**Министерство культуры СССР**

**ВСЕСОЮЗНЫЙ НАУЧНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ ЦЕНТР НАРОДНОГОТВОРЧЕСТВА И КУЛЬТУРНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ**

**З. САВКОВА**

# ИСКУССТВО ЗВУЧАЩЕЙ ПОЭЗИИ

***(Учебно-методическое пособие)***

# Москва 1984

# ВВЕДЕНИЕ

Мы строим новое, совершенное во всех отношениях об­щество, которое должно быть исполнено красоты, гармонии, нравственной чистоты. Поэтому вопросы формирования в советском человеке способностей, к восприятию прекрасного, к эстетическому творчеству имеют огромное практическое значение.

Все более глубокий интерес, особенно среди молодежи, проявляется в наши дни к искусству звучащей поэзии. Это отмечено поиском новых форм поэтических представлений, в самодеятельных коллективах, всё чаще их участниками ис­полняются композиции по произведениям любимых поэтов. Замечено, что чтецы особенно тянутся к лирике. Объясня­ется это тем, что, соприкасаясь с лирикой, чтец постигает свое «Я»» свой духовный мир. А к этому/всегда стремится человек, особенно молодой. Ведь лирика позволяет «выне­сти» себя как бы вовне и посмотреть на себя глазами дру­гих. «Объективизируя себя (то есть, вынося себя вовне), — замечает известный литературовед М. М. Бахтин, — я по­лучаю возможность подлинно диалогического отношения к, себе самому».1

Исполняя лирическое произведение, чтец втягивает и слу­шателей в процесс соединения мышления и эмоций, который рождает высшие социальные чувства — нравственные, эс­тетические, познавательные.

Но активное воздействие на слушателей поэтическим сло­вом возможно только тогда, когда чтец владеет методикой работы над стихотворным материалом, — такой методикой, которая помогает познать форму, жанр, стиль того или иного поэтического произведения, овладеть исполнительским мастерством – умением превращать произведения поэтов в новый вид искусства — в искусство звучащей поэзии.

Подлинная поэзия отмечена внутренней, душевной силой автора, которая передается читателю, слушателю. «...Поня­тие вдохновенности, взволнованности сообщаемого, при ода­ренности лица, от которого оно исходит, — пишет Н. Асеев, — связано с душевностью, полным дыханием, а, следова­тельно, и звучностью, доходчивостью до слуха окружающих... Поэтому должна быть звонка и лира вдохновения. Звуч­ность и воодушевленность — необходимые свойства поэ­зии».2 **(3)** Такая поэзия превращается в личную, глубоко внутреннюю собственность читателя, чтеца, слушателя. Она уже не принадлежит только тому, кто ее создал. Воспринявший ощущает ее своей собственной жизнью, своим дыханием, сли­ваясь с ее создателем. Но это дыхание не просто физиологи­ческий акт, оно обобщенно, социально. Вот как говорит об этом Вера Звягинцева:

«Я пишу, как дышу,

...Но дышу то я воздухом века».

Причастность ко всему происходящему в мире, служе­ние самым высоким идеалам человечества — это и есть под­линная поэзия. Ее огонь освещает все прекрасное и доброе, что есть в каждом человеке и в обществе. Огонь поэзии по­ражает все пошлое, низкое, жестокое, убивающее жизнь. Поэтому поэзия всегда была и будет нужна людям. Она нужна человеку для счастья, пронизанного поэзией жизни!

Поэтому благородна цель добровольной армии участни­ков самодеятельного творчества, чтецов-любителей, которые наряду с профессиональными актерами раскрывают и про­пагандируют великое чудо поэзии, обогащая духовный мир человека.

Как же научиться действенно владеть словом, вплетен­ным в ткань стиха, словом, особо преображенным в поэтическом произведении? Как овладеть искусством поэзии зву­чащей?

На этот и другие вопросы мы и постараемся ответить в данной работе.

Раздел I

**ОСНОВЫ СТИХОСЛОЖЕНИЯ**

**В ИСКУССТВЕ ЧТЕЦА**

Теряя форму, гибнет красота,

А форма четко требует закона,

Невыносима больше маета.

Аморфности, неряшливости тона.

Вл. Солоухин.

Исполнение любого литературного жанра (поэзии, про­зы, публицистики и пр.) всегда есть речевое действие, по­ступок, рассчитанный на изменение ситуации. Что здесь име­ется в виду?

Выходя на сценическую площадку, чтец стремится реа­лизовать сверхзадачу своего выступления, выполнять дей­ственные задачи: «Хочу, чтобы люди задумались о смысле жизни», «Хочу, чтобы людей привлекали подлинные ценно­сти», «Хочу, чтобы не было равнодушных» и т. д. То есть, взяв в работу тот или иной исполнительский материал, изу­чив его содержание, главную мысль, сопоставив их с реаль­ной действительностью, исполнителю надо понять то, с чем же он будет бороться, что утверждать. При понимании этого чтец и будет стремиться «изменять ситуацию», воздействуя на сознание и чувства людей.

Но словесное дествие при исполнении стихов имеет свою специфику. Особая значимость и весомость слова в стихах, четкость ритма и острота формы требуют такого же законченного, четкого и острого внутреннего чувствования, переживания, подтекста. «Стихи чувствуются иначе, чем проза, потому что у них другая форма. Но можно сказать и наобо­рот: у стихов другая форма, потому что их подтекст пере­живается иначе».3 — пишет К. С. Станиславский. В стихахнельзя думать и переживать в ритме прозы, слишком «утяжелять» подтекст, чрезмерно углублять», переживание, затягивая психологические паузы. Это разрушит форму стихов. В стихах темпо-ритм «вместе со сквозным действием и подтекстом пронизывает, точно нить, линии действия, речи, паузы, переживания и его воплощения».4

И наоборот, нельзя формально выполнять все требова­ния стиха, забывая при этом о внутреннем темпо-ритме чув­ства, подтекста и сквозного действия. Такое исполнение К. С. Станиславский называл простым «стихоговорением», которое «не может быть признано стихотворной речью».5 **(5)**

В старину русские актеры называли словесное действие в стихах «стиходействием». Известный театральный педагог, профессор Л, Ф. Макарьев предложил воскресить это точное слово, отражающее ту специфику словесного действия в стихе, которую раскрыл и объяснил К. С. Станиславский. Термин «стиходействне» постоянно напоминает чтецу о том, что он действует не просто словом, а словом в стихе.6

Событие, сверхзадачу, действие, чувственный мир лирического героя невозможно обнаружить лишь умозрительно, литературно-тематическим анализом содержания текста, фразы без одновременного анализа темпо-ритма стиха и всех особенностей стихотворной речи. Поэтому, чтобы овладеть искусством стиходействия, необходимо изучить структуру формы исполняемого произведения. А для этого нужно знать хотя бы основы русского стихосложения. Не вдаваясь в глубину изучаемого вопроса, не останавливаясь на исторических предпосылках зарождения и развития русского поэтического слова, мы сконцентрируем наше внимание на самых существенных законах стихосложения. Постараемся, здесь ответить на основной круг вопросов, знание которых обяза­тельно для тех, кто желает овладеть искусством исполнения стихов.

**Каково главное свойство стихотворной речи?**

Главное свойство стихотворной речи, которое отличает ее от прозы — ритмичность. Латинское слово «верзус» (стих) происходит от глагола «вертере» (поворачивать, возвращать). В самом названии выделена эта основная черта стихотворной речи — повторяемость, ритмичность. Напомним, что **ритм**  — это закономерное чередование соизмеримых речевых единиц во времени. Многократное повторение стиха (строчек) и создаёт впечатление четкой ритмической орга­низации речи. В прозаической речи тоже есть деление фраз на определенные отрезки (речевые такты), но они не оди­наковы по размерам. Поэтому проза в отличие от стихов те­чет как бы свободно, хотя в ней и есть своя особая ритмиче­ская организация речи, которая делает ее эстетически благозвучной и выразительной (если говорить о художествен­ной прозе).

Чтобы услышать, почувствовать четкую ритмическую ор­ганизацию стихотворной речи в отличие от прозы, попробуем сопоставить описание бурана в степи из повести А. С. Пушкина «Капитанская дочка» с его стихотворением «Зимний вечер»: **(6)**

Ветер между тем час от часу Буря мглою небо кроет,

становился сильнее. Облачко Вихри снежные крутя;

обратилось в белую тучу, ко- То, как зверь, она завоет,

торая тяжело подымалась, ро- То заплачет, как дитя,

сла и постепенно облегала небо. То по кровле обветшалой

Пошел мелкий снег — Вдруг соломой зашумит,

и вдруг повалил хлопьями. То, как путник запоздалый,

Ветер завыл; сделалась метель. К нам в окошко застучит...

В одно мгновение темное не­бо

смешалось со снежным мо­рем.

Все исчезло... Все было мрак и

вихорь. Ветер выл с такой

свирепой выразительностию,

что казался одушевленным...

Конечно, речь в стихах, собранная, ритмически органи­зованная, звучит с эмоционально повышенной выразитель­ностью. Слова, включенные в тесные рамки размера стихо­творения, отличаются по своему звучанию от обычной разговорной речи. Вот почему, утверждает В. Я. Брюсов, «сти­хи, переложенные прозой, даже хорошей прозой, — умира­ют». В этом легко убедиться, если попробовать перевести в прозу, допустим, поэтические строки Ф. И. Тютчева:

«Умом Россию не понять,

Аршином, общим не измерить:

У ней особенная стать —

В Россию можно только верить»,

А теперь изложим их прозой:

«Россию умом не понять, не измерить общим аршином; особенная стать у ней — можно только верить в Россию».

Мы видим, что умертвили поэтичность слов стихотворе­ния. /

А. С. Пушкин в художественной форме раскрыл особен­ности стихотворной речи:

Как весело стихи свои вести

Под цифрами, в порядке, строй за строем,

Не позволять им в сторону брести,

Как войску, в пух рассыпанному боем!

Тут каждый слог замечен и в чести,

Тут каждый стих глядит себе героем,

А стихотворец... с кем же равен он?

Он Тамерлан иль сам Наполеон.

Почему Пушкин пишет «Тут каждый слог замечен и в чести»? Потому, что каждый слог играет важную роль в ритмической организации речи в стихах. **(7)**

**На чем основан, русский классический стих?**

Русский классический стих основан на упорядоченном, регулярном чередовании ударных и безударных слогов (или сильных и слабых). Такая система стихосложения называ­ется силлабо-тонической, то есть слого-ударной (от грече­ских слов «силлабе» — слог и «тонос» — ударение). «Благо­даря такому чередованию речь в стихах как бы движется равномерными «шагами» или стопами, с опорой через слог (двусложные стопы) или же через два слога (трехсложные стопы)».7

Если взять стихотворную строчку и расставить в ней уда­рения, то можно увидеть, что каждый стих (строка) состо­ит из повторяющихся однообразных стоп: бУ-ря мглО-ю нЕ-бо крО-ет...

**Что такое «стопа»?**

Стопа — это элементарная ритмическая единица стиха, состоящая из одного ударного и одного или двух безударных слогов. Стихотворные строки силлабо-тонической системы стихосложения представляют собой соединение тех или иных стоп. По характеру различают стихотворные размеры, которые, делятся на две группы: двусложные и трех сложные. В двусложных размерах стопа, состоит из одного ударного и одного безударного слога, а в трехсложных — из одного ударного и двух безударных.

Обозначим ударный слог знаком |, а безударный . А теперь расставим эти знаки над пушкинской строкой:

| | | | .

Буря мглою небо кроет

Четыре раза повторяется стопа с одним ударным слогом и одним неударным | . Такую двусложную стопу с первым ударным слогом называют хореем. Вот мы и определи размер, которым написаны стихи Пушкина: четырехстопным хо­реем.

Двусложный размер, но с ударением на втором слоге, называют ям6ом |.

**| | |**  |

Пора, пора, рога трубят.

Трехсложная топа с ударением на первый слог называ­ется дактилем: | .

| | | |

Вырыта заступом яма глубокая.

Если в трехсложной стопе ударение падает на второй слог, перед нами амфибрахий: | .

| | |

В глубокой теснине Дарьяла… **(8)**

Анапестом же называется трехсложная стопа с ударением на третьем слоге: | .

| |

Серебрится река.

| |

Серебрится ручей.

| |

## Серебрится трава

| |

Орошенных степей.

(С. Есенин)

Для чего чтецу знать эти размеры стихов, что они дают ему как исполнителю? Очень многое! Ведь от того, в каком размере написано стихотворение, можно точнее представить ритм жизни лирического героя, накал его страстей, идейно-действенное начало произведения. Но не только размер стиха обусловливает его ритм. Есть много и других компонентов ритма. Об этом мы еще будем говорить. Однако необходи­мо подчеркнуть, что точное знание размера, которым написано стихотворение, позволяет вернее определить состояние, действие, настроение лирического героя, атмосферу событий; просто и поэтично исполнять их. Поэт, прежде, чем сочинять стихи, на волнующую его тему, погружается в волны ритма будущего создания. «Ритм —это основная сила, ос­новная энергия стиха» — говорил Вл. Маяковский. В своей статье «Как делать стихи» он рассказывает о том, что его строки рождались в ритмическом движении, в гуле, в музы­ке слов. «Размер получается у меня в результате покрытия этого, ритмического гула словами».8 — пишет он.

О роли ритма в поэтической форме говорит Лев Озеров:

Все держится на ритме: звезды, годы,

И музыка, и труд, и эти строки...

И человечество, не веря, веря,

Жестокой мерой мерит поколенья.

Здоровье — ритм, болезнь — его потеря,

И ты, мой стих, – мое сердцебиенье.

Так можно ли читать стихи, не ощутив сердцебиение поэта?

Порой опять гармонией упьюсь,

Над вымыслом слезами обольюсь...

— читаем мы незабываемые строки Пушкина.

Куда мне радость детьсвою?

В стихи, в графленую осьмину?

— восклицает Б. Пастернак. **(9)**

Забуду год, день, число,

Запрусь, одинокий, с листом бумаги я,

Творись, просветленных страданием слов

нечеловечья магия!

— пишет В. Маяковский.

Все дороги, все тропы земли,

Что проложены кем-то и где-то,

Где б ни начались, где б ни легли —

Все прошли через сердце поэта.

—утверждает Кайсын Кулиев.

Да, поэзии без чувств, без горячего биения сердца не бывает. Поэтому исполнителю надо чувствовать не только подтекст с его внутренним темпо-ритмом и переживанием (эта сторона быстрее увлекает чтецов), но и сам стихотвор­ный текст с его звучными формами, четкостью, размеренностью, с его внешним темпо-ритмом. «Актеры этого типа, — пишет К. С. Станиславский, — еще до начала чтения входят в волны темпо-ритма, все время остаются и купаются в них. При этом не только чтение, но и движения, и походка,... и само переживание все время наполняются теми же волнами того же темпо-ритма. Они не покидают их и во время речи, и в моменты молчания, в логических и психологических пау­зах, и при действии, и при бездействии...

Такие актеры постоянно и невидимо носят в себе метро­ном, который мысленно аккомпанирует каждому их слову, действию, мышлению и чувствованию.

Только при таких условиях стихотворная форма не сте­сняет артиста и его переживания, а дает ему полную, свобо­ду для внутреннего и внешнего действия. Только при таких условиях процесса переживания и у внешнего словесного воплощения создается в стихотворной форме один общий темпо-ритм и полное слияние с текстом».9

Значит, умение легко определять размеры стихов, погружаться в волны их ритма помогает исполнителю органично жить в стиле, точно осуществлять то «речевое действие», о котором говорилось выше.

**Каким образом научиться легко определять размеры стихов?**

Быстро определять стихотворные размеры помогает при­ем скандирования текста. Он естественен, знаком нам с детских лет, ибо дети, как и поэты, прежде всего чувствуют ритмический гул стихотворной речи и сами слагают стихи.И надо возродить в себе забытое чувство ритма, волновавшее нас в детстве. **(10)** Ведь ритм звучащего слова мы улавливаем слухом. Вот и попробуем скандировать их, есть произносить, отвлекаясь на время от смысла, ярко подчерки­вая размер так, как это делают дети, читая не по словам, а по слогам, улавливая слухом чередование ударных и безударных слогов.

Начнем говорить в размере хорея, подчеркивая первый слог: рАз-два, рАз-два, рАз-два, рАз-два... Проскандируем имя Ваня: ВА-ня, ВА-ня, ВА-ня, ВА-ня...

А теперь при счете попробуем выделять второй слог: раз-двА, раз-двА, раз-двА, раз-двА... Заговорили ямбом, мы, и Ваня наш Иваном стал: И-вАн, И-вАн, И-вАн, И-вАн…

С тем чтобы яснее не только слышать ударный слог и неударный, но и видеть их, попробуйте раскачиваться в такт вперед и назад. Заметим, что на слове Ваня — первое, дви­жение корпуса — вперед, а затем назад. А при имени Иван наоборот: сначала — назад, потом — вперед. Для нагляд­ности попробуем, скандируя, выстукивать ритм большим и указательным пальцами, подчеркивая сильный слог более активным движением одного из пальцев. При слове Ваня сильнее стучит большой палец, а при слове Иван — указа­тельный.

Итак, мы выяснили, что Ваня — соответствует стопе хорея, Иван — стопе ямба. А вот ласкательное «Ванечка» оказывается стопой дактиля: ВА-неч-ка, ВА-не-чка… Отстукивая ритм уже тремя пальцами, заметим, что силь­ный удар падает на большой палец, а указательный и средний пальцы ослабленным движением подчеркивают два слабых слога трехсложной стопы дактиля.

А вот другое ласкательное «Ванюша» звучит в размере амфибрахия, Ва-нЮ-ша, Ва-нЮ-ша, Ва-нЮ-ша, Ва-нЮ-ша...

Фамилия же Иванов звучит, как стопа анапеста: И-ва-нОв, И-ва-нОв, И-ва-нОв, И-ва-нОв…

Запомним: ВАня, ИвАн, ВАнечка, ВанЮша, ИванОв — **соответствуют пяти размерам силлабо-тонической системы стихосложения (хорею, ямбу, дактилю, амфибрахию, ана­песту).**

Можно взять другие слова с их вариациями: ВЫрос, под-рОс, вЫ-рас-ти, под-рОс-ток, под-рас-тИ. ЖЕн-ка, же-нА, жЕн-щи-на, же-нИть-ба, же-ни-шОк.

Чтобы не путаться в названиях размеров, полезно запом­нить следующее: **хорей** в переводе с греческого «плясовой»: (хор, пляска, хоровод). Вспомним, как дети водят хоровод и скандируют: БА-ба сЕ-я-лА го-рОх: прЫг-скок, прЫг-скок... Хореической стопой, как правило сочиняются частушки, потому что под этот размер хорошо пританцовывать: **(11)**

САша, САня, САнюшкА, :

ТЫ не вЫдай тАйностИ:

ОдногО тебЯ люблЮ

ДО послЕдней крАйностИ!

(А. Прокофьев).

Хореической стопой передается ритм народных частушек в стихотворении «День рождения»:

В крАсном блЕске, в бУйной сИле

ВстАло сОлнце нАд РоссИей:

НАд лугАми, нАд полЯми,

НАд лесАми с сОловьЯми...

(А. Прокофьев).

Стопой хорея даем мы команды: рАз-два! рАз-два! лЕ-вой! лЕ-вой! лЕ-вой! **Ямб** в переводе — «бросок». А ведь прежде чем бросать что-то, мы делаем размах: на «раз» — отводим руку назад, готовясь к броску; на «двА!» —бросаем; Ямб хорошо ассоци­ируется с жестом прощания. Прощаясь, мы обращаем ладонь от себя и раскачиваем ее: назад-вперед. Сопроводим этот жест просторечным словом прощания «пока». На слог «по» ладонь несколько отбросилась назад (приготовилась к дейст­вию) на слог «кА» наклонилась вперед: по-кА, по-кА, по-кА...

Прочтем теперь стихи, написанные ямбической стопой. Они начинаются этим же словом, но имеющим другое значе­ние (определяющим границы времени):

ПокА текУт в РоссИи рЕки,

покА во мнЕ струИтся крОвь,

однА лишь тЫ,

однА вовЕки

и жИзнь

и слАва

и любОвь!

(В. Кузнецов.)

Ямб очень емкий по форме размер. Им пишут лирические и комедийные, бытовые и героические стихи, комедии и драмы…

Дактиль в переводе с греческого — «палец». У древних эта трехсложная стопа ассоциировалась с тремя фалангами пальца. Дактиль соответствует ритму вальса, и чтобы овладеть этой стопой, полезно почитать стихи, написанные дакти­лем, в сопровождении вальса.

Анапест в переводе означает «отраженный назад». В противовес дактилю эту стопу называли «обратно ударяемой». Она создает стремительность движения, мысли, чувства. **(12)** Очень любил пользоваться этой стопой Н. А. Некрасов. И даже в самых скорбных некрасовских стихах, написанных анапестом, пульсирует высокий ритм чувств лирическою героя, стремящегося вырваться из тяже­лых пут жизни:

НадрывАется сЕрдце от мУки,

Плохо вЕрится в сИлу добрА,

Внемля в мИре царЯщие звУки

БарабАнов, цепЕй, топорА...

Стремительность анапестической стопы, между прочим, по­зволяет удерживать исполнителей от чрезмерной, напевности, которая снижает действенность стихотворения.

Амфибрахий — от двух греческих слов «амфи» — с обеих сторон (или кругом) и «брахис» — краткий, С двух сто­рон от долгого, сильного слога находятся два кратких: раз-двА-три, раз-ДвА-три...

## ОднАжды в студЕную зИмнюю пОру

я Из лесу вЫшел; был сИльный морОз.

ГляжУ, поднимАется МЕдленно в гОру

ЛошАдка, везУщая хвОросту вОз.

(Н. А. Некрасов).

Теперь попробуем отбивать размер каждой из стоп либо счетом, либо приемом «тататирования» (ТА-та, тА-та, тА-та...), включая пальцы, не торопясь, вспоминая знакомые строки стихов, которые ложатся в отбиваемый ритм:

Мо-рОз- и -сОлн-це- дЕнь -чу-дЕс-ный...

ПОэд-ня-я- О-сень-грачИ- -у-ле-тЕ-ли...

Считается, что самый эффективный прием овладения раз­мерами стихов — их сочинительство. Научиться рифмовать строчки не составляет особого труда, и это принесет большую пользу в работе над стиходействием. Конечно, мы понимаем, что:

«Твердить слова, рифмуя их при этом, Еще не означает быть поэтом».

Наше сочинительство преследует иную цель, которую ост­роумно выразил один из студентов Ленинградского института культуры, сдавая педагогу сочиненные на все размеры сти­хотворные отроки, предпослав им такое двустишие:

«Суть не в сути, в ритме суть.

Педагог, не обессудь!»

Но прежде чем приступить к этому, необходимо ответить еще на ряд вопросов. **(13)**

**Что надо знать о таких понятиях, как «пиррихий» и «спондей»?**

Скандируя написанные, допустим, ямбом стихи, мы дела­ем сильным слог, который в естественной речи не выделяет­ся: ПорА, кра-сА-ви-цА, прос-нИсь…, Ад-мИ-рал-тЕйс-ка-Я-иг-лА...

При скандировании и в первом и во втором примере по четыре сильных слога. А при естественном чтении этих же строк в первой мы сделаем три словесных ударения: По-рА, кра-сА-вица, прос-нИсь, а во второй только два: адмирал-тЕйская иглА.

Так вот **пиррихий** — это пропуск метрического ударения (подчеркивающего размер) на сильном месте стиха, в ямбе или хорее. Дело в том, что у нас в речи слова состоят не только из двух слогов, но и из трех-четырех и больше. И ес­ли бы поэты, стараясь избегнуть пиррихиев, подбирали бы только короткие слова, для своих стихотворений, то это бы обеднило поэзию, лишило бы ее естественности.

Пиррихий не ломает ритм стиха, не разрушает его разме­ра. Он разнообразит стих, устраняет монотонность, придавая ему тончайшие оттенки интонации. Кроме того, пиррихий облегчает стих. В самом деле, попробуем проскандировать стро­чку (и-клА-нял-сЯ-не-прИ-нуж-дЕ-нно), а затем произнести ее осмысленно, представив, как это делал пушкинский герой: и клАнялся непринуждЕнно. Слово «непринужденно» звучит легко, изящно и свободно, передавая манеру поведения героя. Итак, двусложная стопа с пропущенным ударением называется пиррихием.

Но существует обратное явление, когда в стихе появляется уже сверхсхемное, или внеметрическое ударение:

Швед, русский — колет, рубит, режет.

Бой барабанный, клики, скрежет...

(А. С. Пушкин).

Злость берет, сокрушает хандра.

Так и просятся слезы из глаз.

Нет! Я лучше уйду со двора...

(Н.А. Некрасов).

При скандировании этих стихов мы произносим как слабые слоги слова «швед», «бой», «гром», «злость», «нет!». Стихи Пушкина написаны ямбической стопой |, а Некрасова — анапестом | . При исполнении же мы произносим эти слова, акцентируя на них внимание слушателей, Это со­здает определенный ритмический перебой, подчеркивает смы­словую и эмоциональную окрашенность стиха или отдельного слова. **(14)** Поэтому наиболее эмоционально насыщенные строки подчеркиваются сверхсхемным ударением. Чаще всего внеметрические ударения встречаются в начале строки. Не­редко на первый слог поэты ставят междометия, восклица­ния, отрицания и т. п.

О, Волга, колыбель моя!

О, если б ведала она...

Нет, дерзкий хищник, нет, губитель...

В середине стиха внеметрические ударения встречаются редко. Вот, например, пушкинская строка:

Скучна мне оттепель: вонь, грязь — весной я болен...

Итак, внеметрическое ударение на слабом месте стиха в ямбе или хорее называется **спондеем**. Он не ломает размера стиха, хотя и создает заметные ритмические перебои. Благо­даря пиррихию и спондею русский классический стих отлича­ется исключительной гибкостью, многообразием оттенков для передачи мыслей и чувств.

**Что надо знать об усеченной и нарощенной стопах?**

Скандируя стихи, определяя их размер, вы можете заме­тить лишний слог в конце стиха или, наоборот, нехватку его в некоторых строчках. Что это за явление?

Если при скандировании мы ощущаем один или два лиш­них слога в конце стиха, то последняя в стихе стопа нарощенная. Если же не хватает одного, двух слотов, значит стопа усеченная. Они встречаются постоянно в стихах, не нарушая их размера. С этими оставшимися «хвостиками» считаться не следует. И скандируя, подчеркивая выстукиванием пальцев размер стиха, надо как бы отбрасывать эти «хвостики» в сторону, движением кисти руки, чтобы они не мешали опре­делению размера:

Не пОй, кра-сА-ви-цА, при-мнЕ

Ты пЕ-сен ГрУ-зи-И пе-чАль-ной...

Стихи Пушнина написаны четырехстопным ямбом. А во второй строке последняя стопа нарощенная. Отбросим ки­стью руки слог «ной», произнеся его, конечно. И новую стро­ку начинаем скандировать сначала — иначе можно запутать­ся. Если же видим, что не хватает слога, останавливаем дви­жение пальцев, чтобы заново начать скандировать новую стро­ку:

ДУш-но без счАсть-я и вО-ли /усечен один слог/.

НОчь бес-ко-нЕч-но длин-нА. /усечено два слога/

БУ-ря бы грЯ-ну-ла чтО-ли /усечен один слог/

ЧА-ша с кра-Я-ми пол-нА /усечено два слога/. **(15)**

Стихотворение Некрасова написано дактилем. И на про­тяжении всего стихотворения — усеченные стопы, Это созда­ет определенный ритм, передающий настроение лирического героя. Почему же остаются «хвостики» в стихах? Чтобы это понять, надо ответить на следующий вопрос.

**Что такое клаузула?**

Клаузулами называют группу заключительных слогов в стихе, начиная с последнего ударного слога. Клаузулы бы­вают разные. Это свободные слоги, не зависящие от размера стиха.

Окончание на ударный слог принято называть мужским (отдохнУл). Если ударение падает на предпоследний слог, такую клаузулу называют женской (отдохнУла). Если уда­рение стоит на третьем слоге от конца, перед нами дактилическая клаузула (отдыхАющий). Окончания же с числом без­ударных слогов более двух называют гипердактилическими (сверхдактилическими). Они встречаются сравнительно ред­ко. Гипердактиличеокие клаузулы использовались Пушкиным, Блоком, Брюсоввм и другими поэтами.

Идет Балда, покрЯкивает,

А поп, завидя Балду, вскАкивает...

(А. Пушкин).

Плыла над морем

даль опАловая... (В. Брюсов).

Клаузулы разнообразят стихотворение, не нарушая при этом метр стиха:

По вечерам над ресторАнами (дактилическая клаузула)

Горячий воздух дик и глУх, (мужская клаузула)

И правит окликами пьЯными (дактилическая клаузула)

Весенний и тлетворный дУх (мужская клаузула).

(А. Блок).

Сочетание дактилической и мужской клаузул обостряет восприятие произведения.

Теперь на очереди вопрос, раскрывающий еще одну важ­ную особенность поэтической речи.

**Что надо знать о рифме?**

Мы говорили о клаузулах и заметили, что они, могут вступать между собой в созвучие. Это созвучие концов строк, на­чиная с последнего ударения и называется рифмой. Рифма может быть мужской, женской, дактилической, гипердакти­лической.

«Туман-обман» — мужская рифма, «Славы – забавы» — женская рифма, «Разгорается—улыбается» — дактилическая, «Опаловая— прикалывая» — гипердактилическая.

У Брюсова есть рифмы, в которых число неударных слогов доходит до четырех:

|

Холод, тело тайно скОвывающий...

Холод, душу очаровывающий.

В стихотворении «Прячет месяц» С. Есенин использовал одни дактилические рифмы:

Прячет месяц за овИнами

Желтый лик от солнца Ярого.

Высоко над луговИнами

По востоку пышет зАрево... и т. д.

Какова же роль рифмы в стихотворной речи? «Рифма воз­вращает вас к предыдущей строке, заставляет вспомнить ее, — писал В. Маяковский,— заставляет все строки, оформляющие одну мысль, держаться вместе». Некоторые поэты, и в том числе Маяковский, рифмовали не только концы, но и на­чала, середины строк:

Улица

– лица у догов годов резче...

(В. Маяковский).

Однако созвучие в конце стиха слышится гораздо отчет­ливее, подчеркивая ритмически организованную стихотворную речь.

Рифмы бывают точные и неточные. Точной рифмой назы­вают такую, в которой все звуки совпадают, начиная от ударного гласного и до конца слова. А рифмы, в которых не все звуки совпадают, называют неточными: «Хорошо —в порошок», «порука — друга», «Песню—тесной»…

Богатой рифмой считают ту, в которой рифмуются не толь­ко звуки, начиная с последнего ударения, но и предшествующий ударению согласный звук: «Лень—олень», «Ревновать – изнывать».

Несколько слов о способах рифмовки. Когда рифмуются две соседние строки, такую рифму называют смежной, или парной. **(17)**

Поздняя осень. Грачи улетели.

Лес обнажился. Поля опустели.

Только не сжата полоска одна.

Грустную думу наводит она.

(Н. А. Некрасов).

Когда же рифмуются первая строка с третьей, а вторая с четвертой, рифму называют перекрестной. Это наиболее часто встречающийся вид рифмовки:

Во глубине сибирских руд

Храните гордое терпенье,

Не пропадет ваш скорбный труд

И дум высокое стремленье.

(А. С. Пушкин).

Если же рифмуются первая строка с четвертой а втораяс третьей — такой вид рифмовки называют охватной, кольцевой или опоясанной.

Я испытать судьбу свою хочу —

Коня взнуздаю дикого, степного

И этот мир себе открою снова,

И вдаль, мечте навстречу, полечу.

(Асхаль Ахметкужин)

Понятие, о способе рифмовки тесно связано с понятием строфы....

**Что такое строфа?**

Нетрудно заметить, что связь стихотворных строк имеет постоянный характер. Сочетание этих рифмованных строк, объединенных определенной мыслью и имеющих интонационно-синтаксическую законченность, повторяемость в стихотворении, называют строфой. Она усиливает мерность, ритмичность стихотворной речи. Существуют такие строфы, как двустишие, трехстишие, чет­веростишие, пятистишие, шестистишие, семистишие, восьмистишие, девятистишие, четырнадцатистишие. Вот лишь один при­мер трехстишия:

Не для славы —

Для забавы

Я пишу!

Одобренья

И сужденья

Не прошу!

(А. Полежаев).

А вот отрывок из стихотворения С. Есенина, написанного шестистишием: **(18)**

Поет зима — аукает,

Мохнатый лес баюкает

Стозвоном сосняка.

Кругом с тоской глубокою

Плывут в страну далекую

Седые облака...

Вспомним лермонтовское «Бородино», которое написано строфой семистишия:

Скажи-ка, дядя, ведь недаром

Москва, спаленная пожаром,

Французу отдана?

Ведь были, ж схватки боевые,

Да, говорят, еще какие!

Недаром помнит вся Россия

Про день Бородина?

Строфу, состоящую из восьми строк, называют октавой. Она успешно используется в стихах с шутливым или сати­рическим содержанием. Пушкинская шутливая поэма «Домик в Коломне» написана октавами. Октавами пишут и серьезные философские стихи:

Когда б из туч, тяжелых, грозовых,

Не падал гром, не лился дождь привольный,

Когда б с небес, сверкающих, живых,

Не бил, огонь высоких, ярких молний, —

Земля не знала б зелени травы

И свежести цветов в траве зеленой,

И пенья птиц среди густой листвы,

И чистоты природы обновленной.

Когда бы слово из груди живой,

Как стон хотя б, на волю не взлетело,

Когда бы слезы болью ножевой

Во тьме ночной не сотрясали тело, —

Душа не знала б сладостной мечты,

Потоку мысли силы б не хватило,

Стучало б сердце в мраке пустоты,

И песня бы его не посетила!

И по законченности мысли и по интонации в этом стихо­творении башкирского поэта Асхаля Ахметкушина явно об­наруживаются два срифмованных восьмистишия.

Одической строфой — десятистишием написаны знакомые нам строки Ломоносова:

Науки юношей питают,

Отраду старым подают,

В счастливой жизни украшают,

В несчастный случай берегут;

В домашних трудностях утеха,

И в дальних странствах не помеха,

Науки пользуют везде,

Среди народов и в пустыне,

В градском шуму и наедине,

В покое сладки и в труде. **(19)**

Наш великий Пушкин создал оригинальную строфу, стоящую из четырнадцати зарифмованных строк, которой написан роман в стихах «Евгений Онегин». Онегинская строфа отличается удивительной гибкостью. В ней есть и смежные, и охватные, и перекрестные рифмы. Она способна передавать самые различные оттенки чувств и мыслей героев романа, его автора.

**Что такое стяжение?**

Попробуем проскандировать строки стихотворения А. Про­кофьева:

Соловьи, соловьи, соловьи,

Не заморские, не чужие,

Голосистые, наши, твои,

Свет немеркнущий мой, Россия!

Стихи написаны трехстопным анапестом, но во второй и четвертой строках не хватает по одному слогу перед словами:

«не чужие» и «Россия».

Это явление, когда в стихе недостает одного слога, встре­чается довольно часто, особенно в современной поэзии. Называется оно «стяжением». Промежуток между двумя удар­ными слогами как бы стягивается.

Начиная с XVIII века стяжение стало применяться во многих трехсложных размерах. И располагалось оно на од­ном и том же месте каждого стиха. В XX веке стяжение ста­ло располагаться без какой-либо закономерности. Такие сти­хи, в которых места стяжений произвольны, стали называть паузниками.10 Явление стяжения характерны для русских пе­реводов «Илиады» и «Одиссеи» Гомера:

Гнев, богиня, воспой Ахиллеса — Пелеева сына...

Кто ж от богов бессмертных подвиг их к враждебному спору?

Скандируя эти строки, отбивая ритм трехсложной стопы дактиля | , сразу же ощущаешь стяжение между сло­вами «Гнев» и «богиня» в первой строке, и словами «богов» и «бессмертных» — во второй. Скандируя, на месте пропу­щенного слога можно произносить какое-либо междометие типа: «гм»: ГнЕв «гм», богиня воспОй...

Зачем нам надо знать о стяжении? Во-первых, чтобы не испытывать трудности при определении размера стиха. Ес­ли строка, где есть стяжение, путает нас, надо начать скан­дировать другие строчки и, убедившись в размере, вернуться к этой злополучной строке, поймав стяжение. **(20)** Во-вторых, знание этого, явления необходимо для ого, чтобы верно исполнять стихотворение. Ведь поэты не случайно прибегают к пропуску слога. Что же требуется от исполнителя? При чтении стиха либо выдерживаешь паузу, равную пропущенному слогу (вместо «гм»), либо заполняешь этот пропуск широтой, протяженностью звучания слов. Эта остановка или протяженность звучания помогает заострить внимание на определенной мысли. Произносим «Гнев» и останавливаемся перед величественным словом «богиня», произносим «Кто ж из богов»... и останавливаемся перед словом «бессмертных». В таких случаях пауза помогает выразить подтекст, опреде­ленные отношения, чувства…

В приведенных ранее стихах А. Прокофьева о соловьях наполняется подтекстом пауза перед словом «не чужие». Как важно исполнителю передать Отношение к своим — россий­ским соловьям. И как необходимо в наполненной паузе пе­редать свое чувство любви и преклонения перед великим, простым, родным словом «Россия»!

Небольшое стихотворение С. Есенина «Синий май» на­писано анапестом. А во втором четверостишии на третьей строке вдруг стяжение:

В деревЯнные крЫлья окнА

Вместе с рАмами в тОнкие штОры

Вяжет взбАлмошнаЯ луна (стяжение)

На полУ кружевнЫе узОры...

Неожиданная, наполненная подтекстом пауза перед словом «луна» передает радостное удивление художника перед живой картиной природы.

Подобных примеров стяжения можно привести множест­во. И надо пользоваться подсказанной поэтами краской исполнения, наполняя внутренним смыслом местá стяжений (па­узы между словами).

Итак: при определении размера стихов пусть нас не сму­щают ни пиррихии, ни спондеи, ни нарощенные или усечен­ные стопы, ни стяжения. Определив размер стиха по более «типичным» строчкам стихотворения, разберемся, что же мешало нам, какое явление стихотворной речи?

А теперь сделаем перерыв в изложении теории стихосло­жения и вновь займемся тренировкой своего темпо-ритмического слуха (или чувства). Попробуем сочинять рифмован­ные строчки на все размеры силлабо-тонической системы сти­хосложения. **(21)**

Начинаем отбивать счет хореической стопы: рАз-два, рАз-два, рАз-два и говорим в этом размере:

БУду Я стихИ писАть,

чтОб размЕры рАзличАть.

А теперь попробуем эту мысль передать ямбической сто­пой: раз-двА, раз-двА, раз-двА, раэ-двА... И понимаем, что надо в начало строки добавить безударный слог и только:

я бУду сАм стихИ писАть:

легкО размЕры рАзличАть.

Перейдем к трехсложным размерам. Погружаемся в раз­мер дактиля: рАз-два-три, рАз-два-три, рАз-два-три... И слова сами отбираются и ложатся в строку:

бУду сейчАс я стихИ срчинЯть:

бЫстро размЕры стихОв различАть.

Заговорим стопой амфибрахия: раз-двА-три, раз-двА-три,

раз-двА-три... Опять в начало строки поставим безударный слог:

начнУ-ка сейчАс я стихИ сочинЯть,

чтоб бЫстро размЕры стихОв различАть.

И закончим стопой анапеста: раз-два-трИ, раз-два-трИ, раз-два-трИ, раз-два-трИ... Теперь в начало строки поста­вим два неударных слога:

я немЕдленно стАну стихИ сочинЯть,

чтобы бЫстро размЕры стихОв различАть.

Значит, можно взять любую глагольную рифму типа «спать—гулять», и, скандируя, рифмовать две строки в раз­личных размерах:

Я сейчАс пойдУ гулЯть,

ЧтОбы крЕпче нОчью спАть, /хорей/ /

ПойдУ-ка Я сейчАс гулЯть,

Чтоб крЕпче нОчью мнЕ поспАть. /ямб/.

НАдо сейчАс мне пойтИ погулЯть,

ЧтОбы покрЕпче мне нОчью поспАть. /дактиль/

Мне нАдо сегОдня пойтИ погулЯть,

Чтоб нОчью покрЕпче сегОдня поспАть. /амфибрахий/

Надо мнЕ не лениться — пойтИ погулЯть,

чтобы нОчью сегОдня покрЕпче поспАть. /анапест/

Такая игра в «стихоплетство» на разные размеры оказы­вает большую услугу при овладении искусством исполнения стихов.

А теперь вернемся к теории. Мы говорили о размере, риф­ме как о важных элементах стихотворной речи. Но оказы­вается, бывают стихи с разной длиной строк, стихи, в которых чередование ударных и безударных слогов не является признаком ритма, а бывают стихи и без рифм, и без размера. **(22)**

**Какие стихи называют белыми?**

Белыми называют стихи, имеющие определенный размер но у которых отсутствует рифма. Белыми стихами написаны: пушкинский «Скупой рыцарь», горьковский «Буревест­ник». Чтобы убедиться в том, что «Песня о Буревестнике» не проза, а стихи, хотя печатают это горьковское произведе­ние графикой прозы, а не стихов, проскандируем их:

НАд-се-дОй-рав-нИ-ной-мО-ря

ВЕ-тер-тУ-чи-сО-би-рА-ет.

МЕж-ду-тУ-чамИ-и-мО-рем

Гор-до-рЕ-ет-бУ-ре-вЕст-ник,

ЧЕр-ной-мОл-ни-И-по-дОб-ный...

Да, все произведение написано четырехстопным хореем. А проскандировав горьковскую «Песню о Соколе», мы убедимся в том, что она тоже написана белыми стихами:

Вы-сО-ко-в -гО-ры

Вполз-Уж- и -лЕг-там,

Свер-нУв-шись-в-У-зел

и-глЯ-дя - в - нЕ-бо.

Вы-сО-ко-внЕ-бе

Си-Я-ло-сОлн-це

и-бИ-лись-вОл-ны

вни-зУ-о-кАм-ни...

Да, «Песня о Соколе» написана двухстопным ямбом с нарощенной стопой на протяжении всего произведения | | . Разве это открытие не повлияет на характер ис­полнения произведения? Непременно! Темпо-ритм исполне­ния, активность действия, эмоциональная окраска — все из­менится, сдвинется, преобразуется. Будет иным весь тон ис­полнения. А ведь, что греха таить, мы слышим, как это про­изведение поэзии исполняют прозой, спокойно ведя повествование. Если у исполнителя воспитано чувство ритма, вы­работан внутренний метроном и в нем гудит ритм: та-ТА-та-тА-та,/ та-тА-та-тА-та,/ та-тА-та-тА-та,/ та-тА-та-тА-та..., то он не позволит размыть форму и будет мастерски укладывать мысль в двухстопную ямбическую строку.

Без рифм – белыми стихами написаны русские былины, трагедии Шекспира, Пушкина, некоторые стихи и поэмы со­ветских поэтов.

**Что надо знать о вольном стихе?**

Поэтов волновал вопрос: как придать стихам большую свободу, приблизить их интонацию к интонации живой ре­чи? Ведь стихами пишут не только на лирические или геро­ические темы, но и басни с их неиссякаемым юмором, и сатирические стихи и комедии, в которых герои ведут диалоги. (23) И здесь мы встречаемся с так называемым вольным разме­ром. При вольном размере в стихах есть и рифма и внутренняя мера, но в них неупорядоченно чередуются строчки разной длины, (с различным количеством ямбических стоп). Яркий пример живой разговорной речи – басни:

Кто знатен, и силен,

Да не умен,

Так худо, ежели и с добрым сердцем он.

Так начинает одну из своих басен И. А. Крылов. Под­считаем: в первой строке три стопы ямба; во второй — толь­ко две; в третьей — шесть стоп. Каким же образом почув­ствовать разговорную интонацию этих строк? Надо при исполнении уметь все строки сделать как бы равными в про­изнесении. Значит, слова «Да не умен» должны звучать ве­сомо, широко, потому что в них главный смысл басни. А третья строка шестистопного ямба наоборот, произносится легко, быстрее, проговоренная как бы в тот же отрезок вре­мени, что и вторая. Когда слова в стихах звучат разнообъемно (одни крупнее, весомее, протяженнее по времени, а другие быстрее, стремительнее, мельче), это и придает ин­тонации естественность звучания.

Надо непременно учиться тому, чтобы уметь говорить в стихах с разной скоростью произнесения слов, фраз. Ведь если чтец, взяв какую-то скорость произнесения, все время неизменно, держится ее на протяжении всего исполнения, возникает то механическое «стихоговорение», которое не имеет никакого отношения к словесному действию. «Темп должен, все время, безостановочно жить, вибрировать, до известной степени меняться, а не застывать в одной скоро­сти»10, — предупреждал К. С. Станиславский. Эти колеба­ния и дают жизнь стиху, делают его бесконечно разнообраз­ным и выразительным.

Чтобы овладеть этой гранью исполнительского мастер­ства, конечно, необходимо изучать законы создания поэтиче­ских произведений. Ведь у поэтов нет ничего случайного. Поэтому надо глубоко вникать в форму стихов и, через нее наиболее точно угадывать замысел автора и характер его стиходействия.

Попробуем, анализируя форму вольного размера басни И. А. Крылова «Две бочки», идя вслед за интонацией, под­сказанной самим баснописцем, точнее выявить и ярче выра­зить ее смысл:

Две бочки ехали: одна с вином, /пять стоп/

Другая /одна стопа/

Пустая./одна стопа/

## Вот первая себе без шуму и шажком /шесть стоп/

Плетется, /одна стопа/

Другая вскачь несется;/три стопы/

От ней по мостовой и стукотня, и гром, /шесть стоп/

И пыль столбом... /две стопы/. **(24)**

Ведь главная «героиня» — пустая бочка. Ее осуждает баснописец. Поэтому, представляя ее слушателю, Крылов ставит слово «пустая» в отдельную строку с одной стопой. Далее фиксирует внимание на том, что наполненная вином бочка, естественно, «без шума и шажком плетется». Слово «плетется» он опять выводит в отдельную строку. Затем, по­сле шестистопной строки, неожиданно и потому весомо зву­чит двустопная строка: «И пыль столбом». От пустого че­ловека — никакой пользы, только пыль.

При исполнении вольных ямбов следует выдерживать паузы в коротких строчках. Эти паузы (примерно равные ко­личеству недостающих стоп в сравнении с самой длинной строкой) также дают возможность достигать равновремен­ности звучания строк и помогают подготавливать слушате­лей к восприятию дальнейшего содержания.

Кто знатен и силен, /та-тА, та-тА, та-тА/

Да не умен, /та-тА, та-тА, та-тА, та-тА/

Так худо, ежели и с добрым сердцем он.

Обязательно перед исполнением басни надо точно под­считать, сколько стоп в каждой строчке. Это поможет вер­ному исполнению: ярче выявить основную мысль, добиться разговорности интонации, передать отношение баснописца к героям своего произведения, их поведению, поступкам.

Вольным ямбом написаны: грибоедовское «Горе от ума», лермонтовский «Маскарад» и другие сочинения.

**Что значит свободный стих?**

В конце XIX века наряду с вольными стихами, появился и верлибр — свободный стих (в переводе с французского). Этот стих отказался от метра и от рифмы. В русской поэзии им писали Фет, Блок, Маяковский и другие. Особенно ча­сто он стал появляться в нашем — XX веке. Многие поэты Запада пишут свободным стихом. Какова же особенность свободного стиха? Главным признаком ритма в нем является творческое деление текста на стиховые строчки. **(25)** Всем хорошо знакомы строки А. Блока, написанные свободным стихом:

Она пришла с мороза,

Раскрасневшаяся,

Наполнила комнату

Ароматом воздуха и духов,

Звонким голосом

### И совсем неуважительной к занятиям

Болтовней.

Поэт делит незаконченные строки «новыми знаками пре­пинания», которые не связаны со смысловым членением, а указывают специфические стиховые границы. Конец строки в свободном стихе надо рассматривать как метрический знак.

Каждый поэт по-своему расставляет метрические знаки — деление на строки — и выражает определенное ритмическое намерение. «Раздел строки — творческая композиция; строка — неделимое единство; меняя её, я меняю и интонацию», — Писал А. Белый.11

Чем больше в свободных стихах наблюдается, отступлений от обязательных правил, тем больше их отличие от прозы. Звучание свободного стиха зависит от «типографских средств» – от того, как графически их написал автор. Поэтому, работая над стихами, готовясь превратить, их в зву­чащую поэзию, нельзя допускать самой первой ошибки: игнорировать графику написания стихов. В графике таится темперамент, чувства, мысль поэта. Особое же внимание к графике требуют свободные стихи, которыми пишут сейчас многие молодые поэты. Так, например, поэт Вячеслав Куп­риянов в своей книге «Жизнь идет» все стихи сознательно объединил единой формой свободного стиха. Сделал это умышленно, желая на практике утвердить мысль о богатст­ве русского свободного стиха, о том, что он способен, как пишет поэт, «...вместить и разные виды лирики, и сатиру, и дидактику, и, возможно, еще многое другое».

Вот его стихотворение «Мгновения лета»:

1. Птица ростом невелика

и травы

для нее причудливее небес

и сквозь них

пробивается снижающееся солнце

и словно

мерцающие костры запалены

и птица

никак не может взлететь

загляделась

2. Птица еще поет

прекрасно и безмятежно

и девушки уже запели

свои песни

из которых они ни одну

до конца не знают

и солнце

застыло

никак не может зайти

заслушалось **(26)**

3. О чем бы казалось

нам с тобой говорить

днем

было все как обычно

вечер

такой же как и вчера

ночь

укладывает спать слова

а мы

никак не можем заснуть

заговорились.

Заметим, что в стихах не поставлено ни одного знака пре­пинания. Поэт сознательно отказывается от знаков препина­ния. «Отказ от знаков препинания вынуждает стремиться к максимально выразительному синтаксису и графическому исполнению текста»,\* — пишет он. (См. В. Куприянов. Литературная газета .№ 29 от 21 июля 1982 г.) Выделим: «графическое исполнение текста». Об этом важном моменте чтецкого ма­стерства мы еще будем говорить. А сейчас перейдем к сле­дующим вопросам, чтобы закончить разговор о силлабо-тонической системе стихосложения.

**Какие стихи называют александрийскими и гекзаметром?**

Александрийский стих — это шестистопный ямб со смежной рифмой. Стих этот торжественный, мерный. Им писали в XVIII веке поэмы, трагедии. Мы часто встречаемся с алек­сандрийским стихом в поэзии А. С. Пушкина:

Мой голос для тебя | и ласковый и томный

Тревожит позднее | молчанье ночи темной...

Когда, любовию | и негой упоенный,

Безмолвно пред тобой | коленопреклоненный,

Я на тебя глядел | и думал: ты моя —

Ты знаешь, милая, | желал ли славы я...

Шесть раз повторяется стопа ямба в этих строчках Пуш­кина. Стихи взволнованные, но удивительно плавные, музы­кальные с обязательной цезурой после третьей стопы.

А еще длиннее стих (строчка) у гекзаметра. Гекзаметр — это шестистопный дактиль с усеченной стопой, женскими клаузулами, цезурой после третьей стопы или подвижной. Рифма отсутствует.

ГЕктор, ПотрОкла убИв ты, ужЕль уповАл на спасЕнье...

Как же исполнять такие длинные строки? Есть ли какая-то закономерность? Есть. Надо уметь пользоваться паузами. **(27)**

**Что такое цезура и какова ее роль в стихе?**

Цезурой называют короткую ритмическую люфтпаузу в середине стиха. Эта пауза разделяет стих на две части, на два полустишия и вносит еще большую организованность в его ритмический характер. Если более четырех стоп в стро­ке, нужна цезура, чтобы держать и подчеркивать ритм. Так, в шестистопном стихе цезура ставится после трех стоп и, подчеркивая соизмеримость двух частей стиха, яснее выяв­ляет ритм его:

И долго буду тем | любезен я народу,

Что чувства добрые | я лирой пробуждал,

Что в мой жестокий век | восславил я свободу....

(А. С. Пушкин).

Эти едва уловимые паузы нужны исполнителю «как воз­дух» для того, чтобы подготавливать восприятие чрезвычай­но важных слов, утверждающих гражданскую позицию поэ­та.

Возьмем знакомые стихи и прочтем их с цезурами после трех стоп:

Когда, любовию | и негой упоенный,

Безмолвно пред тобой | коленопреклонённый,

Я на тебя глядел | и думал ты моя, —

Ты знаешь, милая, | желал ли славы я...

Цезуры помогают передать развитие мысли, чувств поэ­та во второй части стиха. Встает вопрос: а не внесет ли это в исполнение монотонность, механичность? — Наоборот, ро­дится естественная речь. Ведь цезура цезуре рознь: одна мо­жет быть короче другой, а третьей может и не быть, а про­сто изменится тон, тембр, темп произнесения слов. Цезура не обязательно — остановка. Изменение в характере произ­несения воспринимается как новый такт речи.

И в гекзаметре цезура также обязательна, чтобы спра­виться с длинной строкой. Но там она чаще не постоянна, а подвижна.

В пятистопном стихе цезура обычно ощущается после двух стоп. И в этом тоже действенная тайна стиха. Две сто­пы и три стопы. Неравные части. А читать надо так, чтобы они были соразмерны. Почему? Да потому, что поэты, вы­ражая мысль, подтекст, действие, ощущают эти остановки и располагают слова по их значимости так, что часть стиха, где меньше стоп, оказывается важнее по смыслу, чем та, в которой три стопы. **(28)**

Простишь ли мне | ревнивые мечты,

Моей любви | безумное волненье?

Ты мне верна: | зачем же любишь ты

Всегда пугать | мое воображенье?

(А. С. Пушкин).

Поэтому понятна необходимость произносить первые ча­сти стихов (состоящие из двух стоп) более протяженно, зна­чительно, чем вторые. Конечно, когда говорим «медленнее», «быстрее» — это все условно. Здесь не может быть матема­тической точности. Важно чувствовать тенденцию, подска­занную закономерностью стиходействия.

Скажем, однако, о том, что Пушкин хоть и писал: «При­знаться вам, я в пятистопной строчке Люблю цезуру на вто­рой стопе: Иначе стих то в яме, то на кочке...», сам не все­гда придерживался этого правила. В пятистопной строчке чаще всего (особенно в современной поэзии, в драматурги­ческом материале, переводной литературе) встречаем под­вижную цезуру. Это создает еще большую гибкость стихо­творной речи. Но закон исполнения обязателен и в данном случае.

Вот восемь строк пятистопного ямба из стихотворения А. Прокофьева с подвижной цезурой;

Густая роща | в зареве заката /2 ст. — 3 ст. /

Вечернею водой | отражена /З ст. — 2 ст. /

И кажется | вот-вот на перекатах /2 ст. — 3 ст./

Замрет | неугомонная волна /1 ст. — 4 ст./

Здесь все такое милое | простое /4 ст. — 1 ст. /

Склонилась ива к вербе | как сестра, /З ст. — 2 ст./

В густой траве | цветы заснули стоя. /2 ст. — 3 ст./

Никто их не разбудит | до утра /З ст. — 2 ст./

**Каково значение постоянной паузы в стихе?**

Кроме внутристиховых пауз (цезур) необходимы паузы и в конце каждого стиха.

Постоянная пауза, которая ставится в конце стиха, под­черкивает ритм (соизмеримость одинаковых строк стихов), подчеркивает рифму. И если мы будем игнорировать эту за­кономерность стихотворной речи, то разрушим форму сти­ха, ритм и поэтичность. Речь также идет не о формальном выполнении требования стиха, а о творческом, живом. И па­узы в конце стиха могут быть короче, длиннее, еле улови­мыми, могут быть выделены изменением тона и характером интонации. Обязательно надо наполнять подтекстом эти паузы, особенно, когда мы сталкиваемся с явлением стихотвор­ной речи, которое чаще всего именуется «зашагиванием». **(29)**

**Что такое «зашагивание» в стихах?**

Часто стиховая (постоянная) пауза совпадает со смысло­вой и грамматической. Классический пример этого единства (стиховой и грамматической пауз) — стихи М. Ломоносова:

Лицо свое скрывает день,

Поля покрыла влажна ночь,

Взошла на горы мрачна тень,

Лучи от нас склонились прочь.

Открылась бездна звезд полна;

Звездам числа нет, бездне дна.

Еще пример этого единства:

Задремали звезды золотые,

Задрожало зеркало затона,

Брезжит свет на заводи речные

И румянит сетку небосклона.

(С. Есенин).

Но чаще мы видим иное соотношение синтаксиса и стиха:

Прощай, письмо любви! прощай: она велела.

Как долго медлил я! как долго не хотела (1)

Рука предать огню все радости мои!..

(А. С. Пушкин).

Такое явление, когда незаконченная мысль переносится на другую строку, причем, в самом неожиданном месте, на­зывается «зашагиванием» или «переносом». «Зашагивание» придает речи полный внутреннего напряжения смысл. За речью говорящего чувствуется невысказанность всего содер­жания, значительность недоговоренного. Переносы возника­ют, как правило, в самые напряженные моменты мысли. По­этому эти паузы называют эмфатическими (выразительны­ми). Эмфатические паузы между стихами при переносах способны передать различные, порой очень тонкие, эмоцио­нальные оттенки речи...

Уж десять лет ушло с тех пор — и много

Переменилось в жизни для меня... (2)

(А. С. Пушкин).

Эмфатическая пауза выделила, подчеркнула важное по смыслу слово «много». И никаким знаком препинания этот оттенок интонации передать нельзя. Значение переносов бы­вает различным. Они могут придать стихотворной речи силь­ную взволнованность, задумчивость, разговорно-бытовую, прозаизированную интонацию и т. п.

Из сказанного ясно, что неправильно поступают те чтецы, которые в погоне за мнимой естественностью исполнения сливают при переносах стихи, совершенно уничтожая паузу.  **(30)**

Вместе с паузой могут исчезнуть смысловые оттенки, порою очень тонкие.12

При зашагивании возникают еще дополнительные паузы внутри стиха (в приведенном первом примере после слова «рука», во втором — после слова «переменилось»). Эти па­узы нарушают плавное течение мысли. Они воспринимают­ся как психологические, рожденные повышенной экспрессией речи:

...Темницы рухнут и свобода ||

Вас | примет радостно у входа...

Если прочесть эти строки без постоянной паузы в конце стиха и дополнительной цезуры после слова «Вас», то они лишатся напряженного подтекста, страстного желания поэ­та внушить веру в победу борцам за свободу, за счастье сво­его народа.

Несоблюдение данного требования законов стиходействия превращает стихи в прозу, ведет к исчезновению тончай­ших смысловых оттенков. Ведь эти паузы выявляют эмоци­онально-смысловую насыщенность слова, которое в стихе иг­рает особую роль.

**Каково значение слова в стихотворной речи?**

Слово в стихе приобретает особую выразительность, за­ключает в себе многозначность оттенков чувств.

Когда в стихи превращены слова,

Они — основа чар и колдовства.

Выразительность и смысловая глубина слова усиливается в зависимости от того, как распределены слова «на взволно­ванном дыхании поэта». На примере двух строк В. Маяков­ского можно показать, как перестановка слов убивает «душу речи». «Не чудесно ли сказано Маяковским:

...Как в наши дни вошел водопровод,

Сработанный еще рабами Рима...

А попробуем сказать совершенно то же, но иначе;

...Как в наши дни вошел водопровод,

Хоть был построен римскими рабами...

Или:

...Как в наши дни вошел водопровод,

Что римскими рабами был сработан...

Нет! Не годится.

Что случилось? Куда пропала душа речи? Где могучий бас Маяковского? Где величавость слова и звука?».13 **(31)**

Поэты часто выделяют в отдельную строку особо значи­мое слово, чтобы оно приобрело еще большую емкость, ста­ло ярче и выразительнее. Вот как рассказывается в поэме А. Твардовского «Василий Теркин» об отважном лейтенан­те — весельчаке, плясуне, настоящем воине:

Только вдруг вперед подался,

Оступился на бегу,

Четкий след его порвался

На снегу...

Поэты часто прибегают к тому, чтобы вложить в слово фразовое значение. При исполнении надо придавать особое звучание словам, вынесенным поэтами на отдельную стро­ку, наполняя их всей многозначной глубиной смысла и чувств.

**Чем определяется ритм стиха?**

Ритм стихотворения определяется целым комплексом фак­торов. Среди этих факторов можно выделить семь.

1. Ритм стиха определяется прежде всего его размером (характером стоп). Стопа хорея (Мчатся тучи, вьются ту­чи...) ритмически значительно отличается, допустим, от трех­сложной стопы амфибрахия ('Кавказ подо мною. Один в вы­шине...).

2. На ритм оказывает большое влияние длина стиха, то есть, количество стоп. Так, например, двухстопный амфибра­хий создает впечатление более быстрого темпа, чем пяти­стопный ямб:

Густая крапива

Шумит под окном.

Зеленая ива

Нависла шатром.

(А. Фет).

Я вас любил безмолвно, безнадежно,

То робостью, то ревностью томим...

(А. Пушкин).

Вот стихи А. С. Пушкина, написанные одним размером (ямбом), но с разным количеством стоп. Посмотрите, как велика роль длины стиха в создании ритма:

Играй, Адель,

Не знай печали.

Хариты, Лель

Тебя венчали

## И колыбель

Твою качали... /двустопный ямб/. **(32)**

Ура! в Россию скачет

Кочующий деспот.

Спаситель горько плачет,

А с ним и весь народ... /трехстопный ямб/.

Цветок засохший, безуханный,

Забытый в книге вижу я... /четырехстопный ямб/.

Мне вас не жаль, года весны моей,

Протекшие в мечтах любви напрасной... /пятистопныйямб/.

Редеет облаков летучая гряда.

Звезда печальная, вечерняя звезда!... /шестистопный ямб/.

3. Следующий фактор, определяющий ритм стиха, свя­зан с наличием цезуры в середине строки. Два последних примера (пятистопного и шестистопного ямба) убедительно говорят о том, как влияет на ритм внутристиховая цезура — короткая пауза, насыщенная активным мыслительным про­цессом лирического героя.

4. Фактором ритма является и чередование стихов раз­ной длины в определенном порядке. Ведь часто на протяже­нии всего стихотворения поэты чередуют пять и четыре или четыре и три стопы:

Край родной, весну твою /четыре стопы хорея/

Сердцем принимаю, /три стопы/

Я весной в родном краю /четыре стопы/

Наломаю Маю /три стопы/

(А. Прокофьев).

## И с отвращением читая жизнь мою, /шесть стоп ямба/

Я трепещу и проклинаю, /четыре стопы/

И горько жалуюсь и горько слезы лью /шесть стоп/

Но строк печальных не смываю /четыре стопы/.

(А. С. Пушкин).

Чем больше разницы в длине строк, тем ощутимее рит­мический контраст:

Заслоняют небо синее /пятистопный хорей/

Дубы/одна стопа/

Знаю; где-то под осинами /пять стоп/

## Грибы, /одна стопа/

Мухоморы да поганки /четыре стопы/

На виду, /две стопы/

Только белые-белянки /четыре стопы/

Не найду... /две стопы/

Тот лесной закон полезен /четыре стопы/

И для нас: /Две стопы/

Скромен добрый гриб, не лезет /четыре стопы/

Напоказ, /две стопы/.

(Раиса Ахматова). **(33)**

Особенно контрастируют стихи в вольном размере басен, создавая разговорную, живую интонацию речи:

Осел, /одна стопа ямба/

Козел, /одна стопа/

Да косолапый Мишка/три стопы/

Затеяли сыграть квартет... /четыре стопы/.

5. На ритм стиха оказывает влияние характер ритмиче­ских окончаний (клаузул). Вслушаемся:

## Любви, надежды, тихой славы /женская клаузула: А-вы/

Недолго нежил нас обман; /мужская клаузула: Ан/

Исчезли юные забавы, /женская клаузула: А-вы/

Как сон, как утренний туман, /мужская клаузула: Ан/.

Мужские клаузулы передают глубину содержания второй и четвертой строк: все оказалось — «обман», «туман». Со­четание мужских или женских окончаний с дактилическими или гипердактилическими особенно выявляют многозначность мыслей и чувств.

Прислушаемся к стихам С. Есенина «Лебедушка», написанным четырехстопным хореем, но с дактилическими окон­чаниями, и убедимся в том, как дактилические клаузулы передают ритмически состояние спокойного счастья от слияния с родной природой, народную мелодию:

|

Из-за леса, леса темного,

|

Подымалась красна зорюшка,

|

Рассыпала ясной радугой

|

Огоньки-лучи багровые...

Или пример русской народной песни, написанной шести­стопным хореем с гипердактилическими клаузулами:

|

Уж и знать, что мне по сеничкам не хаживати,

|

Мне мила дружка за рученьку не важивати...

Легко почувствовать, как разительно отличается ритм этих стихов и песни от стихов, написанных той же хореиче­ской стопой, но с мужскими или женскими клаузулами:

Сквозь волнистые туманы

Пробирается луна,

На печальные поляны

## Льет печально свет она... /четырехстопный хорей/

(А. С. Пушкин). **(34)**

Долго не сдавалась Любушка-соседка.

Наконец шепнула: «Есть в саду беседка»... /шестистопный хорей/

(Н. А. Некрасов).

6. На ритмическое звучание стиха оказывают влияние внеметрические ударения (спондей) и пропуски ударений (пиррихий).

7. На ритм стиха влияет и расположение словоразделов. Мы уже говорили о том, что эмоционально-смысловая на­грузка слова в стихе значительнее, чем в прозе. Поэт «серд­цá волнует, мучит, как своенравный чародей».

Закономерно появление стихов В. Маяковского с его осо­бым словоразделом «лесенкой»:

И чудится мне,

что на красном погосте

товарищей

мучит

тревоги отрава.

По пеплам идет,

сочится по кости,

выходит

на свет

по цветам

и по травам...

Эти полные внутреннего напряжения строки из XVIII гла­вы поэмы «Хорошо», передающие воображаемый разговор лирического героя с тенями павших героев, написаны клас­сическим размером: четырехстопным амфибрахием с явлени­ями стяжения на третьей строке. Но Маяковский располага­ет эти строки «лесенкой», подчеркивая особую значимость слов, подсказывая исполнителю необходимость отчетливого произнесения. Многие современные поэты в стихах, написан­ных классическим размером, графически передают свою ин­тонацию, ритмику, дыхание стиха. Они как бы говорят сло­вами Маяковского:

Не позволю

мямлить стих

и мять!

Вспомним графику стихов Е. Евтушенко, Р. Рождествен­ского, А. Вознесенского и многих других. Обратим внима­ние на графику стихотворения Юлии Друниной «Гость», на­писанного четырехстопным анапестом:

Среди царственных пальм,

На чужом берегу,

## Где в конце декабря

Солнце в полную силу,

Появилась вдруг та,

Что живет на снегу:

Елка — скромная дочка

России. **(35)**

Мы говорили о том, что цезуры ставятся тогда, когда в стихе более четырех стоп (пять или шесть). А поэтесса тре­бует и в четырехстопном стихе делать цезуры, наполняя их глубиной подтекста. Эти паузы помогают передать неожи­данное счастье встречи в чужом краю с родной природой России. Попробуем прочитать эти строки без цезур, написав их так, как в классическом размере:

Среди царственных пальм, на чужом берегу,

Где в конце декабря солнце в полную силу,

Появилась вдруг та, что живет на снегу:

Елка — скромная дочка России.

Надо согласиться с тем, что внутристиховые паузы, под­сказанные поэтессой графикой стиха (лишними словоразде­лами), придают произведению большую взволнованность, значительно углубляя его смысл. А в последней строке мы видим две остановки в речи: после слова «Елка» перед ти­ре и перед словом «Россия», вынесенным на отдельную стро­ку. Значимость последней строки определена еще и тем, что поэтесса оставила в ней лишь три стопы. Значит, она долж­на звучать наиболее весомо.

И заканчивается это стихотворение, полное высоких пат­риотических чувств, словами:

Потому, что, куда б

Ни швырнуло судьбой,

Где б по свету

Меня ни носило

Ничего нет желаннее,

Встречи с тобой,

Боль моя, мое сердце —

Россия.

Здесь также графика и сокращение количества стоп в двух стихах (втором и четвертом — по три стопы) отчетли­во выявляют глубину патриотического чувства. Мир чувств лирического героя передает и внеметрическое ударение в последнем стихе на слове «Боль».

**Что значат звуковые повторы в стихе?**

Звуковые повторы — это один из видов инструментовки стиха. Значение звуковой формы стихотворной речи заклю­чается в том, что при исполнении стихотворения она сама становится важным средством выражения эмоционального содержания. **(36)**

Ужас

## из железа

выжал стон…

Повторение звука Ж в этой строке Маяковского усилива­ет трагический смысл происшедшего. А вот другой пример аллитерации, т. е. повторения согласных звуков.

О**,** дай мне, жизнь, желание желать,

В желаемом желанье оживать,

И подобрать к желанью научи.

Разумной бережливости ключи...

В этих стихах М. Дудина — повтор того же согласного звука. Однако легко почувствовать, что эта аллитерация имеет иное эмоциональное звучание.

Повтор, же гласных звуков называют ассонансом. Вот строчки того же поэта:

Ни голоса, ни шороха, ни свиста,

Ни гибели, ни страха впереди,

Земля светла, и небо жизни чисто.

Дорога продолжается. Иди!

Здесь явственно звучит гласный «И», передающий тихий полдень жизни лирического героя.

А вот к какой специальной инструментовке прибегает А. Вознесенский:

И неминуемо минуем твою беду

В неименуемо немую минуту ту.

Наиболее заметны, конечно, звукоподражательные повторы:

За окном шуршали шины:

Шла машина за машиной.

Но чаще звукопись служит не для имитации каких-либо шумов, звуков, а для звукового подчеркивания какого-либо определенного стиха, чтобы усилить его эмоциональное воз­действие, сделать речь более рельефной, заставить вслушать­ся в нее. И когда после нейтральных (в звуковом отноше­нии) строчек возникают явные звуковые, повторы, эти строч­ки стиха заметно выделяются среди других, как резонаторы, усиливая эмоциональную настроенность стиха:

И блеск, и шум, и говор балов.

А в час пирушки холостой

Шипенье пенистых бокалов

И пунша пламень голубой...

(А. С. Пушкин). (**37)**

К звуковым повторам относят и явления рифмы как в конце, так и внутри стихов, и другие приемы звуковой орга­низации стиха. Поэты очень дорожат эмоциональной и эсте­тической ценностью звуков в стихе:

— Верь в звук слов:

Смысл тайн в них

* писал В. Брюсов.

Но как же научиться слышать эти звуки?

Полезно начать воспитывать свой речевой слух, обратив­шись к детской литературе. Поэты приучают детей слышать и любить звуки родной речи, сочиняя специальные «Азбуки в стихах»:

...В. Варежки у Вари

Пропали на бульваре.

Воротилась Варя

Вечером с бульвара

И нашла в кармане

Варежки Варвара.

Вот ведь как!...

П. Просто прелесть эти пони!

Папа, пони тоже кони?

Правда?...

У. У опушки две старушки

Рвали грузди и волнушки.

Филин «Ух-х!», Филин «Ух-х!»

У старушек замер дух.

Жутко!...

(Е. Благинина).

Читая стихи различных поэтов, следует специально об­ратить внимание на звукопись в их произведениях. Полезно записывать найденные примеры. Вслушиваясь в звукопись, надо пытаться понять эмоциональную содержательность ее. Для такого задания рекомендуем прочесть книгу стихов Ва­дима Зубарева «Единственная моя». Все стихи поэта — яр­кий пример звуковой организации стиха. В них явно видно желание поэта передать читателю «смысл тайн» звуков. Вот лишь два стихотворения из этой книги:

Ни зги — не сгинуть бы — иду.

Авось-то вызвездит! Иду.

И в стылом, снежном, нежилом

жилым, живым моим теплом

с меня зима взимает мзду

за каждую свою звезду.

Скопление согласных 3-С-Ж (19!) создает живую картину заснеженной зимы. А как выразительно теплыми становят­ся третья и четвертая строки, в которых каждое слово не только состоит из сонорных звуков Л-М-Н, но и заканчива­ется теплым М (15!). **(38)**

Честность не частность,

не безучастность,

не разнесчастность,

а сопричастность

солнцу и знамени,

знающим дело свое.

Я за всечастность ее,

за сейчасность ее.

Высокая эмоциональная содержательность звуков, прием поэтической игры со словом «частность» ярко высвечивают главную мысль стихотворения.

Непременно и самим надо, сочиняя рифмованные строки, потренироваться в звукописи: подбирать слова, в которых есть нужный нам согласный или гласный звук. Например:

...В. Вдохновенье — бог искусства.

Вдохновение от чувства

Высокой взволнованности...

П. Правденкой Правду не заменишь.

И потому-то Правду ценишь.

А не правденку...

Мы специально обращаем такое серьезное внимание на звукопись в поэтической речи, потому что именно поэзия стремится обострить в слове все три его элемента: звук, об­раз, понятие. Ибо из нашей речи уходят два первых эле­мента; мы все чаще оперируем словами-понятиями. Поэзия же восстанавливает жизненность утрачиваемых элементов живой речи, заставляя непосредственно воспринимать и са­мо звучание слов. Конечно, поэты пользуются аллитерацией и ассонансом с чувством меры, художественного такта. «До­зировать аллитерацию, — писал В. Маяковский, — надо до чрезвычайности невыпирающими наружу повторами».14

Мы рассматриваем здесь закономерности классического стихосложения. Но ведь многие стихи советских поэтов, со­временных поэтов мира не укладываются в рамки силлабо-тонической системы стихосложения. Попробуем, например, проскандировать такие стихи В. Маяковского:

Граждане,

у меня

огромная радость.

Разулыбьте

сочувственные лица **(39)**

## Мне

обязательно

поделиться надо,

Стихами

хотя бы

поделиться.

Ничего не получится со скандированием! Эти стихи на­писаны другой системой стихосложения.

Каковы же особенности **тонического** стихосложения?

Тонический стих (от греческого слова «тонос» — тон, на­пряжение, ударение) основан на правильной повторяемости только количества ударных слогов. Причем количество сло­гов от ударения до ударения произвольно. Поставив словес­ныеударения в приведенных стихах Маяковского, мы уви­дим, что в них первая и третья строки имеют по четыре уда­рения, а вторая и четвертая — по три: 4—3—4—3.

А вот в этих его стихах в каждой строке по три сильных ударения:

Мы

спим

ночь.

Днем

совершаем поступки.

Любим

свою толочь

воду

в своей ступке.

Тонический, стих характерен для языков с подвижным ударением, таких, как русский, немецкий, английский. Рус­ские былины писались тоникой. Обычно в них было три сильных ударения:

Как во стóльном во гóроде во Ки́́еве,

У вели́кого у кня́зя у Влади́мира...

Причем, в одно словосочетание сливались тесно связан­ные слова (ясна зо́ренька, красна де́вица, чисто по́люшко..). Ударение принимало на себя главное слово.

Нетрудно определить, сколько ударений несут строки И. Тихонова «Баллада о гвоздях». В них явно слышны че­тыре ударения в каждом стихе:

Спокойно трубку докурил до конца,

Спокойно улыбку стер с лица.

«Команда во фронт! Офицеры, вперед!»

Сухими фагами командир идет…

Значит, в тоническом стихе правильное чередование удар­ных и безударных слогов потеряло свое значение. **(40)** Тонической системой стихосложения писали поэты Багрицкий, Маяков­ский, Луговской. Ее подхватили Безыменский, Смеляков, Орлов, Межиров, Евтушенко, Вознесенский, Рождественский и многие другие. Можно встретить примеры того, как поэ­ты в одном произведении соединяют обе системы стихосло­жения. Такой прием усиливает смысл и раскрывает динами­ку чувств. Соединение систем есть в поэмах Маяковского «Хорошо», «Владимир Ильич Ленин» и других произведени­ях советских авторов.

Не рассматривая все существующие виды стихов (**такто­вый, дольник, раешник и т. д.**), с которыми при желании каждый может ознакомиться, мы обратим внимание на ин­тонационно-ритмический строй стихотворной речи, чрезвычайно важный для верного исполнения произведения.

**Какие существуют основные типы стихотворных интонаций?**

Интонация в переводе с латинского означает «громкое произношение». Интонация — не только смысловая мелодия речи, но и выразитель чувств, экспрессии речи, отношения говорящего к предмету высказывания.

При работе над стихами учитываются все **составные ин­тонации: мелодика, логика, паузы, темпо-ритм, тембр, ха­рактер произнесения...** Однако поиск интонационного звуча­ния стихов связан с определением основного типа интонации всего стихотворения.

Дело в том, что существуют типы интонаций, обусловлен­ные объективным характером содержания текста стихотво­рения вне зависимости от индивидуальной, субъективной ма­неры его исполнения. Естественно, что заданный поэтом еди­ный интонационный тип стихотворения интерпретируется ин­дивидуальной манерой исполнения того или иного чтеца. Но можно ли одинаково «по-своему» читать два разных стихо­творения, хотя бы и написанных одним размером, например:

«БУря мглОю нЕбо крОет» — А. Пушкина и «МУха, мУха-цОкотУха» — К. Чуковского? А если стихи написаны разны­ми размерами? — «Осень» А. Пушкина и «Хорошее отно­шение к лошадям» В. Маяковского? Ясно, что нельзя. Ибо объективное содержание стихов не позволит этого сделать.

По своим интонационным различиям стихи целятся на два основных типа: напевный и говорной. К напевному ти­пу относятся песенные и романсовые стихи, а к говорному — ­от ораторских до разговорных. Напевные стихи более поэтичны и приподняты; им чужды разговорные слова и обороты; они более симметричны как ритмически, так и интонационно. **(41)**

И произносятся они более мелодично, с подчеркиванием пауз между стихами и строфами.

Слыхали ль вы за рощей глас ночной

Певца любви, певца своей печали?

Когда поля в час утренний молчали,

Свирели звук унылый и простой

Слыхали ль вы?

В этой строфе, пушкинского «Певца» есть рефрен (от французского refrain — припев; повторение стиха или ряда стихов в, конце строфы или ряда строк) *—* повторяющаяся строка «Слыхали ль вы?» Рефрен тоже характерен для на­певного стиха. Можно говорить еще о ряде признаков, та­ких, как интонационная завершенность строф, повторность в кольцевом строении строф и других. Все они создают уди­вительное разнообразие вариантов напевного стиха — от куп­летов до романса.

Говорной стих, как и сама живая речь, чрезвычайно разнообразен, в оттенках интонаций: от бытового непринужден­ного разговора до высокой патетики ораторской речи. «Торжественная ода по интонационному строю полярна фамиль­ярному посланию. Между этими двумя полюсами умещают­ся важный тон философской лирики, эмоциональная припод­нятость элегического раздумья, язвительная речь сатиры с широкой амплитудой от патетического негодования до гру­боватой насмешки... В отличие от напевного стиха с его мелодичностью все эти разновидности говорного стиха своеоб­разно воспроизводят интонацию живой речи».15

Непринужденность — вот основная особенность разговорно-бытовой речи. Поэтому строй таких стихов свободен; длинные и короткие строки сменяют друг друга неожидан­но; появляются слова-жесты:

А я ему **—**

на самовар...

Разговорный стих часто нестрофичен, что придает ему бо́льшую свободу. Мы говорили о «лесенке» Маяковского о современной графике стихов, когда поэты расчленяют стихи внутренними паузами, подсказывая нам его интонационное звучание. На создание разговорной интонации оказывают влияние и просторечная лексика и фразеология. Поэты ча­сто прибегают к формам рассказа, повествования, беседы с конкретным или воображаемым собеседником.

В ораторском стихе высокое общественное содержание выражается особыми и словарем, и интонацией: приподнятой, торжественной, патетической. Ораторский стих более организован в отличие от разговорного, в нем много риториче­ских фигур (восклицаний, вопросов, обращений, единоначатия строк и т. д.). **(42)**

Вы грозны на словах — попробуйте на деле!

Иль старый богатырь, покойный на постели,

Не в силах завинтить свой измаильский штык?

Иль русского царя уже бессильно слово?

Иль нам с Европой спорить ново?

Иль русский от побед отвык?

Иль мало нас? или от Перми до Тавриды,

От финских хладных скал до пламенной Колхиды,

## От потрясенного Кремля

До стен недвижного Китая,

Стальной щетиною сверкая,

Не встанет, русская земля?...

(А. С. Пушкин).

Интонация стиха определяется совокупностью ряда фак­торов: особенностью размера, наличием переносов, словораз­делами, симметричностью или асимметричностью предложе­ний, стилистическими особенностями словаря, риторическими фигурами и т. п. Разумеется, что в том или ином стихотво­рении одни из этих факторов проявляются сильнее, другие слабее. Поэтому и надо их изучать, чтобы разбираться, в том эффекте, который они создают в своем сложном взаимо­действии.

В зависимости. от различных тем, изменений, характера эмоции изменяется стиль речи и интонирование. Как разнится стиль и интонации Пушкина во вступлении к поэме «Мед­ный всадник» и самом повествовании о судьбе героя. Разно­образие стилей и интонацией нетрудно заметить, читая поэму Р. Рождественского «Двести десять шагов».

Когда же стихотворение небольшое оно чаще всего пронизано одним развивающимся чувством и написано в одном стиле. Единая интонационно-ритмическая структура, свойственная тому или иному стихотворению, должна быть определена. Какая же интонация свойственна стиху: ора­торская, разговорно-бытовая, философская, раздумная, назидательная?

«Муха, муха-цокотуха...». Ну, конечно же, интонация разговорно-бытовая. «Выхожу один я на дорогу...» — мы слышим философско-раздумную интонацию лирического героя. «Слушайте, товарищи, потомки...» — явно звучит ораторская интонация Маяковского.

Однако об основной стихотворной интонации нельзя го­ворить в отрыве от основного тона произведения. Ведь ин­тонация всегда окрашивается определенным тоном. Основ­ной тон К. С. Станиславский называл «душевным тоном», «доминирующим аккордом», «лейтмотивом», «целенаправленной страстью», «эмоциональным фоном». **(43)** На этом фоне и протекает, разворачиваясь, изменяясь, жизнь лирического героя поэтического произведения. Ведь и в жизни каждый человек живет в своем тоне, у каждого своя «страсть дейст­вия». А каждый поэт, – личность со своим дыханием, складом мысли, темпераментом, душевным миром, целенаправ­ленным действием... Понять, в каком же основном тоне может протекать речевое действие (лирическом, драматическом, трагическом, героическом, сатирическим, буффонном, разго­ворном, патетическом, будничном, возвышенном, романтиче­ском, лирико-романтическом, лирико-героическом...), необхо­димо для того, чтобы вернее почувствовать замысел авто­ра, страсть его мыслей и действия, динамику чувств. Найти верный тон исполнения и основную интонацию стиха — значит приблизиться к внутреннему ритму жизни поэта, задышать его дыханием, зазвучать его звучанием, а не «подмять» его под себя, что часто случается. В нахождении верного то­на и интонации большая роль принадлежит жанру, виду стихотворного произведения.

**Какие существуют виды и жанры поэтических произведений?**

Жанр в переводе с французского (genre) — род, вид. В художественной литературе различают три жанра: драма, эпос и лирика. К эпическим жанрам относятся не только про­заические произведения (эпопея, сказка, роман, повесть, но­велла, рассказ, очерк и т. п.), но и стихотворные, такие, как басня, былина, поэма, роман, сказка в стихах. К лирическим жанрам поэзии относят оду, балладу, элегию, песню, не­большое стихотворение и т. д.

Лирическое произведение — произведение музыкальное, волнующее. Именно в лирике воплощаются самые сокровен­ные, глубокие переживания поэта как гражданина страны, передающего свое отношение к обществу и к миру в целом. На каждом стихотворении лежит печать индивидуальности поэта со своими пристрастиями и нравственными оценками. «Самонаблюдение и глубоко личная трактовка переживания становятся у лирика основным методом художественной вы­разительности».16

Лирику разделяют на четыре основные тематические ка­тегорий: философскую, гражданскую, любовную и пейзаж­ную. Сейчас наблюдается смещение жанров, взаимопроник­новение их. Произведения, в которых соединены лирическое и эпическое начала, называют лиро-эпической поэзией. Ро­мантические поэмы Пушкина, Лермонтова, поэмы В. Мая­ковского, А. Вознесенского и других относятся к этому виду поэзии. **(44)**

К гражданской лирике относится публицистическая поэ­зия, которая откликается на важные явления общественно-политической жизни страны, на события в мире. Мы знаем публицистическую поэзию Пушкина, Лермонтова, Некрасо­ва. Огромным публицистическим накалом пронизаны стихо­творные произведения М. Горького «Песня о Соколе» и «Пе­сня о Буревестнике». Со «всей своей звонкою силой поэта» В. Маяковский утверждал публицистическую поэзию:

Знаю,

лирик

скривится горько,

критик

ринется

хлыстиком выстегать:

— А где же душа?!

Да это ж —

риторика!

Поэзия где ж?

## Одна публицистика?!

Капитализм —

неизящное слово,

куда изящней звучит —

«соловей»,

но я

возвращусь к нему

снова и снова.

Строку

агитаторским лозунгом взвей!

(из поэмы «В. И. Ленин»).

Такие лирические стихи, как элегия, проникнуты раз­думьем, размышлением поэта; пронизаны чувством грусти и надежды, печали и радости. Элегии пишутся преимущест­венно пятистопным ямбом:

...Мой путь уныл. Сулит мне труд и горе

Грядущего волнуемое море.

Но не хочу, о други, умирать;

Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать...

Одной из разновидностей лирического стиха является со­нет. Сонет — от итальянского слова sonare — звучать, зве­неть. Его родина — Италия XIII века. Сонеты писали Пет­рарка, Данте, Микеланджело, Шекспир; в России — Державин, Пушкин, Лермонтов, Блок, Брюсов, Ахматова... К сонетам обращаются и многие современные поэты.

Сонет — это строгая форма четырнадцатистишия, обычно состоящая из двух четверостиший и двух трехстиший. У Шекспира иная конструкция сонета: три четверостишия и заключительное двустишие. **(45)**

Сонеты пишутся пятистопным ямбом. Рифмы у сонетов звучные, богатые. Каждая строфа представляет законченное целое. Обычно в первом четверостишии, которое восприни­мается как экспозиция, утверждается основная тема сонета. Во втором — идет развитие положений, выдвинутых в на­чале; в третьем — происходит развязка. И самые сильные по мысли, образности и чувствам — последние две строчки (у Шекспира) или последняя строка в трехстишии. Эти Строчки называют «сонетным замком». На «сонетный замок» и надо обращать внимание при изучении материала и при исполнении сонетов.

Мы хотим закончить раздел, посвященный законам сти­хосложения, словами Л. Н. Толстого: «Наука и искусство так же тесно связаны между собой, как легкие и сердце, так что если один орган извращен, то и другой не может пра­вильно действовать». Однако, не изжита еще неверная точ­ка зрения некоторых режиссеров, актеров, руководителей самодеятельных коллективов, которые утверждают приори­тет интуиции, импровизации над законами творчества; Нель­зя забывать главный принцип системы К. С. Станиславского «От сознательного к подсознательному»; забывать о том, что актер, чтец может импровизировать лишь тогда, когда все тщательно продумано, до мельчайшей подробности отрабо­тано. Известно, что «интуиции бывает достаточно для усмотрения истины, но ее недостаточно, чтобы убедить в этой истине других и самого себя. Для этого необходимо дока­зательство».17 Но чтобы доказывать другим, руководитель самодеятельной студии обязан, быть сведущим во всех во­просах искусства, умеющим постигать законы творчества. Только так обеспечивается эффективность конечного резуль­тата работы и руководителя, и коллектива, и каждого его участника.

Раздел II

СЛОВЕСНОЕ ДЕЙСТВИЕ В ЗВУЧАЩЕЙ ПОЭЗИИ

## Мы не хотим великолепно декламировать,

## то есть только говорить монолог. Мы хотим

## им действовать, житьим во всеобъемлющем

понятии этого слова!

К. С. Станиславский.

Не декламировать, а действовать, жить в материале не­обходимо и при исполнении стихов. Ведь стихи, особенно ли­рические, по сути. своей есть монолог, в котором раскрыва­ется сложный внутренний мир лирического героя. В работе над любым литературным произведением должна соблюдать­ся определенная последовательность, которая позволяет ор­ганичнее овладевать искусством словесного действия. Како­ва же последовательность работы над стихотворным мате­риалом? |

Режиссерско-исполнительскую работу над поэтическим произведением можно условно разделить на пять этапов.18

1. Выбор материала.

2. Познание характеристических особенностей выбранно­го материала.

3. Раскрытие и воплощение авторского и исполнительско­го замыслов.

4. Творческий акт исполнения.

5. Анализ выступления.

#### Выбор материала

При выборе исполнительского материала необходимо со­блюдать определенные условия. Первое условие — актуаль­ность материала, его высокое идейно-художественное звуча­ние. При этом не следует понимать под актуальным материа­лом лишь советскую поэзию да еще непременно последних лет. Актуальность проблем, которые нас волнуют, мы нахо­дим во многих классических произведениях поэзии. Взяв в работу стихи наших классиков, надо уметь прочесть их с по­зиции современности. Для этого следует точно определить: на изменение какой ситуации в жизни нашего общества, ми­ра может быть направлено классическое произведение.

Возьмем к примеру лирическое стихотворение Пушкина «Я вас любил».

«Я вас любил так искренне, так нежно,

Как дай вам бог любимой быть другим» **(47)**

— вот главная мысль этого стихотворения. Человек все­гда должен оставаться человеком и быть благодарным тому, кто зажег огонь любви — чувство, которое не всем дано ис­пытать.

Исполняя эти стихи Пушкина, мы совершаем речевое дей­ствие: предостеречь от мелкого чувства злобы и собственни­чества, напомнить человеку о том, что он — высшее сущест­во, обладающее добрым сердцем и мудрым разумом. «Мне дорого любви моей мученье. Пускай умру, но пусть умру любя» — говорит поэт в других своих стихах.

Второе условие верного выбора материала заключается в том, чтобы он нравился исполнителю, волновал его, вызы­вая желание работать над ним. Лучше, если участники кол­лектива сами его отыскивают. И не надо сразу разочаровы­вать их, если предложенный ими материал по каким-либо соображениям не стоит брать в работу. Можно тактично за­менить его другим на ту же тему, взволновавшую чтеца, но более качественным. Либо посоветовать отложить на неко­торое время работу над ним и, как ступеньку к мастерству стиходействия, предложить сделать другое стихотворение, ко­торое обогатит исполнителя необходимыми технологически­ми умениями и навыками.

Третье условие, обеспечивающее успех в работе, — это соответствие материала творческим способностям чтеца-лю­бителя и степени его подготовленности к выступлениям: ведь часты случаи (в этом убеждают итоги конкурсов, смотров, творческих отчетов коллективов художественного слова), ко­гда исполняются материалы, явно непосильные для чтеца. Это особенно видно, когда неправомерно большое место в программах чтецов-любителей занимают стихи поэтов А. Ах­матовой, М. Цветаевой, Б. Пастернака с их очень личност­ным содержанием, усложненным ходом мысли. Стихи этих поэтов требуют высочайшего мастерства исполнения.

Часто исполнители «тонут» в огромных по времени. (20— 25 минут) поэтических композициях, плохо выстроенных сценарно. При исполнении таких материалов не раскрываются творческие способности а, наоборот, перечеркиваются. А у зрителей такие выступления вызывают недоумение, досаду. Однако из снисхождения к чтецам-непрофессионалам их да­же хвалят. Это-то и наносит вред развитию творческой ин­дивидуальности. Теряются эстетические критерии искусства, задерживается творческий рост исполнителя, воспитывается дурной вкус и легкомысленное отношение к одному из самых трудных видов искусства — чтецкому искусству. **(48)**

**Второй этап** работы над стихами: изучение всех особен­ностей формы выбранного к исполнению стихотворения.\* (\* Предполагается знание чтецом основных законов стихосложения. Постижение формы стиха осуществляется в неразрывной связи с идей­но-действенным его анализом. Поэтому мы и говорим об условности эта­пов работы. Один этап вплетается в другой. Но миновать их нельзя.)

Чтобы верно прочесть лирическое стихотворение, надо за­жить высокими чувствами поэта, услышать поэтическую ин­тонацию, тон целенаправленного действия; Этому способст­вуют внимательное ознакомление с творчеством поэта, а так­же изучение «биографии» исполняемого стихотворения. Что же значит такая «биография»?

Стихотворения рождаются от пережитых событий, встреч, воспоминаний, нахлынувших чувств, соприкосновений с при­родой и т. д. Подробно изученная «биография» стихов долж­на как бы гарантировать более верное раскрытие замысла поэта, мир его чувств и мыслей. Вот пример «биографии» стихотворения А. С. Пушкина «И. И. Пущину». Напомним его содержание:

Мой первый друг, мой друг бесценный,

И я судьбу благословил,

Когда мой двор уединенный,

Печальным снегом занесенный,

Твой колокольчик огласил.

Молю святое провиденье,

Да голос мой душе твоей

Дарует то же утешенье!

Да озарит он заточенье

### Лучом лицейских ясных дней!

Разве возможно со всей глубиной передать чувства и страстные желания поэта, не зная всей биографии рождения этих строк?!

В «биографию» мы бы записали: Иван Иванович Пущин (1798—1859) — лицейский товарищ Пушкина, первым наве­стивший Пушкина в Михайловском. Вот как описал Пущин эту встречу: «Спускаясь с горы, — рассказывает он, — не­далеко уже от усадьбы, которой за частыми соснами нельзя было видеть, сани наши в ухабе так наклонились набок, что ямщик слетел... Скачем опять в гору извилистой тропой; вдруг крутой поворот, и как будто неожиданно вломились смаху в притворенные ворота, при громе колокольчика. Не было силы остановить лошадь у крыльца — протащили ми­мо и засели в снегу не расчищенного двора, Я оглядываюсь: вижу на крыльце Пушкина, босиком, в одной рубашке, с поднятыми вверх руками. Не нужно говорить, что тогда во мне происходило. Выскакиваю из саней, беру его в охапку и тащу в комнату.  **(49)** На дворе страшный холод, но в иные минуты человек не простуживается. Смотрим друг на друга, це­луемся, молчим. Он забыл, что надобно прикрыть наготу, я не думал об заиндевевшей шубе и шапке. Было около вось­ми часов утра...».

Уезжая, Пущин взял обещание с Пушкина, что тот на­пишет ему послание в стихах. Встреча произошла в январе 1825 года. В декабре 1825 года (четырнадцатого декабря) произошло восстание декабристов, и Пущин был приговорен на двадцать лет к каторжным работам. Стихи Пушкина на­писаны 13 декабря 1826 года во Пскове. Пущин получил сти­хи Пушкина в январе 1828 года, находясь в Чите. Передала их жена декабриста Александра Григорьевна Муравьева. «Отрадно отозвался во мне голос Пушкина! — пишет Пу­щин. — Преисполненный глубокой, живительной благодар­ности, я не мог обнять его, как он меня обнимал, когда я первый, посетил его в изгнании......

Знакомство с «биографией» стихов помогает, безусловно, глубже проникнуть в мир поэта и зажить его чувствами и желаниями. Но кроме «биографии» стихов, важнейшим эта­пом является определение особенностей его стихотворной фор­мы. Для примера изучения специфики формы стихов возь­мем стихи С. Орлова:

Его зарыли в шар земной,

А был он лишь солдат,

Всего, друзья, солдат простой,

Без званий и наград.

Ему как мавзолей земля —

На миллион веков,

И Млечные Пути пылят

Вокруг него с боков.

На рыжих скатах тучи спят,

Метелицы метут,

Грома тяжелые гремят,

Ветра разбег берут.

Давным-давно окончен бой...

Руками всех друзей

Положен парень в шар земной,

Как будто в мавзолей..

Скандируя, мы определяем, что стихи написаны ямбиче­ской стопой (раз-двА, раз-двА). И замечаем такую очень важную деталь, которая подсказывает характер исполнения стихов: поэт чередует четырехстопный ямб с трехстопным, а эти, уменьшенные на одну стопу строчки стиха, несут глав­ную эмоционально-смысловую нагрузку:

А был он лишь солдат...

Без званий и Наград...

На миллион веков...

Руками всех друзей...

Как будто в мавзолей. **(50)**

Значит, при исполнении надо будет мягко, не нарочито, но обязательно выделять эти строчки. Далее выясняем, что поэт использует только мужские окончания рифм: ой-ой, ат-ат, ля-ля, ов-ов,... ей-ей. Ясно, что стихи должны звучать ску­по, мужественно, сдержанно.

Язык стихотворения прост и лаконичен. И если прислу­шаемся к звукописи в стихе, то заметим преобладание не громких согласных: С-З-Ш. И только, когда подчеркивает­ся мысль о продолжении жизни, поэт вводит звучащие ГР-ТР-ЗБ, передающие раскаты грома и разбег ветров.

Ознакомившись с характеристическими особенностями формы исполняемого стихотворения, можно приступить к следующему этапу работы.

#### Раскрытие и воплощение авторского

**и исполнительского замыслов**

Познание авторского замысла связано с изучением твор­чества поэта, составлением «биографии» стиха, изучением особенностей формы, определением темы, идеи произведения, нахождением конфликта, главного события, выявлением отношения автора к происходящему в произведении, изучением структуры построения сюжета или развития мысли и т. д. Не останавливаясь на всех этих вопросах, достаточно под­робно освещенных в специальной литературе, рассмотрим лишь некоторые из них.

В творческом процессе все решает сверхзадача и хорошо подведенное к ней сквозное действие. Однако, чтобы су­меть передать мысли и чувства, муки и радости, мечтания поэта, сверхзадача исполнителя должна быть, во-первых, сознательной, идущей от интересной творческой мысли режис­сера и чтеца; во-вторых, эмоциональной, возбуждающей; в-третьих, волевой, вызывающей стремление действовать це­ленаправленно и беспрерывно. Поэтому было бы ошибочным, если сразу же, с первых дней работы над текстом, мы формировали тему, идею, сверхзадачу: их надо выстрадать, по­чувствовать в процессе творческого познания, изучения произведения. Вместе с тем рабочую, так сказать, временную идею и сверхзадачу все же надо определить для того, что­бы, не сбиться с верного пути. Именно сам исполнитель пусть определяет сверхзадачу, ищет ее не только в произведении, но и в жизни, в своей душе. **(51)**

Для быстроты и точности определения идеи и сверхзадачи мы советуем идти, в работе по следующему пути: прежде всего выявить конфликт, главное событие. В поэтическом произведении, особенно в лирике, бывает сложно отыскать конфликт. Он не лежит на поверхности во внешних событиях. Часто конфликт заключен в самом лирическом герое: в нем борются разум и сердце, совесть и желание, выбирает­ся и утверждается жизненная позиция, дается нравственная оценка самому себе и окружающей действительности.

Затем надо установить, каким образом разрешается конфликт. Заметим, что разрешение конфликта обычно является кульминационным моментом произведения. В нахождении и разрешении конфликта и заложена идея произведения. Определение идеи, конфликта и позволяет сформулировать сверхзадачу исполнения. А затем уже прослеживаешь, где начинается событие, как оно развивается и чем кончается.

Такая последовательность работы проста, доступна, дей­ственна; «не засушивает» исполнителей. Позволяет быстрее почувствовать материал, его действенную природу. А это главное.

Иногда допускается ошибка, состоящая в том, что ос­новное внимание уделяется разработке ви́дений. Конечно, ви́дения играют большую роль в словесном действии: пере­дача ви́дений пробуждает воображение зрителей, активизи­рует процесс, мышления, вызывает сопереживание и т. д. Од­нако фетишизировать их — значит приводить к обратному эффекту, а чаще всего к остановке мысли-действия, к нару­шению органического процесса общения со слушателями.

Чтобы слушатели восприняли материал, очень важно вер­но его выстроить. Что это такое? Психология восприятия ис­кусства такова, что сложный словесный материал человек способен воспринимать лишь «порциями», частями: ведь на­до не только воспринимать, но и понять, оценить, прочувст­вовать его. Поняв часть материала, легче воспринимать и осознавать дальнейшее и наконец произведение в целом. По­этому, начиная работу над стихотворным материалом, сле­дует разбить его на части (куски). Не надо слишком боять­ся многообразия терминов в искусстве. Правда, некоторые режиссеры утверждают, что будто бы «кусок», «часть», «эпи­зод» останавливают действие. Но ведь все зависит от нас. Под понятиями «кусок», «часть», «эпизод» и подразумева­ются составные целого произведения. Наоборот, надо очень точно определять и решать каждый кусок, понимая, каким образом далее будет развиваться мысль, и какую роль в раз­витии действия играет данный кусок. Но мы не советуем де­лить материал на множество маленьких кусочков, что часто наблюдается в практике работы с чтецами-любителями. **(52)** За­помним, что писал К. С. Станиславский: «Обыкновении я ...начинаю с крупных кусков и, если они оказываются слишком монотонными и однообразными, бедными в переживании, то­гда только я их дроблю на более мелкие».19

В литературных жанрах легко обнаружить закономер­ность классической драматургии, которая состояла из пяти актов: экспозиции, завязки действия, развития действия, кульминации, развязки. Вот и надо поначалу определить эти части стихотворения. Легче это сделать в сюжетном стихо­творении.

Экспозиция В полк пригласили мать героя – 1 часть

Где сын навечно в списки занесен.

Завязка Старушка седенькая шла вдоль строя, 2 часть

действия Как будто бы искала — где же он?...

Развитие По-матерински вглядывалась в лица,

действия Не обожженные войной, 3 часть

Кульминация И думала:

«А если повторится 4 часть

Они такие же,

Развязка Как мой...» 5 часть

(Н. Савков).

Полезно каждую часть озаглавить, найти более точные глаголы действия исполнителя в каждой части. Чрезвычайно важна первая часть — экспозиция, когда поэт описывает со­бытие, которое развернется в сюжетное повествование. В данном стихотворении: «Мать пригласили в полк, в котором служил ее погибший сын». В лирическом же стихотворении, в первой же строфе или в строчке поэт выражает свою ис­ходную мысль, которая получает развитие в дальнейших строфах или строчках стиха.

При исполнении стихов многие чтецы и режиссеры недо­оценивают эту важную экспозиционную часть произведения, считая ее «не главной». Нередко даже слышишь такое за­мечание: «Не задерживайтесь на начале. Это не главное в стихе». Ошибочное указание. Ведь если с первых слов за­интересуешь, захватишь внимание слушателей, тогда они «пойдут за тобой» во внутренний мир поэта. Вот лишь один пример из практики. По радио передавались стихи ленин­градского поэта Александра Решетова. Зная о строгом от­ношении поэта к слову, мысли, образу, исполнители читали стихи неторопливо, как им казалось, наполняя каждое сло­во глубоким смыслом, подтекстом, отношением; **(53)** Однако по­сле передачи услышали в телефонной трубке гневно-страдаль­ческий голос поэта, который восклицал в адрес известного артиста: «Как можно так легковесно проговорить первые строки стихотворения «Отца и мать не выбирают»?! Ведь в них весь смысл! От этих строк родилось все стихотворение...» И он был прав. Действительно, первые строки стихов:

Отца и мать не выбирают —

Какие есть, таким и быть.

— это заявка поэта, серьезное напоминание тем, кто скло­нен изменить Родине. Именно от этих слов развивается да­лее мысль поэта:

Не знаю, кто родному краю

Обиду смеет предъявить,

Что в мире есть поживописней,

Поинтереснее края...

Только после того, как западут в души слушателей пер­вые слова стихотворения, они смогут верно воспринять все его содержание, развивающее исходную позицию автора.

Мы рекомендуем пользоваться в экспозиционной части такими глаголами, как «втянуть слушателей в атмосферу со­бытий», «заворожить», «заинтриговать», «заразить», «заин­тересовать» и т. п. Почему при исполнении так важна первая, экспозиционная часть произведения? Психология восприятия такова, что, когда артист, чтец начинает на сцене волноваться, громко и торопливо говорить, читать, активно жестику­лируя при этом или, наоборот, что-то тихо «себе под нос» шептать, то слушателям, еще не понимающим, о чем идет речь, артист «представляется сумасшедшим». Слушателю все должно быть понятно. Экспозиция и подготавливает даль­нейшее восприятие материала. Попробуем еще разделить на пять частей лирические стихи, и увидим, как важна в них первая — экспозиционная часть:

1 часть Упавшего вперед лицом

Не называйте

Мертвецом!

2 часть Не ради славы и наград

Он грудью встал за Ленинград.

Его порыв несли солдаты

В стальном штыке,

В броске гранаты...

3 часть Он жив

Еще не кончен бой!

Он жив —

## Еще ему с тобой

В огне грохочущих ночей

Стоять у доменных печей,

Вздымать породу на-гора,

Водить на пашнях трактора… **(54)**

4 часть Знай: Кровь его

В твоей крови.

Любовь его

В твоей любви.

А твой почет —

Его почет.

Все на двоих!

## Так он живет. —

5 часть Солдат, упавший под свинцом

Вперед лицом.

(Н. Савков).

Цель этого монолога-обращения к людям заключается в том, чтобы вызвать в них чувство сопричастности ко всему происходящему в жизни, чувство великого счастья жить под мирным небом, трудиться, любить, растить детей, чувство глубокой благодарности к тем, кто отдал за это свои жизни. «Все на двоих! Так он живет...» — вот главная мысль, куль­минация, разрешение конфликта. Какого? С кем?

Извечного конфликта человека с собой, с окружающими людьми. Конфликта в выборе жизненной позиции, понима­нии счастья. В чем оно? В личном мирке благополучия, карь­ере или в борьбе за общечеловеческие идеалы? «И вечный бой! Покой нам только снится», «А он, мятежный, просит бури...» И пусть даже трагически рано оборвалась жизнь ге­роя, но «никто не забыт и ничто не забыто». В памяти на­рода навечно тот, кто идет по жизни с «открытым забралом», кого называют «вперед смотрящим», кто падает «вперед ли­цом».

И тут хочется дать еще один совет: исполняя стихи, нель­зя поучать слушателя, разговаривать с ним с позиции пре­восходства, «непререкаемого авторитета», «непогрешимой личности». При такой манере разговора и правдивые поэти­ческие слова способны лишь раздражать. Надо, не противопоставляя себя слушателям, думать вслух, искать ответы на вопросы, втягивая и их в процесс активного поиска истины. Если же этого процесса активного думания на сцене нет, то нет взаимодействия, и цель, намеченная чтецом, не будет до­стигнута.

Лирическое стихотворение мы назвали «монолог-обращение». Действительно, лирические стихи — это по существу монологи, в которых поэт раскрывает свой духовный мир, волнующие его мысли и чувства. Поэтому к работе над лирическими стихами следует подходить с позиции речевого действия, связанного с монологом.

Для того чтобы лучше понять особенности монологической речи, кратко рассмотрим существующие виды речи — устную, письменную и внутреннюю. **(55)** Каждый из этих видов име­ет свои особенности и разновидности. Так, к устной речи относятся разговорная диалогическая (беседуют двое), полилогическая (когда ведут беседу несколько человек), монологическая — доклады, лекции, выступления ораторов-чтецов… Все виды речи взаимодействуют и взаимопроникают друг в друга. Так, например, в письменную речь вплетаются элементы разговорной (пи́сьма). Произведения художественной литературы насыщены диалогической, полилогической, монологической речью. Письменная и устная рёчь рождаются речью внутренней.

Внутренняя речь – это процесс сосредоточенного думания, средство выражения и развития мысли, эмоционально-волевых свойств характера. Этот внутренний умственно-рече­вой процесс теснейшим образом связан с действиями чело­века, его отношением к окружающей действительности. И вот когда возникают обстоятельства, которые расходятся с представлением человека об этих обстоятельствах (хотя пред­ставление может быть и ошибочным), тогда человек начи­нает сосредоточенно думать о том, как изменить по своему желанию эти обстоятельства. Так внутренний умственно-речевой процесс «оказывает влияние на действия и поступки, предваряет и подготавливает общение, осуществляемое при посредстве устной и письменной речи».20 Иногда эти мысли остаются непроизнесенными вслух, иногда могут сформиро­ваться в одну короткую фразу. Допустим, активный внут­ренний мыслительный процесс завершился решительно ска­занной фразой: «Нет, надо наконец, пойти все выяснить!» Иногда внутренняя речь выливается в страстный монолог.

Монологи — это жизненная потребность человека в по­стоянной переоценке своих поступков, в мотивировке своего поведения, в утверждении жизненных идеалов, в определе­нии своего отношения к фактам, явлениям, событиям, лю­дям. В драматургии различают два вида монологов: внут­ренний и обращенный.

Как и в жизни, внутренний монолог на сцене рождается в моменты, когда герой «выбит из жизненной колеи» каким-либо событием, поступком, услышанной фразой, музыкой и т. п. Нарушение душевного равновесия вызывает потребность в восстановлении гармонии внутреннего мира. Каким же образом это достигается? Путем сосредоточенного вни­мания и активного думания, направленного на решение про­блемы. Вся наша" жизнь состоит из больших и малых проблем, которые мы постоянно решаем. Разве мы постоянно не задаем себе гамлетовский вопрос: «Быть или не быть?», «Пойти или нет?», «Правда это или ложь?», «Вмешаться или уйти в сторону?... В монологах много вопросов, восклицаний, предположений, ассоциаций, преувеличений, ярких видений, усложненная логика мысли... **(56)**

Рассматривая лирические стихи как форму внутреннего или обращенного монолога, мы и будем работать над ними с учетом особенностей этого вида речи. В частности, рас­смотрим последовательность работы по овладению материа­лом на примере «Элегии» А. С. Пушкина.

1 часть Безумных лет /угасшее веселье/

Мне тяжело, /как смутное похмелье.//

Но как вино — /печаль минувших дней/

В моей душе /чем старе, тем сильней.//

2 часть Мой путь уныл. /Сулит мне труд и горе/

Грядущего /волнуемое море./

3 часть Но не хочу, /о други, умирать;/

## Я жить хочу, /чтоб мыслить и страдать;//

4 часть И ведаю, /мне будут наслажденья/

Меж горестей, /забот и треволненья:/

Порой опять /гармонией упьюсь,/

Над вымыслом /слезами обольюсь,//

5 часть И может быть — /на мой закат печальный/

Блеснет любовь /улыбкою прощальной.

**1. Ознакомиться с автором «Элегии».** Изучая особенно­сти поэтического письма Пушкина, надо ответить на вопро­сы: Какова личность поэта? Какова его жизненная позиция? Каков его основной пафос?... Однако не следует сразу же ис­кать ответы на все вопросы. Только в процессе работы над воплощением произведения можно найти более полные, точ­ные ответы. Поэтому надо начинать работу по действенному анализу произведения. Только определив главное, можно уг­лубляться в изучение особенностей творчества поэта, эпохи, в которой он жил, творил, его взаимоотношений с обществом и т. д.

**2. Определить, что «выбило из колеи» лирического героя. С** этой целью составим «биографию» «Элегии». Известно, что «Элегия» написана перед женитьбой поэта в сентябре — октябре 1830 года в Болдино, в период сложной, обществен­но-политической обстановки. Естественно, что Пушкин, ог­лядываясь на свою прожитую жизнь, напряженно и с трево­гой всматривался в будущее. **(57)** Можно предположить то, что выбила его из жизненной колеи, душевного равновесия край­няя необходимость обращаться к ненавистному Бенкендорфу с просьбой разрешить напечатать трагедию «Борис Го­дунов».\* /\* Трагедия «Борис Годунов», написанная в 1825 году, незадолго до восстания декабристов, была запрещена к печати. В 1830 году поэт вновь обращается с просьбой опубликовать трагедию. Он пишет: «Стесненные обстоятельства, в каких я сейчас нахожусь, вынуждают меня умолять, чтобы его величество развязал мне руки и позволил мне напечатать тра­гедию в том виде, в каком я считаю нужным» (А. С. Пушкин. Соч. в 10-ти т.т., изд-во АН СССР, М., 1958, т. 10, с. 281)./

**3. Уяснить проблему, которую решает пушкинский лирический герой.** Очевиден вопрос: «Быть или не быть счастью?»

**4. Сформулировать решение, к которому приходит герой.** Отыскивая ответ на вопрос, в чем счастье жизни, герой «Эле­гии» приходит к выводу о том, что счастье поэта в суровом мужестве трудного и прекрасного творческого труда.

**5. Овладеть логической перспективой развития мысли-действия.** Перспектива делает исполнителя «дальнозорким», потому что перед ним открывается цель: он исполняет не от­дельные части произведения, а охватывает целое, умело «ша­гая» к главному. «Без перспективы, — писал К. С. Станиславский, — нельзя сказать самого простого слова, вроде, «да» или «нет»... Передача большой мысли, переживание больших чувств и страстей... не могут обходиться без **пер­спективы и без конечной цели (сверхзадачи)».21**

Разделив на пять частей «Элегию» (части обозначены на­ми), определяем действие каждой части.

В первой части — поэт, оглядываясь на прожитые годы, с горечью осознает, что от «безумных лет» веселья, надежд, мечтаний молодости осталось лишь «смутное похмелье», и все же «печаль минувших дней в моей душе чем старе, тем сильней».

Во второй части — поэт заставляет себя, трезво взглянуть правде в глаза, не уходить от действительности, а принять ее такой, какая она есть — со всеми ее радостями и страда­ниями, со всей ее трагической конфликтностью и со сдержанной тоской и болью сказать себе: «Мой путь уныл. Сулит мне труд и горе грядущего волнуемое море».

В третьей части — с радостным волнением поэт открыва­ет для себя счастье трудного пути, в котором только и про­является полнота духовной жизни человека, нравственная чистота личности: «Я жить хочу, чтоб мыслить и, страдать».

В четвертой, кульминационной части — с чувством гор­дой радости и уверенности утверждается мысль о том, что счастье в суровом мужестве поэтического труда:

«Порой опять гармонией упьюсь,

Над вымыслом слезами обольюсь». **(58)**

В пятой части — тревожное и патетическое чувство героя сменяется светлым, успокаивающим душу чувством надежды на то, что

«И может быть на мой закат печальный

Блеснет любовь улыбкою прощальной».

Тема «Элегии»: о счастье жизни.

Идею «Элегии» можно определить, перефразировав слова Бориса Годунова: «Над злобою, над черной клеветой всегда восторжествует совесть здравая».

Сверхзадача исполнителя: вселить веру в победу нравст­венных начал жизни, придать силы тем, кто борется за идеа­лы человечества. «В «Элегии» «унылое» настоящее, мысль о неизбежности ждущих человека в будущем «треволнений», и о печальном закате освещены мыслью о «наслаждениях», которые даруют человеку сомнение, поэтические «гармония» и «вымысел», любовь, даже самые слезы и страдания, если человек не становится их пассивной, бессловесной жертвой, но сохраняет, переживая их, свое человеческое достоинство. открытость впечатлениям жизни и искусства, красоту чувства, способность противостоять унынию и душевной расслабленности».22

Чтобы мысли, желания, действия; чувства лирического ге­роя Пушкина стали для исполнителя своими, близкими, были «присвоены» им, рекомендуется формулировать действенные глаголы каждой части произведения «от первого лица».

1 часть — Оглядываясь на прожитые годы, понимаю тщетность мечтаний, надежд молодости, но чувствую силь­нейшую печаль о прошедших днях.

2 часть — Бросаю трезвый взгляд в будущее и вижу, что легкого пути — не ждать!

3 часть — Но несмотря ни на какие трудности и беды, открываю в себе великую жажду жизни.

4 часть — Утверждаю счастье творческого труда.

5 часть — Питаю робкую надежду и на счастье в любви, Прихожу к выводу о необходимости противостоять душевной расслабленности и нахлынувшему унынию; знать, что если хочешь бороться за свои идеалы в жизни и искусстве, то легкого пути не жди.

Поняв перспективу развития действия в «Элегии», мож­но затем выстраивать логическую перспективу каждой фра­зы, каждого периода мысли, овладевая логикой сложной структуры мысли в стихотворной речи: в ней много случаев инверсионного порядка слов (вместо обычного порядка слов «печальный закат» в стихах «закат печальный», вместо «прощальной улыбкою» — «улыбкою прощальной»). **(59)** Инверсиро­ванная речь требует особого выделения логических центров. Поэтому необходимо знать законы логики сценической речи и уметь применить их в стихотворной речи.23

Повторяем, что только после «охвата» всего произведе­ния можно начать серьезную, кропотливую работу по созда­нию логической мелодии стиха. Потому, что «звук, слово су­ществуют в произведении не сами по себе и для себя, как у плохих концертных декламаторов, а они живут и зависят от всего целого, от того, что было раньше и будет потом».24

Мы выделяем слоги в словах, слова в фразах, фразы в пе­риоде мысли и т. д. И вся эта «вереница ударных моментов» должна отличаться друг от друга и силой и выпуклостью. «Артист должен быть скульптором слова. Поэтому я хочу, — писал К. С. Станиславский, чтоб вы мне вылепили изла­гаемую мысль так, чтоб я ее не только услышал и понял, но и так, чтоб я ее увидел и почувствовал. Для этого необходи­мо что-то выделить на первый план, другое отодвинуть; что-то сделать выпуклее и красочнее, другое стушевать. А все вместе сконструировать и сгруппировать».25 Фраза должна быть «рельефной», по словам К. С. Станиславского.

Перспектива передаваемой мысли не есть сухая логика. Она обязательно создается на базе видении, воображения. Поэтому надо приступать к следующему этапу работы.

**6. Создать киноленту точных, конкретных, ярких видений.** Своим творческим воображением исполнитель рисует карти­ны жизни героя, рождаемые мыслями и суждениями поэта. В «Элегии» нет описания картин, есть только мысль «Безум­ных лет угасшее веселье». Что это за веселье? Какие же картины жизни возникают в памяти поэта? «Печаль минув­ших дней», «Мой путь уныл». Что за этими словами видел Пушкин, видит исполнитель? Возникшие у исполнителя ви­дения вызывают в нем эмоциональный отклик. Ведь видения насыщаются всем комплексом чувств и ощущений: не толь­ко зрение, но и обоняние, и осязание, и слух, и вибрацион­ное чувство, и мышечное... входят в понятие «видение».

В целях создания полноценных видений рекомендуются специальные приемы работы.26.

***Прием личной значимости.*** Этот прием лежит, в основе всего творческого процесса. Он направлен на то, что­бы максимально приблизиться к мыслям и чувствам поэта, разделить волнение лирического героя. А это возможно лишь тогда, когда исполнитель направляет свое воображение не только на видение картин, возникающих в связи с содержа­нием читаемого материала, но и на то, чтобы отыскать в своей эмоциональной памяти аналогичные моменты жизни, вызвавшие подобные мысли и чувства. **(60)** Можно обращаться и к жизненному опыту других людей, с которыми разделил ко­гда-то их переживания. Иными словами, все, что происхо­дит с лирическим героем, надо соотнести с собой, сделать своим, личным, значительным для себя.

***Прием фиксации ви́дений в пространстве и движении.*** Искусство, начинается с точных объектов об­щения. Исполнитель строит «географию» внутренних объек­тов общения: видит их пространственное расположение. Видит их в движении и действии, совершаемых в определенном душевном состоянии. Видение объектов в пространстве и движениях рождает у исполнителей верное эмоциональное самочувствие, способствует более точной, правдивой передаче внутренней жизни лирического героя.

***Прием конкретизации.*** Так как ви́дение включает весь комплекс ощущений, эмоций, чувств, надо передавать не только зрительные; но и слуховые, осязательные, обоня­тельные и другие представления. При этом следует опреде­лить, какое из комплекса ощущение доминирует над всеми другими. («За окном шуршали шины; шла машина за ма­шиной». Конечно, над зрительным восприятием доминирует слуховое. «Волн спокойный, мерный шум усыпляет праздный ум». Превалирует мышечное чувство расслабленности),

***Прием преувеличения и преуменьшения.*** Что­бы видения не оставляли исполнителя равнодушным, надо создавать их в превосходной степени, как сгусток наиболее ярких, характерных признаков, иногда специально преувеличивая или значительно преуменьшая эти признаки. С тем чтобы быть готовым к превратностям и трудностям жизни, пушкинский герой сгущает специально черные краски своей судьбы: «сулит мне труд и горе грядущего волнуемое море». Такие преувеличенные видения побуждают к активности всю творческую психотехнику чтеца.

***Прием обновления ви́дений.*** С течением, времени чтец может привыкнуть к видениям и они перестают его вол­новать. Бели это происходит, тогда следует обновить, осве­жить некоторые видения свежими подробностями. И опять они будут вызывать эмоциональный отклик в душе исполни­теля, что приведет к более активному действию.

Овладев логической перспективой, пронизанной кинолен­той видений, умением воспроизвести в звучащей речи выст­роенный материал, мы добиваемся рельефности исполнения. При рельефности звучания стихов слушатель видит, как более ярко высвечиваются важные части и не столь сильно — менее важные и без усилий понимают все происходящее, все подробности смысла, улавливая главную нить содержания охватывая всю перспективу произведения. **(61)**

Рельефное исполнение — это уже мастерство. Но ведь словесное действие — это и передача своих невидимых чув­ствований. Мы знаем, что видения не бывают без отноше­ния видящего, то есть они обязательно рождают чувства. Но этим процессом также следует руководить, чтобы уметь использовать всю палитру выразительных средств звучаще­го слова, тесно связанных, слитых с чувством.

Нетрудно заметить, что работаем ли мы над овладени­ем логической перспективой или создаем киноленту видений, во всех случаях мы говорим о чувствах, которые сопровож­дают действие. И эта естественно, что говоря о действии, мы говорим о чувстве, говоря о чувстве, говорим о действии — подчеркивал К. С. Станиславский. Потому что это — еди­ный психофизический акт словесного действия. Ни одно из действий не совершается вне сферы эмоций, чувств. Однако, часто употребляемые режиссерами реплики «Не играй чувства, действуй!», «Не ищи интонацию, она сама родится», верные по своей сути (потому что «линия чувства... трудно уловима, плохо фиксируется, легко вывихивается»), привели к тому, что о чувстве, которое рождается у исполнителя, при­нято вообще ничего не говорить. Не уточнять его, не кор­ректировать. И в этом большая ошибка. Необходимо в ис­полнении добиваться верного чувствования и динамики чувств на протяжении всего акта выступления.

**7. Наметить перспективу переживаемого чувства.** К. С. Станиславский писал: «Обыкновенно, говоря о «пер­спективе», имеют в виду так называемую логическую пер­спективу. Но в нашей сценической практике мы пользуемся более расширенной терминологией. Мы говорим.

**1) о перспективе передаваемой мысли (та же логическая перспектива);**

**2) о перспективе переживаемого чувства** и

**3) о художественной перспективе,** искусно раскладываю­щей по планам краски, иллюстрирующие рассказ, повество­вание или монолог».27

Чтец просто обязан сознательно подойти к рассмотрению тех чувств, которыми живет его герой; как развиваются, из­меняются, в какой сложный «клубок» сплетаются различные чувства. От этого зависит тонкость его красок, художествен­ная правда жизни в стихотворной форме.

Чувства, эмоции человека не однозначны. Мы говорам: «Он с радостным удивлением и смущением сообщил нам о своем успехе», «С любовью, тревогой и затаенной надеждой провожал он ее долгим взглядом». Эта многозначность чувств, сплетенных в один сложный и постоянноменяющийся «клубок», изучается нашими учеными. **(62)** Так, например, они установили, что в интонациях космонавта Леонова, ко­гда он вышел из корабля в космос и вел диалог с Землей, наряду с эмоциями радости, были и эмоции тревоги, страха. И это естественно. Иначе он не был бы человеком. Часто задают наивные вопросы: «Было ли страшно на войне?» Ко­нечно. Но страх побеждался ненавистью к врагу, высоким чувством долга перед Родиной.

Все сказанное имеет прямое отношение к разговору о по­эзии. Дело в том, что, к сожалению, многие артисты, чтецы чаще всего сопровождают свое речевое действие эмоцией злости. Эмоция «злости за себя» наиболее легко возбудимая у человека Она лежит на первом уровне — нужды челове­ка, удовлетворения своих самых первейших потребностей. Тогда как второй уровень развития — это когда человек ра­стет, расширяет свои духовные потребности, открывает но­вые способы их удовлетворения, совершенствует и повыша­ет общественно-исторические нормы жизни, — рождает по­ложительные эмоции радости, восторга и надежды, мечты. И если отрицательные эмоции — боль, страх, ярость, злость и другие — «уподобляют отдельного человека многим дру­гим», то положительные эмоции «индивидуализируют лю­дей, указывают на своеобразие каждого, на то, чем он от­личается от всех остальных».28

Эгоистическая потребность человека «для себя» делает даже смех его злорадным. В злости все «темпераментны». И отвратительны. Однако мы позволяем себе давать волю эго­истическим эмоциям, которые не украшают нашу жизнь. И переносим эти эмоции на сцену, убивая тем самым художественную правду. Ведь в искусстве эмоции «умные», преоб­раженные, высокие, социальные. Настоящий большой ху­дожник не кипит мелкой злобой, говоря о недостатках в на­шей жизни, а негодует и борется с ними, веря в победу добра.

Все сердце любви я отдать не могу,

Какой бы она ни явилась.

Оставил я место, на горе врагу,

Чтоб ненависть

Там поместилась.

* пишет Василий Федоров.

Этими стихами поэт выражает сущность социалистиче­ского гуманизма, который не может без ненависти говорить о тех, кто разрушает человеческое счастье. «И как любил он ненавидя», — говорили о наших больших писателях и поэтах. **(63)**

Раиса Ахматова, поэтесса Чечено-Ингушетии, думая - о добре и зле, пишет:

Хочу понять, какая власть и сила

Добро и зло в борении свела?

### Нас на добре природа замесила

Да подлила к замесу каплю зла.

Нельзя допускать того, чтобы «капля зла» в человеке по­бедила доброту его натуры и превратила в злобствующего нигилиста. Вот почему исполнителю необходимо работать над корректировкой своих чувств, чтобы не давать ходу наи­более легко возбудимой эмоции злости, а создавать перспек­тиву сложного чувства, которой проявляется на фоне основ­ного тона (исполнения), делая его колоритным, полным све­тотеней, переливов красок.

Перспектива переживаемого чувства нужна еще и для то­го, чтобы уметь соразмерить свои творческие силы, свой тем­перамент, который надо разумно распределять на протяже­нии всего исполняемого материала. «Надо быть экономным и расчетливым и все время иметь на прицеле финальный и кульминационный моменты пьесы. Артистическое чувство рас­ходуется не по килограммам, а по ***сантиграммам»***29 (вы­делено мною — 3. С.).

Обратим внимание на это образное слово Станиславско­го. Оно говорит и о протяженности материала и указывает на минимальные доли расходования чувств, чтобы их хвати­ло на исполнение всего произведения.

Мы можем определить основную стихотворную интона­цию «Элегии» как философски-раздумную, а основной тон исполнения как лирико-драматический. Мы уже говорили о том, что основной тон К. С. Станиславский называет «душев­ным тоном», «доминирующим аккордом», «лейтмотивом», «целенаправленной страстью», которая пронизывает все ис­полнение; «эмоциональным фоном», на котором протекает, разворачивается, изменяется, выполняется вся партитура ро­ли.30 Нахождению основного тона роли, спектакля, представ­ления придавали огромное значение такие актеры и режис­серы, как П. Мочалов, М С. Щепкин, В. И. Немирович-Данченко, К. С. Станиславский и многие другие. Поиск основного тона идет, конечно, через поиск сверхзадачи и сквозно­го действия. Определение основного тона позволяет чтецу держаться в едином душевном состоянии на протяжении все­го выступления. И вот на фоне лирико-драматического тона «Элегии» все малейшие сдвиги в чувственной сфере ис­полнителя окрашиваются различными тембрами голоса. **(64)**

Тембр — это окраска голоса. Различают индивидуальный, природный тембр голоса человека, по которому его узнают не видя, а только слыша. И так называемый эмоциональный тембр, когда индивидуальный тембр человека постоянно **ме­няется** в зависимости от смены чувств, отношений, оценок, динамики всей психофизической жизни субъекта.\* /\* Владение голосом — его тремя функциями (голос обеспечивает слышимость речи, является выразителем мысли, проводником чувств) не­обходимо тому, кто соприкасается с искусством художественного слова. Это особый, очень важный раздел работы с чтецами и занимает большое место в воспитании навыков словесного действия.См. книгу 3. Савковой «Как сделать голос сценическим». – М.: Искусство, 1975./

Не будем останавливаться на определении динамики чувств лирического героя пушкинской «Элегии». Она нами обозначена вместе с раскрытием действенной стороны каж­дой части «Элегии».

Обратим внимание на то, что даже когда все стихотворе­ние проникнуто одним чувством, допустим, радости, то и в этом случае надо его конкретизировать. Ибо и радость име­ет много оттенков. Как удержаться от состояния восторжен­ного чувства «вообще»? Как не потерять конкретности, чи­тая, например, такие стихи Л. Татьяничевой:

1 часть Мы рослые,

Мы сильные.

Добрые.

Задорные.

2 часть Глаза у нас

То синие,

То карие,

То черные.

Мы сложные

И разные.

3 часть Но нас в года

Тревожные

Сроднило

Знамя Красное

4 часть И чувство

Непреложное.

По глубине,

По силе

Оно сильнее

Жизни:

Любовь,— к родной

России —

5 часть Единственной

Отчизне!

Определив конфликт, действия каждой части, мы коррек­тируем чувства, сопровождающие эти действия. Какой же конфликт может быть в таком материале?  **(65)**

В жизни, когда происходит какое-то значительное собы­тие (или очень радостное, или очень печальное), мы не сра­зу верим происшедшему. Разве можно сразу поверить тому, допустим, что человек, которого вы считали порядочным, со­вершил неблаговидный поступок. Нет! Мы отталкиваем от себя эту мысль. Нужно время для того, чтобы свыкнуться с тем, что произошло. Люди, познавшие счастье настоящей любви, спрашивают себя не однажды: «Неужели мы могли не встретиться друг с другом? Неужели могли пройти мимо своего счастья?». Такой процесс постоянного осмысления происшедшего, постоянного переосмысления действительности сопровождает человека всю его жизнь.

Точно так же, исполняя стихи патриотического содержа­ния, без видимого конфликта, надо ставить перед собой цепь вопросов. Например: Действительно ли мы уж такие силь­ные и добрые? ... Неужели нас, таких сложных и разных, накрепко сроднило чувство Родины? ... Неужели любовь к От­чизне действительно сильнее жизни? и т. п.

Окинув мысленным взором все то, что совершено в стра­не за шесть с лишним десятилетий, сопоставив далекие, тре­вожные, трудные годы с настоящим нашей Родины; увидев за каждым вопросом конкретные картины, события, факты, исполнитель самим текстом стихотворения ответит на эти вопросы, не произнесенные вслух, но возникшие в сознании. «Зрители, как и все люди, охотнее верят тому, что они ви­дят, чем тому, о чем им сообщают или докладывают. То же относится и к мысли. Нельзя сомневаться в искренности мы­сли, к которой герой пришел сам, для себя и только что».31

В первом действии: исполнитель **формулирует** для себя с чувством скрытой (именно скрытой: ведь еще ничего не ут­верждено) радости общие, характерные черты наших людей.

Во второй части: с чувством радостного удивления **от­крывает** многообразие индивидуальностей в народе, нашей многонациональной страны.

В третьей части: с чувством радостной гордости **постига­ет единство,** общность взглядов и жизненных позиций совет­ского народа, особенно проявившееся в тяжелые годы испы­таний.

В четвертой части: с чувством радостного изумления, тре­петного, охватившего все его существо счастья **осознает,** что любовь к родной Отчизне сильнее жизни.

В пятой части: с чувством радостного удовлетворения, глубокой любви **утверждает** позицию истинного патриота.

Разумеется, чтобы родились эти действия и чувства, нуж­на серьезная углубленная работа по отбору положительных и отрицательных фактов из жизни, надо видеть противников нашей точки зрения, которые вызвали бы потребность всту­пить с ними в противоборство. **(66)** А разве нет случаев социаль­ного инфантилизма среди некоторой части молодежи, легко­мысленного отношения к великим завоеваниям, ценностям нашего народа, слепого подражания образцам западной жиз­ни?

Каждое выступление чтеца — это бескомпромиссная борь­ба за сердца наших людей, за советский образ жизни, за 1 наши победы. В этом радость и счастье творчества. Когда исполнитель овладел логической перспективой и сделал свое выступление рельефным (понятным), когда уточ­нил перспективу переживаемого чувства, тогда свое внима­ние он направляет на овладение третьей перспективой, де­лающей выступление колоритным, захватывающим.

**8. Овладение художественной перспективой.** Все, что го­ворилось о логической и чувственной перспективах, «...в не­меньшей мере относится к звуку голоса, к речи, к движению, к действию, к мимике, к темпераменту, к темпо-ритму. Во всех этих областях тоже опасно сразу зарываться, опасно быть расточительным. Нужна экономия, верный расчёт сво­их физических сил и средств воплощения».32

Владение художественной перспективой позволяет испол­нителю умело распоряжаться выразительными средствами речи: логическими и психологическими паузами, темпо-ритмом речи, диапазоном голоса, силой звука, характером про­изнесения слов, звуков и т. п. Отдавая именно «по сантиграммам» чувства, темперамент, средства голосоречевой вы­разительности, идешь к главному — к кульминации. В ней и фокусируется цель выступления.

Что же такое кульминация? С эстетико-психологической стороны восприятия произведения кульминация есть момент наиболее **возбужденного** ожидания. Поэтому, если это ожи­дание наступает раньше или позже, то оно теряет свою силу воздействия и вызывает либо чувство неудовлетворенности (если ожидаемое наступило раньше), либо чувство утомле­ния (если объект ожидания возникает слишком поздно).

Мы чаще всего и наблюдаем такую картину, когда чтец с самого начала исполнения отдает все, на что способен и, естественно, разочаровывает слушателей, потому что куль­минация в его исполнении исчезла, на нее не хватило красок. Значит, акт взаимодействия со слушателями не состоялся. Или бывает так, что одни части произведения звучат очень бледно, бесцветно, а другие, наоборот, преувеличенно, утрированно. В таких случаях лучше даже, если чтец не гонится за яркостью исполнения, а стремится ясно, рельефно доносить до слушателей смысл произведения. Ибо необходимо знать то, что все чрезмерное оскорбляет больше, чем «не-дотянутое» до границы художественной правды. **(67)**

Проверить, верно ли исполнитель определил кульмина­цию, помогает закон «золотого сечения». Этот закон сече­ния (или деления) был известен еще в III веке до нашей эры. Он построен на гармоническом делении некоего целого, большая часть, которого является средней пропорциональной между целым и меньшей его частью. Выведен коэффициент золотого сечения: 0,618.

Для того, чтобы найти точку золотого сечения, нужно це­лое умножить на этот коэффициент. Попробуем взять не­сколько приводимых нами стихотворений и проверим: верно ли мы определили в них кульминации,, разбивая на части.

«Элегия» А. С. Пушкина состоит из 14 стихов. Умножаем 14 на 0,618 = 8,652. Какая классическая точность: с девято­го стиха началась кульминация «И ведаю, мне будут на­слажденья».

В стихотворении Н. Савкова «Упавшего вперед лицом» 18 стихов: Умножив их на коэффициент сечения, получим циф­ру 11,124. Все верно: со слов «Знай: кровь его в твоей кро­ви» начинается, четвертая часть – кульминационная.

Из 12 стихов состоит стихотворение Л. Татьяничёвой. Ум­ножив 12 на 0.618, получаем 7,146. С восьмой строки (счита­ются рифмованные строки, а не графически изображенные поэтами) начинается кульминация: «И чувство непреложное».

Только мастерство владения художественной перспекти­вой позволяет исполнителю не обмануть слушателей, удовле­творить их ожидание того главного, чего они ждут от него, как от посредника поэта.

И, наконец, исполнение должно быть не только рельеф­ным, точно передающим мысль произведения, ярким, сочным, колоритным, создающим определенное единство в сочетании, в соотношении всех красок звучащего слова, но и характер­ным, раскрывающим жанр, стиль произведения. Жанр про­изведения, особенный стиль каждого из поэтов, особенности его мышления, видения мира, «страсть его действия» обяза­тельно сказываются на характере звучания стихотворения, обязывают отбирать нужные (в жанре и стиле) краски, спо­собы общения со слушателями, поведение на сценической площадке и т. д. Несомненно различен характер исполнения стихов Пушкина и Лермонтова, Маяковского и Р. Рождест­венского, Евтушенко и Вознесенского...

Самое ценное в исполнении, наряду с умением выстроить материал, владеть перспективой, речи, действовать словом, способность производить эффект сиюминутного рождения сло­ва на глазах у зрителей. **(68)**

**9. Работа над естественностью звучания стихов.** Поэтич­ность и в то же время простота звучания стихов, органичность рождения слова — профессиональные качества чтеца. Ведь он стоит между поэтом и слушателями. Поэтому «в идеале необходим исполнитель-чтец, который тоже творил бы вновь стихи своим чтением».33

Однако импровизационное чувство возникает только тогда, когда у чтеца все тщательно отработано, подготовлено, когда он способен, не думая о тексте (не забыть бы его), действовать: передавать слушателям свои мысли, подтекст, заражать их своими чувствами, вызывать нужное отношение к сказанному; по дыханию зала, глазам, позам зрителей оце­нивать, как доходит до них каждое слово, мысль, разделя­ют ли они волнение чтеца.

Текст исполняемого материала станет своим только тогда, когда задолго до выступления он будет хорошо выучен ис­полнителем (не механическим заучиванием, а творческим ос­воением), Перед началом выступления его надо «забыть», зная лишь одно: о чем, для чего будешь исполнять стихотворение, какой речевой поступок собираешься совершать, что изменять в ситуации. Тогда в процессе творческого акта вы­ступления и будут рождаться («забытые») мысли, слова, по­явится импровизационное самочувствие, простота звучания стихов.

Однако простота звучания стихов не есть прозаизирование их, с чем нередко приходится сталкиваться на практике, или «шептание» — еле слышное звучание слов, что в корне чуждо всему строю поэтической речи, для которой характерна «звонкая сила поэта». Простота должна быть художественной. Она дается не сразу, чтец всю жизнь работает над собой, чтобы достигнуть ее. Для этого надо научиться органично жить в стихотворной форме, «неестественность» ее сделать естественностью при исполнении; уметь просто выражать мысли и чувства, укладывая их в предельно лаконичную стихотворную художественную форму, заражаясь определенным ритмическим чувством стиха.

Несколько советов, которые помогают добиваться простоты звучания стихов. Простота возникает тогда, когда исполнитель умеет письменную пунктуацию заменять «устной», то есть ставить свои, актерские знаки. В период изу­чения замысла поэта мы со всем вниманием относимся к авторской пунктуации и графике стиха, пытаясь понять, угадать мельчайшие изгибы его мысли. Но никакими письменными знаками невозможно воспроизвести интонации живой речи поэта. Поэтому мы читаем по знакам препинания, а говорим по законам логики действия — по «устным» знакам до препинания. **(69)** То есть, в живой речи запятая может звучать как точка с запятой или как точка, или заменяться много­точием. Может возникнуть знак, которого нет в авторском письменном тексте. Чтец, исполняя произведение, дополняет, изменяет письменную пунктуацию поэта, который не мог обозначить знаками все богатство и выразительность своей речи.

Примечательно в этом смысле высказывание В. Маяков­ского: «Большинство моих вещей, построено на разговорной интонации. Но, несмотря на обдуманность, и эти интонации не строго-настрого установленная вещь, а обращения, сплошь да рядом меняемые мной при чтении, в зависимости от состава аудитории. Так, например, печатный текст говорит не­много безразлично, в расчете на квалифицированного чита­теля:

Надо вырвать радость у грядущих дней.

Иногда в эстрадном чтении я усиляю эту строку до крика:

Лозунг:

вырви радость у грядущих дней!

Поэтому не стоит удивляться, если будет кем-нибудь и в напечатанном виде дано стихотворение с аранжировкой его на несколько различных настроений, с особыми выражения­ми на каждый случай...

Наша обычная пунктуация с точками, с запятыми, вопро­сительными и восклицательными знаками чересчур бедна и маловыразительна по сравнению с оттенками эмоций, кото­рые сейчас усложненный человек вкладывает в поэтическое произведение.

Размер и ритм вещи значительнее пунктуации, и они под­чиняют себе пунктуацию, когда она берется по старому шаблону».34

Например, запятая в строке «Элегии» — «Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать» не звучит как запятая. Логический центр мысли «Я жить хочу» — звучит с понижением тона голоса, как отдельная фраза и вместо запятой слышится точ­ка с запятой. В эту стихотворную паузу (на точке с запя­той) рождается продолжение мысли поэта: «чтоб мыслить и страдать». И если даже (а так, наверное, оно и есть в дей­ствительности) мысль сразу сформулировалась в сознании поэта, он все равно на миллисекунду прерывает свою речь, с тем чтобы утвердиться в правоте своего вывода.

Не звучат «читабельно» запятые и в следующих строч­ках «Элегии»:

Порой опять гармонией упьюсь,

Над вымыслом слезами обольюсь. **(70)**

Выделяя слова «гармонией», «слезами» (они несут наи­большую информацию, и поэтому поэт инверсировал их, что­бы они особенно были выделены), опуская на них тон голо­са и этим передавая значимость слов, мы заменяем письмен­ный знак запятую, устным (актерским) точкой с запятой. А запятая после слова «обольюсь» может звучать как много­точие перед последним желанием поэта:

И может быть — на мой закат печальный

Блеснет любовь улыбкою прощальной.

Посмотрим, какие «устные» знаки вытесняют письменную пунктуацию в первом четверостишии стихотворения Расула Гамзатова «Снова вижу того солдата»:

Снова входит, в битвах опаленный,

В явь моей бессонницы, не в сны,

Он — один из двадцати мильонов

Тех, не возвратившихся с войны.

Логика мысли выделяет слова: «Снова входит... в явь бес­сонницы... он... один из тех». Остальные слова уточняют, разъясняют, дорисовывают мысль и картины поэта. Они произносятся поэтому в другом тоне, темпе, чтобы разъясне­ния не затемнили смысла строк. Вот какая «голосовая пунк­туация» живого звучащего слова слышится в этом четверо­стишии:

Снова входит; в битвах опаленный...

В явь моей бессонницы, не в сны …

Он — один из двадцати мильонов...

Тех... не возвратившихся с войны.

Многоточия и точки с запятой, заменившие запятые, точ­нее передают напряженность момента, сразу вводят слуша­телей в атмосферу события, передавая важность происходя­щего в душе поэта. В диалоге с погибшим школьным това­рищем переосмысляется происходящее на нашей планете и острее понимается цель нашей жизни: стоять «на защите мира и добра».

Умение владеть «устной пунктуацией» помогает исполни­телю избавляться от простого «стихотворения», от «чтения» стихов и приближает его к живой, простой и поэтичной, дей­ственной речи в стихах.

Далее, надо учесть и то, что естественности звучания спо­собствует и навык владения разнообъемностью слов. В сти­хах важно каждое слово. Их нельзя «пробалтывать». Они произносятся так называемым полным стилем, то есть более четко, внятно, потому что в создании ритма, метра стиха участвует каждый слог слова. Да и сами слова имеют в отличие от прозы более наполненное, многослойное значение. **(71)**

И все же важные — ударные слова по объему звучания (протяженности, силе, мелодическому движению голоса) за­метно отличаются от других слов, входящих в структуру фра­зы. Когда же исполнитель произносит все слова стиха оди­наково весомо, речь его становится неживой, уходит просто­та, естественность звучания, возникает декламационность.

Все должно быть, как в живой речи, когда все неударные слова стремятся (произносятся несколько быстрее) к глав­ному логическому центру, который цементирует фразу, не давая ей развалиться, рассыпаться, утяжелиться. Только в стихах скорость произнесения неударных слов несколько медленнее, чем в прозаизированной речи.

Овладеть разнообъемностью звучания слов помогает при­ем своеобразного дирижирования. Предлагаем его вам.

Условимся разделять слова по объему их звучания на три группы: самые объёмные, средние по объему, мелкие. Для обозначения объема звучания слов примем нотные знаки:

* ***целая доля;* - *половина доли***
* ***четверть доли звучания.***

Поставим эти знаки над словами знакомой скороговорки:

***Тридцать три корабля лавировали -***

***Лавировали, да не вылавировали.***

Более значимые слова звучат объемнее. А теперь с по­мощью приема дирижирования озвучим эту фразу. Только наше дирижирование будет несколько своеобразным. Дири­жируем таким образом: движением кисти правой руки как бы ввинчивая электрическую лампочку, сопровождаем про­изнесение мелко звучащих слов, отмеченных знаком четверть доли; движением круговым от локтя — слова, отмеченные половиной доли; движением руки от плеча — слова, отмечен­ные целой долей. Назовем эти движения рук образно - «леп­ка» слова (от кисти), «рубка» слова (от локтя), «ковка» слова (от плеча). Мы как бы лепим маленькие слова из гли­ны, пластилина..., вырубаем их из дерева, выковываем их из камня, бронзы и так далее. Разные по объему и по затрате сил произведения искусства.

Пробуя дирижировать, заметим, что, оказывается, трудно перейти от крупного произнесения слов к мелкому и обратно. **(72)** Вот почему мы часто и слышим, как начал чтец произ­носить слова все одинаково, так и не может сдвинутьсвоюречь с места. Все слова подчеркиваются, становятся все важ­ны, и не понять, где же главные. Речь, в которой все важно все имеет значение, а значит, уже ничто не становится более значительным — невыносима.

Попробуем обозначить знаками объемности слов первые две строки пушкинской «Элегии», понимая, однако, что зву­чание слов, обозначенных этими знаками, условно: в «Эле­гии» это будет один объем слова, хотя над ним стоит чет­верть доли, в «Сказке о Золотом петушке» — другой.

***Безумных лет* | *угасшее веселье***

***Мне тяжело | как смутное похмелье,***

***Но как вино | - печаль минувших дней***

***В моей душе | чем старе, тем сильней.***

Владение разнообъемностью произнесения слов вносит в стихотворную речь естественность, сохраняя ее поэтичность.

Естественной, правдивой делает речь в стихах владение всем арсеналом выразительности и техники звучащего сло­ва, особенно голосовой гибкостью, темпо-ритмом речи, тембрированием. Хорошо знать мелодику русской речи необходи­мо чтецу, чтобы ярко интонировать и точно «рисовать голо­сом» мысль в стихотворной речи. Ведь мы часто встречаемся с очень сложной конструкцией стихотворной фразы. Напри­мер, фраза из лермонтовской поэмы «Мцыри»:

Немного лет тому назад

Там, где сливался, шумят,

Обнявшись, будто две сестры,

Струи Арагвы и Куры,

Был монастырь.

Чтобы овладеть логикой этой стихотворной фразы надо ее «проскелетировать», то есть выявить скелет мысли — главные слова. «Логик» сказал бы: «Немного лет тому назад там был монастырь». «Художник» же ярко, живо рису­ет и место, где разворачивались события поэмы: «Там, где сливаяся, шумят, обнявшись, будто две сестры, струи Араг­вы и Куры.» При исполнении очень важно, чтобы «художник» не затемнил, а, наоборот, высветил бы «логика». **(73)** Задача со­стоит в том, чтобы отвлекая слушателей от главного «сюжета», мысли к пояснениям, уточнениям, разъяснениям, уметь непременно вернуть его к «сюжету». Делается это с помощью изменения высоты тона голоса при переходе от главной мыс­ли к пояснениям (обособленным членам предложения) и обратно. В таких случаях на обособленных членах предложе­ния мелодия ровная и несколько ниже тоном, более быстрый темп произнесения, могут быть паузы, которые вносят осо­бую выразительность речи. Значит, несмотря на всю яркость картины, которую придают ей эти уточнения, написанные Лермонтовым, наиболее важной остается «схема», «скелет» мысли. Поэтому весомее, объемнее звучат слова «был мона­стырь».

Когда же встречается (а это бывает часто) инверсия в стихе, выявить логику помогает прием прозаизирования фра­зы: только проговорив прозой мысль, заключенную в стихо­творную форму, удается иногда выявить ее точный смысл, главные ударные слова.

Цветок засохший, беэуханный,

Забытый в книге вижу я;

И вот уже мечтою странной

Душа наполнилась моя.

Чтецы, исполняя эти строки пушкинского стихотворения «Цветок», часто выделяют слова, стоящие в конце каждого стиха, подчиняясь его музыке и нарушая при этом логику мысли.

Переведем эти строки в прозу и выявим логические цент­ры. «Я вижу засохший, безуханный цветок, забытый в кни­ге». Так бы звучала в прозе первая и вторая строка стихо­творения. Главными бы были слова «Цветок в книге». И несмотря на то, что слова «засохший, безуханный» стоят в ин­версионном положении (после определяемого слова), и тоже выделяются, главным все же остается слово «Цветок». Ведь от него рождаются все поэтические мысли поэта.

Цветок, засохший, безуханный,

Забытый в книге вижуя**;**

Вторая фраза в прозе зазвучит следующим образом: «Моя душа наполнилась уже странной мечтой».

И вот уже мечтою странной

Душа наполнилась моя...

От «цветка» к «мечте» — таков путь поэтической мысли. В стихотворной речи очень сложно бывает выделить «не на месте» стоящие слова. **(74)** Надо учиться, если хотим добиться того, чтобы стихи звучали просто и музыкально. Этому по­могут прием дирижирования объемностью слов и владение мелодикой русской речи.

Мы указали лишь на несколько приемов работы над про­стотой и поэтичностью звучания стихов. Теперь следует об­ратить внимание на физическое поведение чтеца во время исполнения стихов перед слушателями.

**10. Организовать жизнь тела.** Не следует думать, что речь — это одно, а жесты, мимика, поза, движения — дру­гое. Все это — единый, экспрессивный поток внутренней жиз­ни человека. Надо учитывать то, что зрители воспринимают искусство чтеца, вышедшего на эстраду, двумя каналами связи: зрительным и слуховым. А зрительное восприятие силь­нее слухового. Вот и надо позаботиться о том, чтобы пове­дение чтеца на эстраде не мешало (а это часто наблюда­ется при выступлениях чтецов-любителей), а помогало восприятию поэтического слова. Чистота и четкость внешнего рисунка должна быть не только в речи, но и в движениях. Речевые, интонационные, кинетические (жесты, мимика, дви­жения, мизансцены) средства исполнителя, дополняя друг друга, облегчают понимание речи, усиливают ее эмоциональ­ное воздействие. Однако следует соблюдать ряд условий.

Первое условие: должна быть достигнута мышечная сво­бода. «Телесные зажимы» — большое зло для творчества. Если они появляются в голосовом аппарате, чтец начинает сипеть, хрипеть, голос его теряет гибкость и не способен пе­редать все «переливы и оттенки творчества». Если «зажа­лись» руки, они теряют свою выразительность. «Зажимы» бы­вают в шее, плечах (они поднимаются), лице (оно каменеет или искажается гримасой). А ведь мимика способна вы­ражать все чувства и эмоции человека. И если она не есте­ственна, то это сигнал того, что чтец не переживает, а «вы­жимает» из себя несуществующие чувства. Потому что при сильных чувствах и активной внутренней жизни мышцы ли­ца не напряжены; активизируется лишь жизнь глаз. Ми­мическая сдержанность — закон чтецкого искусства. О мы­шечной зажатости сигнализируют и такие явления, когда чтец (особенно это относится к женщинам) тянет шею, за­прокидывая голову назад, или каждое ударное слово сопро­вождает кивком головы (движение, напоминающее цирко­вых лошадок).

К. С. Станиславский предупреждал: «Зачем вы понимаете ударение как тумак? Вы не только бьете сло­во голосом, звуком, но и припечатываете его подбородком, наклонением головы. Это плохая и, к сожалению, очень рас­пространенная среди актеров привычка. **(75)** Ткнул вперед головой и носом — как будто и выделил важность слова и мысли! Чего проще!»35

Этот навык снятия излишнего напряжения мышц должен быть доведен чтецом до механической приученности. «Мало того — его надо превратить в нормальную привычку, в ес­тественную потребность и не только для спокойных моментов роли, но, главным образом, в минуты высшего нервного и физического подъема».36

Однако мышечная свобода не означает пассивность, рас­хлябанность тела. Наоборот, необходимо воспитать при мы­шечной свободе активность позы. Поза человека является выражением целостного его состояния во время речевого действия. Тело чтеца как бы «пропитано» его видениями, отно­шением, чувствами. «Позная» мускулатура участвует в дей­ствиях отдельных частей тела (рук, ног, головы), но эти дей­ствия, почти невидимые глазом, можно скорее лишь ощу­тить. В жестах участвует все тело. «Творчество есть прежде всего – полная сосредоточенность всей духовной и физиче­ской природы. Она захватывает не только зрение и слух, но все пять чувств человека. Она захватывает, кроме того, и те­ло, и мысль, и ум, и волю, и чувства, и память, и воображе­ние».37

Значит, второе условие: активность позы и ее эстетич­ность. Распространенной ошибкой актеров, чтецов, певцов (особенно эстрадных) является поза с широко расставлен­ными напряженными ногами: в таких случаях ноги исполни­телей не способны жить, думать, чувствовать, действовать. Ноги должны жить. Надо привыкать к тому, чтобы обхо­диться без жестов, спокойно «сбросив» руки (они свободно лежат вдоль тела). Рука имеет право действовать только тогда, когда в нее «ударит чувство». Правильный жест, рож­денный мыслью, чувством, усиливает многозначность сло­ва, неправильный — убивает его. Русскому человеку свой­ственно жестикулировать одной рукой. Вторая рука, если и вступает в действие, то ее движения менее интенсивны: она как бы поддерживает действия жестикулирующей руки.

Надо учитывать и то, что одновременное движение двух параллельно действующих рук (сейчас это типичный жест певцов на эстраде) нетипично для русского человека и по­тому воспринимается как неэстетичное движение. Кроме то­го, русскому человеку не свойственно много жестикулиро­вать. Недаром в народе говорится: «Словами не расска­жешь, так и руками не растычешь». Значит, третье условие — приучить чтецов полагаться главным образом на само жи­вое слово, понимать силу речевого действия. **(76)**

Четвертое условие — верное определение объектов обще­ния. Чтец ошибается, когда обращается сразу ко всем слуша­телям. Ко всем — значит ни к кому. Нужны конкретные объ­екты общения. «Существует у некоторых чтецов такая тен­денция... Читать «всем поровну», т. е. не задерживать дви­жение головы, тела, жеста и глаз в одном каком-нибудь на­правлении, а беспрерывно перемещать «прицельную точку» или «мишень» для звуковой волны, для направления своих движений. Иные же чтецы... полагают, что для большего впечатления нужно сосредоточить все движения, звуковую волну и, конечно, глаза в одном направлении, на одной ка­кой-нибудь точке в зрительном зале.

Правильно ли это? Как первый, так и второй... приемы неправильные... В мелких движениях исполнителя распыля­ются все его мысли, задачи, волевые желания. Точно так же неверна и другая крайность, когда линия направления взгля­да застывает на мертвой точке, не давая возможности боль­шинству находящихся в зале прочесть или «услышать в гла­зах» исполнителя подтверждение тех мыслей, которые он высказывает в словах...

Никогда не следует, не закончив высказанной мысли, пе­реносить свой взгляд с одного объекта на другой».38

Иногда, выполняя требования режиссера, чтец рассказы­вает «в глаза» слушателям, но глядит-то он пустыми, ниче­го не выражающими глазами. А глаза-то — зеркало души. И разговаривать со зрителями, глядя на них (если это про­диктовано характером материала), можно только «через дымку своих видений». Исполняя же лирические стихи, не обязательно смотреть на конкретных слушателей, а лучше сосредоточить свое внимание на внутренних объектах обще­ния, умея выбирать точки направления взгляда выше голов зрителей, как бы проецируя свои видения на внешний экран. Такое общение принято называть общением «через себя», через «самообщение», которое непременно втягивает зрите­лей в процесс мышления и переживания чтеца.

Разумеется, что исполняя пушкинскую «Элегию», чтец общается со слушателями через «самообщение», а в стихах Л. Татьяничевой возможно общение «через себя» со зрителями.

И, наконец, пятое условие: активный, воздействующий выход и уход со сцены, умение вносить на сценическую площадку дыхание жизни, свое стремление действовать. При этом выход и уход диктуется жанром, видом поэтического произведения: один характер выхода будет при исполнении «Элегии», другой — для публицистических стихов В. Маяковского, третий — для исполнения лирических стихов С. Есенина и т. д. **(77)**

Уход со сцены после выступления так же различен, как различны исполняемые произведения.

Таким образом, готовясь к творческому акту выступления перед зрителями, обязательно скоординируйте речь с дви­жениями, позой, мимикой, жестами, мизансценами, убрав все лишнее, мешающее восприятию смысла произведения. Ибо, повторяем еще раз, мимика, жесты, движения — это посто­янные спутники речевого общения человека и являются мо­гучим средством, играют значительную роль в речевом взаи­модействии чтеца с аудиторией только в том случае, если они верно организованы.

#### Творческий акт исполнения

Не выходи на жатву до сезона:

Стихи — зерно мужающей души.

Крестьянин хлеб не выкосит зеленым.

И ты, поэт, со словом не спеши.

Эти слова Раисы Ахматовой можно отнести и к творче­ству чтеца: если ты исполнительски не созрел, не готов к творческому акту стиходействия — не спеши с выступления­ми в концертах, смотрах, конкурсах. Ну, а если готов (нет предела совершенствованию мастерства и, кроме того, мастер­ство шлифуется в непосредственном общении со зрителем), то выходить на эстраду надо смело.

Перед выходом надо настроиться на выступление, побе­дить страх, излишнее, мешающее волнение, зарядить себя желанием действовать словом. Подобная настройка осуще­ствляется путем психической установки к действию.

Исполнитель обязан «сказать» себе: о чем буду сегодня говорить со слушателями; для чего мне это необходимо; что хочу изменить в ситуации. Далее мысленно пробежать по структуре всего произведения, увидев его части, кульмина­цию и финал. Обязательно вспомнить свежие факты из жиз­ни, которые вызвали бы потребность исполнять именно дан­ное произведение в данной аудитории.

Полезно дать себе приказ (почти словами Р. Рождествен­ского):

От страха

немею,

Но сердцу

не лгу:

Прочту,

как умею!

Прочту,

как могу! **(78)**

Такие самоприказы помогут сосредоточиться на содержа­нии материала и не думать о себе; демонстрировать не се­бя, а поэта. Тогда страх, волнение сменятся творческимсамочувствием, а в этом один из залогов успешного выступле­ния.

Далее необходимо обратить внимание на характер выхо­да на сцену. Мы уже говорили о том, что выход связан с жанром, видом, решением исполняемого материала. Однако общим должны быть: свобода, нахождение удобной позы, пристройка к слушателям. Для этого необходима так назы­ваемая начальная пауза, в которую «завязывается контакт» чтеца со слушателями, зрительное молчаливое знакомство. И лишь после того как чтец овладел вниманием аудитории (своей еле уловимой жизнью глаз, позы, которые начали ду­мать, видеть картины внутреннего зрения), он может на­чать действовать стихами.

Во время выступления помнить о сущности своей дея­тельности. Заботиться о том, чтобы:

1) организовать воспри­ятие своей речи слушателями (чтобы все было слышно, раз­борчиво, интересно);

2) удерживать внимание зрителей до конца своего выступления (значит, все должно быть понят­но зрителям и каждая часть должна пробуждать все боль­ший интерес, возникающий от умения чтеца владеть худо­жественной перспективой выступления);

3) произвести опре­деленное речевое действие, склоняя слушателей на свою сто­рону, поднимая их на новую, более высокую ступень как ин­теллектуально, так и чувственно (значит, держаться сверх­задачи выступления, стремясь к ней по линии сквозного дей­ствия).

#### Анализ выступления

Выступление всегда оставляет след в душе исполнителя. Он еще долго живет им. Думает, анализирует: как вышло. Этот естественный процесс следует не только поддерживать, но и придать ему определенную направленность. Ведь ана­лиз и самоанализ выступления способствуют творческому ро­сту, позволяют видеть и сознательно исправлять ошибки, недочеты, закреплять то ценное, что родилось в процессе вы­ступления. Только на зрителе можно проверить и до конца понять уровень достигнутого мастерства стиходействия и пра­вильность трактовки материала.

Можно систематизировать вопросы самоанализа следующим образом: Сумел ли собраться? Не заторопил ли начало? Установил ли контакт со слушателями? Был ли мышечно свободен? Как звучал голос? Не прерывался ли процесс мышления? Не терялись ли объекты общения? Какова была реакция слушателей? **(79)** Что мешало? Что стимулировало вы­ступление? Не оборвалась ли кинолента видений? Не был ли напряжен в эмоциональные моменты исполнения? Держал ли форму стиха? Что из задуманного получилось лучше, что хуже? Владел ли художественной перспективой? Воздейст­вовал ли? Не смазал ли финал? Говорила ли реакция зри­телей о том, что донес до них основной смысл произведения? Выполнил ли действенную задачу?

Как бы хорошо ни выступил чтец, его работа должна стать предметом анализа в коллективе. Ведь идет непрекра­щающийся процесс учебы, проникновение в пленительные тайны поэзии и искусства словесного действия. С этой целью полезно использовать разработанную нами примерную схе­му оценки выступления.Она будет учить участников коллек­тива творческому анализу и синтезу, поможет воспитать си­стемность мышления, выработать критерий объективной оцен­ки выступления, устранит вкусовщину и дилетантизм в искусстве.

##### ПРИМЕРНАЯ СХЕМА ОЦЕНКИ ВЫСТУПЛЕНИЯ

Фамилия, имя, отчество Дата выступления

Автор и название произведения

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| **№№**  **п/п** | **Вопросы, подлежащие**  **оценке** | **Оценка**  **в баллах** | **Аргумента­ция оценок** |
| **1** | **2** | **3** | **4** |

#### Зрительное восприятие

1. Внешний вид.

2. Мышечная свобода.

3. Активность позы.

4. Жесты, мимика, мизансцены.

#### Слуховое восприятие

5. Свобода звучания голоса.

6. Четкость дикции.

7. Культура произношения.

8. Интонирование.

9. Тембрирование.

10. Темпо-ритмическое разнообразие.

#### Специфика исполняемого материала

11. Сохранение формы стиха.

12. Чувство слова в стихе. **(78)**

13. Звукопись.

14. Органическая жизнь в стихе.

#### Стиходействие

15. Выход и уход со сцены.

16. Контакт и общение.

17. Ви́дения и отношения.

18. Логическая перспектива.

19. Перспектива переживаемого чувства.

20. Художественная перспектива.

21. Сквозное действие исверхзадача.

22. Степень эмоционального воздействия.

Оценки ставятся по четырехбальной системе (2, 3, 4, 5) с добавлением плюсов и минусов (+, —). В последней гра­фе аргументируются выставленные оценки.

Вопросы, рекомендованные в схеме, могут быть сформу­лированы иначе, значительно сокращены в количестве и т. д.

Пользование подобными схемами направляет внимание и чтецов, и режиссеров, и тех, кто будет оценивать выступ­ления (если речь идет о смотрах, конкурсах и т. п.).

Заканчивая этот раздел методического пособия, предла­гаем несколько контрольных вопросов, продуманные ответы на которые помогут еще раз осознать сущность работы над одним из самых трудных видов речевого общения — стиходействием.

#### Контрольные вопросы

1. Каковы главные черты поэтической речи?

2. На какие закономерности стихотворной речи необходи­мо обратить особое внимание при подготовке поэтического материала к исполнению?

3. Какие приемы работы позволяют достигать простоты и поэтичности звучания стихов?

4. Почему необходима организация физического поведения чтеца на эстраде?

5. На каких моментах полезно сосредоточить внимание перед выходом на сцену?

6. В чем сущность самого акта выступления чтеца?

7. Какую роль в учебно-воспитательной работе играют такие приемы, как анализ выступления на группе, схема |оценки выступления? **(81)**

#### ПРИМЕЧАНИЯ

1. Бахтин. М. М. Эстетика словесного творчества. — М., 1979, с. 301.

Цитируется по книге 3. Н. Новлянской «Стихи — продолженье мое и начало...» — М.: Знание, 1982, с. 19—20.

2. Асеев Н. Зачем и кому нужна поэзия. — М.: Советский писа­тель, 1961, с. 24.

3. Станиславский К. С. Собр. соч. в 8 т. т., т. 3. — М.: Искус­ство, 1954—1961, с. 181.

4 Станиславский К. С. Собр. соч., т. 3, с. 184.

5. Станиславский К. С. Собр. соч., т. 3, с. 188.

6. Мультатули В. М. Стихотворная драматургия в самодеятель­ном драматическом коллективе. ЛГИК им. Н. К. Крупской, 1981, с. 25—29.

7. Харлап М. О стихе. — М.: Художественная литература, 1966, с. 25.

8. Маяковский В. Как делать стихи. Соч. в 1 томе. — М : Ху­дожественная литература, 1941, с. 280.

9. Станиславский К. С. Собр. соч., т. 3, с. 190.

10. Станиславский К. С. Собр. соч., т. 3, с. 188.

11. Белый А. Ритм как диалектика и «Медный всадник». —М., 1929,

цит. по кн.: М. Харлап. О стихе. М.: Художественная литература, 1966, с. 87.

12. Холшевников В. Е. Основы стиховедения. Русское стихо­сложение. — ЛГУ, 1972, с. 139.

13. Адалис А. Любите поэзию. — М: Знание, 1966, с 35—36

14. Маяковский В. Как делать стихи. Соч. в 1 томе. — М: Ху­дожественная литература, 1941, с. 280.

15. Холшевников В. Е. Основы стиховедения. — ЛГУ, 1972, с. 148—149.

16. Квятковский А. Поэтический словарь. — М., Советская эн­циклопедия, 1966, с. 145.

17. Спиркин А. Г. Интуиция. Б. С. Э., 3-е издание. — М., 1972, с. 343—344.

18. Петрова Э. А. Искусство рассказа. — ЛГИК, 1973.

19. Станиславский К. С. Собр. соч., т. 8, с. 61.

20. Страхов И. В. Психология внутренней речи. Саратовский педаг. институт, Сарат. отделение Общества психологов, 1969, с. 11.

21. Станиславский К. С. Собр. соч., т.3**,** с. 135.

22. Фриндлендер Г. М. А. Пушкин. «Элегия». — В сб.: «Поэти­ческий строй русской лирики». — М.: Наука, 1973, с. 85.

23. Запорожец Т. И. Логика сценической речи. — М.: Просве­щение, 1974.

24. Станиславский К. С. Собр. соч., т.3**,** с. 309.

25. Станиславский К. С. Собр. соч., т. 3, с. 307.

26. Петрова Э. А. «Искусство рассказа». — ЛГИК, 1973.

27. Станиславский К. С. Собр. соч., т. 3, с. 343.

28. Ершов П., Русакова Е., Симонов П. Самая верная проба души. — «Наука и жизнь», 1982, № 8, с. 26.

29. Станиславский К. С. Собр. соч., т. 3, с. 139.

30. Станиславский К. С. Соч., т. 4, с. 135; т. 5 с. 525, 640; т. 7, с. 147.

31. Ершов П. Психология актерского искусства. — М.: ВТО, 1959, с. 220

32. Станиславский К. С. Собр. соч., т. 3, с. 139.

33. Брюсов В. Сила русского глагола. — М.: Советская Россия, 1973, с. 24.

34. Маяковский В. Как делать стихи. Соч. в 1 томе. — М.: 1941, с. 280—281.

35. Станиславский К. С. Собр. соч., т. 3, с. 118.

36. Станиславский К. С. Собр. соч., т. 2, с. 135.

37. Станиславский К. С. Собр. соч., т. 1, с. **302. ,**

38. Аксенов В. Искусство художественного слова. — М.: Искус­ство, 1954, с. 139—140.

#### РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

Адалис А. Любите поэзию. — М.: Знание, 1961.

Аксенов В. Искусство художественного слова. — М.: Искусство, 1954.

Анисимов В. И. Поэзия правды и мечты. — М.: Просвещение, 1982.

Артоболевский Г. В. Художественное чтение. — М.: Просвещение, 1977.

Асеев Н. Зачем и кому нужна поэзия. — М.: Советский писатель, 1961.

Вербовая А., Головина О, Урнова В. Искусство речи. — М.: Искусство, 1977

Запорожец Т. И. Логика сценической речи. — М.: Просвещение, 1974.

Квятковский А. Поэтический словарь — М.: Советская энцикло­педия, 1966.

Кочарян С. В поисках живого слова. — М.: ВТО, 1979.

Мультатули В. М Стихотворная драматургия в самодеятель­ном драматическом коллективе — ЛГИК им. Н. К. Крупской, 1981.

Озеров Л. В мастерской стиха. — М.: Знание, 1968.

Сельвинский И. Я буду говорить стихами. — М.: Советский писатель, 1961.

Смоленский Я. В союзе звуков, чувств и дум. —М.: Совет­ская Россия, 1976.

Смоленский Я. Искусство звучащего слова. — М.: Советская Россия, 1967.

Савкова 3. В. Как сделать голос сценическим. — М.: Искусство, 1975.

Станиславский К. С. Собрание сочинений в 8-ми томах. — М.: Искусство, 1954 — 1961.

Харлап М. О стихе. —М.: Художественная литература, 1966.

Холшевников В. Е, Основы стиховедения. Русское стихосложе­ние. — ЛГУ, 1972.

Яхонтов В. Театр одного актера. — М.: Искусство, 1958. **(83)**

# СОДЕРЖАНИЕ

Введение…………………………………………………………………… 3

Раздел I. Основы стихосложения в искусстве чтеца……………………. 5

Раздел II. Словесное действие в звучащей поэзии……………………...47

Примечания………………………………………………………………..82

Рекомендуемая литература……………………………………………….83

**САВКОВА Зинаида Васильевна**

**ИСКУССТВО ЗВУЧАЩЕЙ ПОЭЗИИ**

Спецредактор **В. В. Астраханцев**

Редактор **Е. М. Мартюхин**

Корректор **М. Г. Казакевич**

Подписано в печать 9.12.83.

Объем 6,9 уч.-изд. л.

6,7 а. л.

№ А13450 Тираж 5000 экз. Цена 34 коп.

Разрешается к размножению на правах рукописи.

Малоярославецкая городская типография управления издательств, полиграфии и книжной торговлиКалужского облисполкома

SCAN вычитка: 20 – 24 декабря 2002 г. LR