленно за ними в бедную жизнь их».

Сопоставление этих отрывков наглядно показывает, какое значение для стиля автора имеет характер словосочетаний и как это должно повлиять на исполнение. «Короткая фраза Пушкина, самый его синтаксис требует большой скупости и скромности в применении интонационных красок, — пишет А. Шварц. — Если, разрешая Гоголя, я пользуюсь преимущественно уточнением мелодического рисунка речи, то в прозе Пушкина я преследую в первую очередь ритмические задачи»<sup>1</sup>.

В результате анализа языка произведения чтец должен почувствовать живую интонацию автора. Иметь это ощущение ему необходимо для дальнейшего освоения текста.

## СТИЛЬ ЭПОХИ И АВТОРСКИЙ СТИЛЬ

Большое значение при выборе средств выразительности имеет стиль эпохи, к которой принадлежит автор.

Есть нечто общее между различными искусствами определенного общества на определенном этапе его исторического развития. Так, живопись эпохи Возрождения, ее скульптура и литература имели общие стилистические особенности, лишь выраженные различными способами и материалами: красками, формами или словами. Разве мы не ощущаем общности стиля в творчестве двух прославленных флорентийцев этой эпохи — Боккаччо и Боттичелли, несмотря на то что материалом одного было слово, а другого — краски? Не говорит ли «Весна» Боттичелли с ее хороводами не скрывающих наготы своей женщин — как сущностью своей, прославляющей торжество освобождаемой плоти, так и самими линиями своими — о том же, о чем в причудливой вязи слов говорит нам автор «Фьезоланских нимф» и «Декамерона»? И разве мы не можем провести законной параллели между скульптурными фигурами Микеланджело — «с красноречивыми жестами, внезапными и вычурными позами» (С. Рейнак, «Аполлон») — и сложной

<sup>1</sup> Шварц А. И. В лаборатории чтеца. М., 1968, с. 114.

См.: Рейнак С. История искусств («Аполлон»). М.—Л., 1938, с. 192.

системой периодов в произведениях его современника новеллиста Мазуччо<sup>1</sup>.

«Он знал, какое высокое положение занимала эта дама и чьей она была женой, и, видя безумие своего предприятия, на которое готов был отважиться, много раз убеждал себя не впутываться в такое опасное дело; и все же, несмотря на все это, он говорил себе порой: „Там, где любовь захочет явить свои силы, она отнюдь не ищет равенства по происхождению...”»

Построенная на противопоставлении частей, причудливо орнаментированная, эта характерная фраза из «Новеллино» Мазуччо не имеет ли сходства с пластикой скульптурных или живописных фигур Микеланджело? Вспомним хотя бы его знаменитого «Пленника»: напряженное в порыве тело многократно изогнуто — слегка запрокинутая голова обращена лицом влево, широкие плечи могучего торса стремятся вправо, тогда как ноги ищут упора на противоположной стороне. Тут та же борьба противоположных стремлений, ведущая к единой цели.

«Микеланджело пользуется человеческим телом как инструментом, из которого он извлекает непрерывный поток самых блестящих, самых резких, самых торжественных звуков» (Рейнак, там же). В параллель этому «внутреннему образу» пластического стиля Микеланджело можно взять хотя бы следующую фразу из Мазуччо: «Рыцарь, ревниво оберегавший свою честь и отличавшийся неукротимостью нрава, воспылал таким бурным гневом, что малого недоставало, чтобы он пошел и предал огню и мечу монастырь и всю братию» (перевод В. Рындина).

Вспомним, что Возрождение — это «эпоха, которая нуждалась в титанах и которая породила титанов по силе мысли, страсти и характеру, по многосторонности и учености», как формулировал Энгельс<sup>2</sup>.

Общеизвестно, что в конце XVIII века подстриженный «регулярный» сад повсеместно сменяется английским парком, причудливые купы деревьев которого отвечают зову Руссо к природе. Таким образом, даже «сады Лицея», в которых «безмятежно расцветал» Пушкин, говорили о стиле эпохи.

Еще пример — «На Волге» Некрасова.

Унылый, сумрачный бурлак!

Все ту же песню ты поешь,  
Все ту же лямку ты несешь,  
В чертах усталого лица  
Все та ж покорность без конца...

Чем хуже был бы твой удел,  
Когда б ты менее терпел?

А вот знаменитые «Бурлаки на Волге» Репина: последние лучи закатного солнца освещают истомленную группу бурлаков, тянущих глубоко осевшую баржу; не осталось сил, подламываются ноги, а нет конца и краю этому

<sup>1</sup> Мазуччо Г. Новеллино. — В кн.: Европейская новелла Возрождения. «БВЛ». Серия I. М., 1974, с. 89. (Новелла I.)

<sup>2</sup> Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Изд. 2-е, т. 20. М., 1961, с. 346.

скорбному пути. Не то же ли говорит эта картина, что и строки Некрасова?

Вот «Быдло» Мусоргского: рассказ в звуках о той же беспросветной жизни — медленное движение воза под унылую песню возницы. «Музыка — средство общения и сообщения прежде всего, — пишет Мусоргский в автобиографии. — Искусство есть средство беседы с людьми, а не цель»<sup>1</sup>.

Все трое — и композитор, и художник, и поэт — сходятся в таком понимании искусства и звуками, красками или словами говорят об одном.

Для понимания стилистической общности произведений различных искусств одной эпохи чтецу нужно посещать музеи, выставки, прослушивать соответствующую музыку, рассматривать альбомы репродукций и т. д. Ясно, что все это — не образцы для подражания, а лишь своего рода «творческие возбудители».

Чем ближе к нам изучаемая эпоха, тем короче периоды, доступные обобщению со стороны стиля. Вблизи заметнее черты, обособляющие произведения и авторов, а не объединяющие их.

Легче всего обнаруживается стилистическая общность в пределах одной литературной школы или направления в искусстве, однако и здесь расстояние во времени играет громадную роль. Нам труднее представить себе общие стилиевые черты более близкой к нам по времени школы символистов, чем общие стилиевые черты школы сентиментализма, отдаленной от символистов столетним сроком. Наоборот, мы легче представляем себе особенности творческого облика отдельных представителей старшего (Бальмонт, Брюсов, Сологуб) и младшего (Блок, Белый) поколения символистов, чем находим стилиевую общность между их произведениями — между «Стихами о Прекрасной Даме» Блока и «Зеркалом теней» Брюсова, например. Характерный же для рубежа XVIII и XIX веков сентиментализм гораздо легче рисуется нам как стилиевое единство, чем представляет различия между отдельными авторами.

Сравним: «Но всего чаще привлекает меня к стенам Симонова монастыря воспоминание о плачевной судьбе Лизы, бедной Лизы. Ах! Я люблю те предметы, которые трогают мое сердце и заставляют меня проливать слезы нежной скорби!» (Н. Карамзин, «Бедная Лиза», 1792.)

Пусть певцы не будут плестъ  
Мне похвал кудрявым складом,  
Ах, сравню ли я их лестъ  
Милой Лизы с нежным взглядом?

Н. Дмитриев. «Песня». 1794

Безусловно, нам легче говорить об общих чертах стиля этих произведений, чем отыскивать стилиевую разницу между ними.

Время — великий «генерализатор». Мы все большие периоды охватываем понятием «эпоха». Так, мы говорим о «стиле Возрождения», покрывая этим трехвековой период. Более того, мы иногда говорим обобщенно о «стиле античности», хотя в это понятие включаем чуть ли не тысяче-

летний период. В известном смысле это верно: конечно, есть стилистические черты, свойственные всему античному искусству. Однако такие широкие обобщения недостаточны; в пределах «генерального стиля» надо различать стилиевые оттенки. За время, покрываемое понятием «античность», искусство более древней поры, исполненное могучей гармонической силы (Эсхил, Софокл, Фидий, Пракситель), уступает место так называемому «эллинистическому искусству» с его «пасторальями», реалистические тенденции которых идут рука об руку с условностью и манерностью (Феокрит, эллинистический роман, буколическая живопись). В свою очередь каждый из этих периодов может иметь еще более частное дробление.

Каждая эпоха, каждое общество, каждый класс создает свой стиль, закрепляющий в материальных памятниках определенное мировоззрение. Это сказывается на выборе темы, на трактовке темы, на применении жанра и т. д., вплоть до словаря и системы литературного языка. Черты стиля эпохи надо обязательно учитывать и вскрывать в исполнении.

Однако основным выразителем литературного стиля, безусловно, является сам автор, именно автор, преломивший в своем творчестве породившую его эпоху. Автор разрабатывает ту или иную тему, автор избирает тот или иной род литературы, автор так или иначе пользуется языком. Следствием реалистического метода, основного метода советского искусства, стало требование передачи исполнителем подлинного автора, будь то Шекспир, Пушкин, Горький или Маяковский. Задачей исполнителя-реалиста является такая передача произведения, которая вскрывает творческий облик автора, его художественный метод и своеобразие его стилистических приемов.

«Читать — все равно что переводить, — справедливо замечает Э. Легуве, — и хорошее чтение должно выражать точным образом особенности того гения, произведения которого оно передает». («Чтение как искусство».) «Любое произведение требует, чтобы его исполняли на соответствующем ему инструменте, — говорит Коклен, резюмируя свои требования. — Широкий эпический стих Гюго вы будете произносить иначе, чем причудливый и лирический стих Банвиля; вы найдете различные тональности для эгического стиха Манюэля, для умного, точного стиха Коппэ, для драматического и нервного стиха Делора. Это, без сомнения, оттенки, но именно по этим оттенкам определяется хороший чтец». («Искусство произносить монолог».)

Однако нельзя представлять стиль автора как нечто застывшее, неизменное. Крупный писатель широкого творческого диапазона в различные периоды своей жизни ставит перед собой различные творческие задачи и по-разному их разрешает. Поэтому, исполняя того или другого автора, чтец всегда должен исходить из конкретного литературного материала, который отражает определенный этап творческого пути писателя. Пушкин лицейского периода — жизнерадостный, веселый, остроумный — требует совершенно иной интерпретации, чем Пушкин 30-х годов — усталый от трудностей жизни и полный мыслей о приближающейся смерти. Читая Пушкина, всегда надо отдавать себе отчет, какого Пушкина вы исполняете: раннюю романтическую поэму, стихотворную повесть или прозу последних лет.

<sup>1</sup> Мусоргский М. П. Литературное наследие. М., 1971, с. 270.

## ЛИТЕРАТУРНАЯ ФОРМА. ПОВЕСТВОВАНИЕ И «СЦЕНКИ»

Для чтеца имеет существенное значение, в прозе или в стихах написано ли оно в виде повествования или в виде «сценок» (т. е. степень «драматизации» изложения). Далее, при исполнении следует учитывать характерные черты литературного жанра, особенно при передаче стихового материала, в котором имеется более четкое жанровое деление.

К рассмотрению стилистических обязательств, накладываемых этими сторонами литературной формы, мы теперь и переходим.

Повествование всегда предполагает единство повествователя, образ которого возникает как производное от разных сторон литературного текста. Единство образа повествователя (который может сливаться с образом условного «автора» произведения) не позволяет чтецу применять имитационные приемы при исполнении включенных в текст повествования диалогов и реплик, воспроизводящих прямую речь. Закушняк так формулировал эту норму:

«Рассказывая литературное произведение, ни в коем случае нельзя увлекаться изображением действующих в нем персонажей, — нужно именно рассказывать о них. Не изображать, говоря о женщине или от ее лица, женский голос, а рассказывать об этой женщине и ее голосе, позволив себе иногда подчеркнуть и как бы проиллюстрировать характерные черты создаваемого образа выразительной интонацией». («Искусство рассказчика»). В противном случае единство образа повествователя разрушается интонационными трансформациями. Этим часто грешат актеры.

Применение трансформационного исполнения в повествовании возможно лишь там, где оно опирается на данные авторского текста. Это как бы временный выход из образа повествователя для имитационного игрового показа, за которым следует возвращение к повествованию.

В некоторых случаях сам автор ставит такое задание исполнителю или, во всяком случае, допускает такое исполнение. Так, у Пушкина повествовательный текст поэмы «Цыганя» прерывается включением диалогов с обозначением реплик героев и даже сценическими ремарками в прозе:

Старик на вешнем солнце греет  
Уж остывающую кровь;  
У люльки дочь поет любовь.  
Алеко внемлет и бледнеет.

Земфира

Старый муж, грозный муж,  
Режь меня, жги меня:  
Я тверда; не боюсь  
Ни ножа, ни огня.

Как ласкала его  
Я в ночной тишине!  
Как смеялись тогда  
Мы твоей седине!

Алеко

Молчи, Земфира! я доволен...

Земфира

Так понял песню ты мою?

Алеко

Земфира!..

Земфира

Ты сердиться волен.

Я песню про тебя пою.

(Уходит и поет «Старый муж» и проч.)

В повествовании не следует обманываться мнимой «прямой речью» героев. В большинстве случаев эта «прямая речь» стилистически не отличается от авторской и является, следовательно, как бы переводом речи персонажа на язык автора. Неверно в «Барышне-крестьянке» Пушкина окрашивать речь Лизы — Акулины фонетическими особенностями народного говора. Это натурализм, не находящий никакой опоры в пушкинской новелле: речь Акулины как раз и являет пример «перевода» подлинных слов на язык автора.

«Что ты? — возразила с живостью Лиза, — ради Христа, не приходи. Коли дома узнают, что я с барином в роще болтала наедине, то мне беда будет».

Самый строй речи и «культурная» лексика («болтала наедине») не позволяют применить здесь народную фонетику, несмотря на внедрение Пушкиным некоторых народных слов (*коли* и др.).

Бывает и обратное — когда автор вводит в свое повествование подлинные «интонации» лиц, о которых идет речь, не отмечая их никакими внешними знаками. Вот отрывок из поэмы Маяковского «Владимир Ильич Ленин»:

В какого-то парня,  
в обмотках,  
лохматого,  
установил  
без промаха бьющий глаз,  
как будто  
сердце  
с-под слов выматывал,  
как будто  
душу  
тащил из-под фраз.

Несмотря на то что здесь нет никаких внешних знаков прямой речи, предложение «как будто сердце с-под слов выматывал» явно принадлежит не Маяковскому, а «парню, в обмотках, лохматому». Здесь автор словно передает на время речь этому парню, чтобы изнутри его образа показать глубину взгляда Ленина.

В некоторых случаях сам автор мотивирует несколько планов сознания в своем литературном произведении.

Л. Н. Толстой очень часто меняет плоскости сознания, отражая в повествовательной форме строй мысли различных лиц: то автор представляет события и переживания героя как бы изнутри его образа, то, наоборот, авторская интонация прорезает строй мысли героя. Например, в «Казаках» (гл. III) переживания героя, подъезжающего к Кавказу, описаны так:

«Теперь началось, — как будто сказал ему какой-то торжественный голос. И дорога, и вдаль видневшаяся черта Терека, и станицы, и народ — все это ему казалось теперь уже не шуткой. Взглянет на небо, и вспомнит горы. Взглянет на себя, на Ванюшу, и опять горы. Вот едут два казака верхом, и ружья в чехлах равномерно поматываются у них за спинами, и лошади их перемещиваются гнедыми и серыми ногами, а горы... За Терекон виден дым в ауле, а горы... Солнце всходит и блещет на виднеющемся из-за камыша Тереке, а горы... Из станицы едет арба, женщины ходят, красивые женщины, молодые; а горы... Абреки рыскают в степи, и я еду, их не боюсь, у меня ружье, и сила, и молодость; а горы...»

Тут легко проследить постепенную подмену авторской интонации интонацией героя, переходящей в явную прямую речь его («и я еду»), не обозначенную никакими знаками.

Достоевский откровенно показывает с помощью кавычек места, где интонация персонажа прорывается в авторском тексте:

«Все это произошло для него совершенным сюрпризом, и бедный генерал „был решительно жертвой своей неумеренной веры в благородство сердца человеческого, говоря вообще“». («Идиот».)

«Она сама поминутно честила себя „глупою, неприличною чудачкой“ и мучилась от мнительности...» («Идиот».)

«На тревожный же и робкий вопрос Пульхерии Александровны насчет „будто бы некоторых подозрений в помешательстве“ он отвечал с спокойной и откровенной усмешкой...» («Преступление и наказание».)

Следовательно, прямая и косвенная речь в повествовании определяются не только наличием внешних признаков (кавычки, выделение шрифтом и т. п.), но и внимательным вчитыванием в текст.

В противоположность этому литературные «сценки» представляют собой как бы драматургическую миниатюру. Там роли говорящих лиц даны автором с полной определенностью. Персонажи имеют свои характеристики, некоторые из них имеют свой язык. Исполнение сенок допускает значительно большее применение имитационных приемов, значительно более четкое тембровое, дикционное, мелодическое и прочее обособление образов.

Однако исполнение сенок рассказчиком не должно переходить полностью в трансформационное разыгрывание: рассказчик должен соблюсти нужную меру в степени характерности. Так, никогда мужчина не должен пытаться с помощью фальцета имитировать женский голос (хотя в театре мужчина, исполняющий женскую роль, вполне может имитировать самый тембр и тесситуру женской речи). Равным образом и женщина при рассказывании сенок не должна пытаться выжать из себя «утробный бас» для показа какого-нибудь бородача. Такая степень имитационности выходит за пределы допустимого в искусстве чтеца.

## ЧАСТЬ ВТОРАЯ ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖАНР



Для чтеца, как было сказано выше, особенно существенны жанровые особенности поэтических произведений. Поэма, баллада, басня как жанры эпического, повествовательного рода; ода, элегия и песня как жанры лирического рода и, наконец, пародия или сатира — вот основные литературные жанры, которые кладут отпечаток на исполнение.

Героическая поэма (например, «Илиада»), собственно поэма (например, «Полтава») и повесть в стихах (например, «Медный всадник») равно относятся к повествовательному роду литературы. Они требуют от исполнителя четкого ведения сюжета и представляют собою различные градации повествовательного строя, от более высокого, окрашенного пафосом (соответственно высокому стилю героических поэм), до приближающегося к тону простого рассказа (как, например, в «повестях в стихах» Пушкина или Тургенева), — при неизменном соблюдении норм исполнения стиховой речи.

Баллада представляет собой тоже сюжетное произведение, но небольшого объема, преимущественно жуткого или фантастического содержания. Особенностью этого повествовательного жанра является также скорость развертывания событий. Как всякое сюжетное произведение, баллада должна исполняться с упором на ведение сюжета; слушатель должен с полной ясностью представлять последовательность и связь событий. Однако специфичность сюжета и преимущественного содержания баллад требует от исполнителя особой окраски произведения. Для баллады обычно использование мерности и напевности речи. Недаром излюбленные размеры классических баллад — трехсложные метры.

Повествовательные жанры всегда имеют дело с прошедшим (мы рассказываем о том, что было), а это позволяет исполнителю с самого начала знать, куда приведет повествование, и соответственно строить свое исполнение.

В противоположность этому жанры лирические имеют дело с настоящим временем и являются собою отражение состояния говорящего в данный момент.

Ода, в классическом понимании, представляет собою торжественное

произведение, обычно изложенное в высоком стиле, служащее к возвеличению героев или подвигов. «Ода или гимн изображают только чувства сердца в рассуждении какого-либо предмета, а не действия его, — писал Г. Р. Державин, — слог имеют твердый, громкий, возвышенный, благородный, однако сходственный всегда с предметом». («Рассуждение о лирической поэзии или об Оде», 1815).

Ода обычно патетична, уснащена восклицаниями и представляет собою специфический декламационный жанр, требующий от исполнителя соответственных стиливых красок. К оде примыкает гражданственное страстное обличение (как, например, «Скифы» Блока, «Клеветникам России» Пушкина или «Смерть Поэта» Лермонтова), требующее для исполнения такой же приподнятости.

Элегия, в противоположность оде, представляет собою интимную лирику, обычно раскрывающую переживания уединенного поэта. Темы скорби, уныния, смерти — характерные темы элегии. Средствами выражения их служит обычно речь с повышенной напевностью, не допускающей резких интонационных контрастов.

Кроме оды и элегии, среди лирических жанров заслуживает внимания песня (или романс). Этот род творчества говорит о подлинных чувствах лирического героя, выраженных обычно в строфической (куплетной) форме. В песне часто заметна симметрия интонационного рисунка, опирающаяся на ритмико-синтаксический параллелизм. Исполнению этого жанра лирики в большой степени свойственна повышено «омузыкаленная» речь.

Своеобразным литературным жанром является пародия. Это сатирический жанр, направленный к осмеянию каких-либо сторон содержания или формы пародируемого. Исполнитель должен ясно представлять, на что направлена пародия, так как сатирическая сущность заключается в том, что пародийный текст воспринимается лишь в сопоставлении с подлинным объектом пародии.

Пародируя высокий стиль и «громкость» ломоносовских од, Сумароков писал:

Гром, молнии и вечны льдины,  
Моря и озера шумят,  
Везувий плещет из середины  
В подсолнечну горящий ад...

И заключал это пародирование стиля такими стихами:

Весь рот я, Музы, разеваю,  
И столько хитро воспеваю,  
Что песни не пойму и сам.

Объект — высокий стиль Ломоносова — в пародии Сумарокова доведен до абсурда; понимание подскажет исполнителю его задачу.

В противоположность этому Некрасов пародирует самое содержание «Колыбельной песни» Лермонтова:

Спи, пострел, пока безвредный,  
Баюшки-баю.

Тускло смотрит месяц медный  
В колыбель твою.  
Стану сказывать не сказки —  
Правду пропою,  
Ты ж дремли, закрывши глазки,  
Баюшки-баю.

Исполнение должно выявлять те стороны пародируемого явления, которые подчеркиваются автором пародии.

## ОПЫТ РАБОТЫ НАД ТВОРЧЕСТВОМ НАРОДОВ СССР

Характерной чертой народного творчества, как творчества устного, является то, что текст живет в исполнении. Записанный, он доходит до нас как литература, но по самой сути своей он требует изустного сказа. Поэтому роль исполнителя-чтеца как проводника произведений народного творчества в широкие массы слушателей чрезвычайно велика.

В историческом разделе мы уже упоминали о двух традиционных типах русского народного сказа — повествовательном и драматизирующем; эти же два типа прослеживаются в исполнении произведений устного творчества других народов.

Надлежит ли исполнителю всецело следовать за сказителем, воспроизводя его предполагаемую манеру сказывания? Думаю, что это совсем не обязательно. Учитывая наличие у народных мастеров сказа двух исполнительских манер (повествовательной и драматизирующей), исполнитель может пользоваться обеими, но применение той или иной из них должно опираться не столько на данные о манере сказителя, сколько на характер исполняемого произведения и на творческую индивидуальность исполнителя. Не следует ограничивать исполнителя задачами имитационно-репродуктивными.

У нас является довольно распространенной манера подражательно-этнографического исполнения народных произведений, в первую очередь русских сказок. Мне приходилось слышать даже маленьких городских школьников (чей личный опыт, безусловно, не мог научить их подобной манере), которые впадал и невпадал нарочито окали и всячески искажали свою нормальную речь, либо «натасканные» недостаточно чуткими педагогами, либо копируя слышанных по радио исполнительниц. Народность получалась мнимая. Настоящая задача исполнителя гораздо серьезнее и глубже, чем воспроизведение деревенской экзотики.

«Этнографическое» рассказывание, производимое действительно знающим и одаренным мастером, безусловно, имеет для слушателей познавательную ценность, поскольку знакомит их с манерой подлинных сказителей. И все же демонстрация соответственной звукозаписи выполняет эту задачу не хуже, а лучше. Со стороны же художественной нужно учесть, что имитационное рассказывание всегда несколько отвлекает слушателя своеобразной формой передачи от проникновения в содержание произведения.

Между тем наше внимание к народному творчеству диктуется не одним интересом к быту данного народа. Показать богатую фантазию народа, мудрость народа, чаяния и ожидания народа, выраженные в полноценных художественных образах, — вот настоящая задача исполнителя народного творчества. А эта задача успешнее будет выполнена вне подражательного этнографизма, когда внимание слушателей не будет отвлекаться от сути, от идеи произведения «экзотической» манерой исполнителя. Простое в устах сказителя становится вычурным и манерным в устах его подражателя.

Следует ли из моих слов, что я рекомендую исполнять произведения народного творчества просто как рассказы, забывая о том, как и в какой форме сложены они? Конечно, это не так.

Возьмем, например, былину. О форме былины нельзя забывать при ее исполнении, как нельзя забывать о форме, жанре и стиле любого другого произведения. Но не надо слепо имитировать чью-то индивидуальную манеру сказывания. Надо помнить, что и в народе «исполнение былин эволюционирует подчас в противоположных направлениях — в одном случае переходя от пения к роскази, в другом — наоборот»<sup>1</sup>. Безусловно, надо знать, как пелась и поется былина, надо уяснить себе, в чем это отразилось на складе ее стихов, но исполнять ее надо по-своему, давая лишь творческие отголоски подлинного распева, а не занимаясь его механическим воспроизведением. Здесь цель исполнения та же, что и при исполнении любых других произведений: выявление идейно-художественных достоинств с соблюдением надлежащего стиля. Хотя я допускаю, что в школьной практике для целей познавательных можно показать какой-то отрывок и в имитационном плане: вот, дескать, как поется былина сказителями.

Невозможно переоценить роль художественного воображения при раскрытии произведений народного творчества. Исполнителю нужно передать каждое из них в его специфическом колорите и вместе с тем выявить те черты данного произведения, которые обеспечивают его ценность для нас. Если последнее достигается размышлением и анализом, то постижение колорита опирается на воображение.

Воображение исполнителя питается вспомогательными материалами, из которых я на первое место ставлю другие искусства того же народа. Услышать подлинную народную песню или хотя бы проиграть на рояле ее мелодию, ознакомиться с изобразительным искусством народа и художественными предметами быта — это дает чрезвычайно много для артиста. Орнамент и расцветка посуды или ковров, вышивка на полотенцах или узоры на оружии ближайшим образом помогают нахождению верного колорита речи, потому что все это — различные стороны одного явления: творческого облика народа.

Точное знание истории данного народа и условий его быта является необходимым дополнением. Поэтому и представление о характерном ландшафте данной страны способствует лучшему проникновению в творчество ее народа. Художественное воображение должно опираться на научные знания и проверяться знаниями.

<sup>1</sup> Всеволодский-Гернгросс В. Н. Искусство декламации. Л., 1925, с. 17.

Одним из первых произведений народного творчества, приготовленных мною, была казахская «Песнь о вечной мечте Осан Кайгы» жирши Бека. В ее исполнении отражались мои представления о стране и народе, в нем сказались те мелодии, которые довелось мне слышать и которые я специально проигрывал на рояле из различного рода этнографических сборников. Эти мелодии были мне нужны не как образец для подражания, а как средство войти в творческую жизнь народа, соприкоснуться с его художественной мыслью. В результате речь моя приняла своеобразный певучий оттенок, отнюдь не имитирующий говор казахов и не воспроизводящий слышанных мелодий, но в какой-то степени, как мне кажется, отражающий и ширь степных просторов, и эту жалобу угнетенного народа, который только теперь воспрянул к новой жизни.

Когда в Ленинград приехал на гастроли казахский театр, кроме спектаклей состоялся театрализованный концерт. Здесь между другими номерами программы было представлено состязание акынов, исполнявших свои песни под сухой переплеск домбры. Это было совсем не то, что я делал, исполняя «Песнь...» жирши Бека. Но все же я не почувствовал разлада между услышанным и делаемым мною.

Воспроизводить мелодию и характер казахской речи на русском языке — задача ненужная. Осуществление ее только отвлекло бы слушателя от восприятия прямого смысла исполняемого текста. Я понимал свою задачу иначе: раскрыть смысловое содержание текста, придав ему специфическую окраску, отражающую мое ощущение национального колорита вещи. Это очень трудно рассказать, как всегда трудно сделать доступным для других процесс внутреннего созревания и оформления художественного произведения. Однако, отдавая предпочтение творческому воображению перед подражательной копировкой при исполнении произведений народного творчества, я вовсе не хочу этим уменьшить значение внимательного наблюдения.

При исполнении произведений народного творчества наших дней, безусловно, самым трудным является художественное отражение национальной формы. Каким образом, говоря на русском языке, отразить национальную форму словесного творчества, созданного в иной речевой системе? Конечно, надо быть знакомым с теми новыми строфами, которые наши переводчики ввели вслед за подлинником и в русское стихосложение (газель, шаири и др.). Но это одно не решает дела. Освоенная русским стихосложением чужая строфа по-русски звучит все-таки иначе, чем в подлиннике, и является в значительной степени лишь механическим отражением национальной формы оригинала.

У исполнителя иногда возникает соблазн показать национальный характер того или иного произведения через посредство соответственного речевого акцента.

Тут нужно сказать несколько слов вообще об употреблении иноязычного акцента при эстрадном рассказывании. Применяя национальный акцент на эстраде как средство художественного воздействия, надо, во-первых, владеть им безукоризненно верно, чтобы не получилось кривляния, а во-вторых, помнить, что по отношению к некоторым народам, особенно

подвергавшимся национальной травле при царизме, надо быть особо тактичным.

Но допустим, что данный исполнитель безупречно владеет нужным ему акцентом и применяет его настолько уверенно, что слушатель не ощутит ни малейшей фальши, не будет задет никакой карикатурой, — каков художественный эффект данного приема? Боюсь, что в значительной степени это эффект трансформации. Слушатель будет более восхищаться тем, как ловко артист «делает акцент», чем проникаться содержанием целого. Сторона техническая окажется на первом плане.

Почему исполнителю, читающему произведения, переведенные с французского, немецкого, английского или итальянского языка, никогда не придет в голову пользоваться соответственными национальными акцентами, тогда как при исполнении произведений народного творчества этот соблазн возникает постоянно?

Мне думается, что причина здесь та же, что и при исполнении рассказчиками русской народной сказки в имитационно-этнографическом плане. Несмотря на свою подлинную художественность, многие произведения народного творчества, по сравнению с высокой литературой, представляются на первый взгляд наивными. И вот исполнитель хочет как бы покрыть эту внешнюю наивность произведения игровым показом образа автора: вот он — олонецкий рыбак, рассказывающий сказку, вот он — армянский колхозник, говорящий песню...

Путь неверный.

Произведения народного творчества важны для нас не только как познавательный материал для суждения о быте народа, а в первую очередь как подлинно художественные произведения. Чтецу надо стремиться раскрыть в своем исполнении именно художественные достоинства исполняемого: глубокие идеи, благодаря которым данное произведение живет в народе века и продолжает интересовать нас, искренние чувства, нашедшие себе в нем образное выражение, мудрость народа, справедливость народа, юмор народа... А в этом самый совершенный акцент помочь исполнителю не может. Для оттенения национального колорита произведения, по-моему, уместнее тактичное пользование интонацией данного народа.

Исполняемое мной азербайджанское народное произведение «Да здравствует дружба!» было по-русски впервые опубликовано в одном из наших журналов с примечанием переводчика, что в данном переводе соблюдены «фонетические особенности» подлинника. Может быть, это и так; может быть, стихотворение «инструментировано» теми же звуками, что и подлинник, — это не играет для исполнителя решающей роли. Гораздо существеннее то, что здесь средствами безупречного русского синтаксиса передана иноязычная интонация.

— Кто это, словно голубка ночью, по черному полю идет?

— Это по нефти красивая девушка-инженер идет!

Хотя это сказано вполне по-русски, все же невозможно не почувствовать за этим русским текстом отголоски восточной — азербайджанской инто-

нации. И я в своем исполнении попытался это отразить. Сначала я делал это резче, заметнее, грубее, — по мере «обчитывания» и освоения этого произведения первоначальная откровенная восточная интонация сошлифовывалась и превращалась лишь в намек на азербайджанскую интонацию, в легкий отголосок ее.

Но самое главное, к чему я пришел в результате работы над произведениями народов Советского Союза, заключается в простой мысли, что национальный характер исполняемых произведений вернее всего отражается в отношении к вещам. На самые обыкновенные с нашей точки зрения вещи следует взглянуть глазами того народа, которым создано данное произведение, и тогда многие из них предстанут совсем в особом ракурсе.

Осан Кайгы в казахской песне жирши Бека находит зерно, дарит его душистым лугам Сыр-Дарьи, и земля по осени сторицей возвращает ему его дар:

И выросли две сестры —  
Выросли две горы —  
От вершин до подножья — зерно.

Никакой самый бедный русский крестьянин царской России не скажет так о горах зерна, как должен сказать недавний кочевник казах, для которого эти россыпи драгоценного зерна воистину являются чудесным даром, вызывают восторженное удивление.

Другой пример, также из казахской поэзии: отношение к коню. Коням в творчестве Джамбула, например, отводится весьма почетное место, с особой любовью неоднократно описывает он их масть, стать и повадку:

Несутся по площади в гуле и звоне  
Гнедые, каурые, чалые кони,  
Глазами косят и грызут удила,  
И падает пена — нежна и бела.

Самая пена взмыленных скакунов является для него предметом поэтического любования. Так ли относился русский крестьянин к своему «сивке»? Такими ли глазами посмотрит на коня оленевод-ненец?

Верно определенное отношение к вещам и миру наилучшим образом устанавливает национальный характер данного народного произведения. Житель северных «берегов Невы» А. С. Пушкин, сочиняя в болдинском уединении своего напоенного жаркой кровью юга «Каменного гостя», сумел сказать:

А далеко, на севере, в Париже...

Каждый исполнитель произведений народного творчества должен уметь вот так почувствовать Париж «севером», т. е. посмотреть на привычные вещи чужими глазами. Это позволит оттенить национальное своеобразие произведения и придаст исполнению художественную убедительность.

Среди других литературных жанров басня представляет собой один из наиболее обособленных. Она восходит к глубокой древности. Короткая сказка с поучительной тенденцией, морализующее иносказание — вот основа басни. Один из виднейших исследователей вопросов поэтики А. А. Потебня объясняет живучесть басни тем, «что она постоянно находит новые и новые применения»<sup>1</sup>. Басня Эзопа (VII в. до н. э.) живет в творчестве Лафонтена и Крылова, Д. Бедного и не перестает находить себе применение вплоть до наших дней.

Время расцвета русской басни, падающее на вторую половину XVIII — начало XIX века, выдвинуло немало прекрасных баснописцев: В. К. Тредиаковского, А. П. Сумарокова, И. И. Хемницера, И. И. Дмитриева, А. Е. Измайлова. Г. Р. Державин и В. А. Жуковский также оставили нам образцы басенного рода. Однако, говоря о басне, мы невольно имеем в виду тот ее облик, который она приобрела под пером И. А. Крылова, давшего русской басне наиболее художественное воплощение. Поэтому не будет ошибкой, если в дальнейшем, говоря об общих свойствах жанра, мы будем опираться на творчество нашего великого баснописца.

В. А. Жуковский так определяет басню: «Стихотворный рассказ происхождения, в котором действующими лицами обыкновенно бывают или животные, или твари неодушевленные. Цель сего рассказа — впечатление в уме какой-нибудь нравственной истины...»<sup>2</sup>. Это определение выявляет основные свойства жанра басни: ее дидактическую тенденцию, осуществляемую через иносказание (уподобление человеческих взаимоотношений взаимоотношениям животных или неодушевленных предметов) в форме повествования об определенном событии. К этому надо добавить, что басня относится к комическому роду литературы и, по выражению Мармонтеля, соединяет с полезным забавное.

Дидактичность басни с особой остротой требует от исполнителя четкого ответа на вопрос: зачем я это рассказываю? Что я хочу изменить в сознании или в поступках слушателей? Поэтому установление целенаправленности исполнения — первая задача исполнителя. «Хочу разоблачить клеветника, — говорит себе исполнитель, — дабы вызвать у слушателей активное неприятие подобных лиц и поступков»; этой основной цели чтец должен придать все детали исполнения.

Повествовательная форма имеет чрезвычайно существенное значение в поэтике басни. Это свойство литературного жанра отражается на стиле исполнения. Сошлемся в этом на пример авторского чтения. «Крылов басни свои как бы не читал, а пересказывал, со всей грацией простодушия и безыскусственности», так что «чтение его можно было принять за продолжение самого разговора», — писал П. А. Плетнев («Жизнь и сочинения И. А. Крылова»). То же говорит и С. Т. Аксаков, сам признанный

<sup>1</sup> Потебня А. А. Из лекций по теории словесности. Басня, пословица, поговорка. Харьков, 1914, с. 35.

<sup>2</sup> Жуковский В. А. О басне и баснях Крылова. — Собр. соч. в 4-х т., т. 4. М.—Л., 1960, с. 402.

чтец, подчеркивая, что Крылов рассказывал басни с неподражаемой простотой. Таких свидетельств история сохранила для нас немало.

Простой, естественный рассказ — вот основной тон исполнения басен. Кроме того, надо помнить, что рассказ этот не должен быть отвлеченным монологом: он является непосредственным обращением к конкретным слушателям. Рассказывать басни следует на открытом общении, во взаимодействии со слушателями, учитывая моменты их восприятия и оценок.

Самый язык басен Крылова — меткий, образный, гибкий — определяет разговорный тон их передачи. Не случайно, вероятно, у Крылова не раз встречается предложение слушать:

Чтоб эту истину понять еще ясней,  
Послушай басенки моей...

«Роца и Огонь»

Послушай басню здесь о том,  
Как больно Лев за спесь наказан Комаром.

«Лев и Комар»

Даже при обращении к читателю Крылов имеет в виду именно слушателя. Это доказывается самим синтаксисом его. «Крылов свободно и широко вводит в строй литературного („авторского“) повествования синтаксические формы устной речи...»<sup>1</sup> — пишет В. В. Виноградов. Например:

Ан, смотришь, тут же сам запутался в силок.  
И дело!

Вперед чужой беде не смейся, Голубок.

«Чиж и Голубь»

Левой, левой, и с возом бух в канаву!  
Процуй, хозяйские горшки!

«Обоз»

«Устному» синтаксису произведений Крылова соответствует их сказовая лексика. «Крылов, переплавив разнородные элементы устной народной речи, — обобщает свои наблюдения В. В. Виноградов, — создал из них „общерусский“ поэтический стиль басни, близкий к народной словесности».

Добавим, что просторечная основа в репликах героев не обособляется от «авторского» языка. Последнее чрезвычайно важно для исполнителей, так как из этого непреложно следует, что при исполнении басен Крылова не должно быть разницы в рельефности передачи между повествовательной («авторской») речью и прямой речью персонажей: степень яркости, рельефа, выразительности должна быть одинаковой. Выразительность реплик и выразительность авторского текста связаны прямой зависимостью: чем ярче одно, тем ярче должно быть и другое; причем нужно стремиться к выразительности наиболее полной, яркой, наиболее характерной.

<sup>1</sup> Виноградов В. В. Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX веков. Изд. 2-е. М., 1938, с. 219.

Поразительна гибкость языка Крылова.  
Архаизированное «высокоречие»:

Вздурился Лев,  
Престрашный поднял рев,  
Скрежещет в ярости зубами  
И землю он дерет когтями.  
От рыка грозного окружный лес дрожит...  
«Лев и Комар»

Просторечие:

Да лих, схватился он не с олухом-детиною:  
Извозчик — малый удалой —  
Злодея встретил мостовиной,  
Стал за добро свое горой...  
«Разбойник и Извозчик»

Елейное витийство:

Речь сладкая, как мед, из уст его текла,  
В ней правда чистая, казалось, без искусства,  
Как цепью золотой,  
Возьмем к небесам все помыслы и чувства,  
Сей обличала мир, исполненный тщетой...  
«Прихожанин»

Язык приказных, сутяг:

«Не принимать никак резонов от Овпы,  
Понеже хоронить концы  
Все плуты, ведомо, искусны;  
По справке же явствует, что в сказанную ночь  
Овца от кур не отлучалась прочь...»  
«Крестьянин и Овца»

Пользуется Крылов и другими выразительными средствами, такими, например, как эвфония и звукоподражание:

Тут Соловей являть свое искусство стал:  
Защелкал, засвистал  
На тысячу ладов, тянул, переливался;  
То нежно он ослабевал  
И томной вдалеке свирелью отдавался,  
То мелкой дробью вдруг по роше рассыпался...  
«Осел и Соловей»

В свой ряд смиренный Вол им так мычит: «И мы  
Грешны. Тому лет пять, когда зимой кормы  
Нам были худы,  
На грех меня лукавый натолкнул...»  
«Мор зверей»

Какое разнообразие! Какая виртуозная гибкость! Исполнителю надо стремиться к такой же гибкости выразительных средств, к богатству, разнообразию их, не забывая при этом, что все средства должны быть подчинены единству замысла и исполнения.

В. Г. Белинский дал басне меткую характеристику в афоризме: «Басня есть поэзия рассудка»<sup>1</sup>. Являясь образным доказательством моральной теоремы, басня должна обладать той же экономией средств и четкостью выражений, какой обладает математическое доказательство. Следовательно, басня требует от исполнителя предельно четкого «несения мысли».

Как всякое повествовательное произведение, басня легко может быть расчленена на основные элементы повествования: 1) экспозиция, 2) завязка действия, 3) развитие действия, 4) развязка. (К названным частям нередко присоединяется «мораль», помещаемая в конце или в начале басни.) Степень развития этих частей может быть различна, части могут сливаться, кака-нибудь из них может совсем отсутствовать, но схема остается.

Так, басню «Ворона и Лисица» открывает мораль; за ней следуют:

1. Э к с п о з и ц и я. Ворона нашла сыр и готовится съесть его.
2. З а в я з к а. Появляется Лиса, замечает сыр и «пленяется» им.
3. Р а з в и т и е. Лиса приближается к Вороне, льстиво обхаживает ее. Ворона верит, упивается лестью и самозабвенно каркает.
4. Р а з в я з к а. Сыр падает, и Лисица его уносит.

От того, насколько отчетливо представляет себе чтец план басни и ее деление на части, зависит композиционная четкость исполнения. Части исполняемого произведения — это как бы ступени, и переход с одной на другую сопровождается переломом темпа и ритма, изменениями тона речи, оттеняется паузами и другими способами, выбор и применение которых зависит от конкретного содержания произведения. Так, экспозиция басни «Ворона и Лисица» может быть подана в более или менее «объективных» тонах: вот так, дескать, обстояло дело. Но завязка действия сопровождается повышением заинтересованности: смотрите, вот новое обстоятельство — что теперь будет? Эта заинтересованность растет по мере развития действия и достигает в определенном месте наибольшей степени, кульминации («Ворона каркнула»). После этого наступает развязка: вот что из этого вышло!

Напомним, что, разбивая произведение на части («куски», как их принято называть) и исполняя часть за частью, чтец не должен забывать об общей целенаправленности исполнения.

Краткость является не менее существенным качеством басни. Изучение черновики И. А. Крылова показывает, как много творческого труда затрачивал он на поиски наиболее четкой и краткой формулировки мысли, какое важное значение придавал экономии средств.

В басне «Клеветник и Змея» от первоначальных двенадцати стихов автор оставляет три; в заключении басни «Камень и Червяк» вместо семи стихов первой редакции — всего два стиха, исключительной четкости:

Так хвалится иной, что служит сорок лет:  
А проку в нем, как в этом Камне, нет.

<sup>1</sup> Белинский В. Г. Басни Ивана Крылова. — Полн. собр. соч. в 13-ти т., т. 4. М., 1954, с. 149.

Краткость, лаконизм басенного текста повышает значимость, смысловую и действенную нагрузку слова и потому требует отчетливой, вразумительной подачи. Но нельзя все слова передавать с равной рельефностью: надо из многих слов, несущих ударение, тщательно отобрать те, которые особенно нуждаются в выделении для передачи основной мысли.

Лаконическая насыщенность текста басни ограничивает ускорение темпа речи. Темп не может быть слишком торопливым (равно как он не может быть и чересчур медленным, вялым). Соответствуя непринужденной речи, он определяется той средней скоростью произнесения, при которой все слушатели смогут полностью воспринять и осознать текст во всей его убедительности.

По той же причине исполнителю басен не надо бояться пауз. Паузы являются одним из существеннейших элементов выразительности и могут быть весьма содержательными. Использование выразительности пауз в басне особенно уместно.

Самый принцип применения вместо человеческих типов масок животных служит в поэтике басни тем же целям экономии средств, краткости. «...Каждое животное, имея при себе свой неотъемлемый постоянный характер, есть, так сказать, готовое и для всех ясное изображение как человека, так и характера, ему принадлежащего, — писал В. А. Жуковский. — Вы заставляете действовать волка — я вижу кровожадного хищника, выводите на сцену лисицу — я вижу льстеца или обманщика, — и вы избавлены от труда прибегать к излишнему объяснению». («О басне и баснях Крылова».)

Это и определяет способ передачи речей действующих в басне персонажей. Менее всего их надо перегружать надуманным психологическим содержанием. Зато в полной мере их следует делать характерными, выпуклыми. В басне действуют не типические личности, а обобщенные характеры, поставленные в определенную ситуацию. Поэтому яркое исполнение басен не чуждо несколько плакатному, иногда даже гротескному стилю.

Однако исполнитель не может ограничиваться упрощенным пониманием, что, например, «осел» — это своего рода иероглиф, знаменующий тупость вообще. Обличительная направленность басни требует от исполнителя точного знания, кто такой «осел» в данной басне, какой род тупости он воплощает, каков социальный оригинал этого персонажа сейчас, сегодня, каков адресат исполнения. В одной басне осел — тупица-бюрократ, в другой — чванливый критик. И мало ли еще как может раскрываться этот «иероглиф» в контексте целого!

Применение того или иного способа передачи событий и характеров, введенный в басне, не может быть регламентировано заранее, но определяется трактовкой произведения. Так, в басне «Ворона и Лисица» произнесение слов Лисы всерьез, словно она сама верит в истинность своих восхвалений, или, наоборот, откровенное разоблачение фальши соответствует двум различным трактовкам произведения. Действительно, маскируя лесть Лисы серьезностью ее тона, исполнитель может вызвать сочувствие к доверчивой «бедненькой» Вороне, поддавшейся тонкому обману

негодяйки Лисы. Слушатель с негодованием относится к льстецу, но сочувствует «пострадавшей».

Обратно: Лиса грубо льстит, льстит с издевкой, нисколько не уважая тупицу Ворону, раскрывает перед ней свои карты — и все же Ворона ей верит! При таком исполнении осуждается не только наглый льстец, но и Ворона. Лично я предпочитаю последнее.

Еще одно качество басенного рассказа (подчеркиваю — рассказа, а не «разыгрывания на голоса») — это правдоподобие.

Жуковский справедливо утверждал, что баснописец «составляет один фантастический мир из двух существенных» (т. е. реальных, существующих): из мира «тварей» и мира человеческих отношений. Эти два мира взаимно проникают, создавая свою логику и свою фантастическую реальность. Неизбежные же несоответствия басенной правды строгой правде природы покрываются «уверительным тоном» повествования. Требование «убеденности тона», как бы ни были невероятны события басенного рассказа, выдвигают многие преподаватели искусства чтения.

Уверенность в действительности рассказываемых небылиц может породиться лишь особой доверчивостью повествователя: простодушие или наивность басни становится неотъемлемым свойством баснописца. Создается типический образ баснописца, являющийся воплощением в личности автора, проекцией на его личность характерных черт жанра. Это добродушный «дедушка», не лишенный чудаковатости, сочетающий детскую наивность и доверчивость с приличествующей сединам житейской умудренностью. Образ этот оказывается литературно организующим принципом.

Однако не следует думать, что Крылов, например, преднамеренно создавал себе литературную и исполнительскую маску, наподобие, скажем, позднейших Козьмы Пруткина или горбуновского генерала Дитятина. Отнюдь нет: самые свойства разрабатываемого им рода литературы, преломленные в его творческой индивидуальности, вели к установлению в сознании читателей такого образа баснописца. «...В его баснях, как в чистом, полированном зеркале, отражается русский практический ум, с его кажущейся неповоротливостью, но и с острыми зубами, которые больно кусаются; с его сметливостью, острою и добродушно-саркастическою насмешливостию; с его природною верностию взгляда на предметы и способностью коротко, ясно и вместе кудряво выразиться»<sup>1</sup>.

Исполнитель также не должен ставить себе задачу сыграть ни вообще «простодушного баснописца», ни исторического, конкретного Крылова. Если он правильно отразит в исполнении основные, характерные черты басни, образ произносителя возникнет как производное от вскрываемого текста и данных исполнителя. И чем вернее будет передан текст, тем органичнее и правдивее будет возникающий образ, тем более он будет отвечать подлинно крыловской народности басни.

«Некто справедливо заметил, — пишет А. С. Пушкин, — что простодушие (naïveté, bonhomie) есть врожденное свойство французского народа; напротив того, отличительная черта в наших нравах есть какое-то ве-

<sup>1</sup> Белинский В. Г. Поли. собр. соч. в 13-ти т., т. 4. М., 1954, с. 150—151.

селое лукавство ума, насмешливость и живописный способ выражаться: Лафонтен и Крылов — представители духа обоих народов»<sup>1</sup>.

В заключение следует коснуться еще одной стороны исполнения басен — их стиховой формы. Законы произнесения стиха не менее обязательны при исполнении басен, чем при исполнении любого другого стихового текста. К сожалению, об этом часто забывают. «Простота» исполнения отнюдь не синоним «прозаизации». Несмотря на то что в басне исполняются преимущественно вольные (т. е. разноstopные) ямбы, наиболее близкие по ритму к разговорной речи, — все же это ямбы, т. е. стихи. Исполнение басен — действительно рассказ, разговор, но разговор стихами. Нужно не чуждаться стиха в погоне за дурно понятой простотой, а примирять естественность речи со стихотворностью, где только возможно использовать стиховую форму в целях обогащения выразительности. Например:

Как смеешь ты, наглец, нечистым рылом  
Здесь чистое мутить питье  
Мое  
С песком и с илом?

«Волк и Ягненок»

Автор выделяет в коротенький одноstopный стих местоимение *мое*. Он усиливает это слово также и другим путем — при помощи инверсии. Мы знаем, что стих от стиха отделяется при произнесении межстиховой паузой. Таким образом, в данном примере слово *мое* отделяется паузами и от предыдущего, и от последующего. — Как? определение отделяется от определяемого?! Может быть, во избежание этого здесь надо нарушить закон чтения стиха? уничтожить межстиховую паузу? — Попробуйте сделать это, попробуйте произнести всю фразу, сказать слова *питье мое* слитно — и вы увидите, насколько это будет менее выразительно, насколько это будет беднее раздельного произнесения. Причина в том, что пауза перед каким-либо словом и после него, выделение его в особый произносительный (интонационный) отрезок подчеркивает это слово, придает ему значительность, вес. В данном примере, в речи кровожадного Волка, такое выделение слова *мое* позволяет оттенить то значение, которое Волк придает обвинению, что смешано с илом не чье-нибудь питье, а питье сиятельного, «светлейшего» хищника, дает возможность произнести это слово с самодовольной гордостью, как того требует общий смысл.

Творчество Крылова необычайно просто, но это высшая простота мастера.

## ЧТЕНИЕ ЛИРИКИ

Издавна та область словесного творчества, которую мы называем лирикой, требовала особого исполнения. Самое название напоминает нам о том, что греческая «лирика» первоначально пелась под аккомпанемент лиры.

<sup>1</sup> Пушкин А. С. О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И. А. Крылова. — Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 17-ти т., т. II. М.—Л., 1949, с. 34.

Однако и в более позднее время, когда исполнение лирики отошло от пения. античная эстетика предъявляла к нему особые требования. Дионисий Фракийец, оставивший нам в своем учебнике грамматики древнейшее свидетельство по теории декламации, писал во II веке до нашей эры:

«Трагедию мы должны читать возвышенно (героически), комедию — так, как мы говорим в обыкновенной жизни, элегию — звонко, эпос — отчетливо, лирику — благозвучно, надгробные плачи — жалостливо и принижено. Если это не будет соблюдаться, то все достоинства поэтов будут потеряны и читаемые произведения предстанут в смешном виде». (См.: Б. В. Варнеке, «Когда впервые начали изучать декламацию?»)

Лирика — самый тонкий род поэтического творчества и, надо это признать, самый трудный для художественного воспроизведения. Глубокая интимность и своеобразие ее поэтической речи требуют от исполнителя особой чуткости.

Трудности вызывает и само многообразие видов лирики — жанров, школ и поэтических индивидуальностей, с которыми исполнителю приходится иметь дело.

«Поэт-лирик имеет почти единственный объект наблюдений — самого себя», — констатирует В. Брюсов (статья «Игорь Северянин»). Вместе с тем, говоря о себе, поэт-лирик находит словесно-образное выражение также для общего и типического, знакомого читателю. Однако лирик не только позволяет воспринимающему «узнавать» известное ему по внутреннему опыту — он дает ему возможность и познавать новое, расширяет круг его представлений о человеческой личности в самой сокровенной стороне ее жизни. И в этом глубокое воспитательное значение лирики.

Как при чтении прозаического произведения, так и при исполнении лирического стихотворения недостаточно говорить слова, понимая, что значит их сочетание. Надо всегда знать, зачем говорятся эти слова.

По-разному прозвучит «Медный всадник» в целом, если исполнитель будет передавать его для того, чтобы вызвать сочувствие к маленькому человечку, раздавленному неумолимым ходом истории, или для того, чтобы возвеличить необоримую мощь исторического процесса, сметающего одиночек, но утверждающего государство.

Лишь понимание, зачем говорится целое, приведет к пониманию, зачем говорятся отдельные части произведения. Это понимание определит исполнительские задачи, а вместе с ними — и подтекст, и те интонации, которые будут соответствовать этим задачам.

Тиха украинская ночь,  
Прозрачно небо. Звезды блещут...

Каждая из этих фраз имеет свою мысль, совершенно неоспоримую: небо прозрачно, звезды блещут. Однако в зависимости от того, зачем мы говорим эту фразу, меняется смысл сказанного. Взяв первую фразу оторванно от остального текста, мы можем сказать ее с любым подтекстом, на сотни ладов.

Описание украинской ночи во второй песне «Полтавы» повторяется дважды в одних и тех же словах, но прозвучать они должны различно. В первый раз исполнитель создает у слушателей видение действительно безмятежной украинской ночи, а во второй повторяет те же слова, вкладывая в них совсем иной смысл: как ужасна тишина этой ночи, в которой совершается злое дело, — заставляя слушателей смотреть на то же небо другими глазами.

Применительно к частному случаю чтения лирики — чтению поэзии А. С. Пушкина — А. Шварц писал: «Пушкин не терпит интонационных преувеличений, не допускает „нажимов“. В его стихах на протяжении четырех строк всегда концентрируются многие мысли. И если, передавая эти строки, вы интонационно „нажмете“ на одну какую-либо мысль, — тотчас пострадает соседняя, — и гармония нарушена, ваше исполнение пошло вразрез с исполняемым текстом»<sup>1</sup>.

Это очень ценное наблюдение. Из него вытекает, что прямолинейное логизирование в исполнении лирических пьес может привести к их смысловому оскудению. Отсюда, конечно, не следует, что исполнение лирики исключает логику. Но одной логики мало для художественной трактовки лирического произведения. Полное понимание и воплощение произведения невозможны, если чтец не решит для себя его образы, не расшифрует их творчески. Не только при исполнении, но даже при немом чтении стихотворения Пушкина «Буря»:

Ты видел деву на скале  
В одежде белой над волнами,  
Когда, бушуя в бурной мгле,  
Играло море с берегами,  
Когда луч молний озарял  
Ее всечасно блеском алым,  
И ветер бился и летал  
С ее летучим покрывалом?.. —

воображение рисует мне гравюру, на которой представлен этот сюжет в его романтической живописности: взметенные волны, клубящиеся тучи, прорезанные молнией, и на этом черном фоне — ослепительная женская фигура с развевающимся покрывалом, как в начале прошлого века изображали балерин. И никаких красок — только черное и белое. Таково мое «рабочее решение» этого образа. Соответствует ли оно картине, представлявшейся Пушкину? Кто знает? Да и нужно ли знать? У всякого художника и у всякого читателя есть право на субъективность восприятия. Ведь вспоминает Н. Асеев спор с В. Брюсовым об истолковании образа фетовского стихотворения:

...аллеи  
Стояли в снеговой пыли;  
Опять серебряные змеи  
Через сугробы поползли.

Образ «серебряных змей» один поэт понимал как дорожки, протоптанные в глубоком снегу, другой — как извивающиеся ленты снеговой пыли,

<sup>1</sup> Шварц А. И. В лаборатории чтеца. М., 1968, с. 113.

поднятой поземкой. «Так различны толкования образов Фета у двух людей, привыкших понимать стихи с полуслова», — добавляет Асеев. При этом интересно, что различное видение образа не помешало обоим толкователям быть вполне конкретными<sup>1</sup>.

Во всяком случае, только творчески прожитые исполнителем образы способны впечатлять слушателя. Потому-то чтец при работе над лирическим произведением не должен оставлять не решенных для себя, не понятых им образов.

П. А. Вяземский писал поэтессе Готовцевой: «Пускай написанное вами будет разрешением собственных сокровенных задач. Тогда стихи ваши будут иметь жизнь, образ, теплоту, свежесть»<sup>2</sup>.

Это перечисление качеств лирического стихотворения, сделанное вдумчивым поэтом, чрезвычайно существенно для исполнителя. Подобно самому лирическому стихотворению, исполнение его должно быть живым, жизненным, обладать теплотой подлинно поэтического переживания (именно поэтического — мы часто забываем об этом!), иметь свежесть оригинального творчества (без пресловутых штампов) и воссоздавать образ произведения (т. е. художественно целостное его понимание).

«Сущность лирики... в том, что поэт в ней отражает жизнь не путем изображения событий и характеров в их целостности, а путем изображения отдельных состояний человеческого характера (его переживаний, чувств, мыслей)... Переживание дается нам в своем самораскрытии, а не как внеположное автору»<sup>3</sup>.

Если лирика является самораскрытием человеческого характера, если она выявляет определенное состояние, то исполнителю надо уметь «держаться» в себе это состояние, т. е. произносить заданный текст поэта, опираясь на аналогичное свое состояние. Иными словами, при исполнении лирики необходима полная мобилизация внимания, глубокая сосредоточенность исполнителя.

Вместе с тем не следует понимать самораскрытие поэта в лирике грубо биографически. Мы знаем множество лирических произведений, в которых поэт является нам в облике, отличном от его биографического лица. Недаром точный до педантизма Брюсов везде говорил (имея в виду стихи, написанные от первого лица): «герой стихотворения». Он подчеркивает тем самым, что местоимение «я» в лирике — недостаточный признак для суждения об автобиографичности произведения.

Поэтому нельзя, исполняя лирическое стихотворение, играть автора во плоти, отождествляя себя с Пушкиным, Некрасовым или Маяковским.

<sup>1</sup> Асеев Н. Н. Работа над стихом. Л., 1928, с. 71—72. (Проф. С. И. Бернштейн, подготовивший к печати книгу Г. В. Артоболевского «Очерки по художественному чтению», подметил ошибку Н. Асеева: «Первые два стиха в изданиях стихотворений Фета печатаются иначе:

Какая грусть! Конец аллеи  
Опять с утра исчез в пыли». —

Примеч. на с. 118 «Очерков по художественному чтению» Г. В. Артоболевского. — *Сост.*)

<sup>2</sup> Русские писатели о литературе. В 2-х т., т. 1. Л., 1939, с. 212.

<sup>3</sup> Тимофеев Л. И. Стих и проза. М., 1938, с. 184—185.

Изучение биографии необходимо для раскрытия внутреннего мира автора, для исторического понимания, на чем конкретно основывалось состояние поэта, нашедшее себе выявление в том или ином лирическом произведении. Оно важно, следовательно, для правильного понимания и трактовки исполняемого, но не как материал для воспроизведения физического образа поэта.

Мои слова печальны, знаю,  
Но смысла их вам не понять;  
Я их от сердца отрываю,  
Чтоб муки с ними оторвать!

*М. Лермонтов*

Проникнуть в сердце творца, чтобы постичь глубинный смысл произведения, — к этому должен стремиться исполнитель лирики.

Следует добавить, что образ лирического героя нельзя играть приемами актера, как нечто заданное. Кто сможет правдиво воссоздать пламенный экстаз гения, когда:

Душа стесняется лирическим волненьем,  
Трепещет и звучит, и ищет, как во сне,  
Излиться наконец свободным проявленьем...

*А. Пушкин*

Найдется ли такой актер, который сумеет «сыграть» это так, чтобы не оскорбить чувства слушателей?

По-видимому, всякая конкретизация лирического стихотворения через воссоздание физического образа автора обречена на провал, так как она неминуемо опрощает, вульгаризирует поэтический образ творца.

Значит ли это, что образ произносителя отсутствует в восприятии слушателей? Конечно, нет. Он не может отсутствовать хотя бы по одному тому, что стихотворение произносится. «Живая, конкретная личность выступает в декламации ярче, интенсивнее, чем в поэзии вне звучания», — свидетельствует исследователь вопросов звучащего слова С. И. Бернштейн<sup>1</sup>. Чтец обращает свою творческую энергию прежде всего на раскрытие того, что говорится, почему и зачем. Но тем самым он раскрывает мировосприятие, мировоззрение, раскрывает характер и создает в воображении слушателей образ субъекта высказывания. Переживание поэта, которое породило лирическое стихотворение, толкование его исполнителем и некоторые внешние данные чтеца, в первую очередь его голос, — вот из чего формируется в сознании слушателей образ автора-произносителя.

При нормальной своей краткости лирическое стихотворение обычно выявляет одну в е д у щ у ю эмоцию, что приводит к необходимости исполнять произведение в одном ключе. Нельзя, например, начав стихотворение Лермонтова «Парус» в элегическом тоне, внезапно поставить вопрос:

Что ищет он в стране далекой? —

<sup>1</sup> Бернштейн С. И. Эстетические предпосылки теории декламации. — В кн.: Поэтика. Временник ГИИИ, вып. III. Л., 1927, с. 219.

по-бытовому конкретно, точно на эту фразу может последовать немедленный ответ: «Устриц...» Вопрос вопросу рознь. Единство образа и тона не допустит такой стилистической безграмотности.

Большое значение при исполнении лирики имеет композиционная упорядоченность, декламационная архитектура, требуемая особенностями исполняемого рода литературы. «В лирическом стихотворении эта композиционная упорядоченность самого словесного материала становится особенно очевидной»<sup>1</sup>. Закономерное распределение силовых моментов, правильное нахождение кульминации, как места наивысшего напряжения в смысловой перспективе, и прочие элементы композиции увеличивают силу воздействия.

Диапазон сил, скоростей, высот, палитра тембров — все это должно применяться на основе конкретного содержания и оформления произведений, с непременным учетом авторского стиля. Если лирика Блока в основном не допускает резких контрастов, то высокая ода Ломоносова — вся в контрастах, в смене картин, красок, «в парении».

Применение соответственного исполняемому произведению речевого стиля способствует художественной убедительности.

Исполнителю надо внимательно вчитаться в произведение, чтобы понять, какими средствами поэтической речи в данном произведении поэт делает нас соучастниками своих переживаний.

1. Как отрок зарену  
Лукавые сны вспоминает,  
Я звука душою  
Ищу, что в душе обитает.

*А. Фет*

2. А между тем, как волны, на него,  
Одни других мятежней, своенравней,  
Видения бегут со всех сторон...

*Е. Баратынский*

3. Брожу ли я вдоль улиц шумных,

Я предаюсь моим мечтам.  
Я говорю...

Гляжу ль на дуб уединенный,  
Я мыслю...

Младенца ль милого ласкаю,  
Уже я думаю...

*А. Пушкин*

Поняв эти три типа творческого процесса поэта, которые, как правило, не существуют раздельно, но многообразно сочетаются, и уяснив, какой из них главенствует в данном произведении, исполнитель сможет яснее представить себе те средства, которыми он будет в этом случае преимущественно воздействовать на слушателя. Волновать ли его чувства непосредственной

<sup>1</sup> Жирмунский В. М. Композиция лирических стихотворений. Пг., 1921, с. 6.

музыкой речи, вызывать ли в его воображении видения, воздействовать ли на его сознание логикой слова и стройностью мысли. Но при этом надо помнить, что речь идет о выборе лишь преобладающего начала в каждом конкретном произведении.

Имея дело с тончайшими переживаниями человека и оттенками их, лирика требует от исполнителя наиболее точных выразительных средств, основанных на поэтической чуткости. «Прочесть как следует произведение лирическое — вовсе не безделица, для этого долго нужно его изучать. Нужно разделить искренно с поэтом высокое ощущение, наполнявшее его душу; нужно душой и сердцем почувствовать всякое слово его — и тогда уже выступить на публичное его чтение». Ибо надо помнить, что конечная задача исполнителя лирики, по слову Н. В. Гоголя, — «передать всякую неуловимую черту» того, что читаешь<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Гоголь Н. В. Чтения русских поэтов перед публикой. — Полн. собр. соч. в 14-ти т., т. 8. М., 1952, с. 234.

Тушкин  
в художественном  
чтении

**М** сполинский объем пушкинского творчества, вместившего и древность, и средневековье, и свою эпоху, Россию и Русь, Испанию и Польшу, шотландскую песню и коран, при исключительной, протеевой<sup>1</sup> гибкости в воплощении всего этого, при неизменной гармонии содержания и формы, — кто может с равной законченностью одолеть это? Вероятно, никто.

«Пушкин — величайший психолог» — верно; «Пушкин — исключительный мастер стиха» — верно! Но недостаточно для того, чтобы стать руководством к исполнению. Как слить воедино и непревзойденную пушкинскую гармонию, и все то, что составляет пленительную ткань его стихов?

Исполнять Пушкина особенно трудно, и трудность эта создается, как это ни парадоксально, всеобщей любовью к нему. Сроднившись с Пушкиным с юных лет, каждый читатель имеет «своего Пушкина», а так как Пушкин — художник исключительного охвата, то мнений о нем и личных образов поэта столько же, сколько читателей и почитателей его. По тем же причинам и ни один из исполнителей не вправе претендовать на звание всестороннего воплотителя Пушкина, конгениального автору. Но мы обязаны бороться с невежеством и рутинной, мы обязаны опирать свою вынужденную односторонность на глубокое изучение поэта. Пушкин, простота, точность и легкость стиля которого — результат упорного труда, вправе требовать от исполнителя двойной серьезности. И неряшливость формы, и забвение содержания — равные преступления перед любимым поэтом.

Пушкиноведение сделало громадные успехи. Только опираясь на глубокое изучение Пушкина на уровне современной науки, можно найти нечто новое, оригинальное в трактовке, твердо помня, что под всяким «новым словом» должны быть мысль и знание.

Пушкин и сухость несовместимы. «Я люблю вас, но живого, а не мумию» (В. Маяковский). И можно ли не любить его как живую личность и как

<sup>1</sup> Протей — древнегреческий бог, обладающий способностью к любым перевоплощениям. — *Сост.*

поэтическое лицо, когда для каждого состояния, для каждого вопроса в его творчестве есть отклик! Пушкин — реалист, и он же романтик; он бытописатель — и он же сказочник; он весь звучит чувством и страстью — он же ясен мыслью; прозаик и поэт, новеллист и драматург, он — все. Любовь к нему и благодарность обязывают к особо тщательной работе над его твореньями. Исполнение произведений Пушкина — большая радость и прекрасная школа для всякого чтеца и артиста.

## А. С. ПУШКИН ЧИТАЕТ СТИХИ<sup>1</sup>

Факты свидетельствуют о том, что Пушкин читал вслух много и обычно охотно. Ему часто необходим был слушатель, и тогда он не считался ни с местом, ни с обстоятельствами. В. М. Юзефовичу, например, он читал на Кавказе в боевой палатке; лицейским товарищам — в лазарете; есть даже предание, что фельдъегеря, который вез его из ссылки, он «развлекал декламацией стихов», когда в пути они задержались в ожидании лошадей на глухой станции (В. Вересаев, «Пушкин в жизни»).

Вспомним собственное признание поэта в IV главе «Евгения Онегина», написанной в Михайловском:

Но я плоды моих мечтаний  
И гармонических затей  
Читаю только старой няне,  
Подруге юности моей,  
Да после скучного обеда  
Ко мне забредшего соседа,  
Поймав неожиданно за полу,  
Душу трагедией в углу.  
Или (но это кроме шуток),  
Тоской и рифмами томим,  
Бродя над озером моим,  
Пугаю стадо диких уток:  
Вняв пенью сладкозвучных строф,  
Они слетают с берегов.

Конечно, не всегда можно опираться на стихотворные признания, однако здесь мы видим свидетельство подчеркнуто серьезное («кроме шуток»), хотя и высказанное в юмористической форме. И оно ведь не единственное в наследии поэта! Это утверждение о «творчестве вслух» мы находим также в стихотворении «Ночь»:

Мой голос для тебя, и ласковый и томный,  
Тревожит позднее молчанье ночи темной.  
Близ ложа моего печальная свеча  
Горит; мои стихи, сливаясь и журча,  
Текут, ручьи любви, текут полны тобою.

<sup>1</sup> В основу этого раздела положен первый вариант книги Г. В. Артоболовского «Пушкин в художественном чтении» под ред. Г. А. Гуковского (Л., 1938). Незначительные изменения и сокращения вызваны необходимостью сделать содержание этой книги органической частью нового издания. — *Сост.*



«Наш Пушкин». Фотоэтиюд О. Миронова

Не с себя ли, юного, списывал Пушкин процесс поэтического творчества в VI главе «Онегина», когда говорил про Ленского:

... его стихи

Звучат и льются. Их читает  
Он вслух в лирическом жару...

А. П. Керн в своих «Воспоминаниях» сообщает, что Пушкин писал ей стихи:

Я ехал к вам: живые сны  
За мной вились толпой игривой....

в то же время «напевая их своим звучным голосом».

Она же вспоминала:

«Зимой 1828 года Пушкин писал *Полтаву* и, полный ее поэтических образов и гармоничных стихов, часто входил ко мне в комнату, повторяя последний написанный им стих; так, он раз вошел, громко произнося:

Ударил бой, Полтавский бой!»<sup>1</sup>

И действительно, дальнейшие стихи поэмы так и просятся на голос: в них Пушкин не только рассказывает о Полтавском бое, но образно рисует его самими звуками, которые грохочут в его стихах как отголосок канонады:

ОТРЯды конницы летучей,  
БРАздами, саблями звуча,  
Сшибаясь, РУбятся сплеча,  
БРОсая ГРУды тел на ГРУду,  
ШАРЫ чугунные повсюду  
Меж ними ПРЫгают, РАЗят,  
ПРАх РОют и в КРОви шинят.

Такие вещи мог делать только поэт, слышавший свои стихи, произносивший их вслух.

Многие произведения Пушкина получают всю полноту художественного воплощения только в произнесении. Надо лишь быть внимательными к языку поэта, к его способу выражать свою мысль. Такая, например, строка, как

Недаром — нет, — промчалась четверть века!

своим складом, этим «нет» в середине фразы воспроизводит живую речь, с ее синтаксической небрежностью. И действительно, стихотворение, откуда она взята («19 октября 1836»), было предназначено для чтения друзьям на празднике лицейской годовщины.

«Бориса Годунова» Пушкин читывал особенно охотно. Одно из этих чтений ярко описано проф. М. П. Погодиным:

«Какое же действие произвело на всех нас это чтение, передать невозможно. До сих пор еще, а этому прошло сорок лет, кровь приходит в движение при одном воспоминании. Надо припомнить, что мы собрались слушать чтение Пушкина, воспитанные на стихах Ломоносова, Державина,

<sup>1</sup> Керн А. П. Воспоминания. Дневники. Переписка. М., 1974, с. 47.

Хераскова, Озерова, которых мы знали наизусть. Учителем нашим был Мерзляков. Надо припомнить и образ чтения стихов, господствовавший в то время. Это был распев, завещанный французской декламацией... Вместо высокопарного языка богов мы слышали простую, ясную, обыкновенную и между тем поэтическую, увлекательную речь.

Первые явления выслушали тихо и спокойно, или, лучше сказать, в каком-то недоумении. Но чем дальше, тем ощущения усиливались. Сцена летописателя с Григорием всех ошеломила. Мне показалось, что мой родной и любезный Нестор поднялся из могилы и говорит устами Пимена. Мне послышался живой голос древнего летописца. А когда Пушкин дошел до рассказа Пимена о посещении монастыря Иоанном Грозным, о молитве иноков — „Да ниспошлет господь покой его душе страдающей и бурной“, — мы все как будто просто обеспамятели. Кого бросало в жар, кого в озноб. Волосы подымались дыбом. Не стало сил воздерживаться. Кто вдруг вскочит с места, кто вскрикнет. То молчание, то взрыв восклицаний, например, при стихах Самозванца:

Тень Грозного меня усыновила,  
Димитрием из гроба нарекла,  
Вокруг меня народы возмутила  
И в жертву мне Бориса обрекла.

Кончилось чтение. Мы смотрели друг на друга долго, и потом бросились к Пушкину. Начались объятия, поднялся шум, раздался смех, полились слезы, поздравления. Эван, эвоэ, давайте чаши!

Явилось шампанское, и Пушкин одушевился, видя такое свое действие на избранную молодежь. Ему было приятно наше волнение. Он начал нам, поддавая жару, читать песни о Стеньке Разине... и предисловие к „Руслану и Людмиле“...»<sup>1</sup>

«Кто из знавших коротко Пушкина не слышал, как он прекрасно читывал русские песни?» — замечает С. П. Шевырев. В другом месте с его слов отмечается: «Он превосходно читал русские песни; вообще, это был удивительный чтец»<sup>2</sup>. Преображенный вдохновением, за чтением «Бориса Годунова» поэт даже показался ему красавцем. Погодин, Пущин и Керн говорят о том же.

Конечно, в этих восторженных описаниях смешиваются впечатления от самой гениальной трагедии с впечатлениями от чтения поэта. Но несомненно, что слова об «обыкновенной, ясной, простой и вместе с тем поэтической, увлекательной речи» связаны с исполнением Пушкина.

Сам поэт рассказал нам о своем публичном выступлении в Лицее в присутствии Г. Р. Державина:

«Я прочел мои „Воспоминания в Царском Селе“, стоя в двух шагах от Державина. Я не в силах описать состояние души моей: когда дошел я до стиха, где упоминаю имя Державина, голос мой отрочески зазвенел, а сердце забилось с упоительным восторгом... Не помню, как я кончил свое чтение, не

<sup>1</sup> Погодин М. П. Из воспоминаний о Пушкине. — «Русский архив», 1865, столбцы 1248—1251.

<sup>2</sup> Цит. по кн.: Майков Л. Н. Пушкин. СПб., 1899, с. 329—331.

помню, куда убежал. Державин был в восхищении; он меня требовал, хотел меня обнять... Меня искали, но не нашли...»<sup>1</sup>.

Рассказанный эпизод рисует нам, с какою взволнованностью Пушкин исполнял свои стихи. Не следует думать, что это только следствие юношеской чувствительности, необычайной обстановки, присутствия Г. Р. Державина. Следующий факт, записанный со слов лицейского товарища биографом поэта П. В. Анненковым, говорит, что и в зрелом возрасте Пушкин переживал не меньшее волнение при чтении своих произведений.

Все бывшие лицеисты, как известно, ежегодно, 19 октября, собирались, чтобы отпраздновать годовщину открытия лицея. Наступил 1836 год, полный предвестий близкой катастрофы. «В день праздника он извинился перед товарищами, что прочтет нам пьесу не вполне доделанную, развернул лист бумаги, помолчал немного и только что начал при всеобщей тишине:

Была пора: наш праздник молодой  
Сиял, шумел и розами венчался, —

как слезы покатались из глаз его. Он положил бумагу на стол и отошел в угол комнаты, на диван...»<sup>2</sup>.

Следует обратить внимание еще на одну деталь в этих воспоминаниях: перед началом чтения поэт «помолчал немного»... Великолепный штрих: это та самая пауза, которая нужна исполнителю, чтобы собраться, сосредоточиться на исполняемом.

Прекрасно читал Пушкин и произведения своих «собратьев по перу». «Я с необыкновенным удовольствием слушал его выразительное и исполненное жизни чтение»<sup>3</sup>, — пишет Пущин про чтение Пушкиным грибоедовской комедии «Горе от ума». Здесь дана точная формула пушкинского чтения: «исполненное жизни».

Что же касается самого стиля декламационной речи Пушкина, его произносительной манеры, то сохранилось интересное свидетельство А. П. Керн: «Он прочитал нам своих *Цыган*... Я была в упоении как от текучих стихов этой чудной поэмы, так и от его чтения, в котором было столько музыкальности... он имел голос певучий, мелодический, как он говорит про Овидия в своих *Цыганах*: „И голос, шуму вод подобный“»<sup>4</sup>.

Итак, чтение Пушкина было музыкальным. Более того, оно было даже в каком-то роде напевным. На это указывают подражания его манере Льва Сергеевича Пушкина и других современников, слышавших поэта. «Лев Сергеевич Пушкин превосходно читал стихи и представлял мне, как читал покойный брат его Александр Сергеевич, — пишет поэт Я. П. Полонский. — Из этого я заключил, что Пушкин стихи свои читал как бы нараспев, как бы желая передать своему слушателю всю музыкальность их»<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 17-ти т., т. 12. М.—Л., 1949, с. 158. (Дальнейшие ссылки на Пушкина даются по этому изданию. — *Сочт.*)

<sup>2</sup> Анненков П. А. С. Пушкин. Материалы для его биографии. СПб., 1873, с. 417 (Примеч.).

<sup>3</sup> Пущин И. И. Записки о Пушкине. Письма. М., 1975, с. 57—58.

<sup>4</sup> Керн А. П. Воспоминания. Дневники. Переписка. М., 1974, с. 35.

<sup>5</sup> См.: Цявловский М. А. Книга воспоминаний о Пушкине. М., 1931, с. 324—325.

Возникает вопрос: не противоречит ли этому показание Погодина о простоте речи Пушкина? Противоречие здесь мнимое. Прав собиратель материалов о пушкинской декламации А. Н. Глумов, говоря: «Музыкальную ткань стиха, если исполнителю удастся не столько понять ее, сколько прочувствовать, можно вполне совместить с предельной простотой интонации»<sup>1</sup>.

Но, кроме того, самый вопрос о простоте требует специального рассмотрения. Неверно смешивать простое с обыденным: бытовизм — это не то же, что простота. Зато понятие органичности — неотъемлемое условие простоты. Чтение же Пушкина, в какой бы форме оно ни выражалось, бывало именно цельным, органичным.

И еще одно соображение: простота — меняющееся понятие. Прочсть просто лирическое стихотворение и прочсть просто трагедию не одно и то же. Пушкин нишет по поводу «Орлеанской девы» Жуковского: «Пятистопные стихи без рифм требуют совершенно новой декламации». И как раз «Борис Годунов», к чтению которого относится свидетельство Погодина, писан в основном этими самыми «пятистопными стихами без рифм», тогда как свидетельства «напевности» чтения относятся к исполнению лирики и поэм.

Таким образом, Пушкин, читая напевно свою лирику и поэмы, мог прочсть трагедию, в которой им была взята установка на живую речь действующих лиц, по-другому. И в обоих случаях он сохранял естественность, в противоположность искусственному и зачастую немислимому реву современных ему трагиков. «Слышу отсюда драматоржественный рев Глухо-рева», — каламбурит Пушкин в том же письме<sup>2</sup>.

### ТРЕБОВАНИЯ А. С. ПУШКИНА К ИСПОЛНИТЕЛЮ

Молодой Пушкин был завзятым театралом. Однако его высказывания об игре драматических актеров немногочисленны и собраны главным образом в одной статье — «Мои замечания о русском театре» (1820)<sup>3</sup>. В ней содержится ряд замечаний, обнаруживающих те требования, которые предъявлял Пушкин к исполнителю. Учитель замечательной трагической актрисы Е. С. Семеновы Н. И. Гнедич (переводчик «Илиады»), усердно насаждавший «классический» пафос и нарочитую напевность, почитался современниками искусным и горячим чтецом. Пушкин же ставил его «вечную восторженность» наравне «с бездушностью французской актрисы Жорж»<sup>4</sup> и считал то и другое одинаково недостаточным для совершенствования таланта Семеновы.

<sup>1</sup> Глумов А. Н. Произнесение стиха «Бориса Годунова». — В сб.: «Борис Годунов» А. С. Пушкина. Л., 1936, с. 178.

<sup>2</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 17-ти т., т. 13, с. 45.

<sup>3</sup> Мы не пытаемся установить, насколько справедливы замечания Пушкина по отношению к тому или иному лицу, но берем их лишь как материал для суждений о пушкинском идеале актера.

<sup>4</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 17-ти т., т. 11. М. — Л., 1949.



А. С. Пушкин в Болдине. Рис. В. Рерберга

Вот первое важное для нас замечание Пушкина: обе крайности — и «вечная восторженность», и «бездушность» — равно недостаточны для образования совершенства.

Пушкин жестоко нападает на актера Брянского: «...какая холодность! какой однообразный, тяжелый напев... Брянский всегда, везде одинаков. Вечно улыбающийся Фингал, Тезей, Орозман, Язон, Дмитрий — равно бездушны, надуты, принужденны, томительны. Напрасно говорите вы ему: расшевелись, батюшка! развернись, рассердись, — ну, ну!»<sup>1</sup>.

Вот целая вереница исполнительских недостатков: бездушность (холодность), принужденность, надутость, однообразие. Из этого по контрасту выводим, что достоинства исполнителя: одушевленность (горячность), естественность, простота, разнообразие.

Но ведь это те достоинства, которые, как мы видели, отличали исполнительскую манеру самого Пушкина. Наблюдения мемуаристов подтверждаются критическими замечаниями самого поэта. Добавим еще, что «горячность», по Пушкину, должна быть естественной. Деланная горячность плохого актера заслуживает свиста:

...В спокойном духе горячась,  
Так иногда средь нашей сцены  
Плохой питомец Мельпомены  
Внезапным свистом оглушен...

«Руслан и Людмила»

Возникает недоумение: если горячность — достоинство актера, то почему же «восторженность» Гнедича расценивается Пушкиным наравне с отрицательным качеством — бездушностью? В заметке по поводу статей Кюхельбекера Пушкин писал: «Критик смешивает вдохновенье с восторгом. Нет, решительно нет — *восторг* исключает *спокойствие*, необходимое условие *прекрасного*»<sup>2</sup>. Вот чего не хватает восторженному исполнителю: покоя! Не мертвой холодности, а того творческого покоя, который происходит от полного слияния с исполняемым произведением.

Среди перечисленных Пушкиным достоинств Семеновой есть замечательное определение, которое необходимо вспомнить, — об одаренности актрисы «чувством живым и верным». Вот это живое и верное чувство и «игра всегда свободная, всегда ясная», отмеченная им у той же Семеновой, должны пополнить наш список положительных качеств исполнителя.

Дополняют его и те советы, которые дает Пушкин юной Колосовой, чтобы та со временем могла стать «истинно хорошей актрисой». Он рекомендует ей исправить «свой однообразный напев, резкие вскрикивания и парижский выговор буквы *p*», сделать жесты «естественнее и не столь жеманными» и, наконец, «подражать не только одному выражению лица Семеновой, но... присвоить и глубокое ее понятие о своих ролях»<sup>3</sup>.

Прежде всего искусство требует углубленной работы, «постоянного труда, без коего нет истинно великого»<sup>1</sup>. Такой совет убедителен в устах Пушкина, оставившего нам в своих черновиках памятник профессионального трудолюбия.

Какова же эта рекомендуемая Пушкиным работа?

1. Работа над дикцией: исправить картавый выговор буквы *p* — «очень приятный в комнате, но неприличный на трагической сцене». Быт и искусство, следовательно, имеют разные эстетические нормы. Человек искусства должен иметь «орган чистый, ровный, приятный»<sup>2</sup>, что Пушкин отметил в числе достоинств Семеновой.

2. Работа над телом: придать жестам естественность, чтобы они не были «столь жеманными».

3. Работа над ролью: надо усвоить «глубокое понятие о ролях». Полное понимание текста и задач, им определяемых, — неотъемлемое условие создания значительных ролей. «Кто нынче говорит о Каратыгиной, которая, по собственному признанию, никогда не могла понять смысла ни единого слова своей роли, если она писана была стихами», — замечает Пушкин.

4. Поиск разнообразия в форме выражения своих чувств. «Однообразный напев» — с ним Пушкин не устает сражаться. Он попрекает за него Колосову, Брянского, Борецкого, у которого «напев еще однообразней и томительнее». Очевидно, бороться с ним можно, опираясь на то «чувство живое и верное», которое Пушкин находил у Семеновой. В свете всего предыдущего понятно, почему он отвергает «резкие вскрикивания» Колосовой: в них видна фальшь, манерность. И поэт готов предпочесть «простое, равнодушное чтение стихов» скромною Яблочкиной.

Интересные мысли об актерском мастерстве Пушкин высказывает устами героев в драме «Каменный гость»:

Первый гость

Клянусь тебе, Лаура, никогда  
С таким ты совершенством не играла.  
Как роль свою ты верно поняла!

Второй

Как развила ее! с какою силой!

Третий

С каким искусством!

Лаура

Да, мне удавалось  
Сегодня каждое движение, слово,  
Я вольно предавалась вдохновенью.  
Слова лились, как будто их рождала  
Не память рабская, но сердце...

Вот, следовательно, что требуется от актера: «понять роль», т. е. усвоить смысл и значение исполняемого; «развить ее», т. е. построить рисунок роли,

<sup>1</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 17-ти т., т. 11, с. 42.

<sup>2</sup> *Орган* — так в XIX веке называли профессионально обработанный голос актера. — *Сост.*

<sup>1</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 17-ти т., т. 11, с. 12.

<sup>2</sup> Там же, с. 41.

<sup>3</sup> Там же, с. 12.

дать движение характеру; «силу» (т. е. действие и чувство) соединить с «искусством» (с мастерством); передать слова роли как свои, точно их рождает «не память рабская, но сердце».

Подведем итог требованиям, предъявляемым Пушкиным драматическому актеру.

Понимание роли, живое и верное чувство, приятный, чистый, ровный голос, выработанная дикция, горячность (темперамент), непринужденность, естественность, простота, разнообразие в выражении, отсутствие манерности — равно в речи и в жестах — при живой одушевленности, свободная и «ясная» игра, полная благородства, «порывы истинного вдохновения», а также профессиональное трудолюбие — вот достоинства актера. Пушкин требует глубокого понимания ролей: форма и содержание для него неразрывны. И скромная простота предпочитается крикливой манерности.

Все эти требования в полной мере относятся и к чтецу.

Сопоставим с вышеизложенным несколько характерных высказываний Пушкина по вопросам литературы.

«Прелесть нагой простоты так еще для нас непонятна, — писал он в 1828 году, — что даже и в прозе мы гоняемся за обветшалыми украшениями, поэзию же, освобожденную от условных украшений стихотворства, мы еще не понимаем»<sup>1</sup>. «Мы не только еще не подумали приблизить поэтический слог к благородной простоте, но и прозе стараемся придать напыщенность...»<sup>2</sup>.

Добавим к этому замечание, сделанное Пушкиным в 1822 году: «Точность и краткость — вот первые достоинства прозы. Она требует мыслей и мыслей — без них блестящие выражения ни к чему не служат. Стихи — дело другое (впрочем, в них не мешало бы нашим поэтам иметь сумму идей гораздо позначительней, чем у них обыкновенно водится)»<sup>3</sup>.

В обоих замечаниях проведено четкое деление на прозу и стихи. Нагая простота, точность и краткость, а главное, мысль — вот основные достоинства прозы. «Стихи — дело другое...» В письме к брату (от 14 марта 1825 г.) находим следующее: «Говорят, что в стихах — стихи не главное. Что же главное? проза? Должно заранее истребить это гонением, кнутом, колыями...»

Это — шутовское, но очень важное указание на необходимость поисков простоты, различной для передачи прозы и стихов. В прозе — поиски наиболее точных и скупых средств, в стихах — поиски гармонических сочетаний ведущей мысли с музыкальностью формы. Пример: Пушкин разбирает стих П. А. Вяземского «Сердитый влаги властелин» (о водопаде): «Вла-вла- — звуки музыкальные, но можно ли, например, сказать о молнии: властительница небесного огня? Водопад сам состоит из влаги, как молния — сама огонь. Перемени что-нибудь»<sup>4</sup>. Это прямое указание на то, что Пушкин не жертвовал точностью мысли и образа ради музыки стиха, несмотря на постоянное внимание к музыкальности поэтической речи.

<sup>1</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 17-ти т., т. 11, с. 344.

<sup>2</sup> Там же, с. 73.

<sup>3</sup> Там же, с. 19.

<sup>4</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 17-ти т., т. 13, с. 209.

Высокая требовательность к благозвучию — или «гармонии», как называл ее Пушкин, — доказывается, в частности, его заметками на полях стихотворения Батюшкова; так, он тщательно подчеркивал жесткие для слуха стыки трех и более согласных.

Знаменательно сказанное Пушкиным о Расине, знаменитом французском драматурге XVII века. Пушкин назвал его стихи «полными смысла, точности и гармонии»<sup>1</sup>, т. е. того триединства, к которому постоянно стремился сам Александр Сергеевич.

Единство содержания и формы — творческий завет Пушкина.

## К. С. СТАНИСЛАВСКИЙ ОБ ИСПОЛНЕНИИ СТИХОТВОРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А. С. ПУШКИНА

В 1914 году в спектакле Московского Художественного театра Константин Сергеевич Станиславский сыграл роль Сальери. Исполнение этой роли он, с присущей ему высокой требовательностью, считал для себя «жестоким провалом» и сделал выводы чрезвычайно важные: «...я променяю этого провала ни на какие успехи и лавры: так много важного принесла мне моя неудача»<sup>2</sup>.

Чему же научила его работа над Пушкиным?

«Многие, увлекаясь пушкинским стихом, недооценивают самого содержания пушкинской поэзии. Я же, напротив, до конца старался исчерпать внутреннюю суть драмы, — анализирует Станиславский. — ...Главное было в том, что я не справлялся с пушкинским стихом. Я перегрузил слова роли и придал каждому из них большее значение, чем оно может в себя вместить. Пушкинские слова как бы распухли... Каждое из распухших слов отделялось друг от друга большими промежутками... И чем больше я вкладывал чувства и духовного содержания, тем тяжелее и бессмысленнее становился текст, тем невыполнимее была задача»<sup>3</sup>.

Здесь содержится чрезвычайно интересное наблюдение: перегрузка «примышленным» содержанием вызвала обесмысливание текста. Вывод, продиктованный исключительной наблюдательностью мастера. «Надо было временно отойти от роли, успокоить чересчур взволнованные чувства и воображение, найти в себе ту гармонию, которой проникнута пушкинская трагедия в целом и которая придает ее стиху такую прозрачность и легкость»<sup>4</sup>.

И далее Константин Сергеевич переходит к тому уроку, который он вынес из этого спектакля и который он поставил названием к главе своих воспоминаний: «Актер должен уметь говорить».

«Вот когда я до конца понял, что мы не только на сцене, но и в жизни говорим пошло и безграмотно; что наша житейская тривиальная простота

<sup>1</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 17-ти т., т. 13, с. 86.

<sup>2</sup> Станиславский К. С. Собр. соч. в 8-ми т., т. 1. М., 1954, с. 369.

<sup>3</sup> Там же, с. 366—367.

<sup>4</sup> Там же, с. 367.

речи недопустима на сцене; что уметь просто и красиво говорить — целая наука, у которой должны быть свои законы»<sup>1</sup>.

Именно Пушкин — создатель нашего литературного языка — вплотную поставил такого богатого режиссерским, актерским и педагогическим опытом мастера, каким был Станиславский в 1914 году, перед задачей «уметь говорить».

Уметь говорить! Не это ли требование звучит у самого Пушкина в советах Колосовой и другим?

Характерно, что Станиславского работа над пушкинским стихом ведет к поискам музыки в речи: «Я слышал своим внутренним слухом такую музыкальную стихотворную речь и не мог уловить ее основ»<sup>2</sup>. Однажды Константин Сергеевич посетил концерт струнного квартета. Музыка и звучание инструментов дали ему новые мысли: «Речь, стих — та же музыка, то же пение. Голос должен петь и в разговоре и в стихе, звучать *по-скрипичному*, а не *стучать* словами, как горох о доску»<sup>3</sup>. И далее: «Когда голос сам поет и вибрирует, нет нужды прибегать к фокусам, а надо пользоваться им, чтобы просто и красиво говорить мысли или выражать большие чувства. Вот такой голос и речь необходимы для Пушкина, Шекспира, Шиллера»<sup>4</sup>.

Великий учитель сцены, таким образом, завещал нам исполнение, которое должно опираться на обе стороны творчества Пушкина: на мысль произведения и на музыку стиха. Перевес в ту или иную сторону грозит искажением пушкинского наследия и неизбежно ведет к творческой неудаче.

### КАК ЖЕ НАМ ЧИТАТЬ ПУШКИНА?

Предваряющая воплощение работа предполагает тщательный анализ произведения и понимание творческих задач, которые ставил перед собою Пушкин в период создания его, а следовательно, и знакомство с биографическими данными.

Неверно представлять творчество Пушкина как нечто единое и неизменное. Одинаковы только крышки переплетов, на которых значится «Полное собрание сочинений». Настоящий, живой Пушкин в различные периоды жизни ставил перед собой разные задачи и по-разному их разрешал. Творчество его — словно анфилада залов, обработанных одним архитектором, но многообразных по сути. Неодинаково звучит лицейский Пушкин и болдинский, Пушкин сказок и Пушкин южных поэм. Есть Пушкин-рассказчик, увлекательный собеседник, но есть Пушкин-певец и трагический Пушкин.

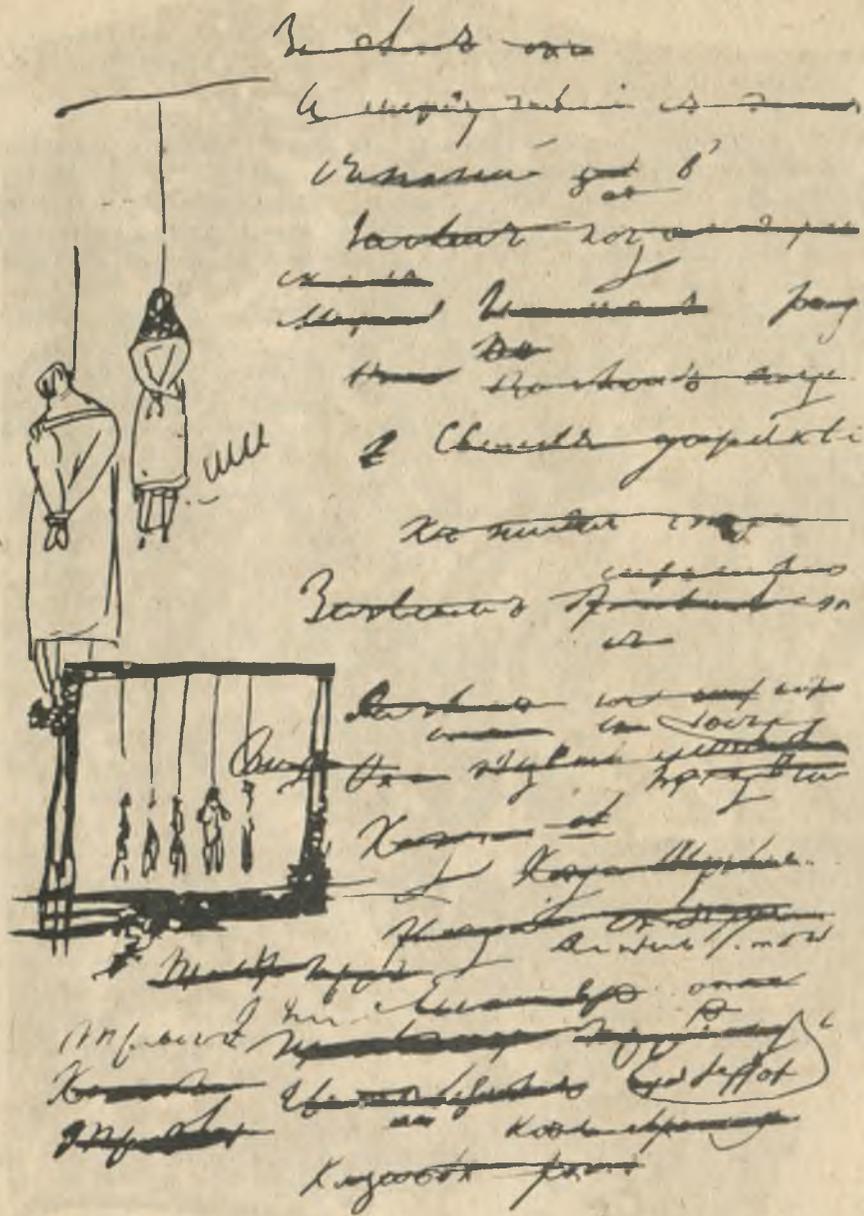
Для всякой волновавшей его темы он находил соответствующий род литературы. Вспомним, что им утверждалась и необходимость различного исполнительского подхода к разным формам творчества. Совершенно

<sup>1</sup> Станиславский К. С. Собр. соч. в 8-ми т., т. I. М., 1954, с. 368.

<sup>2</sup> Там же, с. 369.

<sup>3</sup> Там же, с. 370.

<sup>4</sup> Там же, с. 371.



неоспоримо, что исполнение произведений из многообразного наследства Пушкина, выявляя содержание каждого из них, должно вместе с тем учитывать жанр и стиль данной вещи, т. е. жанр данного поэтического произведения (поэма, ода, лирический романс, повесть, трагедия и т. д.), и способ выражения мысли в нем.

Надо всегда отдавать себе отчет, какого Пушкина предстоит исполнять: раннюю ли романтическую поэму, стихотворную ли повесть, сказку или дружеское послание. Для всего этого должны быть найдены соответственные выразительные средства. Конечно, при всем разнообразии своего творчества Пушкин есть Пушкин, и существует обобщенный стиль Пушкина. Но при этом необходимо видеть Пушкина живым, развивающимся, а не рассматривать его творчество как нечто застывшее.

Поясню на конкретном примере. Сравним два стихотворения. Оба автобиографичны, оба навеяны приездом в село Михайловское, но одно — «Деревня» — написано юным поэтом в 1819 году<sup>1</sup> и отражает вольнолюбивые мечты Пушкина и его друзей-декабристов, второе — «Вновь я посетил...» — в 1835 году, зрелым поэтом, пережившим и выстрадавшим так много.

Даже самое начало каждого из двух стихотворений показывает разницу в мироощущении поэта. Сравните подчеркнутые нами слова:

#### Деревня

Приветствую тебя, *пустынный уголок,*  
Приют спокойствия, трудов и вдохновенья,  
Где *летят дни моих невидимый поток*  
На лоне счастья и забвенья!

#### Вновь я посетил...

...Вновь я посетил  
Тот уголок земли, где я *провел*  
Изгнанником два года *незаметных.*

В следующих стихах поэт сопоставляет прошлое и настоящее. Но если в «Деревне» звучит резкий отказ от минувших заблуждений, подчеркнутый контрастом с новой, счастливой жизнью, то во втором стихотворении мысль продолжает литься сосредоточенно и мягко.

#### Деревня

Я твой: я променял порочный двор цирцей,  
Роскошные пиры, забавы, заблужденья  
На мирный шум дубров, на тишину полей,  
На праздность вольную, подругу размышленья.

#### Вновь я посетил...

Уж десять лет ушло с тех пор — и много  
Переменилось в жизни для меня,

<sup>1</sup> При жизни поэта была напечатана лишь первая часть; целиком стихотворение распространялось нелегально, в списках. Впервые оно было напечатано целиком за границей, в «Полярной звезде» А. И. Герцена в 1856 году, а в России — лишь в 1870-м.

И сам, покорный общему закону,  
Переменился я, — но здесь опять  
Минувшее меня объемлет живо,  
И, кажется, вечер еще бродил  
Я в этих рошах.

Дальше в каждом из стихотворений поэт рисует пейзаж. Обратите внимание, как планомерно ведет Пушкин повествование: сначала то, что относится к усадьбе, затем вид на озеро, затем противоположный берег. Лишь в самом начале «сей... сад» и «сей луг» [первого стихотворения] сменяются «опальным домиком» [во втором]:

#### Деревня

Я твой: люблю сей темный сад  
С его прохладой и цветами,  
Сей луг, уставленный душистыми скирдами,  
Где светлые ручьи в кустарниках шумят.

#### Вновь я посетил...

Вот опальный домик,  
Где жил я с бедной нянею моей.  
Уже старушки нет — уж за стеною  
Не слышу я шагов ее тяжелых,  
Ни кропотливого ее дозора.

Далее совпадение почти полное, но как изменился тон описания, насколько проще и лиричнее он во втором стихотворении! В первой части «Деревни» все радует поэта, все детали пейзажа воспринимаются как «следы довольства и труда». Во втором стихотворении поэт узнает то один, то другой памятный уголок, но узнавание это печально: холм напоминает о печальных раздумьях, об ушедших днях счастья, воды озера кажутся неведомыми, как неведом океан жизни.

#### Деревня

Везде передо мной подвижные картины:  
Здесь вижу двух озер лазурные равнины,  
Где парус рыбака белеет иногда,  
За ними ряд холмов и нивы полосаты,  
Вдали рассыпанные хаты,  
На влажных берегах бродящие стада,  
Овины дымные и мельницы крылатые;  
Везде следы довольства и труда...

#### Вновь я посетил...

Вот холм лесистый, над которым часто  
Я сживал недвижим — и глядел  
На озеро, вспоминая с грустью  
Иные берега, иные волны...  
Меж нив златых и пажитей зеленых  
Оно, синее, стелется широко,  
Через его неведомые воды  
Плывет рыбак и тянет за собою  
Убогий невод. По брегам отлогим

Рассеяны деревни — там за ними  
Скривилась мельница, насилиу крылья  
Ворочая при ветре...

На самую действительность поэт, по прошествии многих лет, смотрит гораздо углубленнее; он отмечает детали, которых прежде не вводил: невод у рыбака *убогий*, торжественный «рыбарь» здесь назван просто *рыбаком*, мельница насилиу крылья ворочает...

Следующие стихи «Деревни» не имеют аналогии в сравниваемом стихотворении, — мы рассмотрим их позднее. Напомним только, что продолжение (конец первой и вся обличительная вторая часть) подготавливает финальное обращение. Поскольку «Вновь я посетил...» также заканчивается обращением, то мы (в методических целях) подведем наш анализ к сопоставлению этих обращений.

Вернемся к тексту стихотворения «Вновь я посетил...». От печальных мыслей поэта отвлекает новое воспоминание — о трех соснах; картина молодой поросли подготавливает перелом в его настроении:

На границе  
Владений дедовских, на месте том,  
Где в гору подымается дорога,  
Изрытая дождями, три сосны  
Стоят — одна поодаль, две другие  
Друг к дружке близко... (И т. д.)

И, наконец, сопоставление двух обращений, оканчивающих стихотворения. В «Деревне» — гневная, приподнятая, ораторская интонация, мощный, горячий протест, призывное и требовательное ожидание зари свободы. Эта часть не случайно содержит одни только восклицательные и вопросительно-восклицательные предложения и начинается страстными «О, если б...» и «Почто...» *Инверсии* и славянизмы подчеркивают высокий одический стиль финала.

#### Деревня

О, если б голос мой умел сердца тревожить!  
Почто в груди моей горит бесплодный жар  
И не дан мне судьбой витийства грозный дар?  
Увижу ль, о друзья, народ неугнетенный  
И рабство, падшее по манию царя,  
И над отечеством свободы просвещенной  
Взойдет ли наконец прекрасная заря?

По-прежнему простым и музыкальным стихом, но оживленно и бодро обращается Пушкин во втором случае к молодой зеленой поросли:

Вновь я посетил...

Здравствуй, племя  
Младое, незнакомое! не я  
Увижу твой могучий поздний возраст,  
Когда перерастешь моих знакомцев

И старую главу их заслонишь  
От глаз прохожего. Но пусть мой внук  
Услышит ваш приветный шум, когда,  
С приятельской беседы возвращаясь,  
Веселых и приятных мыслей полон,  
Пройдет он мимо вас во мраке ночи  
И обо мне вспомнит.

Поэт преодолевает свое жизненное утомление и заканчивает произведение примиренно и светло.

Возможен, вероятно, и другой подход к этим стихотворениям. Неоспоримо одно: анализ идейного содержания произведения, его смысла, литературной формы и понимание его места в истории творчества поэта — вот необходимые основы для правильной и закономерной передачи произведений А. С. Пушкина.

В «Деревне» впервые в творчество Пушкина входит тема народа, его судеб, тема, которая в дальнейшем будет звучать в его произведениях вплоть до «Памятника» (1836). Сравните: разве строфы «Памятника», стихотворения, подводящего итог творческой жизни поэта, не есть ответ на те задачи, которые ставил перед собой юный Пушкин?

#### Деревня

Я здесь, от суетных оков освобожденный,  
Учуся в истине блаженство находить,  
Свободною душой закон боготворить,  
Роптанью не внимать толпы непросвещенной,  
Участьем отвечать застенчивой мольбе  
И не завидовать судьбе  
Злодея иль глупца — в величии неправом.

#### Памятник

...И долго буду тем любезен я народу,  
Что чувства добрые я лирой пробуждал,  
Что в мой жестокий век восславил я свободу  
И милость к падшим призывал.

Веленью божию, о Муза, будь послушна,  
Обиды не страшась, не требуя венца,  
Хвалу и клевету приемли равнодушно,  
И не оспаривай глупца.

В этих строфах перекликается все — от смысла до кованого метра стиха. Сравнение же должно подсказать чтецу, как исполнить этот кусок первой части «Деревни», идущий после идиллического описания пейзажа.

Чем больше мы будем знать о Пушкине и его творчестве, тем ярче и осмысленнее будет наше толкование его произведений. Вспомним горький упрек Пушкина актрисе, которая «не могла понять смысла ни единого слова своей роли, если она писана была стихами».

Между тем, зная и любя Пушкина с детства, мы часто привычно повторяем его слова, не представляя точно, что скрывается под ними,

удовлетворенные пониманием общего. Все ли читатели Пушкина знают, что такое *стогны*? А ведь всякий читал в «Медном всаднике» — «Стояли стогны озерами!» Кто задумывался хотя бы над фразой Варлаама относительно Григория в «Борисе Годунове»: «Неведомо кто, неведомо откуда, да еще и спесивится; может быть, кобылу нюхал...» Оказывается «нюхать кобылу» — своего рода блатной термин глубокой старины и означает: быть выпоротым на «кобыле», т. е. на деревянной стойке. Так наказывали преступников. Таким образом, Варлаам спрашивает: не преступник ли Григорий?

А первый стих «Онегина»: «Мой дядя самых честных правил»? Что это за «честные правила»? Здесь не пустое любопытство: от понимания зависит то, как мы произнесем эти слова. Оказывается, это чуть измененный стих Крылова: «Осел был самых честных правил...»

Нужно ли доказывать, насколько содержательнее исполнение, основанное на полном понимании текста и всего, чем жили Пушкин и его эпоха? Все сказанное относится в равной степени и к прозе, и к стихам.

Поговорим теперь о некоторых вопросах, связанных с исполнением стихов.

Мы видели, что в чтении самого Пушкина можно установить две манеры, отмеченные современниками, — это напевное чтение и «простая, ясная, обыкновенная речь». Первая была методом исполнения лирики и ранних поэм, вторая — диалогического стиха драм и трагедий.

По степени приближенности к разговорной речи стихотворные произведения Пушкина можно распределить так: наиболее отдаленная от разговорной интонации — лирика (в особенности ранняя), ближе к ней — разговорный язык повестей и романа в стихах («Домик в Коломне», «Граф Нулин», «Евгений Онегин») и еще ближе — диалогический язык драматургических произведений. Соответственно этому предстоит рассмотреть вопросы, возникающие при исполнении стихов Пушкина: напевность речи, легкость речи и характерность речи.

Не следует смешивать напевность речи с «музыкальностью»: музыкальность может наличествовать в любой речи (и легкой и характерной в том числе), тогда как «напевность» — специфический речевой стиль, манера исполнения, которую можно услышать и в наши дни, когда лирические поэты читают стихи — как свои, так и других авторов.

Пушкинист А. Л. Слонимский, анализируя существующие манеры чтения Пушкина, пришел к выводу, что «в той или иной степени напевность необходима, хотя и скрытая, преодоленная смысловым выражением»<sup>1</sup>. Это мнение специалиста и важно, и справедливо.

В лирике Пушкина — элегической, романсной и т. п., а отчасти и в поэмах некоторая напевность может с успехом быть применена (вслед за авторским чтением) как средство против превращения этих произведений в прозу. Однако применение напевности должно быть осторожным и удовлетворять следующим требованиям:

1) голос — певуч, но не криклив; напев не должен превращаться в однообразный «вой»;

2) построение мелодической кривой должно опираться на смысл каждого стиха, и вершины должны совпадать с наиболее весомыми, логически или эмоционально, словами стиха;

3) мелодия не должна приобретать застывшего стандартного характера, но может изменяться от стиха к стиху, захватывая иногда несколько стихов;

4) преувеличенность интервалов, характерная для напевности, не должна быть чрезмерной.

Следующим важным при исполнении Пушкина вопросом является легкость речи. Для уяснения сути дела удобнее всего сравнить образцы легкой речи и речи отяжеленной, торжественной. Пусть образцом легкой речи послужит разговорная фраза. Мы слышим, что во всякой фразе, сказанной легким разговорным тоном, далеко не все слова имеют одинаковый вес: некоторые из них обладают более сильными ударениями и являются как бы организующими центрами фразы, другие — менее сильными, третьи вовсе «безударны». Вот хотя бы часть предшествующей фразы: «Далеко не все слова имеют одинаковый вес». В ней логические центры — *слова* и *вес*. Попробуйте произнести эту фразу с трибуны с целью запечатлеть ее в сознании многочисленных слушателей: почти все слова будут произнесены с тяжелым ударением, растянуты, слово от слова отделится паузой.

Таким образом, легкая речь отличается ослаблением ударений на ряде слов, при наличии во всякой фразе организующих центров, которые несут основные ударения. Чем легче речь, тем меньше таких ударных точек. Вопрос легкости речи прежде всего вопрос количества ударений.

Мороз и солнце — день чудесный!

В быту мы произнесем эту фразу, сохраняя примерное равенство ударений на всех четырех словах. При облегченном же чтении этот стих, как и следующие за ним, легко распадется на две интонационные волны:

Мороз и солнце — день чудесный!  
Еще ты дремлешь — друг прелестный,  
Пора, красавица — проснись...

Граница между этими волнами, своего рода цезура, как и ударение, может падать на разные места стиха.

Интересно следующее наблюдение. Для стихотворений и поэм Пушкина характерно употребление четырехстопного ямба: 80% его стихотворений и 88% поэм написаны этим размером. Однако полное количество ударений в стихе (4) имеют только 27% стихов, большинство же имеют 3 ударения (64%), а 9% — только 2. Такое же стремление можно заметить и в пушкинском четырехстопном хоре.

Сопоставляя эти данные, мы видим, что самая ритмика Пушкина служит облегчению стиха. И все же даже при четырех ударениях, равно как и при трех, пушкинские стихи, которые нужно произносить легко, естественно распадаются на две волны и одно, а то и два метрических ударения в произнесении оказываются ослабленными:

<sup>1</sup> Слонимский А. Стих и образ. — «Литературный современник», 1936, кн. 8, с. 135.

В час незабвенный, в час печальный  
Я долго плакал пред тобой.

Такое облегчение ударений в речи необходимо для придания ей легкости. Не надо только проводить его «рассудку вопреки, наперекор стихиям». Нет беды, если какой-нибудь стих будет произнесен с тремя, а то и с четырьмя равновесными ударениями:

В час незабвенный, в час печальный  
Я долго плакал пред тобой.

Это не только не нарушит общего легкого течения стихов, но придаст интонации необходимое разнообразие.

Бывают случаи, когда пушкинский ямб «отяжелевает» до того, что требует дополнительных ударений. Стих «Швед, русский — колет, рубит, ржет...» (в описании Полтавского боя) отнюдь не должен произноситься как «Шведрусский — колет, рубитржет...»

Здесь отяжеление стиха вызвано тем, что грандиозность картины Полтавского боя потребовала от поэта отхода от разговорной речи, приближения к речи более торжественной.

Наиболее приближен к нормам обычной речи язык пушкинской драматургии. Именно в чтении трагедии звучала у него «обыкновенная, простая, ясная речь». Однако надо помнить, что «обыкновенность» здесь не обыкновенная. Как раз чтение стихов трагедии «Моцарт и Сальери» натолкнуло К. С. Станиславского на мысль, что «наша житейская тривиальная простота недопустима на сцене». Здесь простота — условная, сценическая, как условно приближение к житейской речи, речи стихотворения. Речь в стихах — это совсем не то, что речь в прозе.

Например, мы читаем в «Пиковой даме»: «Пожалуйста, душенька! — сказала Лизавета Ивановна, вспыхнув от ее замечания, — вперед ко мне записок не носите, а тому, кто вас послал, скажите, что ему должно быть стыдно».

Мы не замечаем, что Лизавета Ивановна здесь говорит стихами — пятистопными ямбами, которыми написаны драмы Пушкина!

...вперед ко мне  
Записок не носите. А тому,  
Кто вас послал, скажите, что ему  
Должно быть стыдно...

Если бы мы это и заметили, то не должны были бы подчеркивать. Ведь это — проза.

И наоборот: если мы начнем стих трагедии произносить с «прозаической простотой», получится абсурд. Зачем бы поэту укладывать свои мысли в ямбы, делить произведение на строчки, если бы надо было, например, монолог Бориса читать прозаически: «Шестой уж год я царствую спокойно, но счастья нет моей душе. Не так ли мы смолоду влюбляемся и алчем утех любви, но только утолим сердечный глад» и т. д.

Вспомним, как категорически отверг Пушкин предложение Николая I переделать трагедию в исторический роман. В прозе герои говорят совсем

<sup>1</sup> Наблюдение из книги Б. Томашевского «О стихе» (Л., 1929).

иначе! Стих трагедии нужно читать так, как это диктуется нормами произнесения стиха, принимая во внимание цезуру, осторожно оттеняя окончание стихов:

Шестой уж год || я царствую спокойно,  
Но счастья нет || моей душе. Не так ли  
Мы смолоду || влюбляемся и алчем  
Утех любви, || но только утолим  
Сердечный глад...

Пушкинист Г. О. Винокур пишет: «В „Борисе Годунове“, как и всегда у Пушкина, отчетливо наблюдается стремление к гармоническому согласованию синтаксического ритма с ритмом стихотворным, так что границы речевых тактов в тенденции совпадают со стихотворным членением»<sup>1</sup>. В этом мастерство Пушкина, и потому исполнителю его не представит труда «говорить стихами».

Однако нельзя забывать, что уровень речи драматургических произведений поэта никогда не падает до уровня простецкой, бытовой речи. «Драмы Пушкина требуют большого внимания к паузам и более частого замедления темпов при произнесении, чем другие»<sup>2</sup>. А ведь мы видели, что именно увеличение пауз и замедленность — признаки отяжеленной речи. Трагический стих Пушкина, по сравнению с разговорно-легким стихом повестей, является отяжеленным. Это подтверждает своими наблюдениями Б. В. Томашевский: в трагедии, пишет он, «на слове все держится, но на слове как на средстве выражения, а не как на чистой музыке».

«Истинные гении трагедии, — писал Пушкин Н. Раевскому в 1829 году, — никогда не заботились о каком-нибудь другом правдоподобии, кроме правдоподобия характеров и положений»<sup>3</sup>.

«Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах — вот чего требует наш ум от драматического писателя», — утверждает Пушкин в 1830 году<sup>4</sup>.

Пушкин ищет истины страстей, правдивого изображения характеров, а не натуралистического воспроизведения особенностей речи.

Таким образом, материалы для характеристики образа надо искать не в подражаниях этнографическим, бытовым, возрастным особенностям речи героев, а в мысли, определяющей интонацию. Допустим, что задача исполнителя — передать со всею яркостью то воплощение скупости, которое показал Пушкин в образе Барона («Скупой рыцарь»). Следовательно, надо оттенить в монологе все места, где речь идет о деньгах, о власти их. Барон прячет деньги — и голос его звучит нежностью; он представляет себе, что деньги его можно промотать, — и проникается иступленной яростью. Так в продолжение монолога проходит целая гамма чувств, зажигающихся при мысли о деньгах. Здесь вовсе не так важно, говорить ли слова Барона от лица

<sup>1</sup> Сб. «Борис Годунов» А. С. Пушкина. Л., 1939, с. 149.

<sup>2</sup> Мейерхольд В. Э. Пушкин-режиссер. — «Звезда», 1936, кн. IX, с. 205—211.

<sup>3</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 17-ти т., т. 14, с. 48.

<sup>4</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 17-ти т., т. 11, с. 178.

40- или 48-летнего. Важно не измельчить образ: показать не скупенького тарикашку, кашляющего и хрипящего от натуги, а трагический, масштабный образ скупца, поработанного золотом; сила страсти заставляет забыть, сколько лет герою.

«Слово несет огромную пушкинскую мысль — оно отобрано из множества других однозначных слов, как наиболее точно и полно выражающее ее. Оно поставлено именно там, где оно может прозвучать с наибольшей силой. Чем правильнее оно произнесено — правильнее с точки зрения классической фонетики русского языка, — тем ярче оно характеризует персонаж. Шепелявость, старческая хрипота, шамканье, грассировка — все слышимые внешние аксессуары актерского искусства органически противны ему. Более того, они ломают его, деформируют, — иначе говоря, — лишают слово того прямого значения, которое ему придавал Пушкин»<sup>1</sup>.

Мы наметили некоторые нормы, на основе которых можно работать над пушкинскими стихотворными текстами.

Подведем итоги.

Исполнение Пушкина требует простоты, естественности и непринужденности.

Исполнитель должен развивать гибкость и музыкальность своего голоса учиться просто и красиво говорить.

Исполнению должно предшествовать изучение творческого пути С. Пушкина и его произведений. Только понятое до конца произведение может быть исполнено художественно.

Исполнение должно передавать ведущую мысль и сохранять музыкальность формы.

Необходимо учитывать жанр и стиль исполняемого и соблюдать основные правила современного чтения стихов.

Многообразное пушкинское наследие требует применения нескольких речевых стилей: от лирической «напевности» через разговорную легкость и принужденность к условной простоте трагического стиха.

Пушкинское наследие полно не только мысли — оно согрето глубоким и сильным чувством, движущим ритмические переходы стиха. «...Пушкинская лирика вся держится на этих эмоциональных переливах, иногда едва заметных. К этому надо прислушаться — и тогда стихотворение заговорит, откроется его лирическая динамика...»<sup>2</sup>

Пластическая выразительность должна быть лаконичной, продуманной, соответствовать жанру и стилю произведения.

К чуткости, необходимой для постижения мастерства Пушкина, должен стремиться каждый исполнитель пушкинских стихов; он должен стремиться услышать и передать в звучании строк поэта то, что завещал нам

С. Станиславский, — «настоящую музыкальность, выдержанный, верный и разнообразный ритм, хороший, спокойно передаваемый внутренний сунок мысли или чувства».

# Маяковский в художественном чтении

<sup>1</sup> Цимбал С. Театр Пушкина и пушкинский спектакль. — «Рабочий и театр», 1937, № 2.

<sup>2</sup> Слонимский А. Стих и образ. — «Литературный современник», 1936, кн. 8, с. 167.

## УРОКИ МАЯКОВСКОГО

**М**аяковский был образцовым исполнителем своих произведений. «Маяковский приходил на свои вечера как на работу, поднимался на эстраду, расправлял плечи, иногда снимал пиджак, вешал его на спинку стула и, охватив зажегшимся взглядом тысячу людей, начинал читать новые стихи»<sup>1</sup>.

С. И. Бернштейн, описывая свойственный Маяковскому стиль чтения стихов, определяет его так: «...полнокровная, яркая, реалистическая читка, подчеркивающая логические отношения между словами и фразами, выражающая человеческие чувства интонациями живой разговорной речи и в то же время безукоризненно ритмичная, организуемая ритмом, как у всякого поэта, и даже более: маркирующая ритм»<sup>2</sup>.

Томашевский вспоминает, как учил Маяковский читать стихи участников постановки трагедии «Владимир Маяковский»: «Секрет состоял в том, чтобы от большой напевности вовремя перейти на простой разговорный и даже несколько тривиальный тон»<sup>3</sup>.

В последние годы жизни Маяковский постоянно ездил по стране. На выступлениях поэта слушатель одновременно учился читать его стихи. Маяковский декларировал: «Я считаю правильным, чтобы к праздникам не только помещались стихи, но и вызывались читатели, чтецы и рабчиты для обучения их с авторского голоса»<sup>4</sup>.

Маяковский создал «интонационный стих», как назвал его Н. Асеев, т. е. стих, рассчитанный в первую очередь на произнесение, «на живое воспроизведение его в чтении»<sup>5</sup>.

Книги стихов Маяковского до известной степени можно уподобить тетрадам нот, значки которых являются знаками живой музыки. Не случайно строки стихов в поэме «Война и мир» перемежаются нотными строчками, —

<sup>1</sup> Никулин Л. В. Воспоминания и встречи. — «Знамя», 1939, № 9, с. 173.

<sup>2</sup> Бернштейн С. И. Маяковский-чтец. — «Говорит СССР», 1936, № 4, с. 51.

<sup>3</sup> Томашевский К. Владимир Маяковский. — «Театр», 1938, № 4, с. 140.

<sup>4</sup> Маяковский В. В. Расширение словесной базы. — Полн. собр. соч. в 13-ти т., т. 12. М., 1959, с. 163.

<sup>5</sup> Асеев Н. Как читать Маяковского. — «Лит. газ.», 1936, 14 апр.

тем самым подчеркивается принципиальное тождество для Маяковского словесного и музыкального творчества. Об этом же говорит и следующее признание поэта:

«Я хожу, размахивая руками и мыча еще почти без слов, то укорачивая шаг, чтоб не мешать мычанию, то помычивая быстрее в такт шагам.

Так обстругивается и оформляется ритм — основа всякой поэтической вещи, проходящая через него гулом. Постепенно из этого гула начинаешь вытаскивать отдельные слова»<sup>1</sup>.

Метр («такт»), ритм, звучащая музыка стиха («гул») — не мешающие мысли, а рождающие наиболее точное словесное ее выражение, — вот элементы, из которых слагается творческий процесс Маяковского.

Читатель, привыкший к чтению глазами, в стихах Маяковского сталкивается с произведениями, которые требовали восприятия на слух. Имея навыки «немного» чтения с листа, он становился в тупик перед декламационными нормами «разговорного» стиха. Понятно, почему поэт придавал такое значение обучению с авторского голоса. Вот один из уроков В. В. Маяковского, преподанный им при весьма своеобразных обстоятельствах<sup>2</sup>.

Это было летом 1929 года в Евпатории, где я выступал с лекцией «Нужны ли нам стихи?», сопровождая ее чтением произведений новой поэзии, в частности Маяковского. Стихи были нужны, публика их горячо принимала. На 17 августа был назначен мой последний вечер, а 16-го по всей Евпатории запестрели афиши: «Маяковский». Едва закончив концерт, я поспешил в курзал «на Маяковского».

Высокий, наголо остриженный, Маяковский, стоя за маленьким столиком, отвечал на груды записок. «Намозоливший от многолетнего сидения зад» безликий мешанин пытался в них исподтишка идти в атаку на поэта. Некоторые записки до того пахли тиной, что мне стало жаль этого большого человека на эстраде, одиноко отражающего плотный прибой ненавистной ему обывательщины.

В одной из записок кто-то из публики спрашивает у поэта, как он относится к моему чтению.

— Как отношусь? Да никак! — роняет Маяковский. — Я его не знаю.

— А я здесь, — вырывается у меня непроизвольно.

— Это вы, товарищ? — нагибается с эстрады Маяковский. — Так, может, вы сейчас прочтете что-нибудь?

Публика рьяно поддерживает это предложение... Поднимаюсь на сцену. Заказали мне «Солнце в гостях у Маяковского».

— А вы не обидитесь, если после вас я сделаю свои замечания и прочту его по-своему? — спрашивает автор.

— Нет. Но вы разрешите и мне сделать свои замечания?

Маяковский косится:

— Пожалуйста.

<sup>1</sup> Маяковский В. Как делать стихи? — Полн. собр. соч. в 13-ти т., т. 12. М., 1959, с. 100.

<sup>2</sup> Далее приводится отрывок из очерка Г. В. Артоболевского «Встреча на эстраде». Печатается с большими сокращениями. Полностью опубликовано в «Очерках по художественному чтению» (М., 1959) и в других изданиях. — *Сочм.*

Публика в восторге: состязание на эстраде!

Итак, я исполняю заказанное стихотворение, кончая его бравурно, «под занавес»:

...светить —  
и никаких гвоздей!  
Вот лозунг мой —  
и солнца!

По совести говоря, читал я неважно: впервые читая перед автором, волновался, был каким-то несобранным. Маяковский мог обойтись со мной достаточно сурово. Но он был принципиален. Он знал, кого бить и за что бить. О моем чтении он высказался по-деловому. Отметил, что «у артиста красивый голос», что исполнение «все-таки актерское», попутно попрекнул И. Ильинского за то, что тот «свистит солнцу», пожелал большей ритмической заостренности.

Один стих Маяковский обособленно показал мне: «А это так надо читать». Как известно, все стихотворение написано ямбом, в котором последовательно чередуются стихи четырехстопные и трехстопные. А стих «Медленно и верно» из-за отсутствия начального ударного слога имеет вид хореического стиха, что в литературе отмечалось как ритмический перебой. Чтение поэта выправляло этот мнимый перебой ритма: он растягивал произнесение первого слова (самой интонацией отражая медлительность описываемого), тогда как второе слово сказал твердо и четко. Таким образом, этот, в написании хореический, стих в звучании уподоблялся поэтом прочим ямбическим стихам:

Ме-е-дленно и верно.

«Перебой» был осознан поэтом как смысловой знак: слово в стихе жило не только логической, но и изобразительной стороной.

Затем он упрекнул меня в том, что я не сказал заглавие: «У меня заглавие всегда входит конструктивной частью в произносимое стихотворение. Это надо учесть исполнителям».

Он произнес заглавие, зычно возгласив первые слоги:

НЕОБЫ-

и после чуточной паузы рассыпался «петитом»:

чайное приключение...

Маяковский сказал, что соответственно располагались шрифты при первой публикации. Приходится пожалеть, что в дальнейшем это графическое своеобразие пропало; как и всегда, графика автора отражала его интонационные пожелания. Вопрос о «букве» Маяковского — это вопрос о мысли Маяковского. За всякой буквой у него мысль, живая интонация.

Читал Маяковский превосходно, в «железном ритме». Он не играл образов. Он с рельефностью скульптора передавал смысл произведения в четком каркасе ритма. Бросающейся в слух особенностью было неподражаемое прослаивание повышенного, патетического тона тоном разговорным, «низким».

Запомнился смелый оборот, когда после слов «в упор я крикнул солнцу» вместо естественно ожидаемого громкого обращения поэт говорил «Слазь!» простецким и потому уничижительным для солнца тоном. Подобным образом строилась и концовка. После высокопафосного мощного подъема к словам «Вот лозунг мой...» поэт делал маленькую паузу и добавлял как нечто незначительное — и «солнца», низводя этим светило до роли «энного спутника» к необъятному жизнеутверждающему «Я».

Когда поэт закончил, я посетовал, что он, считая, по-видимому, свою интерпретацию канонической, дает так мало знаков для исполнителей. Кто прибежит к только что показанному речевому оксюмору<sup>1</sup> без особого авторского указания? Кто решится сказать «Слазь!» противоположно прямому смыслу глагола «крикнул»?

Маяковский ответил, что он не считает такое чтение общеобязательным, и добавил: «Действительно, это прием довольно грубый. Это в балагане, намереваясь посмешить, актер зовет, обращаясь в кулису: цып-цып, а оттуда, вместо ожидаемой крошки, появляется верзила. Но я не всегда читаю одинаково». И он показал, как он читает по-другому заглавие. Став у кулисы, прошелся маленькими шажками вдоль рампы, ритмично при этом «отбарабанивая»:

Не-о-бы-чай-но-е при-клю-че-ни-е...

Этим и закончилось наше «состязание на эстраде».

Вопрос об авторском чтении был для Маяковского принципиальным вопросом, к которому он возвращался неоднократно. «Хорошесть авторской

<sup>1</sup> *Оксюморон* (от греч. *οξύμωρον* — «остроумно-глупое») — стилистическая фигура, объединяющая понятия, логически несовместимые. — *Сост.*

Г. В. Артоболевский читает «Стихи о советском паспорте» В. В. Маяковского

читки не в актерстве, — писал он. — В. И. Качалов читает лучше меня, но он не может прочесть так, как я»<sup>1</sup>.

Полноту раскрытия своего замысла Маяковский представлял в авторских интонациях, поскольку в художественной речи только интонация позволяет вскрыть ведущую мысль произносимого текста, его подтекст. Свое поэтическое слово он ощущал сказываемым. «Я требую, громче, чем скрипачи, права на граммофонную пластинку»<sup>2</sup>, — писал Маяковский в 1927 году. К сожалению, такой пластинки нет. Тем важнее для нас собрать воедино все уроки Маяковского, сохранившиеся в его стихах, статьях, воспоминаниях, в специальных исследованиях<sup>3</sup>.

Все, что я сделал,  
все это ваше —  
рифмы,  
темы,  
дикция,  
бас!

«Послание пролетарским поэтам»

Свою речевую технику Маяковский расценивает здесь наравне с содержанием творчества и поэтическим мастерством. Будущий литературный критик, по Маяковскому, должен «признавать серьезным литературным минусом скверный тембр голоса»<sup>4</sup>.

Многочисленные приглашения в стихах поэта «слушать» — это не фигуральное выражение, а совершенно точное обращение к слуху.

Слушайте,  
товарищи потомки,  
агитатора,  
горлана-главаря.  
Заглуша  
поэзии потоки,  
я шагну  
через лирические томики,  
как живой  
с живыми говоря.

«Во весь голос»

Эта поэтическая декларация — ключ к исполнению стихов Маяковского. Слушайте: поэзия Маяковского предназначена для чтения вслух. Один из сборников поэт так и назвал: «Маяковский для голоса». Это агитатор-главарь: ораторский пафос его произведений передается страстным голосом убежденного борца.

Как живой с живыми, говорит автор: он не «вещает», а общается со своими слушателями — спорит, издевается, клеймит и убеждает.

<sup>1</sup> Маяковский В. В. Полн. собр. соч. в 13-ти т., т. 12. М., 1959, с. 163.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Чтение Маяковского (десяти стихотворений) было записано в 1920 и 1926 годах на четырех фонографических валиках С. И. Бернштейном. К сожалению, перезаписи дают весьма приблизительное представление о чтении поэта. — *Сост.*

<sup>4</sup> Маяковский В. В. Полн. собр. соч. в 13-ти т., т. 12, с. 162.

СОСЛОВИЕ  
ВЛАДИМИР

# МАЯКОВСКИЙ

## ХОРОШО!

- 1 Шелест знамен
- 2 Бей!
- 3 Голова присяжного поверенного
- 4 Усастьян мянь.
- 5 Извольте помилать!
- 6 Я, товарищи, из военной бюры.
- 7 Которые тут временные? слазь!
- 8 Здравствуйте, Александр Блок!
- 9 Господи помилуй, соберите вещи на!
- 10 Дяденька, что вы делаете тут?

- 11 Дым отечества
- 12 с винным в бошке и с иголкой в руке
- 13 Трансваль. Трансваль страна моя
- 14 Есть революция, а нету масла
- 15 Куда карать? В устериче асу, на Ягославски
- 16 Две порнопанки несу за зеленый хвостик
- 17 Мы только мыши мы жари корышки
- 18 Сперли казну и удрали, свопочи!
- 19 Псю мое отечество, раскударишь гню
- 20 Место звание дан, голов ужасно неудачно

## ОТВЕТ НА ЗАПИСКИ И ВОПРОСЫ

Афиша, извещающая о выступлении В. В. Маяковского

## ОБ ИСПОЛНЕНИИ СТИХОВ МАЯКОВСКОГО

Художественно исполнять стихи Маяковского можно, только до конца понимая их содержание и освоив их форму. Более чем у какого-либо другого поэта, у Маяковского обе эти стороны творчества взаимообусловлены. «Своеобразие стиха Маяковского было своеобразием его поэтического голоса, оно вытекало из самого содержания его творчества», — говорит Л. И. Тимофеев. — Вдумавшись в строение стиха Маяковского, мы поймем, что его особенности подсказаны теми переживаниями, которые выражал поэт при помощи стиха»<sup>1</sup>.

Н. Асеев указывает три специфические трудности, встающие перед читателем и связанные с новаторством Маяковского. Это трудности лексические, синтаксические и версификационные; они образуют своего рода преграду, способствующую обывательским толкам о «непонятности» Маяковского. Эти толки несправедливы. Непонятность Маяковского мнимая; некоторые образцы его творчества трудны, но понять их можно. Творчество Маяковского всегда осмысленно. Нельзя говорить о «непонятности» того или другого его произведения — можно говорить лишь о его «непонятности».

Возьмем для примера два небольших абзаца из ранних стихов поэта — как известно, наиболее «мудреных».

Листочки.  
После строчек лис —  
точки.

«Исчерпывающая  
картина весны», 1913

Это — все стихотворение. На первый взгляд оно кажется формальным каламбуром, даже бессмыслицей. А между тем оно вполне осмысленно и лаконизм его — результат большой наблюдательности. На самом деле, чем можно охарактеризовать весну, как не молодой листвой? Первая строка точно отвечает теме. Но как понять эти «точки» после «строчек лис»? Была зима, лисы «прострочили» белый снег своими следами. Весной снег стаял, от него остались только «точки» — примятые следы еще видны. Картина понятная и вполне «исчерпывающая».

Дней бык пег.  
Медленна лет арба.  
Наш бог — бег.  
Сердце — наш барабан.

«Наш марш», 1917

Попробуем разобраться в этом четверостишии. Прежде всего, что это за пегий бык дней? Пегий бык — это образ суток из народной загадки: белое и черное, день да ночь. Все четверостишие построено на противопоставлении ветхого и нового. В прошлом — старая скрипучая арба годов влачилась на медленном быке суток. В настоящем главное — бег, стремление, скорость, побуждаемая барабаном сердца.

<sup>1</sup> Тимофеев Л. И. О стихе Маяковского. — «Правда», 1937, 14 апр.

Конечно, большинство стихов Маяковского не нуждается в толковательном процессе. Приведенные примеры из ранних стихов говорят только о том, что и самые трудные словосочетания могут быть объяснены при добром желании, при работе мысли и воображения.

Понимать, понимать, понимать — вот основа верного исполнения стихов Маяковского. Почему я так подчеркиваю это применительно к Маяковскому? Да потому, что некоторые исполнители позволяют себе оставлять кое-какие места непонятыми и в таком виде подносить их слушателю, уродуя создания великого поэта. Мне приходилось слышать в «Левом марше»:

Там,  
за горами горя,  
солнечный край непочатый.  
За голод,  
за мора море  
шаг миллионный печатай!

На первый взгляд как будто и верно: раз край солнечный, почему бы ему и не гореть из-за гор? Но внимательный читатель сразу заметит, что рифма *море* определяет ударение *горя*. Кроме того, *горы горя, море мора* — это образы одного порядка, взаимно усиливающие друг друга, полнее выявляющие идейную направленность стихотворения: в солнечный край через все преграды!

Верх исполнительской невнятицы приводит О. М. Брик. Один из исполнителей в стихах:

Тушу  
вперед стрёмя,  
я  
с удовольствием  
справлюсь с двоими,  
а разозлить —  
и с тремя, —

умудрился сказать «тушу вперед стрёмя». Он не понял, что поэт имел в виду: «устремляя вперед большое тело, тушу»<sup>1</sup>.

Чтобы не повторялось подобное искажение творческого облика Маяковского, мы обязаны требовать от исполнителя полного (хотя бы и субъективного) понимания текста.

Почему Маяковский пишет, например, *тыща* и рифмует с этим словом *очищен* («150 000 000») вместо привычного *тысяча*, в рифму к которому можно было бы взять хотя бы *высечен*? Да потому, что слово *тысяча* — книжное, графическое слово, тогда как *тыща* представляет собой его речевое, звуковое воплощение. Орфографии (т. е. правописанию) Маяковский в своих стихах предпочитает орфоэпию («правопроизношение»).

Почему Маяковский, вместо того чтобы располагать свои стихи ровными столбцами строк, печатает их ступеньками, «лесенкой»? Потому что поэзия Маяковского предназначена для произнесения. Таким расположением текста Маяковский хочет подсказать читателю, как текст должен прозвучать. Надо было научить читателя переводить печатное слово в звучащее: «Сделав стих,

<sup>1</sup> Брик О. М. Слушайте, товарищи потомки! — «Советское искусство», 1938, 14 апр.

предназначенный для печати, надо учесть, как будет восприниматься напечатанное, именно как напечатанное»<sup>1</sup>. Поэтому, разбирая стихи поэта Томашпольского, Маяковский упрекает автора в том, что его стих

Луна будто обваренная

«не читается», и рекомендует печатать так:

Луна —  
будто обваренная<sup>2</sup>.

Что же изменилось здесь с изменением расположения строк? Обычная длинная строчка влечет к слитному произнесению, тогда как «ступенчатый» текст требует раздельной речи. Для обозначения таких пауз внутри стиха Маяковский и применяет печатанье стиха вразбивку, «столбиком» или «лесенкой». Он разъясняет:

«Размер и ритм вещи значительнее пунктуации, и они подчиняют себе пунктуацию, когда она берется по старому шаблону.

Все-таки все читают стих Алексея Толстого:

Шибанов молчал. Из пронзенной ноги  
Кровь алым струилася током... —

как:

Шибанов молчал из пронзенной ноги...

Дальше...

Довольно, стыдно мне  
Пред горлою полячкой унижаться...

Первый стих, напечатанный в таком виде, читается как провинциальный разговорчик:

Довольно стыдно мне...

Чтобы читалось так, как думал Пушкин, надо разделить строку, как делю ее я:

Довольно,  
стыдно мне...»<sup>3</sup>.

Черновики Маяковского показывают, что часто он записывал свои произведения полными строчками и лишь потом расчленил их, подчеркивая ритмоорганизующую роль фразовой интонации:

Черновик

Только те — люди, дана которым  
цистерной энергия, а не стопкой,  
которые сердце замснят мотором,  
которые легкие заменят топкой.

Печатная редакция

Тот человек,  
в котором  
цистерной энергия —  
не стопкой,  
который  
сердце заменит мотором,  
который  
заменит  
легкие — топкой.

<sup>1</sup> Маяковский В. В. Как делать стихи? — Полн. собр. соч. в 13-ти т., т. 12, с. 113.

<sup>2</sup> Там же, с. 173—174. («Стихи с примечаниями».)

<sup>3</sup> Там же, с. 114.

Однако внутристриховую паузу Маяковского нельзя выполнять механически. Всегда надо вникнуть, какой мыслью руководствовался поэт, когда предлагал такую разбивку, какая интонация оправдывает ее. Сам автор дал образец такого анализа:

«Вот почему я пишу:

Пустота...

Летите,

в звезды врезываясь.

„Пустота“ стоит отдельно, как единственное слово, характеризующее небесный пейзаж.

„Летите“ стоит отдельно, дабы не было повелительного наклонения: „Летите в звезды“ и т. д.»<sup>1</sup>.

Оправдание внутристриховых пауз не следует искать только в формально-логической выразительности. Н. Н. Асеев в блестящем разборе стихотворения «Товарищу Нетте» дал убедительные примеры образной паузировки Маяковского:

«В порт,  
горящий,  
как расплавленное лето.

Казалось бы, что эти-то строчки уж можно сжать в одну без всякого ущерба для читающего (слушающего). И однако это было бы губительным упрощением. Губительным потому, что образы Маяковского так насыщены, слова его раскалены до такой степени накалки, что поставь их рядом — они припаяются друг к другу, слившись в бесформенную массу предложения.

В порт, —

в вашем воображении возникает море, ряд доков, мол, пароходы, входящие в гавань;

горящий, —

все это охватывается языками пламени, воображению дается воля представить себе всю грандиозность пылающего порта. И потом делается поправка, поправка успокоительная, но оставляющая за собой право на первоначальный эффект „горения“ порта, —

как расплавленное лето»<sup>2</sup>.

«Так как внутристриховые паузы Маяковского всегда оправданы смыслом фразы (если не логическим, то эмоциональным), — говорит С. И. Бернштейн, — дробление стиха сообщает выпуклость отдельным словам, сохраняя в то же время цельность фразы»<sup>3</sup>.

Версификационная система Маяковского соответствует декламационной установке его стихов. Как известно, это чисто тоническая система, стих

<sup>1</sup> Маяковский В. В. Как делать стихи? — Полн. собр. соч. в 13-ти т., т. 12, с. 114.

<sup>2</sup> Асеев Н. Н. Как читать Маяковского. — В кн.: Маяковский В. В. Избр. произв. М.—Л., 1930, с. 21.

<sup>3</sup> Бернштейн С. И. Маяковский-чтец. — «Говорит СССР», 1936, № 4, с. 52.

Маяковского — стих акцентный. В отличие от классической силлабо-тонической системы, где сквозь реальный ритм стиха просвечивает его метрическая схема, — тоническая система не знает иной заданности, кроме свободного чередования словесных или фразовых ударений. Правда, Маяковский иногда пользовался и силлабо-тоническими размерами, но обращался с ними вольно, предпочитая метрической норме речевую выразительность... Ступенчатое расположение текста и зачастую свободное сочетание разноstopных стихов приводит к тому, что читатель иногда не замечает, что Маяковский пользуется классической просодией.

Количество ударений в стихе Маяковского подвержено колебаниям. Пожалуй, наиболее распространенным типом его стиха можно назвать четырехударный. Причем четырехударные строки могут чередоваться с иноударными, даже если их связывает рифма.

Батарей добелá раскалили жару.  
Прыгают по трупам городов и сёл.  
Медными мордами жрут  
Всё.

«Война и мир»

В этом отрывке два первых четырехударных стиха сменяются трехударным и одноударным, причем перекрестная рифмовка этой строфы связывает первый стих с третьим, а второй с четвертым, независимо от неравенства рифмующихся стихов. Цельное слово, а не стопа является кирпичиком словесного здания. Ни одно из многозначных слов не теряет своего ударения ради метрической схемы: гибкий ритм подчинен естественной фразовой интонации — то ораторской, то разговорной.

Но не следует думать, что в стихе Маяковского столько ударений, сколько в нем слов; ведь и в прозаической, разговорной речи не все слова ударны. Ритм стиха Маяковского определяется ударениями, принятыми в грамотной и выразительной речи.

Обособленность слова, вызванная дроблением стиха, повышает его значительность, насыщает его содержанием, увеличивает вес. Маяковский сам называет свой стих «весомым»:

Мой стих  
          трудом  
                  громáду лет прорвет  
и явится  
          весомо,  
                  грубо,  
                          зримо...

«Во весь голос»

«Весомый» стих Маяковского — это насыщенный волей и мыслью призыв, это — «бомба и знамя», это — «оружие» поэта.

Рассмотрим другой пример авторских указаний Маяковского, повышающих значительность и рельефность важных для него слов.

И в эту  
          тишину —  
                  раскатившийся власть

бас, окрепший,  
                  над реями рея:  
«Которые тут временные?»  
                          Слазь!  
Кончилось ваше время.  
                                  «Хорошо!»

Эти ступенчатые строки можно, руководствуясь рифмой, соединить в стихи:

И в эту тишину — раскатившийся власть  
Бас, окрепший, над реями рея:  
«Которые тут временные?» Слазь!  
Кончилось ваше время».

Насколько мы обеднили интонационную выразительность этого отрывка! Вместо торжественной монументальной речи звучит не вполне вразумительная скороговорка. Как великолепно выделено паузами у Маяковского слово *тишину!* Слово это подается автором со всей значительностью: ведь говорится здесь не об обычной тишине, а о прозвучавшей на весь мир тишине после грохота битвы.

А как подано Маяковским слово *бас*, к которому после паузы горделиво добавляется *окрепший*, и наконец разъясняется, что бас этот окреп на вольной стихии — «над реями рея». Разве подобное — насыщенное мыслью и образами — представление возникнет у читателя при взгляде на аккуратную строчку, в которой по линейке подряд выведены все эти слова?

А пауза Маяковского после вопроса: «Которые тут временные?» Так и видишь острый и зоркий глаз, которым матрос обводит «тринадцать временных», прежде чем скажет свое властное «Слазь!»

Стих Маяковского — отяжеленный сравнительно с бытовой речью. Это по преимуществу ораторский стих, речь убежденная и убеждающая. Но тяжесть и весомость, отвечающая смысловой и эмоциональной нагруженности его слов, сохраняется и в личной лирике поэта.

«Приду в четыре», — сказала Мария.  
Восемь.  
Девять.  
Десять.

«Облако в штанах»

Каждое из этих «числительных» заменяет целую письменную фразу: они рисуют трагедию напрасного ожидания любимой, смену чувств, происходящую по мере того, как проходит час за часом.

Маяковскому нужны обильные паузы, чтобы увеличить смысловой вес каждого слова, каждого такта, чтобы дать слушателю время каждое слово «увидеть», осознать и связать с предшествующими ему и следующими за ним словами. Особенно ясно это, когда поэт применяет стиховой перенос.

Недели  
          грудью своей атлетической —  
то работяга,  
                  то в стельку пьян —

вздыхает  
и гремит  
Атлантический  
океан.  
«Атлантический океан»

Слова *Атлантический* и *океан*, разорванные переносом и использованные как рифмы, конечно, значительно отяжелены по сравнению с обычным слитным звучанием «Атлантический океан». К такому же отяжелению ударений ведут многочисленные инверсии и другие способы акцентировки.

Товарищ Ленин,  
будет работа адовая  
сделана  
и делается уже.  
«Разговор с товарищем Лениным»

Прилагательное *адовая* звучит сильнее, чем существительное; при прямом порядке слов ударение падало бы на слово *работа*. *Уже* звучит сильнее, чем *делается*, тогда как при обычном порядке — «уже делается» — первое слово лишено самостоятельного ударения. Примеры можно умножать без труда.

Звуковая организация стиха Маяковского также соответствует произносительной установке. Например:

Где ОН,  
брОНЗЫ ЗВОН  
или ГРАНИта ГРАНЬ...  
«Сергею Есенину»

Сочетание слов *бронзы звон*, связанное звуковым повтором, является и более прочным и более броским соединением, чем, например, «меди звон» и даже «злата звон». Маяковский объясняет цель этого приема: «Я прибегаю к аллитерации для обрамления, для еще большей подчеркнутости важного для меня слова». («Как делать стихи?»)

Большое значение придавал Маяковский рифме. Она была для него не только созвучием — она несла связующую смысловую функцию. «Без рифмы... — утверждал Маяковский, — стих рассыплется. Рифма возвращает нас к предыдущей строке, заставляет вспомнить ее, заставляет все строки, оформляющие одну мысль, держаться вместе». Межстиховая пауза еще более подчеркивает значительность рифмующего слова: «Я всегда ставлю самое характерное слово в конец строки и достаю к нему рифму во что бы то ни стало». («Как делать стихи?»)

Следовательно, затушевывание, «съедание» рифмы в стихах Маяковского совершенно недопустимо.

Принцип рифмовки у Маяковского, как и вся его поэтическая система, отличается от классической традиции. В классической системе господствовала заударная рифма: слова считались рифмующимися, если гласные ударных слогов были тождественны, а окончания этих слов были подобны в звуковом отношении. Если же подобными или тождественными были также предударные — «опорные» — согласные, такая рифма считалась «богатой». Эта система рифмовки — естественное следствие сил-

лабо-тонической метрики, т. е. стопности стиха. Акцентный стих Маяковского не знает иного деления, кроме деления на слова. Рифмование только концов слов в этой системе представляется бедным и неоправданным. Маяковский распространил звуковое подобие рифмующихся слов и на предударную часть. Рифма его — акустическая (слуховая), а не графическая (зрительная) и в основном целословная. Это позволило поэту необычайно обогатить словарь рифм. «Моя рифмовка всегда необычайна и уж во всяком случае до меня не употреблялась...», — справедливо говорил он<sup>1</sup>.

Вот характерные рифмы Маяковского: *колесе — колизей, арбитр — орбит, лакей — кулаке, вынашивал — нашего, новенький — чиновников, скряжьи — кряжей*.

Нередко Маяковский применяет составную рифму: *двадцатилетний — нет в ней, растишь ее — четверостишие, парой нам — байронам, молот и стих — молодости* и т. п.

Почтенные,  
Это безобразие!  
Да рази я Азия?  
Уничтожить Азию — постановление совнеба.  
Да я же ж ни в жисть азиатом не был!

«Мистерия-буфф»

Чтец должен научиться ощущать звуковое подобие рифм Маяковского и уметь находить их. Это важно не только само по себе, но и для понимания ритмического и строфического строения стихов. Нужно и в самых «разговорных» стихах ощущать их ритмическое движение.

«Ритм — это основная сила, основная энергия стиха, — говорил Маяковский. — Объяснить его нельзя, про него можно сказать только так, как говорится про магнетизм или электричество. Магнетизм и электричество — это виды энергии»<sup>2</sup>. Стих Маяковского звучит энергично. Ритм его напрягается мыслью и волей.

Все это нужно знать и тому, кто читает Маяковского для себя, и тому, кто собирается исполнять его публично.

Некоторые произведения Маяковского требуют от чтеца особенно строгого учета временной длительности. Таковы многочисленные марши — марши в подлинном смысле слова. Их надо читать так, чтоб под них можно было шагать. Это осуществляется путем маркирования [подчеркивания] ударений и мерного чтения. Ударение от ударения отделяется в пределах стиха равными промежутками времени: там, где между ударениями много слогов, они произносятся быстрее; где слогов и звуков мало, они растягиваются или между ними делаются паузы. Но в исполнении маршей этот учет должен отличаться особой точностью и применяться независимо от того, какое стихосложение в них использовано — вплоть до маршей, написанных силлабо-тоническим стихом.

<sup>1</sup> Маяковский В. В. Полн. собр. соч. в 13-ти т., т. 12, с. 106.

<sup>2</sup> Там же, с. 101.

Раз!                      Два!                      Три!                      Четыре!

Бейте	в площади	бунтов	топот!
Выше,	гордых	голов	гряда!
Мы	разливом	второго	потопа
—	перемоем	миров	города.
Дней	бык	пег,	—
Медленно	лет	арба,	—
Наш	бог	бег,	—
Сердце	—	наш	барабан.

«Наш марш»

Но и в прочих стихах Маяковского расплывчатость недопустима. Помните:

Не позволю  
   мямлить стих  
   и мять!  
   «Сергею Есенину»

Произносить, сливая стихи, ломая акцентный ритм, не выявляя мерности ударений, съедая рифмы, — это и есть «мямлить стих и мять». Против этого поэт протестует, и этот протест вполне обоснован. Стих Маяковского, с непостоянным и относительно большим числом безударных слогов, требует маркирования ударений, иначе ритм может ускользнуть от восприятия.

Чтецу необходимо воспитывать в себе ритмичность, и тогда ощущение правильных соотношений длительностей звучания и пауз будет органичным. Работа над маршами Маяковского может послужить важным этапом в овладении речевой ритмичностью. Ритм стихов Маяковского напрягается мыслью и волей, он энергичен и мужествен: «это победа воли над хаосом, победа цели над всеми препятствиями»<sup>1</sup>.

Мертвые схемы чужды творчеству большевистского поэта. «Надо в зависимости от аудитории брать интонацию — убеждающую или просительную, приказывающую или вопрошающую», — заповедовал он. («Как делать стихи?»)

Произведения Маяковского всегда имеют четкую направленность. Они очень конкретны. Этой конкретной идейной направленности исполнитель должен подчинить все детали своего исполнения. Это не позволит мельчить монументальный стиль Маяковского.

<sup>1</sup> Бернштейн С. И. Маяковский-чтец. — «Говорит СССР», 1936, № 4, с. 52.

## СОДЕРЖАНИЕ

От составителя . . . . .	3
Г. В. Артоболевский. <i>К. Лубенская</i> . . . . .	9

### ОЧЕРКИ ПО ИСТОРИИ ИСКУССТВА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЧТЕНИЯ

Искусство звучащего слова в России . . . . .	26
Художественное чтение — самостоятельный жанр советского искусства . . . . .	35
Вечера рассказа. А. Я. Закушняк . . . . .	37
Театр одного актера. П. П. Гайдебуров . . . . .	40
Театр воображения. Д. Н. Журавлев . . . . .	44
Музыкальные чтения. В. В. Максимов . . . . .	45
В. И. Качалов на концертной эстраде. Мысли и наблюдения . . . . .	47
Путь чтеца. А. И. Шварц . . . . .	51

### ОСНОВЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЧТЕНИЯ

Часть первая. Введение в предмет . . . . .	56
Художественное чтение и задачи чтеца . . . . .	—
Чтец и актер . . . . .	57
К. С. Станиславский об искусстве художественной речи . . . . .	60
Действенность речи чтеца и ее условия . . . . .	64
Мысль и смысл . . . . .	66
Элементы речевой выразительности . . . . .	69
Часть вторая. Работа над текстом . . . . .	93
Выбор произведения . . . . .	—
Приспособление литературного текста для исполнения . . . . .	95

### МАСТЕРСТВО ИСПОЛНЕНИЯ

Часть первая. Искусство повествования . . . . .	102
Характеристика образов . . . . .	—
Взаимоотношения действующих лиц . . . . .	105
Изменения, происходящие с героями . . . . .	106
Обстановка действия . . . . .	107
Ведение мысли . . . . .	108
Прямая и косвенная речь . . . . .	110
Акценты и диалектизмы . . . . .	112
Фонетический стиль речи . . . . .	113
Ведущий образ . . . . .	114

<i>Часть вторая. Исполнение стихотворных произведений</i>	117
Стихи и проза	—
Принципы ритмической организации стиха	122
Стих и ритм	136
Звуковая организация стиха	147
Рифма	151
Строфа	153
Художественное значение технических норм произнесения стихов	155

<i>Часть третья. Чтец на эстраде</i>	158
Чтец и помещение	—
Чтец и аудитория	159
Пластическая выразительность	161
Поведение на эстраде	165

### СТИЛЬ И ЖАНР В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ЧТЕНИИ

<i>Часть первая. Стилиевая выразительность</i>	168
Исполнительский стиль	—
Метод исполнения	—
Строй исполнения	169
Анализ языка произведения	—
Стиль эпохи и авторский стиль	172
Литературная форма. Повествование и «сценки»	176

<i>Часть вторая. Литературный жанр</i>	179
Опыт работы над творчеством народов СССР	181
Чтение басен	186
Чтение лирики	192

### ПУШКИН В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ЧТЕНИИ

А. С. Пушкин читает стихи	201
Требования А. С. Пушкина к исполнителю	206
К. С. Станиславский об исполнении стихотворных произведений А. С. Пушкина	211
Как же нам читать Пушкина?	212

### МАЯКОВСКИЙ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ЧТЕНИИ

Уроки Маяковского	224
Об исполнении стихов Маяковского	230



ИБ № 3320

*Георгий Владимирович Артоболевский* ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ЧТЕНИЕ

Составитель *Кларисса Александровна Лубенская*

Редактор *Л. А. Белова*. Переплет художника *Е. В. Шворога*. Художественный редактор *К. К. Федоров*. Технический редактор *З. М. Кузьмина*. Корректор *Р. Б. Штутман*.

Сдано в набор 18.01.78. Подписано к печати 30.08.78. А01002. Формат 70×90/16. Бум. тип. № 2. Гарн. Таймс. Печать офсетная. Усл. печ. л. 17,55+0,29 форз. Уч.-изд. л. 16,59+0,39 форз. Тираж 100000 экз. Заказ 80. Цена 60 коп.

Текст набран на фотонаборных машинах

Орден Трудового Красного Знамени издательство «Просвещение» Государственного комитета Совета Министров РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, 3-й проезд Марьиной рощи, 41.

Ярославский полиграфкомбинат Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 150014, Ярославль, ул. Свободы, 97.