

ВСЕВОЛОД АКСЕНОВ

ИСКУССТВО
художественного
СЛОВА



ИСКУССТВО





ВСЕВОЛОД АКСЕНОВ

ИСКУССТВО
художественного
СЛОВА



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

ИСКУССТВО

москва

1954

Слово —

полководец

человечьей силы.

В. л. Маяковский



ОТ РЕДАКЦИИ

Эта книга написана одним из крупнейших мастеров художественного слова, заслуженным артистом республики, лауреатом Сталинской премии Всеволодом Николаевичем Аксеновым.

Она возникла как ответ на многочисленные письма, получаемые артистом от молодых актеров, чтецов, студентов и школьников, обращающихся к нему с вопросом: как нужно читать?

Не ставя перед собой задачу создать учебник или учебное пособие «по художественному слову», автор делится в этой книге своим опытом работы чтеца-профессионала. Поэтому такой раздел, например, как «техника речи», включен автором не с целью дать исчерпывающие сведения по постановке голоса и т. д., а лишь с целью еще раз подчеркнуть необходимость серьезного отношения к этой части работы артиста над собой, которая требует от него постоянного внимания и должна сопутствовать всей его творческой жизни.

В первой главе автор дает краткий исторический обзор развития «изустного» чтения со времен Пушкина, Гоголя до наших дней, когда художественное чтение оформилось в самостоятельное искусство — искусство художественного слова.

С целью показать ту большую популярность публичных чтений, их воспитательное значение для слушательской аудитории, которые с каждым годом повышали интерес к этому новому, молодому искусству, автор вводит в первую главу большое количество документов.

Эти документы — отрывки из художественной литературы и воспоминания современников — являются как бы литературной иллюстрацией книги.

Остальные три главы составляют основу книги. В них автор анализирует творческий процесс освоения материала, освещает вопросы, связанные с искусством художественного слова, раскрывает их содержание, уточняет последовательность работы чтеца.

Определяя искусство художественного слова как искусство самостоятельное, автор показывает различие между методом работы актера и чтеца, между игрой артиста на сцене и исполнением чтецом литературного произведения с эстрады.

Издание этой книги приобретает особое значение именно теперь, когда искусство художественного слова привлекает все большее внимание мастеров театра, молодых актеров, участников самодеятельности и пользуется все большей популярностью у советских слушателей.



ОТ АВТОРА

Год от года искусство художественного слова завоевывает все более широкое признание среди советских слушателей. Едва ли сейчас необходимо доказывать его возрастающую популярность,— об этом свидетельствует и количество литературных концертов, организуемых в нашей стране, и огромная тяга к этому искусству самых разнообразных артистов драматических театров, и те многочисленные кружки самодеятельности, в которых проводится работа по художественному чтению.

В последние годы довольно четко обозначилась ведущая группа чтецов, целиком посвятивших себя этому молодому, замечательному искусству. Широко известны нашему народу крупнейшие мастера художественного слова: Д. Журавлев — великолепный исполнитель лирической поэзии и прозы, С. Кочарян — выдающийся мастер монументальных литературных полотен, С. Балашов — один из лучших исполнителей героических произведений, Э. Каминка — с его сатирическими программами. Совсем недавно мы потеряли одного из ведущих мастеров слова — Антона Шварца, чье имя неразрывно связано с развитием и становлением искусства чтеца и чье творчество еще долго будет являться высоким примером неутомимого труда, интересных исканий и

мастерства, отмеченного и многогранным практическим опытом и тем подлинным вдохновением, которое отличает художника-мастера от рядового чтеца.

Широкую известность приобрели такие исполнители, как Н. Ефрон, Н. Першин, Л. Кайранская, Н. Эфрос и М. Ярославцев, Е. Теплых, Н. Голубенцев, А. Грызунов, М. Веревкин, П. Минин, В. Фунтикова, С. Магдесян, В. Сысоев, лучшие чтецы Ленинграда — Н. Перельман, Т. Давыдова, Г. Хаван, Э. Велецкий, О. Беюл, киевлянин П. Чуткий и многие другие. Успеху и быстрому росту искусства звучащего слова содействуют литературные концерты крупных драматических актеров, отдающих немалую долю своего таланта и творческого горения литературной эстраде, — Д. Орлова, занявшего одно из ведущих мест среди профессиональных чтецов своим тонким и интересным исполнением поэзии Некрасова, Твардовского, прозы Шолохова, русских народных сказок; И. Ильинского, своеобразно и остро раскрывающего в своих литературных концертах классическую и современную сатиру; Е. Гоголевой, в репертуаре которой произведения русских и советских поэтов; Р. Симонова, все чаще выступающего на концертах с чтением произведений Пушкина и Маяковского; Е. Тиме, М. Царева, Н. Мордвинова и других. Они имеют свое самостоятельное творческое лицо и отдают серьезную и плодотворную дань молодому искусству.

Совершенно самостоятельный жанр в искусстве звучащего слова создан Риной Зеленой, много лет с признанным всеми успехом читающей свои программы «О маленьких для больших». Ярким и радостным мастерством отмечено исполнительское искусство писателя Ираклия Андроникова.

Ряды советских чтецов за последние годы пополнились новыми исполнителями, закрепившими за собой прочное место на столичных концертных эстрадах. Среди них в первую очередь необходимо назвать В. Попову, получившую Сталинскую премию за концертную деятельность, Г. Сорокина, С. Фадееву, А. Георгиевскую, Н. Михаловскую, В. Бельцову, Я. Смоленского, В. Ларионова, А. Крестовникову, В. Лекарева, А. Консовского, Г. Петрейкова, Б. Попова, Ю. Стёпина. Из творческой мастерской Московской государственной Филармонии недавно были выпущены молодые чтецы: Б. Моргунов, Ю. Мышкин, А. Виноградова, М. Сарычева, Т. Гуляева, В. Токарев, Н. Бармин, Н. Субботин, И. Минаева, Н. Соснина, Ю. Андреев и другие.

Значительную роль в развитии искусства художественного слова сыграли и режиссеры, подготавливающие литературные программы чтецов: В. Мориз, С. Шервинский, А. Воронов, Е. Эфрон, Е. Попова, Е. Саричева, Е. Гардт, Ф. Фортунатов, Е. Смирнова, Н. Ольшевская, А. Сэм и другие.

Но, несмотря на кажущееся благополучие, искусство художественного слова бесспорно нуждается в коренном улучшении профессиональной подготовки кадров чтецов. Огромное число исполнителей художественной литературы до сих пор работает без твердого творческого контроля, без определенной системы. Такое положение ставит под угрозу всю проблему воспитания новой профессионально-грамотной смены чтецов. Поэтому первым насущным и неотложным вопросом является вопрос организации учебной подготовки начинающих молодых артистов, избравших своей профессией искусство художественного слова. И для того, чтобы правильно организовать такую подготовку, необходимо прежде всего договориться о самых, хотя бы основных законах наше-

го искусства. Ведь до сих пор даже опытные педагоги и режиссеры по художественному слову нередко применяют совершенно различные методы преподавания, а иногда не могут сговориться между собой и о художественных задачах искусства чтеца. Это создает целый ряд серьезнейших затруднений и при оценке работы того или иного исполнителя и в определении общего критерия его профессиональной готовности.

Тем более необходимы теоретическое обоснование нашего искусства, составление единой учебно-производственной программы и, наконец, установление правильного метода работы чтеца над своими профессиональными данными и над литературным произведением.

Ни в какой мере не считая предлагаемую систему работы исчерпывающей или тем более единственно неоспоримой, автор берет на себя смелость рассматривать свою книгу как первую попытку к составлению такой единой творческой системы.



**ИЗ ИСТОРИИ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО
ЧТЕНИЯ
В РОССИИ**





Ежели говорить выразительно
есть первое искусство действова-
теля, то какой человек может ска-
зать, что ему сие искусство не
надобно.

П. Плавильников

Как развитие литературы имеет свою исто-
рию, традиции и корни, так и устное худо-
жественное слово прошло длинный и труд-
ный путь, прежде чем оформиться в само-
стоятельное искусство. Исследования и ли-
тературные источники говорят нам, что еще восемь ве-
ков назад в древней Руси устное художественное твор-
чество уже отличалось определенной поэтической техни-
кой и композиционно-стилистическими приемами. Даль-
нейшее его развитие породило былинный эпос, который
явился уже результатом высокого поэтического ма-
стерства, воплощающий значительное идейное содержа-
ние в ярких, монументальных художественных образах.
Таким же приблизительно путем шло развитие творче-
ства и других народов, породивших kobзарей и банду-
ристов на Украине, акынов в Средней Азии, ашугов на
Кавказе.

В печали и в радости наш народ обращался к вырази-
тельному русскому слову, находя в нем необходимые ему
отзывы, бодрость и уверенность в своих силах, жизнеут-
верждающую веру в свое великое будущее. Сколько на-
родных сказителей исходило древнюю Русь, воспевая бо-
гатырскую удадь русских людей! Сохранившиеся в исто-

рической литературе материалы о народных сказителях говорят о том, как безгранично велика была тяга народа к рассказу, к героическому повествованию.

Это исконно русское народное творчество отражено в целом ряде произведений художественной литературы, оно ярко охарактеризовано А. К. Толстым в его балладе «Слепой» и особенно А. М. Горьким в «Климе Самгине».

Описывая впечатление, которое произвело на Самгина выступление сказительницы, «кривобокой старушки, одетой в темный ситец», читавшей былинку о Добрыне Никитиче, Горький говорит: «С эстрады полился необыкновенно певучий голос, зазвучали веские старинные слова. Голос был бабий. Но нельзя было подумать, что стихи читает старуха. Помимо добротной красоты слов, было в этом голосе что-то нечеловечески ласковое и мудрое, магическая сила, заставившая Самгина оцепенеть с часами в руке. Ему очень хотелось оглянуться, посмотреть, с какими лицами люди слушают кривобокую старушку? Но он не мог оторвать взгляда своего от игры морщин на измятом, добром лице, от изумительного блеска детских глаз, которые, красноречиво договаривая каждую строку стихов, придавали древним словам живой блеск и обаятельный, мягкий звон. Однообразно помахивая ватной рукой, похожая на уродливо спитую из тряпок куклу, старая женщина из Олонецкого края сказывала о том, как мать богатыря Добрыни прощалась с ним, отправляя его в поле, на богатырские подвиги. Самгин видел эту дородную мать, слышал ее твердые слова, за которыми, все-таки, слышно было и страх и печаль, видел широкоплечего Добрыню: стоит на коленях и держит меч на вытянутых руках, глядя покорными глазами в лицо матери.

Минутами Климу казалось, что он один в зале, больше никого нет, может быть, и этой доброй ведьмы нет, а сквозь шумок за пределами зала, из прожитых веков, поистине чудесно долетает до него оживший голос героической древности.

— Ну, что? — торжествуя спросил Инок; расширенное радостной улыбкой лицо его осовело, глаза были влажны.

— Удивительно, — ответил Клим.

— То ли еще будет! Заметьте: она не актриса, не играет людей, а людьми играет.

Эти странные слова Клим не понял, но вспомнил их, когда Федосова начала сказывать о ссоре рязанского мужика Ильи Муромца с Киевским князем Владимиром..»

В этом отрывке М. Горький не только удивительно точно передал художественное воздействие звучащего слова, но и определил основное отличие мастера художественного слова от драматического актера:

«Заметьте: она не актриса, не играет людей, а людьми играет».

Творческие задачи, интуитивно выполняемые сказительницей, в осознанной и логической последовательности возникают перед современным мастером-чтецом.

В своем развитии искусство чтения прошло большой и сложный путь. Уходя своими корнями в дальние времена развития народной культуры, беря многое от авторских чтений, переплетая свой путь с путями драматического театра, художественное слово только с победой Великой Октябрьской революции и благодаря ей получило общенародное признание и стало оформляться в самостоятельное искусство.

«...Много сокровенных красот, бездна художественных наслаждений, психологических глубин выяснятся перед той культурой, которая будет культурой звучащей литературы».*

Опираясь на лучшие произведения советских писателей, используя образцы русской и мировой классики, искусство художественного слова завоевало себе право активного участия в воспитании народа, в идейном формировании нового человека.

* * *

Несомненное влияние на развитие искусства художественного слова имели выступления авторов с чтением своих произведений.

* А. В. Луначарский, Из речи на открытии Института живого слова в 1918 году в Ленинграде, «Записки Института живого слова», 1919, № 1.

Авторские чтения становятся особенно популярными с начала девятнадцатого столетия. В условиях жестокой царской цензуры они сыграли большую положительную роль в распространении передовых произведений русской литературы, причем новое идейное содержание и литературная форма способствовали нахождению новой манеры чтения, раскрывающей внутренний смысл произведения.

Мы знаем, по свидетельствам современников, о чтении своих произведений поэтами допушкинской поры. Оно было обусловлено сохранившейся в те годы ложно-классической школой произнесения текста и отличалось предельной распевностью и скандировкой. Такое чтение выражало не внутренний смысл читаемых произведений, а лишь формально-звуковую мелодию стиха. Пушкин в своем чтении выявлял прежде всего мысль, являющуюся основой произведения. Он первый, по словам современников, отказался от неестественно подчеркнутых интонаций, проявляющих условную форму стихов за счет их значения и смысла. Он первый начал просто, понятию читать, и потому его чтение неизменно производило глубокое и ясное впечатление на слушателей.

Критикуя напыщенную манеру актеров произносить слова, Пушкин оказал бесспорное влияние на изменение этой манеры, приблизив переход к естественной, разговорной сценической речи.

Поэтому, говоря об авторских чтениях в связи с развитием искусства художественного слова, для нас важно и интересно в первую очередь познакомиться с исполнением своих произведений Пушкиным. Являясь основоположником русской реалистической литературной школы, он утверждал и ту новую манеру произнесения текста, которую на театре проводил его великий современник, создатель русского реалистического театрального искусства Михаил Семенович Щепкин.

Чтению Пушкиным своих произведений посвящено много записей, воспоминаний и пересказов. Все они свидетельствуют о том, что Пушкин, так же как через век Маяковский, обладал впечатляющей силой воздействия на аудиторию и чисто профессиональными данными мастера звучащего слова.

Разумеется, это воздействие определялось в первую



А. Пушкин читает княгине Волконской „Послание в Сибирь“



П. Мочалов читает стихи
Картина худ. Неерга



Н. Гоголь читает „Ревизора“

Картина худ. Дрезминой. Оборт худ. Дмитриева и Данилова



М. Щелкин

очередь идейно-художественным содержанием произведений Пушкина, но бесспорно также и то, что в нем значительную роль играло вдохновенное чтение поэта.

Биограф и комментатор Пушкина Анненков заявляет, что Пушкин читал «чрезвычайно хорошо». Это был, по его словам, удивительный чтец. «Вдохновение его так пленяло, что за чтением... он казался красавцем» *.

«Читал Пушкин превосходно, и чтение его, в противоположность тогдашнему обыкновению читать стихи нараспев и с некоторой вычурностью, отличалось, напротив, полной простотой» **, — вспоминает другой биограф Пушкина — Бартенев.

Бывают поэты, которые пишут «молча», для печати, для чтения «про себя». Пушкин все свои новые вещи немедленно перечитывал вслух. И, читая их вслух, он как бы поверял их смысловую и поэтическую точность. В совершенстве владея прекрасным русским языком, унаследованным от бабушки Марии Алексеевны, обогащенным народной речью няни Арины Родионовны, и обладая изумительной памятью, Пушкин необычайно любил читать, читать вслух, наизусть. Об этом свидетельствуют лицейские товарищи великого поэта.

«...Вообще он жил более в мире фантазии. Набрасывая свои мысли на бумагу везде, где мог, а чаще всего во время математических уроков, от нетерпения он грыз обыкновенно перо и, насупя брови, надувши губы, с огненным взором читал про себя написанное...»

На публичном нашем экзамене Державин, державным своим благословением увенчал юного нашего поэта. Мы все, друзья-товарищи его, гордились этим торжеством. Пушкин тогда читал свои «Воспоминания в Царском селе». В этих великолепных стихах затронуто все живое для русского сердца. Читал Пушкин с необыкновенным оживлением. Слушая знакомые стихи, мороз по коже пробегает у меня. Когда же патриарх наших певцов в восторге, со слезами на глазах бросился целовать поэта и осенил кудрявую его голову, мы все, под каким-то неведомым

* П. В. Анненков, Со слов Шевырева, напечатано в книге В. Вересаева «Пушкин в жизни», «Academia», М.—Л., 1932, стр. 212.

** П. И. Бартенев, там же.

вливающим благоговейно молчали. Хотели сами обнять нашего певца, его уж не было: он убежал!» *

Едва ли было бы правильно это благоговейное молчание отнести только за счет торжественности момента; очевидно, что само чтение Пушкиным уже знакомых лицейстам стихов было наполнено тем убеждающим вдохновением, которое и вызвало это волнение...

Читая, Пушкин целиком проникался содержанием и настроением своих произведений.

«...Есть свидетельство очевидца, что когда Пушкин стал было читать стихотворение «Была пора: наш праздник молодой...» на обычной сходке лицейстов первого выпуска, то при первых же словах слезы полились из его глаз, и он не мог продолжать чтения» **.

В 1824 году Пушкин был выслан из Одессы в Михайловское. В январе 1825 года к нему приезжал И. И. Пущин.

«...Я привез Пушкину в подарок «Горе от ума»; он был очень доволен этою, тогда рукописною комедией, до того ему вовсе почти не знакомою, — вспоминает Пущин. — После обеда, за чашкой кофе, он начал читать ее вслух... Я с необыкновенным удовольствием слушал его выразительное и исполненное жизни чтение, довольный тем, что мне удалось доставить ему такое высокое наслаждение. Потом он мне прочел кое-что свое; продиктовал начало из поэмы «Цыганы» для «Полярной звезды» и просил, обнявши крепко Рылеева, благодарить за его патристические «Думы»...» ***

Таким образом, Пушкин мастерски читал не только свои произведения. Интересно и то обстоятельство, что, по свидетельству Пущина, Пушкин читал «Горе от ума» с листа, впервые — в процессе чтения узнавая его содержание. И тем не менее оно было исполнено «жизни и выразительности», доставив Пущину «необыкновенное удовольствие».

Огромное впечатление произвело на слушателей пер-

* И. И. Пущин, Записки о Пушкине, Гослитиздат, М., 1937, стр. 49—50.

** Д. Д. Благой, Примечания к избранной лирике Пушкина, Гослитиздат, М., 1937.

*** И. И. Пущин, Записки о Пушкине, стр. 91—92.

вое чтение Пушкиным народной драмы «Борис Годунов», которое состоялось 12 октября 1826 года в Москве у Веневитиновых.

«Какое действие произвело на всех нас это чтение, — передать невозможно. Мы собрались слушать Пушкина, воспитанные на стихах Ломоносова, Державина, Озерова, которых все мы знали наизусть... Надо припомнить и образ чтения стихов, господствовавший в то время... Вместо высокопарного языка богов мы услышали простую, ясную, обыкновенную и вместе с тем поэтическую, увлекательную речь! Первые явления выслушали тихо и спокойно, или, лучше сказать, в каком-то недоумении. Но чем дальше, тем ощущения усиливались. Сцена летописателя с Григорием всех ошеломила... А когда Пушкин дошел до рассказа Пимена о посещении Кириллова монастыря Иоанном Грозным, о молитве иноков: «Да ниспошлет господь покой его душе, страдающей и бурной», — мы все как будто обеспамятовали, кого бросало в жар, кого в озноб. Волосы поднимались дыбом. Не стало сил воздерживаться. Кто вдруг вскочит с места, кто вскрикнет. То молчание, то взрыв восклицаний, например при стихах Самозванца: «Тень Грозного меня усыновила...»*

Проникновенный голос, глаза, в голубом блеске которых отражалось малейшее волнение души, малейшее колебание острой, как бы внезапно возникающей мысли, музыкальная чуткость ко всем ритмическим и звуковым интонациям, воля, подчинявшая главному случайные, второстепенные настроения, сила эмоционального впечатления — все это поразительно завершало и выявляло в слышимых звуках стихи, которые Белинский назвал *артистическими* стихами.

* * *

Чтение стихов поэтами было особенно популярно в тридцатые-сороковые годы. Друзья и знакомые постоянно просили их читать свои произведения, и это являлось не только творческой потребностью самих

* М. П. Погодин, Напечатано в книге В. Вересаева «Пушкин в жизни», «Academia», М. — Л., 1932, стр. 212.

авторов, но и одним из самых высоких наслаждений окружавшего их общества.

Знаменитый баснописец И. А. Крылов проигрывал в фанты чтение своих басен. А. П. Керн вспоминает, как однажды Крылова заставили прочитать его басню «Осел»: «Мы все столпились вокруг него, и я никогда не забуду, как он был хорош, читая своего «Осла»! И теперь еще мне слышится его голос и видится его разумное лицо и комическое выражение, с которым он произнес: «Осел был самых честных правил!» Очарование охватывало слушавших это чтение»*.

Постепенно расширяется круг исполнителей, и произведения читаются уже не только авторами, но и драматическими актерами. Об этом, в частности, свидетельствуют следующие слова Н. В. Гоголя: «Я рад, что наконец начались у нас публичные чтения произведений наших писателей. Мне уже писали об этом кое-что из Москвы: там читали разные литературные современности, в том числе и мои повести. Я думал всегда, что публичное чтение у нас необходимо. Только искусное чтение может установить о поэтах ясное понятие. Искусные чтецы должны создаваться у нас... Я даже думаю, что публичные чтения со временем заменят у нас спектакли...»**

Это высказывание великого русского писателя говорит о том огромном значении, которое он придавал звучащему слову.

Рассуждая о публичных чтениях и всячески приветствуя начало литературных вечеров, Гоголь подчеркивает, что, «разумеется, нужно, чтобы самое чтение произведено было таким чтецом, который способен передать *всякую неуловимую черту того, что читает*. Для этого не нужно быть пламенным юношей, который готов сгоряча и не переводя духа прочесть в один вечер и трагедию, и оду, и все, что ни попало. Прочесть как следует произведение лирическое — вовсе не безделица: для этого нужно долго его изучать; нужно разделить с поэтом высокое ощущение, наполнявшее его душу: *нужно и душою и сердцем почувствовать всякое слово его* — и тогда уже выступать

* А. Керн. Воспоминания, «Academia», 1929.

** Н. В. Гоголь. Собр. соч., т. VI, «Художественная литература», 1937, стр. 235.

на публичное его чтение. Чтение его будет вовсе не крикливое, не в жару и горячке. Напротив, оно может быть даже очень спокойное, но в голосе чтеца послышится неведомая сила, свидетель истинно-растроганного внутреннего состояния. Сила эта сообщится всем и произведет чудо: потрясутся и те, которые не потрясались никогда от звуков поэзии...» * (Курсив мой.— В. А.)

Эти слова Н. В. Гоголя явились первым теоретическим высказыванием о мастерстве чтеца.

Великий писатель, обладая изумительным даром чтения своих произведений, в этих советах делился законом, осознанным им на опыте своих публичных выступлений,

«Читал Гоголь превосходно, — вспоминает о его чтении «Ревизора» актерам Московского Малого театра И. С. Тургенев.— Гоголь... поразил меня чрезвычайной простотой и сдержанностью манеры, какой-то важной и в то же время наивной искренностью, которой словно и дела нет — есть ли тут слушатели и что они думают...

Эффект выходил необычайный — особенно в комических, юмористических местах; не было возможности не смеяться — хорошим, здоровым смехом; а виновник всей этой потехи продолжал, не смущаясь общей веселостью и как бы внутренне дивясь ей, все более и более погружаться в самое дело — и лишь изредка на губах и около глаз чуть заметно трепетала лукавая усмешка мастера.

С каким недоумением, с каким изумлением Гоголь произнёс знаменитую фразу городничего о двух крысах (в самом начале пьесы):

«Пришли, понюхали и пошли прочь». —

Он даже медленно оглянул нас, как бы спрашивая объяснения такого удивительного происшествия...»**

Явившись продолжателем пушкинской традиции в чтении, поражая слушателей «простотой и сдержанностью манеры», Гоголь одновременно вносит в свое исполнение игровой, сценический элемент, доказательством чему может служить воспоминание И. И. Панаева:

* Н. В. Гоголь, Собр. соч., т. VI, «Художественная литература», 1937, стр. 236.

** И. С. Тургенев, Литературные и житейские воспоминания, т. X, Издательство «Правда» М., 1949, стр. 240 — 241.

«...Гоголь отговаривался более получаса, переменяя беспрестанно разговор. Потом потянулся и сказал:

— Ну, так и быть, я, пожалуй, что-нибудь прочту вам... Не знаю только, что прочесть.— И приподнялся с дивана.

У встрепенувшегося Щепкина задрожали щеки; Константин Аксаков весь просиял, будто озаренный солнцем; повсюду пронесся шепот: «Гоголь будет читать!»

Гоголь встал с дивана... и направил шаги в гостиную. Все последовали за ним. В гостиной дамы уже давно ожидали его. Он нехотя подошел к большому овальному столу перед диваном, сел на диван, бросил беглый взгляд на всех, опять начал уверять, что он не знает, что прочесть, что у него нет ничего обделанного и оконченного... и вдруг рыгнул раз, другой, третий... Дамы переглянулись между собой...

— Что это у меня? Точно отрыжка! — сказал Гоголь и остановился.

Хозяин и хозяйка дома даже несколько смутились... им, вероятно, пришло в голову, что обед их не понравился Гоголю... Гоголь продолжал: — Вчерашний обед засел в горле: эти грибки да ботвиньи! ешь, ешь, просто черт знает чего не ешь... — и заикал снова, вынув рукопись из заднего кармана и кладя ее перед собой... «Прочитать еще «Северную пчелу», что там такое?» — говорил он, уже следя глазами свою рукопись.

Тут только мы догадались, что эта нкота и эти слова были началом чтения драматического отрывка, напечатанного впоследствии под именем «Тяжба». Лица всех озарились смехом, но громко смеяться никто не смел... все только посматривали друг на друга, как бы говоря — «Каково? Каково читает?» Щепкин заморгал глазами, полными слез. Восторг был всеобщий; ...он подействовал на автора. «Теперь я вам прочту,— сказал он,— первую главу моих «Мертвых душ», хоть она еще не обделана»...

Все литературные кружки перед этим уже были сильно заинтересованы слухом о «Мертвых душах». Говорили, что это произведение гениальное... Любопытство к «Мертвым душам» возбуждено было не только в литературе, но и в обществе. Нечего говорить, как предложение Гоголя

было принято его поклонниками... Гоголь читал неподражаемо...

Когда он окончил чтение первой главы и остановился, несколько утомленный, обведя глазами своих слушателей, его авторское самолюбие должно было удовлетвориться вполне...

На лицах всех ясно выражалось глубокое впечатление, произведенное его чтением. Все были потрясены и удивлены. После чтения С. Т. Аксаков в волнении прохаживался по комнате, подходил к Гоголю, жал его руки и значительно поглядывал на всех нас... «Гениально, гениально!» — повторял он. Глазки Константина Аксакова сверкали; он ударял кулаком о стол и говорил: — Гомерическая сила! гомерическая! Дамы восторгались, ахали, рассыпались в восклицаниях. Гоголь еще более вырос после этого чтения в глазах всех...» *

Творчество Пушкина и Гоголя оказало решающее воздействие на утверждение реализма и национального содержания в русской литературе. Оно было подхвачено и развито целой плеядой писателей, выступивших в первой половине девятнадцатого столетия. Естественно, все это не могло не сказаться и на зарождавшемся искусстве художественного чтения. В растущем увлечении этим новым видом искусства на протяжении целого века — от Пушкина до Маяковского — постоянное влияние на актеров продолжают оказывать писатели-драматурги.

Великолепно читали свои пьесы Писемский и Островский. До наших дней дошли восторженные отзывы об их авторских чтениях. Интересно отметить, что оба драматурга читали в совершенно различной манере: Писемский — разыгрывая «по-актерски» всех действующих лиц; Островский — «по-режиссерски» подчеркивая интонацией характеры и типические черты персонажей. Старейшие актеры Малого театра — Яблочкина, Турчанинова, Рыжова, слышавшие Островского, сохранили в исполнении ролей из пьес великого драматурга те характерные детали, которые подказал им своим чтением автор.

Свои пьесы Островский как бы рассказывал актерам. Не изображая и не пытаясь подменить собой своих персо-

* И. И. Панаев, «Литературные воспоминания», Гослитиздат, 1950, стр. 173—174.

нажей, он изумительно точными интонациями определял их сущность. И вообще в искусстве актера Островский придавал решающее значение звуковым выявлениям образов, воспринимая и выверяя правильность их действия на сцене «на слух» — в их речи, в их словах, в их интонациях.

Прекрасным исполнителем своих произведений был Алексей Максимович Горький.

В. И. Качалов в «Воспоминаниях и портретах» записывает: «Наступил день, навсегда и в подробностях врезавшийся в память. Горький читает всей труппе Художественного театра «На дне». Читает прекрасно. Живыми встают, сразу запоминаются действующие лица. И хотя в чтении автора все герои говорят его слабым, глуховатым баском, все одинаково «окают», все потрясает перед носом сжатым кулаком, — все же получают фигуры яркие, скульптурные и в то же время живые и непохожие друг на друга. Какая правдивость внутренних характеристик, какое разнообразие и богатство характерных для каждого лица интонаций! Все искрометные «словечки», все богатые по юмору места пьесы покрываются взрывами дружного хохота. Сам Горький не улыбается, ничего не подчеркивает, «не подает», не «наигрывает». Наш хохот местами становится таким бурным и заразительным, что автор где-то уже не выдерживает, безнадежно машет рукой и улыбается сам: «А ведь, правда, смешно». А когда он стал читать сцену, где Лука напугствует и утешает умирающую Анну, мы все притаили дыхание, до того это было трогательно и глубоко «пережито». Наступила абсолютная тишина. Голос Горького задрожал и пресекся. Он остановился, замолчал, смахнул пальцем слезу, попробовал продолжать, но через два слова опять замолчал, сурово и даже сердито сгоняя платком слезу. Потом откинулся назад и застенчиво покачал головой: «А ведь здорово написано, ей-богу, хо-рошо».

Раздался дружный, оглушительный треск аплодисментов. У многих появились слезы на глазах...» *

А. М. Горький страстно любил поэзию. Многим молодым начинающим поэтам он давал мудрые, исчерпы-

* «Ежегодник МХТ» за 1948 г., т. II, стр. 54 — 55.

вающие советы, любил слушать их чтение, любил читать и сам.

Талантливо читал свои произведения А. Н. Толстой, обладавший незаурядным даром рассказчика и ярким, заражающим юмором. Артисты МХАТ часто просили Ал. Толстого рассказывать, специально собирались послушать его, и Толстой без конца мог увлечь своими занимательными рассказами взыскательных слушателей, среди которых неизменно бывали Качалов, Грибунин, Москвин, артист театра Корша Радин.

Часто выступал поэт Александр Блок. В тихом и мелодическом чтении он удивительно верно передавал образы, настроение и музыку своих стихотворений. Блоковская манера бережно сохраняется исполнителями лирических произведений и находит свое отражение в чтении многих поэтов.

Интересными воспоминаниями об авторских чтениях делится писатель Н. Телешов, один из организаторов и постоянных членов литературных «Сред», в которых в разное время участвовали виднейшие писатели конца девятнадцатого и начала двадцатого столетия: Короленко и Чехов, Куприн и Бунин, Леонид Андреев и Чириков, Мамин-Сибиряк и драматург Найденов, Серафимович и Вересаев. Ближайшее участие в этом литературном кружке принимал А. М. Горький.

«...Через «Среды» проходили обычно в рукописях, еще не опубликованные, многие новинки писателей. В большинстве случаев читали сами авторы. Первое чтение знаменитой пьесы «На дне» происходило у нас; читал сам Горький.

...В декабре 1902 года Леониду Андрееву было поручено устроить с благотворительной целью литературный вечер. Он взялся и пригласил участвовать товарищей из той же «Среды». Сам он решил прочитать новый рассказ «Иностранец», Найденов — отрывок из пьесы «Жильцы», Бунин — «На край света», на мою долю досталась легенда «О трех юношах» и на долю Скитальца — стихи. Интерес к группе писателей из «Среды» в то время только что разрастался, и билеты брались бойко. Громадный Колонный зал бывшего «Благородного собрания», теперешнего Дома Союзов, был переполнен. Авторов, впер-

вые появлявшихся перед публикой на эстраде, шумно и долго приветствовали... По установившемуся обычаю, на больших вечерах, особенно в лучшем из московских помещений, исполнители одевались парадно: певицы — в балльных платьях, чтецы и музыканты — во фраках. Один только Скиталец, пришедший к самому концу вечера, явился в неизменной своей блузе и только вместо обыкновенного галстука размахнул по всей груди какой-то широкий синий бант. Ввиду опоздания ему достался самый последний, заключительный номер. И вот в раскаленную уже успехом вечера атмосферу, после скрипок, фраков, причесок и дамских декольте, вдруг поднимается на эстраду, почти вбегает косматый, свирепого вида блюзник, делает движение, как бы собираясь засучивать рукава, быстрыми шагами подходит к самому краю помоста и, вскинув голову, громким голосом на весь огромный зал, переполненный нарядной публикой, выбрасывает слова, точно камни:

Пусть лежит у вас на сердце тень!
Песнь моя не понравится вам;
Зазвенит она, словно кистень,
По пустым головам.
Я к вам явился возвестить:
Жизнь казни вашей ждет!
Жизнь хочет вам нещадно мстить —
Она за мной идет!

Когда он кончил, в зале поднялся не только стук, треск и гром, но буквально заревела буря. По словам газеты «Курьер»... буря эта превратилась в настоящий ураган, когда Скиталец на «бис» прочел стихотворение «Нет, я не с вами...»

Я ненавижу глубоко, страстно
Всех вас; вы — жабы в гнилом болоте! —

так выкрикивал Скиталец в публику громовым голосом, потрясая над головой рукой и встряхивая волосами.

Мой бог — не ваш бог; ваш бог прощает...
А мой бог — мститель! Мой бог карает!
Мой бог предаст вас громам и карам,
Господь мой грянет грозой над вами
И оживит вас своим ударом!

Полицейский пристав, сидевший на дежурстве в первом ряду кресел, не дожидаясь конца, не поднялся, а вско-

чил и резко заявил, что прекращает концерт. Публика с криком бросилась с мест к эстраде, придвинулась вплотную, а молодежь полезла даже на самый помост, чтобы приветствовать автора; кричали: «Качать! Качать!..» Стук и топот, визг и крики, восторги и возмущение — все это оглушало, ничего нельзя было разобрать. Полиция распорядилась гасить огни...

Наконец, полиция явилась в артистическую комнату, где для участвующих был сервирован чай.

— Немедленно покиньте помещение!

...Кончилось все это тем, что Скиталец уехал на Волгу. Общество помощи учащимся женщинам заработало с вечера хорошую сумму, а Леонид Андреев, как официальный устроитель вечера... был привлечен к ответственности в уголовном порядке...»

Увлечение литературными чтениями охватывает все более широкие круги русской интеллигенции.

В конце прошлого столетия в старом аксаковском доме в Абрамцево под Москвой знаменитый Мамонтовский кружок, в который входили выдающиеся русские художники, устраивал регулярные литературные чтения.

В той самой гостиной, где некогда Гоголь читал главы из второго тома «Мертвых душ», а Тургенев — «Записки охотника», — за столом собирается весь кружок.

Эти чтения оставляли глубокое впечатление. Вот как пишет о них Поленов:

«Чтения стали выразителем наших общих стремлений к совершенствованию. Великие создания слова всех времен и народов стали живым источником жизни для всего кружка... Они вызвали интереснейший обмен мнений и горячие споры».

* * *

Значительной услугой, оказанной авторскими чтениями развитию искусства художественного слова, является и то, что они возбуждали в артистах драматического театра стремления к выступлениям на литературных концертах.

Художественным чтением увлекались многие драматические актеры, о которых упоминает в своих письмах еще Н. В. Гоголь.

Искусство литературного чтения в девятнадцатом веке развивалось в основном в двух традициях — бытовой и романтической. Эти две творческие линии часто переплетались и снова резко отталкивались друг от друга, — исполнители нередко заимствовали друг у друга приемы, творческую манеру. Эта творческая манера исполнителей была обусловлена прежде всего репертуаром, с которым они выступали в концертах, причем считалось совершенно непреложным исполнение стихов, драматических монологов — в так называемой «благородной манере», а исполнение веселых, шуточных рассказов, сценок, ба-сен — в манере бытовой и интимной. Начало этих двух направлений впервые ясно обозначилось в выступлениях с чтением художественной литературы двух великих русских актеров — Мочалова и Щепкина.

Основное место в репертуаре Мочалова-чтеца занимали романтические и героические произведения.

«...Бывало, читает он (П. Мочалов. — В. А.) у Селивановских Козлова, Баратынского и под конец — последнее опять Козлова, которого любил всей душой, его стихотворение «На погребение генерала сира Джона Мура». А как он его читал — словно музыка печальная звучал его голос, и как я любил его в эти минуты!

Не бил барабан перед смутным полком,
Когда мы воядя хоронили,
И труп не с ружейным прощальным огнем
Мы в недра земли опустили.

Эту строфу он читал спокойно всегда, беря за душу. Когда же он доходил до места:

О, нет, — не коснется в таинственном сне
До храброго дума печали!
Твой одр одинокий в чужой стороне
Родимые руки постлали, —

здесь его голос звучал скорбью, в нем слышались рыдания. И как изменялось его лицо при чтении этих строф! Казалось, он стоит у родной могилы. Я смотрел на него и видел печальное лицо, глаза, полные слез, и какой скорбный излом появлялся у его бровей!

Всех слушающих пронимал холод, все поеживались. Любил он читать стихи Пушкина. Я был на обеде у Селивановского. Там были: Щепкин, Крюков, Иноземцев,

Павел Степанович, Ключниковы. За десертом Крюков попросил Павла Степановича почитать Пушкина. Это была вдохновенная минута, когда Крюков обратился к нему. Павел Степанович читал одно за другим стихотворения Пушкина. Он стоял у стола, скрестив руки, немного склонив голову, и как читал! Как звучали они, — я воспринимал их по-новому. Павел Степанович давал им смысла жизни»*.

Творчество великого русского актера М. С. Щепкина, сорок лет выступавшего на сцене Московского Малого театра, имело определяющее значение в развитии реалистического театрального искусства.

В своих «Записках» М. С. Щепкин напоминает о традиции, которая существовала при нем на драматической сцене. Никто не говорил своим голосом, все слова произносились как можно громче, и почти каждое слово сопровождалось жестом...

«Игра состояла из крайне изуродованной декламации. Особенно в ролях любовника декламировали так страстно, что вспомнить смешно; слова — любовь, страсть, измена — выкрикивались так громко, как только доставало силы у человека...»

Но Щепкин был не только великим актером, но и замечательным мастером рассказа, в котором он изображал приемами драматического актера всех персонажей. «Он как бы играл пьесу — один за всех действующих в ней лиц», — вспоминает современник Щепкина А. Д. Галахов.

Но если согласиться с правильным положением о том, что искусство драматического актера и его сценические приспособления почти неприменимы в художественном чтении, все же необходимо признать, что творческая манера, в которой Щепкин передавал рассказ или пьесу, — хотя он и читал все это в лицах, соответственно изменяя характер интонации, присущей тому или иному лицу, — явилась необходимым и важным этапом в становлении определяющих черт искусства художественного чтения. И вот почему. Отказавшись от искажения своего голоса,

* Н. В. Беклемишев, Письмо неизвестному, «Литературное наследие», т. 56.

которое было принятым в то время на сцене, от излишне подчеркнутых интонаций, рисующих не смысл, а простое значение слова, от нарочито громкой речи, которая считалась необходимой,— словом, от всех условно-театральных приемов, которыми оперировали современные ему актеры драматической сцены,—Щепкин произносил слова как бы «от себя», впервые обозначив тем самым основное отличие искусства чтеца от искусства драматического актера.

Щепкин читал не только драматические произведения; одним из первых он стал исполнять с эстрады произведения беллетристические. Он любил читать, знал наизусть такие большие произведения, как «Горе от ума», «Скупой рыцарь», «Ревизор», «Тарас Бульба», «Мцыри», «Кобзарь».

В 1843 году выступления Щепкина с чтением различных произведений оформились в публичные «Литературные чтения», в которых принимали участие его соратники по Московскому Малому театру.

Щепкин стремился не только к чистоте и ясности, но и к выразительности, гибкости и разнообразию произношения. Чего достиг он в этом направлении, мы видим из примера, приведенного Л. Поливановым, который рассказывает, что, читая монолог Скупого рыцаря, Щепкин после музыкально-страстного *crescendo* периода, оканчивающегося протяжным воплем: «Он рас-то-чѣт»,— просто пугал зрителя неожиданной простотой обращения к нему: «А по какому праву?»

Щепкин являлся не только исполнителем-чтецом, но и педагогом, систематизирующим свой практический опыт. В Московской театральной школе он преподавал декламацию.

И хотя искусство чтения Мочалова, Щепкина и их современников не могло по социальным условиям выйти на широкую аудиторию, хотя оно было ограничено определенным «домашним кругом» передовой интеллигенции, в кружках и собраниях которой и проходили в основном эти вечера, — для нас важны начало и успех этих чтений, за которыми было признано право на существование, как разновидности искусства драматического актера.

Успех выступлений Щепкина, так же как Мочалова,

определялся, разумеется, не только талантом, а и тем, что характеризовало всех передовых художников русского театра и что А. И. Южин определил следующими словами: «Первая сторона Мочаловского гения — и самая важная, с точки зрения общественного значения всякого художника, — это необычайная близость ко всем важнейшим течениям современного ему общества, творческое воплощение идеалов и стремлений своего времени в конкретные и живые образы» *.

Ко второй половине девятнадцатого столетия литературные чтения занимают все более заметное место в развитии общественной мысли передовой интеллигенции. Литературные кружки становятся одним из основных очагов сосредоточения и развития прогрессивных идей, и чтение литературных произведений все более приобретает общественно-воспитательный характер.

Репертуар чтцов пополняется новыми произведениями передовой русской литературы. Вслед за Пушкиным, Лермонтовым, Рылеевым, Гоголем, Тургеневым, Герценом прочно входит в репертуар народная поэзия Н. А. Некрасова. Многие актеры читают его стихи, и первое место среди исполнителей некрасовской поэзии принадлежало великой русской актрисе М. Н. Ермоловой.

Воздействие поэзии Некрасова на современную ему молодежь было огромно. Она воспитывала новое поколение, наполняла его повыми мечтами и мыслями, она поднимала его сознание и двигала его вперед, ибо то, о чем писал Некрасов, было подсказано живой действительностью и воплощалось в правдивых и ярких образах, отражающих тяжелую, бесправную судьбу простого русского народа.

Г. В. Плеханов вспоминает, как, будучи в последнем классе военной гимназии, он с группой своих одноклассников читал «Железную дорогу» Некрасова. Чтение этих стихов произвело такое сильное впечатление, что когда вскоре после этого раздалась команда воспитателя строиться для фронтального учения, один из товарищей

* А. И. Южин-Сумбатов, Речь на торжественном собрании Общества любителей российской словесности в Московском университете 26 мая 1898 г.

Плеханова подошел к нему и, сжимая в руке ружейный ствол, прошептал: «Эх, взял бы я это ружье и пошел бы сражаться за русский народ!»*

Но если такое сильное впечатление произвели стихи в исполнении гимназиста, то естественно, что в мастерском чтении артиста воздействие этих стихов вырастает, и реакция становится более глубокой, более захватывающей аудиторию.

Вместе с Мочаловым и Щепкиным чтением и рассказыванием литературных (чаще драматических) произведений увлекаются многие драматические актеры. Искусству звучащего слова отдает дань еще один из корифеев старого Малого театра — Пров Михайлович Садовский. Садовский рассказывал различные сцены в определенном образе, от определенного лица.

Большим и неизменным его поклонником был И. С. Тургенев, ценивший в рассказах великого артиста огромную правду передачи бытовых, жизненных сценок, обычно им самим и сочиняемых.

С чтением литературных произведений в разные годы выступают: в Москве — И. В. Самарин, М. П. Садовский, М. Н. Ермолова, А. И. Южин, А. А. Яблочкина, В. Ф. Лебедев, В. В. Максимов; в Петербурге — В. А. Каратыгин, П. И. Вейнберг, В. А. Лишин, М. Г. Савина, Н. Н. Ходотов, В. В. Сладкопевцев, Ю. М. Юрьев; в провинции — П. А. Никитин, впервые устраивавший целые литературные вечера, В. А. Андреев-Бурлак и многие другие.

В. В. Стасов, высказываясь по поводу исполнения известным провинциальным трагиком Андреевым-Бурлаком «Записок сумасшедшего» Гоголя, замечает: «Нужен огромный талант, чтобы выполнить на сцене гениальное создание Гоголя так, как это делает Андреев-Бурлак, — с той правдой, с той патетичностью, с тем бесконечным разнообразием поз, с тем комизмом движений, выражения лица и глаз, какие представляют снятые с него фотографии»**.

* Г. В. Плеханов, Н. А. Некрасов, «Искусство и литература», М., 1948, стр. 634.

** В. В. Стасов, «Избранные сочинения», т. III, 1894.



М. Горький читает пьесу „На дне“ труппе МХТ
Картина худ. Кириллова



М. Ермолова



И. Горбунов



В. Лебедев

Наконец, целую эпоху, целое направление в мастерстве звучащего слова создает Иван Федорович Горбунов — актер, писатель и историк русского театра.

Горбунов порывает со сценой драматического театра и целиком посвящает свою деятельность искусству рассказа, впервые возведя его в основную профессию. И, несмотря на то, что отграничение это было еще только формальным, так как сам Горбунов использовал на эстраде актерские приемы, это был уже реальный шаг к оформлению нового жанра.

Занимая скромное положение на сцене Александрийского театра, Горбунов приобретает популярность сразу же, как только начинает выступать на эстраде.

В своих художественных приемах Горбунов продолжал традицию Щепкина и Прова Садовского, пробудившего в нем талантливое и вдумчивое рассказчика.

Творческая манера рассказа от какого-то определенного лица прочно завоевала себе популярность в те годы, когда формировалось незаурядное дарование рассказчика Горбунова. Читая свои импровизированные рассказы от имени самых разнообразных характеров и типов, Горбунов находит собирательный образ под именем отставного генерала Дитятина.

«Горбунову пришла счастливая мысль дать живое изображение человека., окаменевшего в своем мирозерцании, прочно остановившегося в своих, наполовину бессознательных, взглядах и чувствах, окруженного со всех сторон изменившеюся действительностью, на шум и брызги которой ему приходится отзываться по-своему...» *

Успеху горбуновских выступлений в значительной степени способствовал импровизационный характер его рассказывания. И хотя это был лишь художественный прием Горбунова-автора, тем не менее он был настолько мастерски «отработан», что производил полное впечатление живой импровизации «на месте».

Целый ряд воспоминаний о выступлениях Горбунова подтверждает, что Горбунов использовал на концертной

* А. Ф. Кони, Очерки и воспоминания, Иван Федорович Горбунов, «Вестник Европы», 1898, т. VI, кн. 11, стр. 58.

эстраде приемы драматического актера. Но в оценке значения Горбунова для становления жанра художественного чтения первоочередное значение приобретает не факт механического заимствования приемов и перенесения их на эстраду. Если, упоминая о Щепкине, мы говорили о том, что в его искусстве как рассказчика намечались черты нового отношения к литературному материалу, то в связи с Горбуновым можно говорить уже о следующем шаге в этом направлении. Для творчества Горбунова стала характерной черта, из которой впоследствии развилась одна из основных особенностей искусства художественного слова — читать только от своего лица. Правда, Горбунов не решился, а может быть, просто и не ставил перед собой такой задачи — произносить текст от своего имени, — он создал тип генерала Дитяткина, некую сценическую маску. Но всех остальных лиц и все события проводил через психологическое восприятие своего героя, тем самым приближаясь к позиции чтеца в его принципиальном отличии от драматического актера.

Сопоставляя записки, воспоминания и личные наблюдения, можно с уверенностью утверждать, что наиболее типичными продолжателями «игровой» традиции Горбунова являлись В. А. Кригер — артист театра Корша, В. В. Сладкопевцев, И. М. Москвин и В. Ф. Лебедев, сочетавшие в своих рассказах всегда интересную, глубоко продуманную мысль с законченностью в малейших подробностях отработанной формы и неуловимой, «горбуновской» прелестью живой, «непосредственной импровизации».

Эта творческая манера в известной степени отразилась и на характере исполнения литературных произведений Игорем Ильинским, Дм. Орловым и получила наиболее яркое развитие в выступлениях писателя Ираклия Андроникова, великолепного мастера устного рассказа.

Вторая, параллельно идущая линия выступлений на эстраде с чтением художественных произведений — линия героико-романтическая — также имела и имеет многих последователей в нашем искусстве. Эту мочаловскую традицию в свое время представляли М. Н. Ермолова,

А. И. Южин, Мамонт Дальский, Ю. М. Юрьев. Именно они имели наиболее прочный успех, который, кстати сказать, совсем нелегко им давался, так как манера несколько приподнятого чтения во все времена и на всех аудиториях наименее доходчива. И для того чтобы через эту внешнюю форму донести мысль и возбудить нужное впечатление, необходимы огромная воля, кипучий темперамент, подчиняющий творческое воображение слушателей.

Этими качествами в высокой степени обладала Ермолова.

Уже немногие помнят ее исполнение «Белого покрывала» английского поэта Томаса Гуда, с которым она часто выступала в концертах.

Мать, обожающая своего единственного сына, осужденного на смертную казнь, обещает ему вымолить снисхождение и говорит, что если она выйдет на балкон в белом покрывале, то это значит, что казнь в последний момент будет отменена и сын может без боязни всходить на эшафот. Ермолова начинала читать это стихотворение своим глубоким, низким голосом, тихо и медленно. Чем дальше и яснее развивалась сюжетная линия, тем заметнее и сильнее нагнетался темп-ритм ее чтения, усиливался звук голоса, ярче загорались прекрасные ермоловские глаза, раскрывая всю глубину трагедии матери, которая солгала любимому сыну и появилась на балконе в белом покрывале

«...из боязни,

Чтоб сын не дрогнул перед казнью».

Образ героини, сильной духом и верой в свою правоту, был основным образом в творческой биографии М. Н. Ермоловой — великой драматической актрисы, и эту же тему она перенесла на эстраду. Благородные мысли, мечты, героические поступки, борьба за народную правду, за родину и народ — вот те идейные черты, которые составляли существо характера ее героинь.

На московских концертных эстрадах часто выступал с художественным чтением замечательный актер Малого театра А. И. Южин. Его чтение было так называемым классическим чтением стихотворений, с несколько под-

черкнутым выделением размеров и ритмических интонаций.

Но ни Ермолова, ни Южин, ни другие выдающиеся представители русской драматической сцены не считали концертные выступления основным своим делом, отдавая огромную долю энергии, любви и сил драматическому театру.

Они или выносили в концерты свои, давно сложившиеся на сцене темы и образы, как М. Н. Ермолова, или перечитывали свои монологи из сыгранных спектаклей, как Ю. М. Юрьев, или искали сценические приспособления, как К. С. Станиславский, читавший с эстрады монолог Барона из трагедии «Скупой рыцарь», или демонстрировали разнообразные грани своего яркого и необузданного дарования, как Мамонт Дальский, считавший каждое свое выступление «новым актом творчества», или читали под рояль интимно-салонные миниатюры, как В. В. Максимов, утверждавший в эстрадном искусстве своеобразный жанр мелодекламации.

И, наконец, свое особое место в истории развития художественного чтения заняла знаменитая «Катерина» русского театра — Стрепетова, вынесшая на литературную эстраду революционную тему, впервые прочитав горьковского «Буревестника».

Но при всем блестящем актерском мастерстве этих замечательных исполнителей их выступления были еще весьма далеки от самостоятельного искусства художественного слова, которое определяется целым рядом своих, только ему присущих принципов и творческих установок. И если отдельные выступления больших мастеров драматической сцены и в дореволюционные годы имели успех, в особенности среди студенческой молодежи, то все же этот жанр в целом не мог найти широкого признания среди публики, обычно заполнявшей концертные помещения, и, тем более, снискать «одобрения начальства», всегда подозрительно относившегося к публичному чтению вслух.

Черты искусства оформляются в практическом творчестве мастеров, в его последовательном развитии представителями нескольких поколений, в свободном выборе репертуара, созданного лучшими деятелями культуры.

Для всего этого нужны были иные социальные условия, при которых слово, рожденное народным гением, получило бы право на свободное прочтение перед свободной аудиторией. Поэтому если до революции выступления даже крупных артистов на концертной эстраде были лишь наступающим признаком зарождающегося самостоятельного искусства чтеца, то с момента установления советской власти искусство изустного чтения заговорило о себе в полный голос.

* * *

Талантливейший поэт советской эпохи Владимир Маяковский проложил широкую дорогу искусству звучащего слова. Решительно отвергнув интимно-камерную манеру чтения стихов, Маяковский нашел прямое общение с аудиторией в понятной человеческой речи, во вступительных докладах к литературным вечерам, в непосредственном разговоре со слушателями. Каждое выступление Маяковского было прежде всего выступлением пропагандиста, активного и непримиримого борца против мещанства, заскорузлости быта и бесправия, — за новый социалистический строй.

Были ли это литературные диспуты в Политехническом музее, встречи с рабочими на заводах, выступления на площадях Москвы во время праздничных демонстраций или гастрольные поездки «по заграницам» или курортам Кавказа и Крыма, — вечера Маяковского постоянно носили характер большого общественного события. Они являлись реальным вкладом в борьбу партии за воспитание революционного самосознания масс, помогали людям находить правильные оценки происходящих событий, активно и страстно агитировали за ломку старого и отживающего «вчера» ради строительства нового, социалистического «сегодня».

Маяковский признавал только «слышимую поэзию», которую «дала нам революция». Он умел воздействовать на тысячные аудитории не стихологическими особенностями своих произведений, а живущими в них активными мыслями, предельно действенным словом, облеченным в сочетания необходимых и действенных ритмов и рифм.

И не случайно Маяковский говорил, что всю литера-

туру он делит на две части: одна из них тянет назад, другая зовет вперед. Только литературу, помогающую строить новую жизнь, «зовущую вперед», признавал Маяковский и в этом видел основное и непреложное ее право на существование.

В поэзии Маяковский требовал нового не во имя оригинальничаний, которыми нередко грешили его товарищи по перу, но во имя полного совпадения нового содержания с новой поэтической формой. Нелепо было бы писать о пятилетнем плане интимные романсы, также невозможно в сонетной форме воспевать Днепрогэс. Тем более недопустимо читать в сложившейся декламационной манере современные стихи. И как новая тема подсказала поэту Маяковскому новую стихотворную форму, так эта же тема определила для чтеца Маяковского и новую манеру чтения вслух. Читал он замечательно прежде всего потому, что умел предельно точно передавать интонацией заложенную в стихе идею, мысль.

Простой и доброжелательный, внимательный и скромный в общении с людьми, которые его окружали, Маяковский становился непримиримым, когда выходил на трибуну читать свои произведения, делиться мыслями, агитировать за новую жизнь, за новые общественные отношения.

В каждом своем выступлении он всем существом сознавал ту огромную ответственность, о которой нередко забывали многие авторы и артисты. Он ясно видел перед собой прекрасную цель, ощущал высокую задачу народного поэта и во имя этой идейно-художественной задачи никогда не щадил ни своего временного поэтического успеха, к которому так бережно относились многие выступающие поэты, ни своих человеческих сил.

Маяковский никогда не считался ни с трудностями своей работы, ни с количеством слушателей. Бывали случаи, когда он читал перед совсем немногочисленной аудиторией.

«Механический цех дока имени Парижской Коммуны встретил нас ревом сирены, возвещающей начало обеденного перерыва... рабочих было мало. Маяковский энергично забрался на станок и сразу раскатистым голосом покрыл весь цех: «Товарищи, если бы даже вас

была одной из главных причин, побуждавших Маяковского выступать со своими литературными концертами. Часто перед своим выступлением, обращаясь к зрительному залу, Маяковский заявлял, что он читает свои стихи потому, что мало кто из читателей разбирается в них, а вслух читать их вообще никто не умеет.

Эти справедливые по тому времени заявления Маяковского не выражают сегодняшнего восприятия его поэзии, и в этом сказываются не только возросшие идейные запросы и художественный вкус нашего народа, но и в какой-то мере нахождение отдельными чтецами, пропагандирующими наследие Маяковского, правильной и убедительной формы звукового воспроизведения его стихов.

Чтения Маяковского носили совершенно новый, необычный для посетителей литературных вечеров характер. Своими выступлениями поэт призывал к борьбе за торжество великих идей коммунистической партии, к мирному содружеству простых и честных тружеников мира; он боролся против эксплуатации человеческого труда, против империалистических войн и пережитков прошлого, засоряющих жизнь и сознание. Маяковский вел непримиримую борьбу против всего и всех, кто мешал народу и Родине строить новую жизнь и утверждать новые общественные отношения.

Сохранилось немало свидетельств о чтении стихов Маяковским. Вот некоторые из них:

«Зал замирает. Воцаряется полная тишина. И, словно раскаты грома, раздается голос Маяковского. С напряженным вниманием выслушивала огромная аудитория стихи Маяковского в мастерском чтении самого автора. Каждое прочтенное стихотворение вызывало долго не смолкавшие рукоплескания. И было очевидно, что публика не устанет его слушать еще, еще и еще»*.

«Его могучий голос буквально гремел по всему зданию. Это не была декламация, с какой мы знакомы в Европе, это был взрыв энергии, чувства, силы и, наконец, просто самой человеческой души. Слушатели, захваченные необычайной силой человека, который говорил, обращаясь к ним, и голос которого колебал колонны зала,

* «Новый мир» от 17 августа 1925 г.

были совершенно потрясены. Успех был таков, что трудно его сравнить с чем-нибудь когда-либо показанным в Праге в области декламационного искусства» *.

«Одно из самых бурных собраний, бывших когда-либо в русской колонии в Чикаго, произошло в пятницу вечером 2-го октября [1925 г.], когда 1500 человек набилось в Темпл-Холл, чтобы послушать знаменитого русского поэта Владимира Маяковского. Собрание было открыто «Интернационалом»... и после небольшого вступительного слова председателя выступил Маяковский. С начала и до самого конца он держал аудиторию под своим обаянием. Публика едва не сорвала крышу криками восторга от его стихов, посвященных Америке: «Открытие Америки», «Барышня у Вульворт», «Блек энд уайт». Пятьсот экземпляров его стихов были распроданы на месте» **.

Свои произведения Маяковский читал на редкость ярко, великолепно сочетая ритмические особенности стиха с его смысловой основой. Но Маяковский не только прекрасно читал, он устанавливал новые вехи в четком искусстве, и поэтому его заслуга в развитии звучащего слова неизмерима. Он наметил тот путь, по которому это искусство должно развиваться, чтобы стать понятным и близким народу, — искусством, организующим и поднимающим, воспитывающим и воспевающим новую жизнь и новые трудовые победы.

Мастера художественного слова не сразу взялись за совершенно новую и трудную задачу — читать с эстрады стихи Маяковского. Не сразу воспринимала их и аудитория, приученная к гладким, напевным ритмам стихотворений дореволюционных поэтов.

Для нас весьма ценны заметки о работе над произведениями Маяковского одного из первых и наиболее талантливых его исполнителей — Вл. Яхонтова.

«Я могу рассказать о том, как я исполняю стихи поэта.

Прежде всего я не кричу, как это делают часто некоторые исполнители. Крик, как мне кажется, — наименее убедительный аргумент. Я стараюсь исполнять произве-

* «Лидове новины» от 28 апреля 1927 г., Прага.

** Из книги В. Катаняна «Маяковский, Литературная хроника», «Советский писатель», 1948, стр. 240—241.

дения Маяковского сдержанно, просто, без ложной декламации и ложных интонаций. Чтец не должен забывать, что он прежде всего сам должен быть захвачен содержанием того стихотворения Маяковского, которое он исполняет. У него самого должна быть большая убежденность и глубокая вера в то, что он говорит с трибуны. Он должен разговаривать с аудиторией, но помнить, что разговор этот будет вестись в стихах...

Стихотворение поэта всегда выражает человеческие чувства, и чем искреннее вы их передадите, тем они будут ближе к настоящей правде. Для меня, например, совершенно ясно, что если я буду исполнять одно из чудесных детских стихотворений Маяковского, я никогда не позволю себе подсюсюкивать, подлаживаясь к ребятам. Зачем это нужно? Дети — это прежде всего мои младшие товарищи. Зачем же я буду их обманывать, подделываясь под специальный «детский тон», которого в жизни не существует вовсе. Наоборот, я буду говорить с детьми совершенно серьезно, и, будьте покойны, они это прекрасно оценят и поймут: в искусстве самое ценное — это правда и самое отвратительное — всякая подделка под нее.

Итак, как же все-таки исполнять стихи Маяковского? Исполняйте так, как подскажет вам ваше чувство советского гражданина. Помните, что вы исполняете своего, до конца своего, поэта. Говорите поэтому своим, а не чужим голосом. И пусть будет больше индивидуального в исполнении произведений талантливейшего поэта нашего времени»*. (Курсив мой. — В. А.)

Эти мысли о работе над стихами Маяковского интересны главным образом потому, что они целиком применялись на практике их автором — крупнейшим мастером художественного слова.

«Чувство советского гражданина» — это, по существу, и есть то партийное отношение к литературному материалу, без которого не может существовать советское искусство художественного слова. Этим партийным отношением пронизаны все авторские выступления Маяковского-чтеца, его стремление сделать свою поэзию «весомой,

* В. Яхонтов, С трибуны, «Московский комсомолец» от 14 апреля 1940 г.

грубой, зримой», донести ее до сознания самых широких масс.

Он говорил: «Я сросся с Октябрьской революцией. Советскую республику я считаю своей. И будь я сейчас даже немощным безголосым импотентом, и тогда бы я попытался прошепелявить свою поэму в честь Октября. Революция выдвинула поэзию на эстраду, приблизила ее к массам. Поэта-меланхолика она заменила поэтом-разговорщиком. И я горжусь своими выступлениями с эстрады» *.

«Мне говорят: зачем это вы разъезжаете и читаете свои стихи? Это ж дело эстрады, а не ваше, не поэта это дело! — Еррунда! Именно мое! Только мое! И я гораздо более рад этому многоуважаемому микрофону, который разнесет слова мои, чем трем тысячам тиража какого-либо издания» **.

Изображая действительность талантливо и правдиво, Маяковский ставил перед собою цель воспитания людей в духе социализма, идейную переделку их сознания. Он видел жизнь в ее революционном развитии, и его публичные чтения носили тот же характер, как и все его творчество.

Именно с Маяковского начинается в послеоктябрьский период активная и обостренная борьба за идейное начало исполнительского искусства, за общественную ответственность литературно-концертных выступлений — большая и многолетняя борьба против всяческих проявлений аполитичности, формализма и безидейности в работе чтецов. Эта борьба постепенно отменяет и сбрасывает со счетов несостоятельных исполнителей, в течение многих лет наводнявших литературную эстраду и засорявших ее бессодержательными, а иногда и вредными программами, бьющими на рекламный аттракцион; исполнителей, оставшихся в идейно-политическом отношении и подменявших отсутствующий талант дилетантским кривлянием, скрывавших свою духовную бессодержательность под дешевой мишурой актерских аксессуаров

* В. В. Маяковский, «Вечерняя Москва» от 16 ноября 1927 г.

** Выступления Маяковского в Киеве, Дом коммунистического просвещения, Киев, «Пролетарская правда» от 18 марта 1928 г.

или под рентабельностью произведения. Эта борьба выдвигает новые кадры чтецов, пропагандирующих идейно-воспитательное начало в своих литературных вечерах.



Огромное значение в развитии искусства художественного слова сыграли выступления на литературной эстраде Василия Ивановича Качалова. И самым выбором репертуара и нахождением особой творческой манеры воспроизведения литературы в звучащем слове Качалов явился примером для многих начинающих свой творческий путь чтецов. Он явился несравненным выразителем певучего русского языка во всем его многообразии и красоте. С концертной эстрады в исполнении Качалова зазвучали стихи Пушкина, произведения Гоголя, А. К. Толстого, Чехова, Горького, Л. Н. Толстого. Он первый из актеров прочел с эстрады стихи Маяковского и Блоковскую поэму «Двенадцать».

Качалов много и страстно читал. Ещё в гимназии начались его увлечения художественным чтением. Он наизусть читал своим товарищам по классу монологи и сцены из «Гамлета», «Отелло», «Уриэля Акосты». Читал им «Демона», «Евгения Онегина», «Полтаву», рассказывал комические сценки из Горбунова... Он сохранил любовь и творческое тяготение к звучащему слову до последних дней своей жизни. На его чтении учились многие молодые чтецы, учились его превосходной манере, его мудрому темпераменту, необычайно красиво сливавшемуся с музыкой прекрасного голоса, учились его чуткому проникновению в творческую задачу автора, постоянно вдумчивой и интересной трактовке произведений, а главное, его беспредельной и бережной любви к русской литературе, к русскому слову.

Качалов был настоящим энтузиастом художественного чтения. Бывали вечера, когда он, окруженный молодыми актерами, без передышки читал, не только вызывая восторги, но и поражая всех своей изумительной памятью. Он одинаково любил музыку речи и скрытую в словах глубокую мысль, он великолепно владел раскрытием этой мысли и этой музыкой звучащего слова.

Предельно чарующая гармоничность — вот основная особенность Качалова-чтеца.

Отдавая своим концертным выступлениям едва ли не равную — сравнительно с драматической сценой — долю любви, волнения и творческой жизни, В. И. Качалов органично и мягко приносил в них сценические приемы.

Иначе и быть не могло. Великий актер, создавший на сцене столько замечательных образов, на протяжении нескольких десятилетий проработавший на сцене драматического театра под постоянно придирчивым глазом двух замечательных режиссеров, не мог, выходя на эстраду, отказаться от природы искусства драматического актера, с которой он сроднился за многие годы своей работы.

Это сочетание чтеца и актера особенно ярко проявилось в чтении Качаловым роли «От автора» в спектакле Московского Художественного театра «Воскресение». Огромный успех инсценировки, бесспорно, во многом зависел от участия В. И. Качалова, чье исполнение было озаменовано в истории театра и не совсем обычным приемом ввода в спектакль чтеца и, главным образом, проникновенным, убедительным и взволнованным воспроизведением труднейшего толстовского текста.

Одной из драгоценных черт этого большого артиста было то, что он, никогда не останавливаясь на достигнутом, продолжал совершенствовать свое мастерство, расчищая дорогу целой плеяде молодых мастеров.

* * *

Первые профессиональные выступления мастеров художественного слова состоялись в Москве в начале двадцатых годов, когда талантливый и умный драматический актер Александр Яковлевич Закушняк объявил в Бетховенском зале Большого театра свои литературные концерты. Закушняк принадлежал к тем немногим чтецам, которые сменили яркую рампу театра на скромную литературную эстраду не потому, что на драматической сцене не находилось для них достойного места, а потому, что сцена в какой-то степени ограничивала их

творческие возможности, которым нет конца и края в искусстве художественного слова.

Александр Закушняк резко и смело порывает со всеми традициями, накопившимися на концертной эстраде к моменту начала его деятельности в области художественного чтения.

Он создает свой новый жанр в искусстве, все «делая по-своему», начиная от острых интонаций до необычайно смелых движений во время чтения. Он отказывается от «вульгарной развязности» рассказчика и утверждает на литературной эстраде право свободы фантазии.

«Меня смешат, — говорил он, — боязливость и осторожность рассказчиков, которые часто смешивают вульгарную развязность с фантазией артиста и, не желая впасть в первую, безнадежно лишают себя второй, создавая себе каноны, в которых осторожность мешает им... даже дышать, что в искусстве рассказывать совершенно обязательно!.. Иные рассказчики полагают, что на эстраде нужно стоять столбом, и считают, что какой-либо немного подчеркнутый костюм снижает «строгость стиля». Живую и трепетную интонацию они называют ломанием. Какая ограниченность! В противоположность им я никакие каноны не считаю для себя обязательными и доказываю это на деле, потому что в моей артистической жизни вышло так, что я в своем жанре сам себе дедушка, отец, сын, учитель и ученик. Каноны создает творчество, а не наоборот» *.

Закушняк был не одинок в своих исканиях. Многие выдающиеся актеры — его современники — мечтали о своеобразном «театре чтеца». И среди них — замечательный советский актер Илларион Николаевич Певцов, встречавшийся с Закушняком и делившийся с ним своими творческими мечтами.

И. Н. Певцов был замечателен и своей талантливой работой на сцене и своими высказываниями по поводу уже назревавшей тогда идеи организации нового театра, в котором один актер, без грима и в своем костюме, будет прочитывать целую пьесу, проводя каждое действующее

* А. Я. Закушняк, Вечера рассказа, журнал «Рабочий и театр», 1927, № 46.

щее лицо не через характерные, присущие этому лицу особенности, а *через себя*, через свое ощущение авторской темы и идеи произведения.

Закушняк, человек с острым и внимательным глазом, с умом, быстро анализирующим каждую заинтересовавшую его мысль и каждого нового собеседника, уже выступал со своими «вечерами рассказываний» и, по существу, уже создавал такой «театр чтеца», в котором действовал один актер, без рампы, без грима, без режиссера, без декорации...

Увлекаясь идеей создания самостоятельного жанра, в искусстве, не вспоминая истории развития художественного чтения, не оглядываясь на выступления своих современников, Закушняк все же не мог полностью абстрагироваться от всего ранее накопленного опыта искусства художественного слова. Он великолепно знал всю творческую жизнь Горбунова, слушал и любил «буффонадные импровизации» Сладкопевцева, выступления артиста Александринского театра Лерского и, наконец, рассказы Вл. Лебедева, которого особенно высоко ценил за его «настоящий русский язык». Встречи Закушняка с Певцовым, высказывавшим в те годы мысли, во многом совпадавшие с его мыслями о чтении вслух, и, наконец, выступления Качалова и Москвина не могли не влиять на творческие искания Закушняка. Многие из того, что он видел и слышал, он отбрасывал как ненужное, но многому, несомненно, учился.

Закушняк говорил: «Чтобы хорошо рассказывать, нужно возвести технику в мастерство, а ремесло в искусство»*. Этот девиз сопровождал и вдохновлял его во всей его работе.

Острым воображением одаренного мастера Александр Закушняк уже ясно осязал «объемные признаки зарождавшегося искусства», он ощущал «те тексты, слова, которые ему придется в скором времени читать с эстрады», он мысленно устанавливал репертуарную последовательность своих литературных программ, но он «не видел», не угадывал еще той формы, которая была бы

* А. Я. Закушняк, Вечера рассказа, журнал «Рабочий и театр», 1927, № 46.

наиболее верной и наиболее впечатляющей в этом новом искусстве.

«...В сознании моем бродили всевозможные увлека-
тельные идеи и образы, красочные и сочные описания
природы, созданные моими любимыми авторами. Я мыс-
ленно награждал дорогие мне тексты самыми разнообраз-
ными звучаниями, раскрашивал их всеми красками своей
голосовой палитры, раскрывал, но родить ничего
не мог. Форма! У меня не было формы, и я не знал, что
мне делать с огромными, скопившимися у меня запасами
содержания...» *

Напомним, что двадцатые годы — годы развития и
становления творческих взглядов Закушняка — были
временем, когда во всех видах искусства форме прида-
валось явно преувеличенное значение. Поэтому совер-
шенно понятны мучительные искания артиста, посвятив-
шего свою творческую мечту образованию нового
жанра в искусстве, который он хотел создавать совсем
заново, совсем по-своему, не зная или вернее не призна-
вая того, что существовало до и около этих исканий.

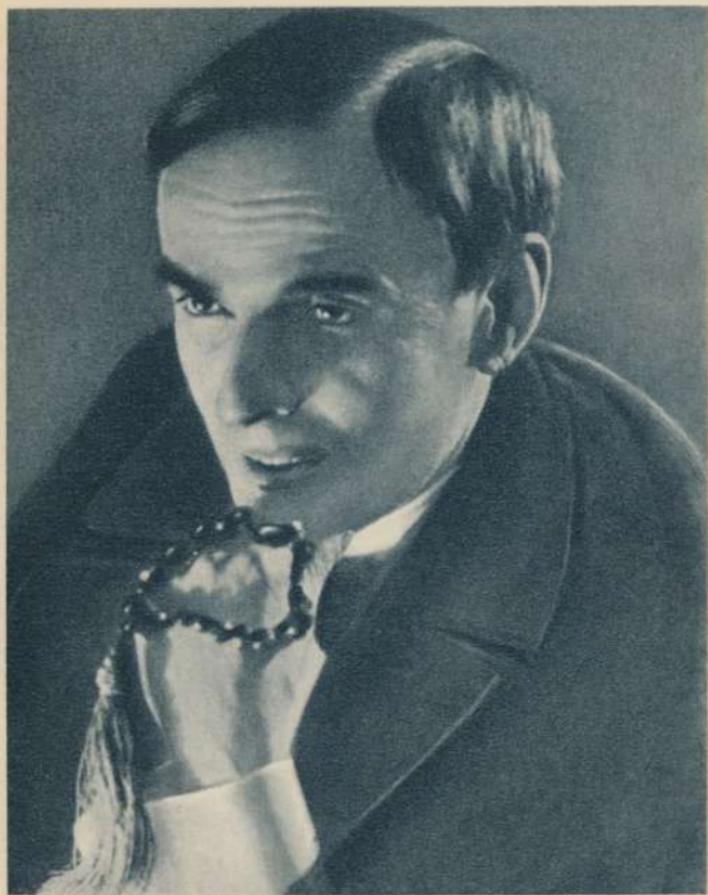
Первые литературные вечера Закушняка в Москве
были отмечены большим успехом. И хотя с каждым но-
вым концертом увеличивалось число его слушателей, хотя
его гастрольные выступления в городах Советского Союза
вызывали серьезный интерес и собирали полные залы,
Закушняку все же не удалось увидеть тот широкий
размах нашего искусства, то подлинно народное призна-
ние его, о котором он мечтал. И основной репертуар его
выступлений, в котором преобладали интимные рассказы,
не рассчитанные по своему идейному содержанию на ши-
рокую аудиторию начала двадцатых годов, и камерная
манера исполнения, и изощренная форма, без которой он
еще чувствовал себя в самом начале своего творческого
пути «опустошенным», — все это не позволило Закушня-
ку вырваться из узкого круга «любителей изящной сло-
весности». Его выезды в рабочие аудитории носили, в
конце концов, эпизодический характер.

Но тем не менее невозможно недооценить значение,
которое имели выступления Закушняка. Он обогатил

* Журнал «Советский театр», 1930, № 13.



Владимир Маяковский выступает в одной из военных частей



А. Закушняк



В. Качалов



В. Яхонтов

художественное чтение рядом профессиональных черт, которые начали складываться в этой области еще со Щепкина; продолжая развивать мысли Гоголя, он подготавливал тем самым методическую основу нового молодого искусства.

Творческая деятельность Закушняка протекала в годы, когда Маяковский властно и упорно демонстрировал публицистическую силу слова, организующую и агитирующую силу публичного чтения. В соединении этих разных, но необходимых начал вырисовывались основные контуры будущего самостоятельного искусства художественного слова. Но прежде чем эти контуры отлились в четкие формы, оно прошло в своем развитии через годы острой идейной борьбы, характерной для развития советской литературы и искусства в то время, борьбы за социалистический реализм.

* * *

Годы исканий, споров, «многоголосых декламаций» по рецепту Сережникова, формалистических безидейных «театров чтецов» нередко приводили молодых мастеров слова к запутанным и узким тропинкам, на которые всегда легче попасть, чем выбраться с них на верную дорогу. И даже такой умный и талантливый артист, как Владимир Яхонтов, не избежал целого ряда ошибок в своих, подобно Закушняку, мучительных исканиях формы, в своем стремлении создать театр единственного актера.

Но сила Яхонтова заключалась в том, что в каждой своей новой работе он стремился поднять и решить средствами искусства *большую и насыщенную тему*.

Это активное и постоянное стремление помогло ему преодолеть формалистические заблуждения и выйти на дорогу реалистического искусства. Огромный практический опыт, благодаря которому Яхонтов сумел органически сочетать свое яркое творческое воображение с великолепно отшлифованной техникой речевого аппарата, во многом помог ему критически пересмотреть свои ранние ошибки и быстро и уверенно освоить новый и правильный путь.

Наиболее характерным для творческой деятельности Яхонтова становится исполнение с эстрады больших композиций, создаваемых им не путем сокращения или конструктивного изменения единого литературного произведения, а творческим активным участием в тематическом и идейном сочетании произведений нескольких авторов. При этом следует отметить важную принципиальную особенность: Яхонтов первым из чтецов использовал в своем творчестве публицистическую литературу; в его композициях впервые зазвучали с эстрады тексты из произведений классиков марксизма-ленинизма.

Говоря о природе таких композиций, Яхонтов подчеркивал, что сочинения классиков марксизма-ленинизма «являются не только публицистическими произведениями. Это — творения замечательных художников слова, слова зажигающего, эмоционального, волнующего».

Исполнение своих композиций, таких, как «Новые плоды», «Надо мечтать» и др., Яхонтов рассматривал как своеобразную форму художественной пропаганды и агитации средствами актерской выразительности. В своих высказываниях о путях развития искусства художественного слова он выражал пожелание, чтобы опыт создания такого рода композиций развивался и дальше, чтобы эта работа для всех мастеров художественного слова стала творчески органической, необходимой.

Одна из важнейших заслуг Яхонтова и состоит в том, что привлечением в свою программу публицистических произведений он необычайно углубил идейное начало искусства художественного слова и расширил его пропагандистские возможности.

Определяя место, которое занял Вл. Яхонтов в истории советского искусства, следует вспомнить еще одно важное качество его многолетней и плодотворной деятельности. Это то, что он в своих выступлениях пропагандировал почти исключительно русскую национальную литературу. Пушкин, Грибоедов и Лермонтов, Гоголь, Достоевский и Лев Толстой, далее Блок, Есенин и Маяковский, — вот основные писатели, заполнявшие репертуарный список В. Н. Яхонтова.

Хронологическая последовательность его работ дает представление о развитии его литературно-концертной де-

ятельности, в которой лирико-героическая стихия художника непрерывно и органически сочетается с развитием общественно-политической темы.

* * *

Общий подъем искусства тридцатых годов, приход в литературу и драматургию молодых авторов, принеших новые темы и образы современности, обусловили расцвет и искусства чтеца.

Когда зазвучала с концертной эстрады большая общественно-политическая тема, когда была утверждена традиция обращения к народу с самыми жгучими и нужными словами и мыслями, в художественном чтении обозначилось начало становления самостоятельного искусства художественного слова, литературные концерты начали привлекать все больше и больше советских слушателей, все большей любовью и популярностью стали пользоваться чтецы.

Ясно определившаяся огромная сила идейного и эмоционального воздействия художественного слова является тем источником, который питает наших мастеров, определяет содержание их работы.

С развитием и укреплением искусства звучащего слова значительно расширились кадры чтецов, определилась ведущая группа мастеров. Обозначились их разнообразные творческие манеры, характерные индивидуальности каждого из них. Отличные друг от друга артистические характеры неизбежно влияют и на особенность исполнения, и на самый репертуар, который отбирается чтецами для работы. Но при этом остается характерным неуклонно расширяющееся многообразие произведений, включаемых ими в свои программы. Наряду с лучшими произведениями советской литературы все чаще появляются на афишах литературных концертов произведения Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Шевченко, Некрасова, Льва Толстого, Чехова, Максима Горького; все большее количество чтецов осваивает творческое наследие Владимира Маяковского, целые вечера посвящаются творчеству поэтов национальных советских республик — Руставели, Джамбула, Стальского, в программы чтецов привлекаются произведения передовых зарубежных современных писателей.

Этот выход на большую дорогу современной общественно-политической темы и широкое использование лучших произведений русской и мировой классики, при том творческом разнообразии, которое обнаружили молодые мастера, уверенно заняв первые ряды в колонне многочисленных исполнителей произведений художественной литературы, и был, по существу, тем важным и логически обоснованным фактором, который обусловил замечательный расцвет искусства звучащего слова. Вокруг выступлений мастеров возникают дискуссии, литературные программы вызывают горячие обсуждения аудиторий, в печати появляются статьи о чтецах. У мастеров вырабатываются свои определенные системы работы, и все яснее отграничивается искусство чтеца от искусства драматического актера.

Так, от сказителей народных былин, через читающих свои произведения писателей и актеров-рассказчиков изустное чтение выросло в искусство художественного слова.

Сила воздействия звучащего слова, много раз проверенная на протяжении последних трех десятилетий, особенно проявилась в годы Великой Отечественной войны, когда ни одна концертная фронтовая бригада не обходилась без участия мастера художественного слова и когда его выступления на фронте были едва ли не самыми любимыми и самыми нужными.

В эти годы с особенной яркостью определилось признание народом искусства художественного слова как искусства понятного, нужного, народного.

Искусство художественного слова открывает перед артистом беспредельные горизонты. В самой самостоятельности работы заключена неограниченная свобода фантазии, творческой воли, исканий.

Но для того чтобы получить право на эту творческую неограниченность, необходимо прежде всего понять те общественно полезные цели, которые ставит перед собой искусство чтеца, познать законы этого искусства, освоить систему последовательной работы над собой и над избранным литературным произведением. Русский народ в своем национальном развитии создал «великий, могучий, правдивый и свободный русский язык» (И. Тургенев). Бе-

режним и добросовестным отношением к родному языку артист не только проявляет должное уважение к своей родине и своему народу, создавшему этот язык, но и приобретает редкое по силе оружие, с которым ему не опасны никакие трудности в работе над литературным материалом.

Мастер художественного слова обязан превосходно знать родной язык, учитывать и ощущать все его нюансы, тончайшие оттенки мысли и чувства. В художественном чтении все слова и заключенные в них мысли должны быть выразительны, ярки и целеустремленны, то есть направлены на выполнение определенной творческой задачи. Художественное чтение характеризуется еще и тем, что чтец стремится с наибольшей убедительностью передать слушателям идею произведения, его тематическую основу, старается увлечь их этой идеей, убедить в правильности оценок и той трактовки, которую он предлагает.

Необходимо через свое активное творческое отношение, через свою трактовку уметь направить ответное воображение слушателей таким образом, чтобы тематическая основа произведения, его основная идея, как и все встречающиеся в произведении события, явления и люди ясно и правильно воспринимались аудиторией, увлекали бы ее, заставили глубоко задуматься и прийти к определенным решениям, к определенному выводу.

Для такого прочтения текста недостаточно иметь хорошую дикцию и выразительный голос. Это лишь необходимые данные, не обладая которыми искусством звучащего слова заниматься нельзя. Недостаточно быть грамотным и начитанным человеком, недостаточно увлекать своим чтением: ведь часто сам литературный материал может увлечь слушателей, независимо от мастерства исполнителя. Мы знаем чтецов, которые берут интересную книгу и, не прилагая почти никаких усилий к тому, чтобы возвести свое чтение в искусство, раскрывают перед слушателями сюжет. Такие чтецы являются «передатчиками» чужих мыслей и слов и имеют очень мало общего с искусством. Чтение как творческий процесс от них так же далек, как фотокопия с картины далека от живописного оригинала. Вот почему не рекомендуется

начинающему чтецу на первых порах брать для работы хронометражные произведения. Внимание аудитории, вызываемое постепенно развивающимся сюжетом, может легко отучить его работать над текстом, и чтец, незаметно для себя, будет невольно увлекаться мнимой удачей, бессознательно прикрывая ею собственную беспомощность в работе.

Правда, такая практика приводит к сравнительно легкому успеху, но «...ставка на легкий успех приучает исполнителя к обедненному заданию» *.

Художественное чтение — искусство, и основным творческим методом его является, как и в художественной литературе, метод социалистического реализма, при котором «правдивость и историческая конкретность художественного изображения должна сочетаться с задачей идейной переделки и воспитания трудящихся в духе социализма» **. Что же должен научиться органически пользоваться этим методом, и только при этом условии его чтение будет художественным, только тогда его искусство сможет пропагандировать литературу, призванную «развивать вкус народа, поднимать выше его требования, обогащать его новыми идеями, вести народ вперед» ***.

* Ю. Юрьев, Беседы актера, ВТО, Л., 1947.

** А. А. Жданов, Советская литература — самая идейная, самая передовая литература в мире, Гослитиздат, 1953, стр. 8.

*** А. А. Жданов, «Доклад о журналах «Звезда» и «Ленинград». Гослитиздат, 1952, стр. 22.



**ИСКУССТВО
ХУДОЖЕСТВЕННОГО
СЛОВА**





ПРЕДВАРИТЕЛЬНАЯ РАБОТА ЧТЕЦА

Речь — музыка. Произношение на сцене — искусство не менее трудное, чем пение, требующее большой подготовки и техники, доходящей до виртуозности.

К. Станиславский

I

 тобы читать художественно, необходимо прежде всего научиться управлять своим речевым аппаратом. Это — первый этап работы чтеца над собой, который мы называем *техникой речи*. Для управления своим голосом — а это единственный инструмент чтеца — независимо ни от каких его особенностей (силы, тембра и высоты) нужно научиться владеть дыханием.

Ды х а н и е

Произнося слова, мы выдыхаем из легких воздух, который через дыхательные пути проходит в гортань, где в результате смыкания и размыкания голосовых связок он образует звук, который называется голосом. Во время чтения не следует дышать грудью, так называемым «женским» дыханием, так как такое дыхание не имеет достаточно прочной опоры (в процессе грудного дыхания используется лишь часть наиболее слабых мышц грудной клетки) и вследствие этого невозможно распоряжаться им по своему усмотрению. При длительной нагрузке та-

кое дыхание быстро «изнашивается», утомляя непрерывным и ритмически разнообразным движением грудную клетку.

Кроме того, такое дыхание не может быть полным, так как при нем вдох не обеспечивает максимального поступления воздуха в легкие.

Правильное дыхание достигается при условии использования всего мышечного аппарата грудной клетки, захватывающего полностью легкие и заставляющего участвовать мышцы диафрагмы. Диафрагма, опирающаяся на брюшной пресс, является великолепным трамплином, позволяющим не только концентрировать в легких большое количество воздуха, но — что особенно важно — обеспечивающим и регулирующим его постепенное и рациональное расходование. Только при таком способе дыхания можно рассчитывать на его подчинение вашей воле, а следовательно, и вашему голосу, который непосредственно связан с дыханием и целиком зависит от него.

Плохо, когда дыхание начинает функционировать по своему произволу, не подчиняясь воле исполнителя. К сожалению, часто приходится наблюдать, как чтец, обладающий известным артистическим дарованием, снижает качество своего исполнения только из-за того, что его дыхание не опирается на соответствующий мускул и произвольно расслабляет диафрагму.

Диафрагма, опирающаяся на брюшной пресс и способная регулировать наше дыхание, обычно называется дыхательным прессом. Этот пресс в течение всего чтения должен находиться в рабочей готовности, в любую секунду посылая по автоматическому сигналу нервов и воли требуемое количество воздуха. Причем воздух должен быть послан в той степени сжатости, которая необходима в данном случае исполнителю.

Мастерство управления дыханием во время чтения заключается в том, чтобы оно никак и ничем не мешало чтецу читать, а слушателю слушать. Воздуха должно быть запасено ровно столько, сколько требуется его для такого количества текста, после которого можно набрать новый запас.

Правильное и произвольное дыхание — необходимый

элемент для каждого чтеца, которым он должен владеть в совершенстве.

Для установления требуемого дыхательного режима нужно натренировать дыхательный аппарат — устойчивую диафрагму, способную подчинять дыхательные процессы воле артиста в зависимости от требуемой смысловой и эмоциональной задачи.

Постановка правильного дыхания особенно важна для чтецов, потому что у них не всегда одинаковы и напряженные голоса (количество и степень плотности дыхания), и длительность пауз, и темп чтения в отличие от исполнителей, зависящих от определенной музыкальной системы произведения (певцов, балетных артистов). На эти изменения во многом влияет психофизическое состояние исполнителя, и этим изменениям обязано беспрекословно подчиняться дыхание.

Воздух набирается в звуковых перерывах, то есть тогда, когда это допускается смыслом и логикой речи: в момент логической паузы между двумя группами слов, перед началом новой фразы, если это не повредит верному ритму чтения, — более солидные запасы воздуха можно набирать перед началом нового психологического куска или смыслового абзаца.

Никогда не следует освобождать дыхательный аппарат до конца — в нем всегда должна сохраняться небольшая доза запасного воздуха.

В исключительно длинных периодах и при отсутствии возможных логических остановок воздух лучше набирать через нос, оставляя рот незакрытым: это создаст впечатление сплошной дыхательной волны и не нарушит единства произносимой фразы. Выбирая из легких требуемое количество воздуха и проводя его по дыхательному каналу, нужно научиться передавать его не непосредственно в полость рта, а заполнять им всю маску (носоглотку, верхнее небо) таким образом, чтобы череп служил обязательным резонатором звука, а связки не задерживали бы звуковую волну. В противном случае голос приобретает горловое звучание, и после нескольких произнесенных фраз появится хрипота. «Звук, который кладется на зубы или посылается «в кость», то есть в череп, приобретает металл и силу». Звуки же, которые попа-

дают в мягкие части нёба или в голосовую щель, резонируют, как в вате»*.

Маска усиливает в звуке металл, который придает голосу силу, а интонации необходимую точность.

Проверить правильность посылы воздуха легче всего на закрытом звуке, открывая его постепенно через звук «м», и при внезапном раскрытии после некоторой задержки — через взрывное «б».

Упражнения для дыхания нужно проделывать систематически; особенно это важно перед большим выступлением, когда голосовая нагрузка рассчитана на значительное количество текста и времени.

Г о л о с

Голос является единственным инструментом, посредством которого чтец доносит через звучащее слово идею и мысли произведения. И поскольку этих мыслей множество, постольку и голос чтеца должен быть гибок, послушен и выразителен. Он должен быть мягким и искренним, музыкальным и точным. Голос чтеца не должен раздражать излишней резкостью звука и должен быть достаточно скромным, чтобы не отвлекать на себя специального внимания слушателя.

Помимо этого, голос должен быть сильным, выносливым, обладать достаточным объемом звуковых тоныровок и ровными звуковыми регистрами.

Когда великого итальянского трагика Томазо Сальвини спросили, что нужно прежде и больше всего для трагического актера, он, не задумываясь, ответил: «Голос, голос и голос!» Русский актер А. А. Остужев во время подготовки своего знаменитого Отелло подтвердил эти слова. Едва ли нужно доказывать, что для чтеца, лишённого грима и мизансцен, декораций и — что самое важное — партнеров, голос не менее важен, чем для драматического актера. Постоянные огорчения всю жизнь преследуют чтецов, не обладающих послушным, гибким и музыкально развитым голосом.

* К. С. Станиславский, Работа актера над собой, «Искусство», М., 1951, стр. 479.

«Артист должен явиться на сцену во всеоружии, а голос — важная часть его творческих средств. К тому же, когда вы станете профессионалами, ложное самолюбие не позволит вам заняться наподобие школьников изучением азов. Так пользуйтесь же своей молодостью и ученической порой. Если вы не покончите с этой работой теперь же, то не справитесь с ней в будущем, и постоянно, во все моменты вашей творческой жизни на сцене этот школьный изъян будет тормозить работу. Голос будет сильно мешать, а не помогать вам. «Мой голос — это мое богатство», — сказал один знаменитый артист на званом обеде, опуская карманный градусник в суп, в вино и в другие напитки. В заботе о сохранении голоса он следил за температурой принимаемой пищи. Вот до какой степени он дорожил одним из лучших даров творческой природы — красивым, звучным, выразительным и сильным голосом»*, — пишет в своем творческом завещании К. С. Станиславский.

«Сила голосовых средств неизмерима, и самые картинные эффекты на свете не могут потрясти залу наравне с восклицанием, произнесенным с правильной интонацией», — говорил знаменитый французский актер Коклен старший.

Но при всех своих драгоценных природных качествах голос требует не только бережного к нему отношения, но и постоянной работы над ним. Правильной, неустанной работой можно развить невыявленные голосовые качества, например: отсутствующие регистры, силу звука, металл, а также убрать то, что мешает артисту: излишнюю резкость звука, рваную звуковую волну, крикливость.

Иными словами, необходимо неустанно развивать и совершенствовать свои природные данные, освобождаясь постепенно от недостатков, нажитых вследствие неправильного использования органических голосовых средств.

Этому вопросу много внимания уделял Станиславский. Он требовал от актера красивого, выразительного и сильного голоса. Тем более это относится к чтецам,

* К. С. Станиславский, Работа актера над собой, «Искусство», М., 1951, стр. 488.

че мастерство в конечном итоге в решающей степени зависит от их голосового аппарата.

В чем же, в кратких словах, заключается эта правильная работа над голосом?

Мы знаем различные методы развития голоса. Общим недостатком их до сих пор является то, что избранный метод, как правило, распространяется на целую группу учащихся, в то время как каждый голос требует своей особой, индивидуальной системы развития.

Однако существуют, разумеется, и общие правила, которыми можно пользоваться если не всем, то, во всяком случае, подавляющему большинству.

Предлагаемые ниже советы, извлеченные из практических наблюдений, не исчерпывают той работы над искоренением отдельных голосовых недостатков, которая должна проводиться обязательно систематически и постоянно. Здесь перечислены лишь наиболее частые и характерные недостатки, встречающиеся у молодых исполнителей, и лишь вкратце предложены упражнения, которые должны быть расширены и углублены практическими занятиями по специальному курсу.

1. При слабом от природы голосе необходимо проводить работу по развитию и усилению его. В этом случае полезны и гекзаметры, и громкое чтение, и специальные упражнения по октаве, которые обычно проводятся преподавателями. Необходимо иметь в виду одно правило, которое, кстати, может быть отнесено и ко всем остальным группам: ни в коем случае нельзя перетруждать своего голоса чрезмерными упражнениями; такие занятия можно проводить не более тридцати минут в день при условии постепенного и последовательного развития звука. При работе над усилением звука более всего надо бояться «задевать» голосовые связки: они легко воспаляются, и можно навсегда потерять голос.

2. При ограниченном диапазоне голоса следует проводить систематические занятия по его развитию; при этом необходимо соблюдать большую настойчивость в работе и непрерывную постепенность. Наиболее продуктивны занятия у рояля, которые к тому же развивают и укрепляют музыкальный слух, что чрезвычайно полезно для чтеца. Освоив один полутоном вверх или вниз своей

природной границы, следует закрепить его, сделать его своим, привычным, нормальным и только после этого переходить к освоению следующего полутона.

Однако занятия у рояля не должны стать единственной формой работы над голосом. В интервалах музыкального инструмента и человеческого голоса есть некоторое различие. Инструмент имеет темперированный строй. Человеческий голос обладает более мелкими промежуточными интервалами. При тренировке только у рояля эти интервалы невольно сглаживаются, исчезают, подчиняясь звучанию инструмента, и голос, таким образом, искусственно обедняется. Поэтому кроме занятий у рояля чтещу необходимы еще и упражнения речевого характера, то есть речевая постановка голоса. Эта кропотливая, но благодарная работа требует внутренней выдержки и напряжения воли, сдерживающей опасные скачки и порывы.

Большой диапазон голоса дает возможность чтещу не ограничивать себя в выборе репертуара в зависимости от его литературного жанра: лирика, героическое произведение, шутка, рассказ и т. д.

3. При «дерганой» манере говорить полезно развивать плавность речи. Для этого следует вести упражнения, пользуясь длинным периодом, стараясь слитно — на долгом дыхании — проговорить его. В данном случае чрезвычайно полезны занятия с вокалистами. Пропевы упражнения *legato* могут способствовать искоренению такого недостатка.

4. При врожденной вялости голоса, когда все звуки сливаются воедино, когда ни в повышениях, ни в понижениях тональности не прибавляется характерных и, казалось бы, естественных в этих случаях красок, оттенков, необходимо направить голос на сильный, активный посыл звука. Несколько утрированная, мужественная читка стихов помогает освободиться от этого недостатка.

5. При резком звуке голоса, когда все слова раздражают, а самый звук становится бесцветным, каменным, как мы называем «белым», важно отыскивать тихие и спокойные ноты. В этом случае полезны упражнения с закрытым ртом, «мычание» или «мурлыканье», которые развивают известную мягкость, бархатистость — то са-

мое, что так богато было выражено в чудесном тембре В. И. Качалова.

Тембр, то есть звуковая окраска голоса, так же как и сила звука, мягкость его и «теплота», может улучшиться при постоянной заботе о нем, при специальных упражнениях, всякий раз индивидуально отбираемых для данного голоса. Тембр, составляющий основу голосовых качеств артиста, в нашем искусстве играет важнейшую роль, и к нему следует отнестись особо внимательно и серьезно.

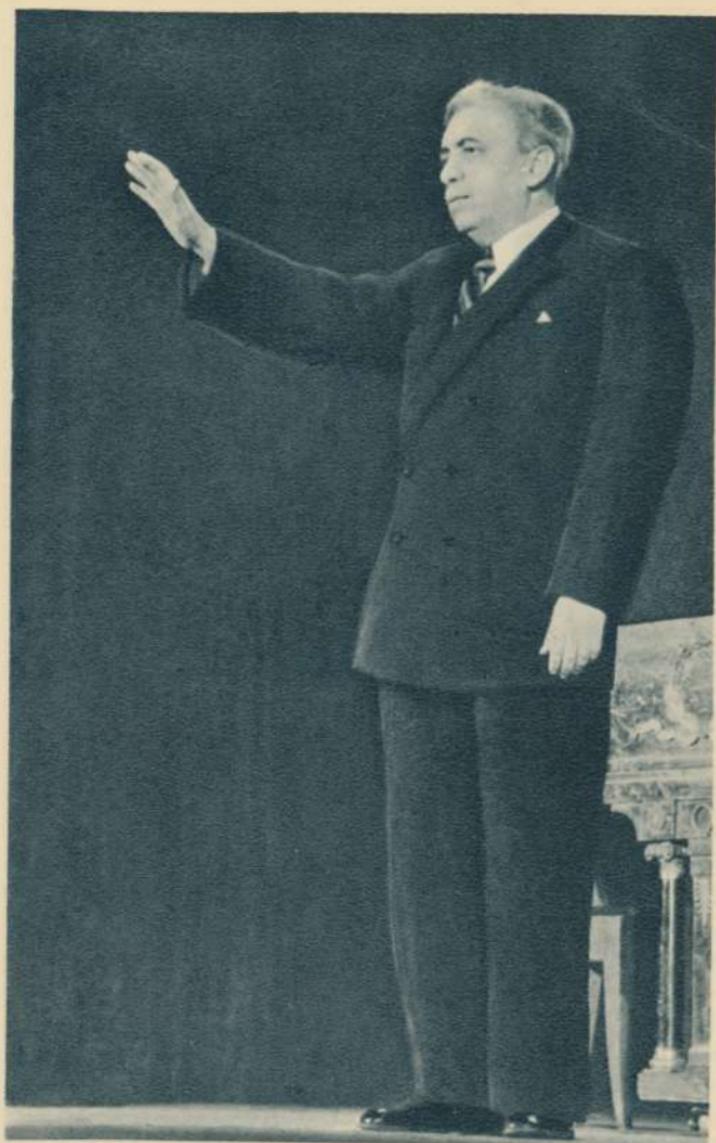
Каждое голосовое упражнение тесно связано с постановкой дыхания. Поэтому желателен выбор метода, а стало быть, и педагога, одного для этих двух дисциплин. Но надо иметь в виду, что никакие подсказки преподавателя не помогут, если сам артист не будет постоянно беречь и развивать свой голос.

Д и к ц и я

Дикция — одно из основных технических данных, определяющих степень профессиональной пригодности артиста в области художественного чтения. *Малейшие недостатки в дикции решительно не позволяют заниматься этим искусством.*

Речь — основное орудие чтеца. Он лишен многих выразительных средств, приданных драматическому актеру. Кроме того, драматический актер, действующий в определенном характере, может прикрыть свой дикционный недостаток совпадающей характеристикой образа. Всякая же неясность дикции у чтеца катастрофически отвлекает внимание слушателей от развития сквозного словесного действия, от сюжетных движений. Не следует приступать к работе на литературной эстраде, не исправив предварительно даже малейших дикционных изъянов. Недопустимо всякая нечеткость произношения звуков независимо от того, в чем она проявляется: в свистящем «с», шепеляваемых «ш» или «щ», в недостаточно выпуклом или, наоборот, слишком подчеркнутом «р» или в искажении гласных.

Дикция, то есть произношение гласных и согласных звуков, неразрывно связана с произношением слов и словесными ударениями.



Антон Шварц



Д. Журавлев

Московская речь, принятая за образец правильного произношения не только в московских, но и во всех русских театрах, представляет значительные трудности для не москвичей, так как часто «московское произношение» не подчиняется общим правилам орфоэпии и не улавливается никакими фонетическими закономерностями. К тому же она во многом засорена всевозможными искажениями, наречиями, «провинциализмами». Несомненно, что на это влияет внедрение в московскую речь местных (территориальных) диалектов, которые, как известно, значительно сильнее всевозможных жаргонов.

При определении верного произношения слова и словесного ударения необходимо разобраться в органической принадлежности этого слова к русскому национальному языку, к его словарному фонду, определить его корневые и грамматические основы. Но никакие знания, никакая работа по изучению языка не помогут, если дикция, ее недостатки не будут исправлены. Только при условии верного и чистого выговаривания каждого звука возможно правильно произносить слова. Верно произнесенное, красивое и выразительное слово придает речи ту необходимую окраску и содержательность, которые легко воспринимаются сознанием слушателей и составляют одно из основных отличий чтения художественного.

Вот почему начинающий чтец должен направить серьезное внимание на чистоту и ясность дикции, позволяющей не только правильно, но и выразительно произносить слова.

В равной мере это относится и к артикуляции, т. е. к такому чисто мышечному действию, при котором правильно произносимые звуки приобретают достаточно яркую и точную дикционную выразительность. Тренировка мышц рта, направленная к четкости речи,— серьезный момент в работе молодого артиста. В дальнейшем трудно будет к этому возвращаться, так как все, в особенности незначительные, дикционные нарушения могут войти в привычку и не будут уже замечаться самим исполнителем. Эта погрешность постоянно будет мешать, хотя и без точного отчета — чем именно.

Станиславский замечает: «К чему тонкости переживания, если их на сцене будет выражать плохая речь?» *

Некоторые артисты полагают, что правильная и красивая речь с верным и четким произнесением звуков непременно должна привести к «голой декламации», то есть к чтению, лишенному всякого смыслового содержания, действия, творческой и идейной направленности. Но если есть такие чтецы, которые читают, не всегда отдавая себе отчет в мыслях, лежащих за фразами и словами, и даже не ставя перед собой никаких творческих задач, читают с единственным желанием «покрасоваться» голосом и технической оснащенностью своего речевого аппарата, то это менее всего зависит от их плохой или хорошей дикции.

Подобные домыслы о правильной речи, порождающей будто бы «декламацию», никак не могут приниматься всерьез: они служат авторам этих суждений лишь известным «принципиальным» прикрытием их органической неспособности.

«Кокетничать плохой речью — грех и безвкусно», — эти слова К. С. Станиславского кратко и ясно оценивают подобные явления **.

Неясная, плохая дикция раздражает, как расстроенный рояль, в котором западают к тому же клавиши. И даже при известной одаренности исполнителя скверная речь, нечеткое произнесение звуков, неверный акцент, орфоэпическая мазня всегда вызывают чувство досадного неудовлетворения у аудитории.

Еще досаднее, когда слова произносятся неправильно грамматически. К сожалению, до сих пор у нас еще нет

* К. С. Станиславский, Работа актера над собой, «Искусство», М., 1951, стр. 489.

** Весной 1935 года я проходил цикл режиссерских занятий под непосредственным руководством К. С. Станиславского. Занятия проводились в следующем порядке: репетировалась какая-нибудь сцена из подготовлявшихся спектаклей МХАТ, Музыкального театра имени Станиславского или учебный отрывок из занятий студии (ныне драматического театра имени Станиславского). После этого устраивался режиссерский разбор репетиций, а затем Константин Сергеевич путем подробного опроса режиссеров проверял результаты проведенной работы. Перечитывая свои ежедневные записи по этим занятиям, я прихожу к выводу, что Станиславский придавал совершенно исключительное значение слову, правильному его произношению, ясной и отчетливой дикции.

общих правил произношения. Даже наиболее полный толковый словарь профессора Ушакова во многих (и, надо сознаться, в наиболее острых) случаях допускает внутри слов различные ударения.

И, наконец, совершенно недопустимо упрощать речь, подменяя слова того или иного автора более «понятными», что иногда позволяют себе чтецы в тех случаях, когда они попросту не знают, как произносится написанное слово. Русский язык настолько богат, что часто одно понятие может быть выражено несколькими различными терминами, но выбор определенной лексики составляет одну из существенных особенностей произведения, его характер и стиль, и никогда не следует обеднять язык автора произвольной заменой слов.

Произношение

«Язык, являющийся важнейшим средством человеческого общения, осуществляет эту свою основную функцию прежде всего через звучащую речь, а также путем письменной речи. Как в письме для достижения быстроты и легкости понимания необходимо единство орфографических правил, так и в устной речи не менее необходимо единство правил произношения, т. е. орфоэпия»*.

Но, несмотря на ряд установленных нормативов, определяющих известные правила произношения, орфоэпия в целом еще весьма недостаточно разработана.

Московское произношение, оставаясь на сегодняшний день образцом русской литературной речи, благодаря огромным социальным сдвигам, происшедшим в советское время, испытывает определенные влияния других национальных языков и диалектов. И поэтому произношение слов требует изучения и уточнения своих орфоэпических норм. В этом смысле весьма важно отметить наиболее распространенные искажения и с точки зрения произношения определенных звукосочетаний и в смысле неверного обозначения словесных ударений.

Вопросы произношения несколько раз подвергались специальному вниманию компетентных комиссий, и мно-

* «Грамматика русского языка», Академия наук СССР, 1952, стр. 11.

гие необходимые исправления внесены в наш современный звуковой язык. Уже никто сейчас не произносит слово *молодёжь* с ударением на первом слоге, заимствованным в период гражданской войны из украинского *молодь*. Но до сего дня еще звучит у нас слово *звонит* с ударением на первом слоге, в то время как во всех своих формах (кроме единственной — *трезвонить* с соответствующими морфемами, образуемыми через спряжение) этот глагол не может иметь такого ударения. (Вы *позвоните* — будущее время; *перезвонит* и т. д.); произношение слов *переведён*, *перенесён* нередко искажается неправильным ударением на третьем «е»; слово *язык* в различных падежах множественного числа часто произносится с архаическим ударением на звуке «ы»; слова *приговёр* (когда речь идет о судебном приговоре), *договёр* (когда это слово обозначает заключение обязательств, а не договаривание какого-нибудь слова), *сговёр* (в пьесах А. Н. Островского, например, когда оно означает помолвку), *наговёр* (когда кого-то оклеветали — в отличие от «наговаривания» болезни) также нередко получают неверное ударение на первом слоге.

Неверное произношение этих слов можно легко исправить, так как оно не вошло еще прочно в быт, как слово *заговёр* с неверным, с нашей точки зрения, ударением на первом слоге в том случае, когда оно означает собрание заговорщиков, а не взято из области знахарства. Но если правильная звучащая русская речь в основных своих положениях опирается на общепринятое московское произношение, то, может быть, достаточным аргументом будет ссылка на Московский Малый театр, в котором все Фамусовы всегда произносили в последнем акте «Горя от ума» «*Все это заговёр, и в заговоре был он сам...*» — хотя размер стиха разрешал поставить ударение на первом слоге; или все Лейстеры в «Марии Стюарт» произносили: «*Ужасный заговёр раскрыт*», хотя стихи также не требовали именно этого ударения.

В русском звуковом языке сравнительно часто встречаются слова, имеющие два различных словесных ударения в зависимости от их смыслового (семантического) характера.

Довольно прочно вошло в привычку неверное, с нашей

точки зрения, произношение слова *заслуженный* (заслуженный деятель) — с ударением на втором слоге, тогда как это слово в разных случаях по-разному и произносится.

Заслужённый (с ударением на третьем слоге) должно произноситься в тех случаях, когда это прилагательное относится к тому лицу, которое заслужило, в отличие от *заслуженного* (заслуженное возмездие, например) с ударением на втором слоге, когда это слово относится к тому, что заслужил этот человек. В первом случае это слово является именем прилагательным, во втором — причастием. Аналогичное колебание ударений происходит во многих словах. Например: *унижённый* (прилагательное) и *униженный* (причастие), *приближённый* и *приближенный*.

Слово *несказанный* также имеет различное произношение в зависимости от выражаемого смысла: *несказанная* красота (то есть красота, которую невозможно высказать словами) и *несказанное* слово (то есть слово, которое не было произнесено). То же касается и слова *одновременный* (или одновременно): *одновременно* (ударение на третьем слоге) выражает произведение действия однажды (сравни: *единовременно*, *единожды*); *одновременно* (ударение на четвертом слоге) выражает произведение действия в то же время, когда происходит и другое действие.

Пример: «Я пользуюсь *одновременным* отпуском (раз в году, однажды)». «Во время отпуска я отдыхаю и работаю над новой программой *одновременно* (в одно и то же время)».

Не следует смешивать с подобными искажениями слов произношение так называемого профессионального характера (морское — *рапорт* вместо принятого «ра́порт», *компас* вместо «ко́мпас»; строевое — командиры *взводв* вместо «взводов», *штабв* вместо «штабы», *фронтв* вместо «фронты»; шофёрское — *поршня* вместо «поршни», *шофера* вместо «шофёры»; горное — *добыча* вместо «добы́ча», *рудники* вместо «рудни́к», *прииска* вместо «при́иски» и т. д.). Такие ударения можно сохранять для специфического подчеркивания профессии того лица, которому принадлежит текст, включающий в себя эти слова.

В остальных случаях следует, безусловно, пользоваться грамотным московским произношением.

Удвоенное «ж» (*жужжание, жужжит, вожди*), а также сочетание звуков «эж» (*вижать, дребезжать*), если звук «э» не относится к приставке (как в слове *разжать*, например), должны произноситься, как два мягких «ж»: *жу^бж^бяние, жу^бж^бит, во^бж^би, ви^бж^бять, дребеж^бж^бять* и т. д. Если же звук «э» относится к приставке (*разжать, безжалостный, изживание*), сочетание «эж» произносится, как два твердых «ж»: *ра^жжать, бе^жжалостный, и^жживание*.

Сочетание звуков «жд» перед мягкими гласными произносится в фонетическом соответствии каждого из этих звуков в отдельности: *вожди, рождение, жди* (в слове *вождь* в именительном падеже звук «д» переходит в мягкое «т», как и во всех случаях перед завершающим слово мягким знаком). Исключением из этого орфоэпического правила является слово *дождь*, в котором «жд» в именительном падеже произносится, как «цц», а в косвенных падежах, как два мягких «ж»: *до^бж^бж^б, до^бж^бж^бей* и т. д.

В глаголах возвратной формы в третьем лице единственного и множественного числа, оканчивающихся на «ся», «сь» (*расстался, зажглись*), в произношении звук «я» переходит в «а», а звук «с» в обоих случаях должен произноситься твердо: *рассталса, зажглиц*.

Нередко в неверном произношении звук «к» подменяют звуком «х», в то время как «к» может произноситься почти как «х» только тогда, когда он является предлогом и стоит перед словом, начинающимся с «г» или «к» (к кому — х кому; к генералу — х генералу).

Особую группу слов в смысле их условного произношения представляют имена в сочетании с отчеством. Так, имя Михаил вместе с отчеством принято произносить *Миха́л*, Мария — *Ма́рия*. Кроме того, сами отчества также изменяют свое произношение сравнительно с написанием: *Николавна*, а не «Николаевна», *Иваныч*, а не «Иванович» и т. д. При сочетании мужских имен с отчеством в склонении только отчества изменяют свои окончания, а сами имена сохраняют форму именительного падежа: «Я встретил *Иван Ивановича*», а не «Ивана Ива-

ныча». Я говорил с *Сергей Петровичем*, а не с *Сергеем Петровичем*. Это правило имеет исключение в тех случаях, когда мужские имена оканчиваются на гласный звук «а»: «Я был у *Фомы Дмитрича*», а не у *Фома Дмитрича*. Я обратился к *Кузьме Гаврилычу*, а не к «*Кузьма Гаврилычу*». При сохранении именем в сочетании с отчеством формы именительного падежа необходимо иметь в виду непостоянность этого правила. Общепринятая норма в разговорной речи не всегда может быть перенесена в литературный звуковой язык. Едва ли было бы правильно во всех случаях произносить: «Я разговаривал с *Пётр Васильичем*». Такое условное произношение имени подчеркивает лишь разговорный характер речи. В применении этого правила нужно руководствоваться фонетической благозвучностью в каждом отдельном случае, а также характером и стилистическими особенностями произведения. Женские имена в сочетании с отчеством в косвенных падежах принимают нормальные падежные окончания: «Я видел *Елену Николавну*», а не «*Елена Николавну*», и т. д.

Звук «е» в обрусевших иностранных словах (энергия) часто в неправильной речи приобретает нерусское звучание, как «э» (энергия). Такое произношение ни на чем не основано и придает речи манерный оттенок.

Часто необоснованно нарушается принятое произношение слова *баловать* (*балую, баловник*) выделением словесным ударением звука «а» (*баловать, баую, баловник*). В московском произношении такое ударение не принято (но слово *баловень* должно произноситься с ударением на звуке «а»).

Слово *танцовать* в московском произношении звучит *тануавать* (неударное «о» переходит в «а»), и неправильно произносить это слово (во всех его изменениях) *танцевать* (*танцавальный* вечер, а не «*танцевальный*» вечер).

Слова, соединенные дефисом, как *Москва-река, Волга-матушка*, при склонении требуют полного падежного изменения: *Москвы-реки*, а не «*Москва-реки*», *Волге-матушке*, а не «*Волга-матушке*». И, наконец, производит впечатление вычурной речи выделение неударных «о» в сокращенно-сложных словах: «*кОлхоз, кОмсомол*, которые следует произносить так же, как переходное

«о» в любом самостоятельном слове: *камета*, а не *комета*; *кавер*, а не «*ковер*»; *калхоз*, а не «*колхоз*» и т. д.

Приведем еще несколько распространенных нарушений, с точки зрения общепринятого московского произношения. Очень часто взрывной звук «г» в неправильной речи переходит в фрикативное «х». Многие произносят: «*инохда*» вместо *иногда*; «*бохатый*» вместо *богатый*; «*хордый*» вместо *гордый*, и т. д. Причем это вовсе не вызвано украинским происхождением артиста. В правильном московском произношении звук «г» переходит в фрикативное «х» только в тех случаях, когда он стоит перед звуками «к», «ч» или мягким «т» («*легкий*» следует произносить *лехкий*; *легче* — *лехче*; «*когти*» — *кохти*), но слово «*ногти*» произносится твердо — *нокти*.

Окончание прилагательных «*ий*», стоящее после «г» и «к» (последняя буква основы слова), должно произноситься твердо, как «*ый*» (*хорошенький*, *горький*, *московский*, *убогый*, *длинноногий*). Это правило не распространяется на множественное число (*русский*, но *русские*).

Некоторые артисты «*шикуют*» екатерининским «*первый*» вместо давным-давно установившегося *первый* (твердое «р»), «*наверьх*» вместо *наверх*.

Все искажения русского звучащего языка, с точки зрения правильного произношения, невероятно портят, вульгаризируют и ограничивают его фонетическое многообразие. И если в жизни, в разговорной речи недостаточно обращается на это внимания, — в начальных школах, например, где дети, необычайно склонные к перениманию речи от своих педагогов, часто небрежничаящих с звуковым языком во время уроков, с ранних лет не приучаются к правильной речи, — то мастера художественного слова обязаны грамотно разговаривать с литературной эстрады, потому что по ним равняются многие тысячи их внимательных слушателей и молодые начинающие чтецы.

«Это истина, что произношение актеров есть не сравненное ни с чем училище хорошего чтения — и ничего на свете нет несноснее, как слышать на театре дурное произношение» (Н. Пласильщиков).

Невнимание к фонетическим особенностям языка по-

рождает целый ряд недоразумений не только в драматических театрах и на эстраде, но и на радио, где слово приобретает исключительное значение, не говоря уже о том грандиозном количестве слушателей, которыми располагает радиовещание.

Едва ли нужно в этой книге долго задерживаться на грамматике слов и их изменений. По этим вопросам существуют специальные пособия*. Здесь были приведены лишь некоторые, довольно распространенные искажения, более или менее укоренившиеся не только в разговорной, но и в сценической речи, причем иногда эти неправильности находят и своих «теоретиков», стремящихся обосновать это псевдомосковское и малограмотное произношение.

И, наконец, еще одно необходимое замечание: это о тех звуковых сочетаниях, которые чтец не может и не должен игнорировать и что К. С. Станиславский называет природой, или «душою» букв, слогов, целых слов и фраз.

Мы знаем, что русская речь, ее звуковая характеристика особенно ясно проявляется в широких, несколько распевных гласных звуках. Звук «а» — едва ли не самый яркий проявитель особенности русского звучащего языка. Мало того, что этот звук часто встречается в словах, но и почти все неударные «о» произносятся, как «а». Если же внимательно проверить звучание согласных звуков, мы услышим, что, например, звук «ч» звучит суше и короче, чем «ш»; «р» — значительно «мужественнее», чем «д» или «н».

Вот почему вместе с понятием, заложенным в слове, и с мыслью, которую это слово выражает, важно для правильного его произнесения почувствовать звучание отдельных букв и изучить структуру слова как сочетания определенных созвучий. Звуковая окраска согласных иногда резко, в других случаях менее заметно отличается один звук от другого, и это особенно ярко проявляется при сочетании нескольких звуков. Часто сочетание

* Недавно научно-методическим сектором ВРК выпущен сборник «В помощь диктору», составленный А. Головиной и М. Зарва, представляющий собой полезное пособие для начинающих чтецов.

звуков не только проявляет характерную окраску звучания, но и подчеркивает понятие, которое выражается данным словом. Такие слова, например, как *треск, гул, шум, гром, грохот, удар, черствый, гордый, громада, буря*, и целый ряд других разве не ясно воспроизводят в самом сочетании звуков понятия, которые эти слова выражают? Это не значит, конечно, что в силу сказанного мы можем увлекаться звуковой формой слов и стремиться передавать заложенные в них понятия одним только подчеркиванием их фонетической структуры, отбросив интонацию, рождаемую подтекстом, и не координируя эти слова в общем контексте, подчиненном обусловленной сверхзадаче. Но так же, как живописец должен знать степень яркости оттенков своих красок или композитор — выразительность определенной тональности, так и чтец обязан учитывать фонетическую особенность слов, потому что в ней заложена одна из замечательных основ нашего языка, несравнимого по своей выразительной образности и яркому разнообразию ни с одним из существующих языков.

«Повелитель многих языков, язык Российский, не токмо обширностию мест, где он господствует, но купно и собственным своим пространством и довольствием велик перед всеми в Европе. ...Карл V, Римский император, говаривал, что Ишпанским языком с богом, Французским с друзьями, Немецким с неприятельми, Итальянским с женским полом говорить прилично. Но если бы он Российскому языку был искусен, то, конечно, к тому присовокупил бы, что им со всеми оными говорить пристойно. Ибо нашел бы в нем великолепие Ишпанского, живость Французского, крепость Немецкого, нежность Итальянского, сверх того богатство и сильную в изображении краткость Греческого и Латинского языка» (М. Ломоносов).

* * *

Овладение искусством, основой которого является звучащая речь, обязывает прежде всего научиться правильно говорить — ясно произносить слова.

Правильное дыхание, поставленный голос и четкая дикция являются непреложным условием, открывающим

возможность работы на литературной эстраде. Это, так сказать, первый этап в подготовке, первые шаги в работе чтеца над собой и в то же время элементарный показател профессиональной пригодности артиста, избирающего эту область в искусстве.

Работа по технике речи не может быть периодической. Это — ежедневная тренировка чтеца, которая сопутствует ему в течение всей его жизни в искусстве.

Техника речи позволяет произносить слова *правильно*. О грамотном произношении слова, то есть о смысловом значении слов и их сочетаний, рассказывает так называемая логика речи, или *логическое чтение*.

II

Л о г и ч е с к о е ч т е н и е

Если технические дисциплины необходимы как первый этап в подготовке чтеца, то логическое чтение является первым шагом в работе над текстом и основополагающим началом искусства звучащего слова, ибо без логического разбора текста немислимо ни понять авторский замысел, ни наметить свою исполнительскую задачу.

Выбор чтецом того или иного произведения для работы определяется прежде всего той идеей, которую несет в себе произведение. И, по существу, работа над текстом начинается с того момента, когда чтец ответил на следующие два вопроса: 1) что в данном произведении является самым важным? 2) для чего я буду читать его с эстрады?

Отвечая на первый вопрос, чтец должен определить для себя тематическую основу произведения, внимательно и проникновенно изучить авторский замысел (что и зачем).

Но нахождение основы произведения и определение авторского замысла возможны только после того, как весь текст будет логически осознан.

Логически осмыслив текст, нетрудно определить историческую среду и ее социально-общественную обусловленность, социальную сущность персонажей, события, влияющие на мысли и поступки действующих лиц, и, на-

конец, наметить свои внутренние, субъективные к ним симпатии или свое осуждение их. При таком социально-историческом анализе идея произведения прочно усваивается чтецом.

Для того чтобы ответить на второй вопрос, то есть определить основную *исполнительскую задачу*, необходимо установить свое активное творческое отношение к авторскому замыслу. Творческое отношение исполнителя также не может возникнуть без предварительного логического разбора произведения.

Неправильно полагать, что творческое отношение — результат исключительно эмоционального восприятия текста, то есть такого восприятия, при котором исключается работа мышления и реакция на этот текст диктуется не сознанием, а лишь нашими нервами, безотчетно реагирующими на основные положения автора.

Это неверно уже потому, что возникновение эмоциональной реакции требует безусловной *логической оценки* явлений, событий и образов, составляющих основу данного литературного произведения. Таким образом, в работе над текстом эмоция, появляясь *произвольно*, не может быть в то же время *самопроизвольной*: она рождается в результате сознательного восприятия авторских мыслей и положений.

Логическое чтение — это чтение текста по мысли. Для того чтобы слово могло воздействовать на слушателя (а слушатель для чтеца — единственный объект воздействия), оно должно выполнять определенную смысловую задачу, выражать определенную, конкретную мысль. В установлении такой задачи логический разбор текста служит определяющим началом.

Осмысленное произнесение слов и их сочетаний — первоначальная ступень в овладении литературным материалом, и этот процесс, так же как и дальнейшая работа над текстом, подчиняется определенным законам.

Логическое прочтение текста предусматривает постепенное углубление и последовательное развитие творческого процесса. Если при начале логического разбора текста чтец постигает лишь *непосредственную логику слов и словесных сочетаний*, то при повторных прочтениях следует постепенно отыскивать *смысл и целевую направ-*

ленность данного литературного произведения в целом, раскрывая замысел автора, его желания и мысли, составляющие основную идею.

Важно запомнить, что логический разбор текста, в результате которого в дальнейшем появляется творческое отношение исполнителя, должен основываться на правильном понимании идеи произведения, а самое отношение должно не нарушать авторский замысел, а наиболее ярко его выявлять.

Л о г и ч е с к о е у д а р е н и е

Чтобы грамотно (логически) прочесть авторский текст, нужно прежде всего в каждой фразе выделить главные по мысли слова, обозначив их логическим ударением и подчинив им слова второстепенные. Объединяя, таким образом, главное слово со словами, ему подчиненными, мы составляем осмысленную фразу.

Что такое логическое ударение?

Это — заметное звуковое понижение определенного слога (ударного в главном слове) при законченном предложении и повышение при незаконченном, с соответствующим усилением звука.

Это принятое определение не предусматривает тональных вариантов, подчиненных подтексту. Это — лишь исходная форма, звуковая основа логических ударений.

Важно запомнить, что в одном предложении может быть только одно основное логическое ударение, и всякая неясность его выделения будет смазывать мысль, направляющую фразу (исключение составляют перечисление и сопоставления; см. ниже).

Пример 1. Мы пойдем гулять. 2. Мы пойдем гулять, потому что сегодня хорошая погода.

Во втором случае основное логическое ударение падает на слово *погода*, поясняющее причину действия. В этом случае ударение на глаголе *гулять* условимся называть дополнительным ударением.

Дополнительное ударение само по себе ничего не решает, оно является как бы поддержкой, логической опорой ударения основного, поставленного на главном слове

фразы. Такие дополнительные ударения появляются, как правило, при заметном разделении сложного предложения, в котором запятая указывает не только на обычную звуковую приостановку, но и требует более заметного словораздела. Дополнительные, «опорные» ударения могут ставиться на слова и в простых предложениях при неизменном условии их абсолютной зависимости от основного логического ударения.

Логическое ударение не следует смешивать с так называемыми словесными ударениями, которые падают обычно на полные слова, то есть на такие слова, которые сами по себе выражают определенное понятие. Эти словесные ударения определяют правильное произношение слов, а не их логическое выделение.

Во фразе: Вышедшие из полкового двора на Фонтанку солдаты заметили, что впереди нет знамени, и вернулись обратно за знаменем на полковой двор — выделенные слова являются полны-

ми, а остальные: «из», «на», «что», «и», «за» — вспомогательными, соединяющими слова-понятия, и называются служебными.

Логическое ударение, которым мы владеем в нашей собственной речи органически, часто может быть поставлено неверно при первом разборе авторского текста. И чтобы избежать ошибки, которая наложит неверный акцент на всю дальнейшую работу, нужно продуманно и очень точно выверить распределение ударений на главных словах предложений, так как в противном случае текст станет неясным, рыхлым, недейственным, а иногда такая ошибка может привести и к неправильному толкованию всего произведения в целом.

Правильная расстановка логических ударений является необходимым условием осмысленного чтения.

Выше мы разобрали простейшее предложение, не связанное с целым произведением, — мы как бы вырвали его из общего текстового куска. Но это лишь начало, простейший элемент логики речи, необходимый при первом прочтении материала. Умение правильно «ударять» выделяемые по мысли слова и составляет первоначальный элемент в практической работе над текстом.

Логическое ударение очень часто подводит артиста, когда оно неверно поставлено, то есть в тех случаях, когда исполнитель не до конца продумал логическое построение фразы.

Не придавая *серьезнейшего* значения логике ударений, мы разрушаем всю смысловую канву словесного действия, и никаким мастерством и виртуозностью интонаций не восстановить нарушенную небрежностью мысль.

Наличие логических ошибок можно нередко подметить в спектаклях «Горе от ума», где весь текст от первого до последнего слова подчинен выразительной, точной логике и каждая логическая оплошность со стороны актера ломает смысловую нить фразы, делает этот текст неточным, *не направленным к определенной логической цели.*

Часто в последнем акте исполнители роли Чацкого произносят:

Так этим вымыслом я вам еще обязан?

ставя логическое ударение на слове *вам*. Получается, что Чацкий огорчен не тем, что именно Софья придумала сплетню о его мнимом безумии, а тем, что и она участвовала в распространении этой выдумки. В отрыве от всего текста можно было бы и так понять эти слова, но если вспомнить хотя бы реплику Фамусова: «Сама его безумным называла» и предыдущий монолог Чацкого: «Он здесь, притворщица...», станет ясным, что все последовательное развитие роли Чацкого в его взаимоотношениях с Софьей требует логического ударения на слове *вымыслом*:

Так этим вымыслом я вам еще обязан?

Есть фразы, в которых возможны смысловые варианты.

Пример: Мы в темном уголке, и кажется, что в этом!
(Чацкий, I акт «Горя от ума»)

В зависимости от ударения, поставленного на одном из подчеркнутых слов, меняется весь смысловой характер фразы. Если логическим ударением выделить слово *что*, то получается, что в том, что мы сидим в темном угол-

ке, ничего особенного, в сущности, нет. Если же ударение поставить на слове этом, получится, что «в этом» заключен весь мир!

История постановок грибоедовского спектакля знает и такие случаи, когда под ударяемым «в этом» исполнители роли Чацкого подразумевали не отвлеченное понятие, а непосредственное место действия.

Я всю ночь повторял программу.

И в этой фразе возможен любой вариант ударения — в зависимости от смысла, который исполнитель хочет вложить в данное сочетание слов.

Чтец обязан логически ясно обосновать ту мысль, которую он отбирает при прочтении фразы.

Не следует увлекаться мнимой «свежестью» мысли. Это зачастую приводит к абсурду и противоречит авторскому замыслу. Я слышал, как один чтец, читая стихотворение Маяковского «Сергею Есенину», произнес:

Надо жизнь сначала переделать.

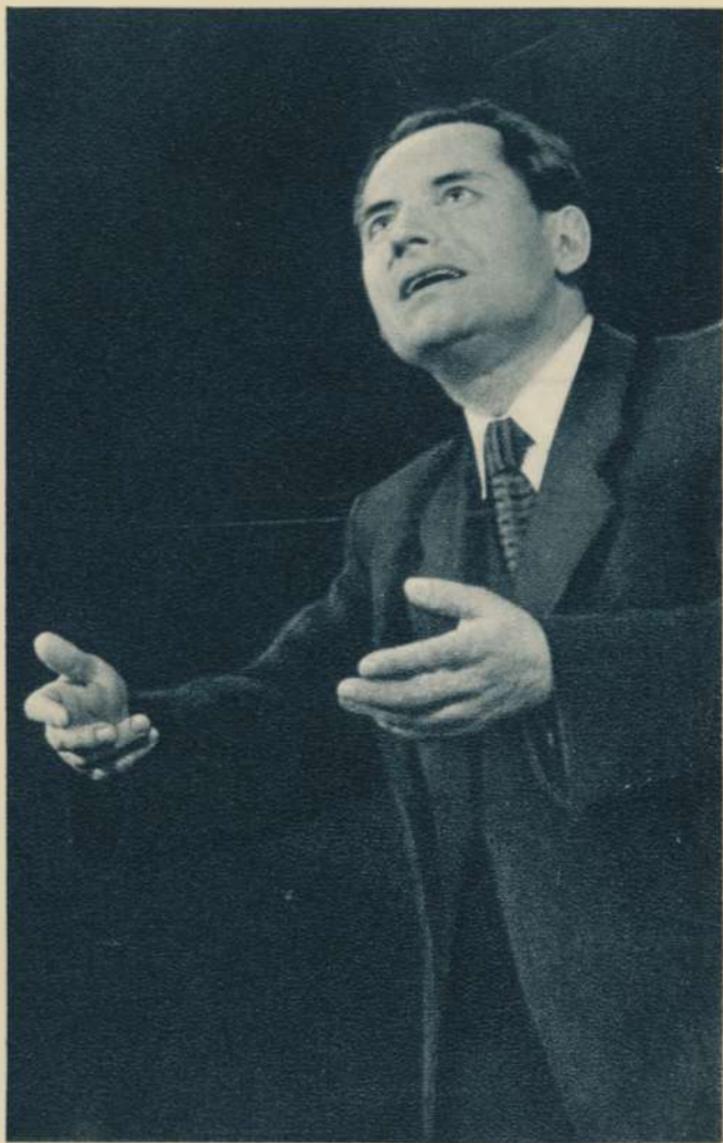
Переделав, можно воспевать.

Не прибегая к сложному анализу, можно убедиться в неоспоримой порочности такого ударения. Ведь ясно, что дело заключается не в том, что жизнь нужно переделать с самого начала, а в том, что воспевать ее можно после того, как ее переделаешь. (Следовательно, ударение нужно поставить на слове *переделать*.) А чтецу показалась такая мысль занятной, а главное, «свежей», как он выразился.

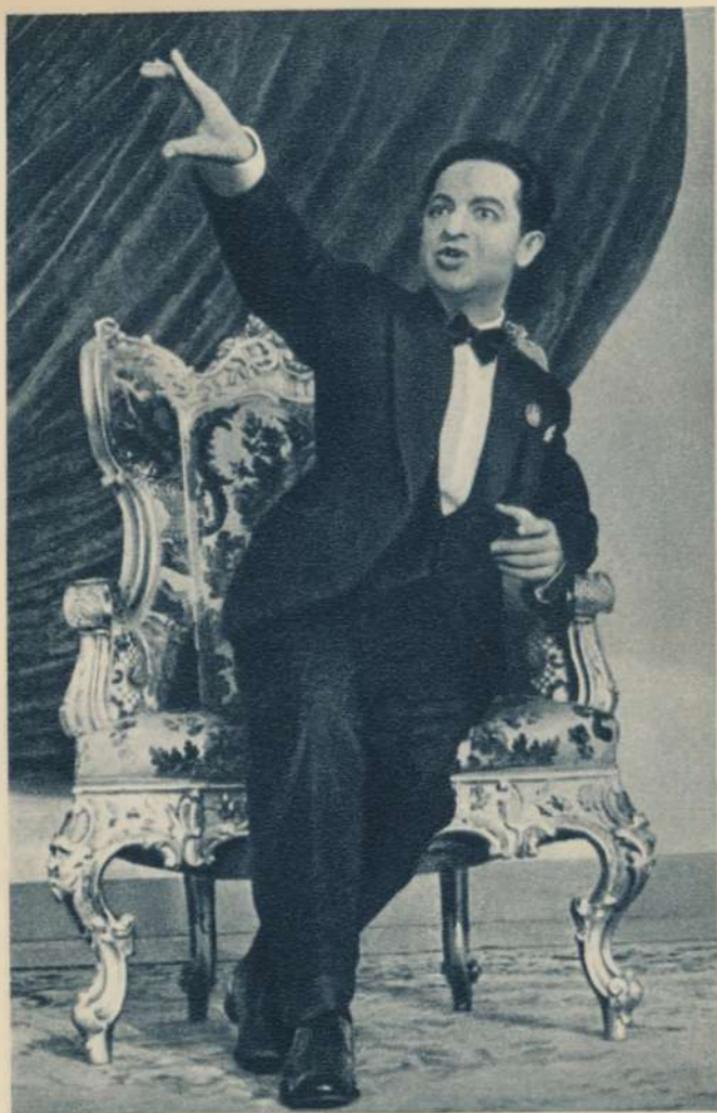
Есть актеры, которые не всегда справляются с размещением в тексте логических ударений. Но драматического актера поправит режиссер или товарищи по спектаклю. Хуже, когда чтецы неверно пользуются логикой речи, потому что чтец обычно работает один, и ошибка, не замеченная им в первом периоде работы, становится привычной, незаметной до самого конца.

Когда определена главная мысль произведения (речь идет о логическом чтении), нетрудно определить логическую подчиненность, зависимость от главного всех кусков и предложений.

Что написано в данном случае?



С. Балашов



С. Кочарян

Чтобы правильно расставить логические ударения и верно *сгруппировать* слова, только на этот вопрос и нужно ответить вначале.

Мы условились, что в предложении может быть только одно (основное) логическое ударение, и расстановке этих ударений в большинстве случаев помогает чтение по знакам препинания. Но это не абсолютное правило, так как в тексте часто встречаются вводные слова, обращения и т. д., отделяемые запятыми, которые не являются указателями логической приостановки или, тем более, разделения фразы.

Пример: Я благодарен вам, разумеется, за ваши сведения, но, думаю, что мне не придется ими воспользоваться.

В этой фразе два предложения и два ударения — на словах *сведения* и *воспользоваться*. Таким образом, только одна запятая после слова *сведения* совпадает с разделением фразы, а запятые, в которых заключены слова *разумеется* и *думаю*, не являются знаками остановки и логического разрыва слов (если это не предусмотрено определенным подтекстом).

Существуют известные правила расстановки логических ударений, которые, имея очень редкие исключения, подчиненные в свою очередь другому, «перекрывающему» закону, чрезвычайно помогают при логическом прочтении текста.

1. Логическое ударение, как правило, ставится на именах существительных и иногда на глаголах — в тех случаях, когда глагол является основным логическим словом и обычно стоит в конце фразы или когда имя существительное заменено местоимением.

Пример: В зале собрались зрители. Стол был накрыт.

2. Логическое ударение *нельзя* ставить на *прилагательных* и *местоимениях*.

Пример: Сегодня морозный день.

Благодарю вас. Вы извините меня.

3. Закон *сопоставлений* является *перекрывающим* законом, снимающим эти правила.

Пример: Мне нравится не си́нний цвет, а веле́нный.
Мне́ нравится, а не тебе́.

4. При сочетании двух существительных ударение всегда падает на имя существительное, взятое в родительном падеже и отвечающее на вопрос: чей?, кого?, чего?

Пример: Это приказ командира. (При перестановке слов — так же: Это командира приказ.)

5. Повторение слов, когда каждое последующее усиливает значение и смысл предыдущего, требует логического ударения на каждом слове с возрастающим усилением.

Пример: Но что теперь во мне кипи́т, волну́ет, бесит.

6. Перечисления во всех случаях (так же, как и счет) требуют на каждом слове самостоятельного ударения.

Пример: Я вста́л, улы́лся, оде́лся и выпи́л ча́й.
На полянке появился та́нк, за ним второ́й, тре́тний, четыре́тый..

7. При объединении авторских (или повествовательных) слов с прямой речью (когда в тексте встречаются собственные слова кого-либо из действующих лиц), логическое ударение сохраняется на главном слове собственной речи.

Пример: «— Да хорошо, по-моему, — сквозь зубы процедил Федор.
— А я не генера́л, — продолжал Чапаев, облинувшись и щипнув себя за ус».

Перечисление основных, общих законов логических ударений не исчерпывает всех частных случаев, в которых принятые понятия могут быть подвергнуты изменению. Это происходит, например, когда прилагательное (не требующее ударения) становится именем собственным (требующим ударения).

Против гостиницы Моско́вской

Слово *Московской*, само по себе являясь именем прилагательным, в данном случае отнимает у существительного (*гостиницы*) ударение.

Здесь имеет место *субстантивация*, то есть переход любой части речи в имя существительное, при котором эта часть речи приобретает признак предметности.

Обязательного ударения требуют так называемые ограничительные слова:

Уважайте честь в лохмотьях.

Когда в одном логическом периоде встречается несколько логических ударений, необходимо сопоставлять их между собой и *усиливать* наиболее логически ценное.

Пример: «Многим критикам не хватает знания жизни, теоретической подготовки, умения находить и смело поддерживать все новое, передовое, разоблачать косное, отсталое, чуждое советской литературе, глубоко анализировать художественную сторону произведений, обобщать опыт писателей, направлять их деятельность на выполнение задач, поставленных перед ними партией, народом. (Из передовой статьи газеты «Правда» «За высокую идейность и мастерство».)

По правилу перечислений в этом периоде логические ударения падают на все перечисляемые слова, но главное ударение поставлено на завершающем слове «народ», являющемся основным среди подытоживающих всю мысль слов: «поставленных перед ними партией, народом». Поэтому и ударение это должно быть ярче выявлено, чем на других, логически менее важных ударных словах. Этот пример заключает в себе *словораздел*, при котором последующее предложение (или в данном случае *итог перечислений*) завершает мысль предыдущего. В этих случаях последнее ударное слово *предыдущего* предложения (главного или придаточного) непременно отмечается повышенным звуком и является *вершиной* всей логической мелодии фразы, а ударное слово *последующего* предложения требует обязательного ударения *вниз* и находится на самой глубине звуковой мелодии фразы.

...И с отращением читая жизнь мою,
Я трепещу и проклинаю,

И горько жа́луюсь, и горько слёзы лью,
Но строк печальных не смываю.

(Пушкин, «Воспоминание»)

..Над урною моей промови с умилением:
Он мною был любим, он мне был одолжён
И песен и любви́ последныи вдохновеньем.

(Пушкин, «Умолкну скоро я»)*

Последний пример служит и закону *родительного падежа*: «вдохновеньем (чего?) песен и любви»; основное ударение на слове «любви» (второе перечисляемое).

Логическая группировка слов

Для того чтобы свободнее и убедительнее доносить до слушателя смысловое содержание произносимых слов, рекомендуется разделять фразы на *логические группы слов*, или синтагмы, то есть на такие звенья, которые неразрывно связывают между собой отдельные слова. Такая группировка облегчает не только задачу чтеца, но и ее восприятие аудиторией.

«В обыкновенной связной речи нет четкой делимости на слова, так что промежутки, белые пространства, отделяющие слова друг от друга в написанном или печатном тексте, не всегда являются показателями членения речи в произношении»**. Такими показателями служат деления фразы на логические группы слов.

Группировка слов облегчает процесс психологического самоконтроля, сосредоточивает творческое внимание, без которого невозможно передавать смысл произносимых слов. Кроме того, она дает возможность систематически набирать необходимое для дыхания количество воздуха и вместе с тем не позволяет излишне быстро проговаривать текст.

К. С. Станиславский утверждает, что чтение по речевым тактам (группам) «помогает самому процессу пере-

* Эти примеры также не являются неизменными. Они даны в типично первоначальной форме, не испытывающей на себе эмоционального или психологического влияния.

** «Грамматика русского языка», Академия наук СССР, 1952, стр. 11.

живания. Разметка речевых тактов и чтение по ним необходимы потому, что они заставляют анализировать фразы и вникать в их сущность». Имея в виду и другое замечание К. С. Станиславского о том, что «сила речи — в логике и последовательности», нетрудно понять, какую серьезную роль в искусстве чтеца играет правильное разделение текста на логические группы.

Ф. И. Шаляпин, который в юности выступал в концертах с художественным чтением и спустя много лет возвратился к нему, читая с оркестром «Манфреда», гениально владел выразительной фразой. В своей работе на оперной сцене и на концертной эстраде он являл собой высочайший пример предельного донесения до слушателей содержания исполняемых им произведений. Шаляпин часто говорил: «Все дело в фразе». И только фраза, разделенная по логическим группам, может быть весомой и убедительной.

Обычно к этому выводу чтецы приходят через многие годы исполнительской практики; они как бы подсознательно, интуитивно начинают делить фразу на речевые такты. Мне кажется, что с этого правила следует начинать и научиться владеть им до того, как приступить к непосредственной работе над текстом.

Этот прием, помогающий анализу текста и установлению смысла всех связей, приобретает особо важное значение в наши дни, когда чтецам, выступающим у радиомикрофона, часто приходится готовить тексты в предельно короткие сроки; это правило одинаково важно чтецам и актерам, особенно киноактерам, которые, за редкими исключениями, недостаточно владеют выразительной речью; это правило не менее важно дикторам и ораторам, лекторам и юристам, выступающим на судебных процессах. Речь, правильно распределенная по группам слов, точно проявляет логическую направленность предложения, заложенную в словах мысль. Вместе с тем логическая группировка слов придает читаемой фразе определенную легкость, звуковую завершенность. Игнорируя логическую группировку слов, немисливо донести текст, в котором встречаются длинные периоды (проза Пушкина, Гоголь, Тургенев, Лев Толстой); группировка слов по логике делает фразу легко воспринимаемой и

«округляет» ее независимо от ее стилистических трудностей.

Распределение текста по «речевым тактам», так же как и логическое ударение, не несет специальной задачи ни по вскрытию действительного подтекста, ни по звуковой выразительной окраске речи. Но так же, как и логическое ударение, логическая группировка слов является необходимым элементом в первоначальном прочтении текста по мысли и так же, как и ударение, она, несомненно, влияет на наиболее верную трактовку произведения, на его наиболее ясную и убедительную передачу.

Как же пользоваться разделением текста на группы?

Прежде всего необходимо уяснить, что делить фразу на словесные группы можно и полезно только таким образом, чтобы паузы, образовавшиеся между ними, наиболее ясно подчеркивали ее мысль.

Возьмем для примера фразу из «Севастопольских рассказов» Л. Н. Толстого.

Всё те же звуки раздаются с бастионом, всё так же — с невольным трепетом и суеврым страхом — смотрят в ясный вечер французы из своего лагеря на черную, изрытую землю бастионов Севастополя, на черные движущиеся по ним фигуры наших матросов и считают амбразуры, из которых сердито торчат чугунные пушки; всё так же в трубу рассматривает, с вышки телеграфа, штурманский унтер-офицер пестрые фигуры французов, их батареи, палатки, колонны, движущиеся по Зеленой горе, и дымки, вспыхивающие в траншеях, и всё с тем же жаром стремятся с различных сторон света разнородные толпы людей, с еще более разнородными желаниями, к этому роковому месту.

Такую длинную фразу, только однажды разделенную точкой с запятой, невозможно передать целиком ни по мысли, ни просто физически (на одном дыхании). Группируя слова после того, как определены логические ударения (а здесь в связи с перечислением действий их несколько), необходимо разбить и объединить их так, чтобы, во-первых, это помогло донести мысль, заложенную в словах, а во-вторых, дало бы возможность набирать новые запасы воздуха для дыхания.

Например:

Всё те же звуки |раздаются с бастионом, |всё так же| — с невольным трепетом и суеврым страхом |— смотрят в ясный вечер французы из своего лагеря |на черную . изрытую землю бастио-

нов Севастополя, на черные, движущиеся по ним фигуры наших матросов | и считают амбразуры, из которых сердито торчат чугунные пушки; | всё так же в трубу рассматривает, с вышки телеграфа, | штурманский унтер-офицер | пестрые фигуры французов, | их батареи, палатки, | колёбны |, движущиеся по Зеленой горе, | дымки, | вспыхивающие в траншеях, | и всё с тем же жаром | стремятся с различных сторон света | разнородные толпы людей, | | с еще более разнородными желаньями, | | к этому роковому месту |*.

Разбивка текста на группы слов, или «логические звенья», не обязательно зависит от основных логических ударений и не влияет на них. Но их связывает между собой общая логическая функция и общая зависимость от главных слов фразы.

Значительно ближе связь и зависимость от ударений и группировок слов — в логических паузах, то есть в тех звуковых остановках, которые разграничивают фразы, предложения, группы слов и отделяют друг от друга заключенные в них мысли.

Л о г и ч е с к а я п а у з а

Когда мы говорим о логических ударениях, выделяющих в предложениях главные по мысли слова и подчиняющих им все остальные, или о разбивке фразы на логически объединенные группы слов, мы, естественно, имеем в виду те звуковые остановки, посредством которых отделяются друг от друга эти предложения и группы. Такие остановки, с одной стороны, объединяющие слова в слитные сочетания, а с другой — отбивающие эти сочетания друг от друга, мы называем логическими паузами.

Эти паузы совсем не обязательно должны быть одинаковыми по длительности и по своему ритмическому характеру, а группы слов, которые они разделяют, не обязаны иметь свои самостоятельные логические ударения. Длительность логической паузы определяет степень важности мыслей, заложенных в разделенных ею словесных сочетаниях. Логические паузы обязывают исполни-

* Данный текст сознательно разбит на возможно большее количество словесных групп.

теля произносить слова, заключенные между ними, не разделяя, плавно, вместе — почти как одно слово. В противном случае речь будет рваной и мысли, выраженные в ней, расплывчатыми, неясными, неуловимыми.

При строгой и рациональной расстановке логических пауз мысли становятся выпуклыми и четкими; напротив, при слишком частой и малооправданной их расстановке они не только не поясняют логику речи, но производят обратное действие.

Известен ставший «классическим» случай влияния логической паузы на смысл произносимой фразы:

«Простить нельзя сослать в Сибирь».

При чтении этого текста приказ звучит решительно противоположно по смыслу в зависимости от логической паузы.

1. Простить нельзя *V* сослать в Сибирь.

2. Простить *V* нельзя сослать в Сибирь.

В художественных текстах могут встретиться фразы, в которых неверно обозначенные паузы смещают мысль и запутывают логику слов. Разумеется, речь идет о неверно произносимых фразах, так как при написании их смысл предопределяется знаками препинания.

Поэтому логическое прочтение текста требует строгой последовательности, внимательного смыслового разбора: первое — определение основных слов, на которые должно упасть логическое ударение; второе — распределение слов по логическим группам; третье, как само собой вытекающее из этих двух действий, — расстановка логических пауз. При этой последовательности нельзя забывать и знаков препинания, отмечающих синтаксическую структуру фразы.

Только при такой системе логического разбора мы можем избежать случайных ошибок, с которыми чрезвычайно хлопотно бороться при последующей разработке материала, когда все внимание будет сосредоточено на процессе уточнения авторских мыслей, идеи произведения, установления действительного подтекста и когда логический разбор останется уже пройденным этапом.

Итак, логические паузы должны быть расставлены между двумя группами слов (самая по времени незна-

чительная, едва уловимая пауза), между двумя предложениями, и, наконец, наибольшая по длительности пауза ставится после завершающего предложения, которому непосредственно предшествует словораздел.

«Уже было поздно и темно, V когда я снова отворил окно и стал звать Максима Максимыча, V говоря, что пора спать; V он что-то пробормотал сквозь зубы; V я повторил приглашение, V он ничего не отвечал V».*

(Лермонтов, «Герой нашего времени»)

Нередко при дальнейшей работе над текстом логическая пауза переходит в паузу психологическую. Такой случай не только не мешает донесению мысли, но, напротив, обостряет эту мысль, подчеркивает отношение исполнителя к событиям, углубляет серьезность, значение читаемого куска. Это дает возможность растянуть ограниченную длительность пассивной логической паузы до значительного количества времени и включить ее в ряд психологических факторов воздействия, то есть, по существу говоря, превратить из сухого признака конца или начала логической мысли в действенный компонент решения задачи.

«Логической паузе отведено более или менее определенное, очень небольшое время длительности. Если это время затягивается, то бездейственная логическая пауза должна скорее переродиться в активную — психологическую» (К. Станиславский).

Чем чаще (если это разрешается поставленной задачей) логическая остановка будет переходить в остановку психологическую, тем яснее будет решена поставленная задача.

Стало быть, логическая пауза не только может совпадать с психологической, но и *перерастать* в нее, причем такое изменение не только возможно, но и желательно — при двух неперемennых условиях: сохранения

* V пауза между группами слов,
V » между предложениями,
V словораздел,
V пауза после фразы.

паузой логической функции и полноценного выполнения ее психологического характера.

Вот те основные, ведущие пункты логики речи, на которых и строится первое прочтение литературного материала. Еще раз необходимо напомнить, что эту работу следует проводить внимательно и заканчивать в самом начале, так как в дальнейшем она постоянно будет тормозить и затягивать последовательное овладение текстом.

Вообще в нашем искусстве, где исполнитель является, по определению А. Закушняка, «автором, постановщиком и исполнителем вместе», последовательность и неперемнная завершенность каждой стадии играет решающую роль в практическом осуществлении всей работы над произведением.



РАБОТА НАД ЛИТЕРАТУРНЫМ ПРОИЗВЕДЕНИЕМ

Чтоб стих был поэтический,
не только мало гладкости и звучности,
но недостаточно и одного чувства:
нужна мысль, которая и составляет истинное содержание
всякой поэзии.

В. Белинский.



Мы разобрали два первых раздела работы чтеца: технику речи и логику речи, или логическое чтение. Мы остановились на основных дисциплинах, составляющих эти два важнейших раздела в нашем искусстве: дыхание, голос, дикция, артикуляция, произношение, ударение, группировка слов, словораздел, пауза. Мы рассмотрели элементарные законы речи, которые в значительной степени облегчают работу над текстом. Овладение техникой речи позволяет нам *правильно* произносить слова, логическое чтение делает это произнесение *грамотным*.

Но для того чтобы слово получило художественную активность, необходимо сделать его *действенным, целеустремленным и убедительным*. Этот третий, наиболее ответственный раздел работы чтеца и представляет, собственно, *искусство художественного слова*.

Если технические дисциплины являются как бы необходимыми данными для работы в области художественного слова, если логическое чтение с годами профессионального опыта приобретает характер органической необходимости в процессе первого разбора произведения

и, следовательно, не требует специальной затраты творческой энергии, то работа, с которой мы познакомимся в данном разделе, не зависит ни от практического стажа, ни от степени природного дарования. Она весьма разнообразна по своему характеру и в равной мере необходима как для начинающего чтеца, так и для мастера художественного слова.

Важно иметь в виду, что, приступая к этому основному разделу работы над литературным материалом, исполнитель не должен возвращаться к логическому разбору текста, который, будучи вначале достаточно прочно освоен, является уже определенной данностью и который при последующем возвращении к нему может отрицательно повлиять на творческий процесс эмоционального решения текста, засушить его.

Говоря о технических дисциплинах, мы имели в виду весьма серьезные, но все же элементы, дающие право работать в области звучащего слова.

Логическое прочтение текста определяет умение артиста самостоятельно *разобраться* в литературном материале.

Но основное зерно искусства художественного слова и весь смысл его заключен не в дикции, не в голосе и даже не в грамотном разборе фразы или куска произведения, а в умении *правильно трактовать* это произведение, то есть, познавая идею автора, пропитывать ее своим, кровным, активным, *действенным отношением*, — в умении в результате правильного разбора материала и верных его оценок вызывать нужную интонацию, выявляя через нее свое творческое стремление.

Искусство наше не в способности грамотно разобрать в материале — это лишь необходимое и элементарное условие, — а в умении *убеждать* своим идейно-творческим решением аудиторию.

Чем значительнее произведение, тем сложнее и ответственнее его решение. Чем глубже и богаче мысль автора, тем труднее и кропотливее работа чтеца. Вот почему до сих пор Пушкин считается наиболее «трудным» поэтом. «Нет ничего трудней и сложнее, — говорит Д. Журавлев, — чем раскрыть перед слушателями всю глубину, психологическую силу пушкинской сжатой, ску-

пой фразы, отточенного слова, сделать весомыми, зрительно ощутимыми образы, внутреннюю гармонию его стиха»*, а Маяковского хотя и читает множество мастеров, но мастерски его читают считанные единицы.

О с н о в н а я и д е я

Когда мы берем литературный материал для работы, мы не всегда отдаем себе отчет в том, какими мыслями, какой идеей волнует нас данное произведение. Часто случается так, что нас увлекает какая-то отдельная деталь: образ, монолог, сцена, описание происходящего события, притом не всегда главного, решающего для данной темы и наиболее верно выявляющего авторское лицо. Такой отбор материала в какой-то степени может оправдывать метод занятий самодеятельных кружков, основной и главной задачей которых ставится общее культурное развитие самих кружковцев, повышение их художественного вкуса, расширение кругозора их знаний путем более или менее подробной и внимательной проработки книги.

Но в задачу чтеца прежде всего входит идейно-воспитательное начало его выступлений перед слушательской аудиторией. Поэтому, передавая мысли, руководившие автором читаемого произведения, и убеждая других в правоте раскрываемой им идеи, чтец прежде всего должен совершенно отчетливо и сознательно отобрать эти мысли и эту центральную идею для себя, заразить этими мыслями свое сознание и свои нервы и только после этого передавать их аудитории, убеждать ими своих слушателей.

Таким образом, *определение главной идеи произведения* есть первое, с чего следует начинать непосредственную работу над авторским текстом.

Определить главные мысли автора и основную идею, во имя которой написано данное произведение, можно, разумеется, только при условии добросовестного и по возможности полного ознакомления с самим автором. Предварительный разбор текста, в котором были намечены авторские мысли, помогающие раскрытию идеи, не-

* «Огонек», 1949, № 23.

достаточен для того, чтобы эта идея была органично воспринята исполнителем и получила ту конкретную ясность, которая необходима для четкого ее восприятия.

С эпохой и окружавшим автора обществом, стремлениями и идеями, характеризующими его творчество, с социально-историческим анализом главных произведений, с его высказываниями в записках, дневниках, письмах, критическими заметками по вопросам литературы, искусства — словом, со всем тем, что помогает ясному представлению сущности, мировоззрения, темперамента и системы мышления автора, весьма полезно ознакомиться чтцу, берущемуся за чтение его произведений. Например, если чтцу берет для работы одну из поэм Некрасова или готовит целую программу из стихотворений поэта, то как много могут подсказать ему в смысле определения подтекста, обострить его впечатление, направить мысль следующие строки некрасовского письма: «...нас ведь вдохновляет русский народ, русские поля, наши леса; без них, право, нам ничего хорошего не написать... А главное на русских писателях лежит долг по мере сил и возможностей раскрывать читателям позорные картины рабства русского народа»*.

Но этого мало. Полезно узнать и ту общественную реакцию, которую вызывали его произведения в различные эпохи (если это не современный писатель), в различных классах и социальных слоях общества.

Наконец, надо отдать себе ясный отчет в том, какое воздействие имело его творчество на развитие общественного самосознания, какую действительную помощь и в чем именно данный автор сумел оказать прогрессивным, демократическим устремлениям. Для этого нужно перечитать критические статьи его современников, литературу о нем разных эпох, проверить все это нашей системой социальных оценок и только после этого окончательно определить главную идею произведения.

Разумеется, такая подробная, аналитическая работа необходима при выборе одного из центральных произведений данного автора («Евгений Онегин» Пушкина;

* А. Я. Панаева, Воспоминания, Гослитиздат, 1948, стр. 221.

например, «Мертвые души» Гоголя, «Война и мир» Толстого) или же целой вечеровой программы из его сочинений.

Но при работе над каждым произведением независимо от его значительности должна быть твердо установлена основная идея. И всякая неясность в определении ее путает не только слушателей, но и самого исполнителя.

Этот этап работы над авторским текстом едва ли не самый трудоемкий и кропотливый, но искусственное его убыстрение за счет внимательного изучения автора чрезвычайно затруднит дальнейшую работу, когда на основании определившейся идеи будет рождаться творческое отношение к произведению в целом и к отдельным его частям.

Только после того, как станут понятными до конца основные идеи и творческие желания автора, становятся ясными задачи и мысли его произведения. Поскольку творческое отношение чтеца появляется главным образом из эмоционального восприятия задач, выявленных при логическом разборе, то и заключительный момент этого разбора характеризуется не только рациональным восприятием определившихся авторских мыслей, но и непосредственными чувствованиями или эмоциональной реакцией, возникающей в результате подробного и последовательного логического анализа произведения.

Гоголь говорил: «Нужно разделить искренно с поэтом высокое ощущение, наполнявшее его душу; нужно и душою и сердцем почувствовать всякое слово его — и тогда уже выступать на публичное его чтение»*. Но нужно не только понять и почувствовать автора, но непременно его полюбить. Только тогда можно взять на себя право дополнять его замысел своим отношением, своими активными суждениями, без которых никогда не возникнет то внутреннее волнение, та страстность, которая определяет творческие возможности исполнителя и без которой не существует настоящее искусство.

Предельно бережно относился к автору Вл. И. Немирович-Данченко, который несколько раз возвращался

* Н. В. Гоголь, Собр. соч., т. VI, М., 1937, стр. 236.

к проблеме авторского лица. «Определение внутренних актерских задач диктуется автором, *лицом автора*, — не только данным куском, но именно *лицом автора*», — говорил он в своей беседе с актерами и учениками МХАТ в 1939 году.

Для чтеца очень полезно услышать самого автора, услышать непосредственно, если он живет среди нас, или воспроизводя творческой фантазией на основе оставленных документов его чтение, если автора нет. Слушать автора нужно не для того, чтобы воспользоваться его манерой чтения. Это было бы не только бесполезно, но и в какой-то степени вредно, потому что, во-первых, подражание в искусстве всегда подрывает творческую самостоятельность, а следовательно, и полноценность артиста, а во-вторых, потому, что далеко не все авторы умеют выразительно читать свои произведения вслух. Слушать автора нужно для того, чтобы яснее и правильнее узнать его творческое стремление, внутреннюю задачу, которую он перед собой поставил и которую хочет донести как *основную идею произведения*.

В отдельных случаях работа над определением авторских замыслов может проходить по принципу доказательства от обратного. Постепенное отбрасывание явно не соответствующих решений практически приводит к истине, к зерну произведения и четко намечает его сквозное развитие.

Итак, главная идея произведения устанавливается в результате логического разбора текста, внимательного ознакомления с основной творческой темой автора, изучения тех социально-исторических условий, в которых он жил и работал, и, наконец, определения его мировоззрения, основанного на выводе из проделанной работы.

Т в о р ч е с к а я ф а н т а з и я

В искусстве художественного слова, как и во всяком искусстве, большое место занимает хорошо развитая *творческая фантазия*. Она активно участвует в течение всей работы по установлению и раскрытию главной идеи, позволяя договаривать недописанные характеры и события и направлять произносимые слова к единой



Игорь Ильинский



Д. Орлов



Э. Каминка



Е. Гоголева

цели. Она позволяет вскрывать те детали и частности, которые иногда обозначаются автором незаконченными штрихами, характеры и биографии тех действующих лиц, которые взяты лишь в момент описываемого события, представлять обстановку, в которой разворачивается сюжетное действие. Но все это, само собой разумеется, на основании данных, подсказанных автором произведения.

Это вовсе не значит, что чтец в своей работе обязан слепо «повторять вслух» те положения, которые продиктованы автором, — это сделало бы его автоматическим передатчиком чужих, безотносительных для него мыслей. Но это значит, что чтец не должен вступать в конфликт с главной, ведущей идеей произведения и обязан решать ее в прямом соответствии с жанровыми, стилевыми, ритмическими особенностями данного автора и данного его произведения.

Творческая фантазия дополняет и те личные переживания, которыми сами авторы не всегда делятся, но которые в значительной мере определяют их творческую сущность, а стало быть, и их активную заинтересованность в той или иной высказанной в произведении мысли. Развитие и углубление творческой фантазии, проходящее всегда параллельно с процессом нахождения авторского решения, в сильнейшей мере способствует следующему, чрезвычайно важному этапу в работе: превращению авторского текста в свои собственные слова.

Творческие задачи

Для правильного раскрытия произведения нужно находить верные творческие задачи.

Что значит — находить верные задачи? Это значит — находить такие задачи, которые органично и непосредственно вытекают бы из основной идеи произведения (сверхзадачи, и наиболее убедительно направляли определяемые ими куски).

Устанавливая творческие задачи, необходимо исходить из того идейного решения, которым завершается первая стадия работы над текстом.

Находить творческие задачи нужно, отталкиваясь от

связи всех событий и персонажей, встречающихся в данном произведении, и соответственно тому отношению исполнителя, в результате которого им была установлена сверхзадача. Задачи эти, как и характер их практического выполнения, должны соответствовать ведущей теме произведения и авторскому лицу. Только на основе отбора верных и ясных задач намечается верный подтекст, который создает словесное действие, являющееся началом нашего творчества и конечным итогом его.

Поставленная задача должна ярче выявлять главную мысль автора и исполнительское решение.

Возьмем для примера общеизвестное стихотворение «Смерть поэта». Мы знаем, что Лермонтовым при написании этого стихотворения руководило непосредственное чувство негодования, протеста против преднамеренного убийства Пушкина.

Здесь основная авторская задача — разоблачение царя и окружавших его приспешников.

Условимся, что зерном произведения являлось негодование, жгучая боль от жестокой несправедливости существующего порядка, — обозначим это зерно одним понятием: «гнев души», и проверим эти решения с позиций нашей современной действительности.

Можем ли мы при выступлении с этим стихотворением в литературном концерте пользоваться только авторской задачей? Конечно, нет, так как весь гнев, всю ненависть мы стали бы невольно обрушивать на аудиторию, перед которой мы будем читать, тогда как автор с этими словами обращался совершенно к другому объекту, и мы не вправе подменять его объект нашей советской аудиторией. Читать же это произведение только во имя ознакомления с ним слушателей нецелесообразно, так как, во-первых, оно достаточно всем известно, а во-вторых, подставив пассивную задачу (ознакомление), мы лишили бы самое чтение активности, действия, то есть важнейшего стимула и обоснования любого искусства, тем более такого оперативного, как искусство художественного слова.

Следовательно, выступление с этим стихотворением должно быть оправдано более активной задачей. Недаром Вл. И. Немирович-Данченко, разбирая выступление

с чтением одного молодого актера МХАТ, сказал: «Вы приходите с художественным чтением, то есть должны дать то, чего я не смог бы сам получить от чтения, что мне не пришло бы в голову».

О каком же ознакомлении может идти речь, если согласиться даже с этими минимальными требованиями, предъявленными Немировичем-Данченко к искусству чтеца.

Мы знаем, что каждое по-настоящему передовое и талантливое произведение литературы надолго продолжает свою жизнь, вдохновляя многие поколения и деля с ними их собственные, современные им мысли и чувства. И в задачу чтеца, исполняющего такое произведение, входит прежде всего установить свое отношение к нему и определить тот подтекст, который приблизил бы это произведение к нашему современному восприятию описанных в нем событий и направил бы словесное действие к идейно-воспитательной цели, организующей мысль и чувства слушающей аудитории.

Активная задача в своем разрешении постоянно претерпевает борьбу и требует значительной затраты волевой энергии.

В приведенном примере эта задача может заключаться либо в желании заставить возненавидеть убийцу Пушкина, либо убедить в невозможности возврата тех страшных общественных отношений в нашу жизнь, либо призвать советских людей быть еще более бдительными.

И, наконец, сам автор в этом стихотворении прямо подсказывает ассоциацию в отношении тех чужеземцев, которые не щадят и варварски презирают народ, народную культуру, народное счастье чуждых им стран:

И что за диво? Издалека,
Подобный сотням беглецов,
На ловлю счастья и чинов
Заброшен к нам по воле рока, —
Смелся, он дерзко презирал
Земли чужой язык и нравы,
Не мог щадить он нашей славы,
Не мог понять в сей миг кровавый,
На что он руку поднимал.

Словом, нелепо было бы словами Лермонтова, обращенными к убийцам Пушкина, клеймить нашу аудито-

рию; но находить новую творческую задачу нужно, не отвергая авторского текста и авторской идеи, а развивая, активизируя их с учетом нашей сегодняшней жизни и нашего партийного отношения к событиям, описанным поэтом, и, кроме того, раскрывая образы и явления не в завершенной статике, а в активном и непрерывном развитии их.

Работая над Пушкиным, А. Я. Закушняк стремился «...раскрыть слушателям того Пушкина, который присутствует среди нас, активно вмешивается в нашу жизнь и борьбу ...чтобы слушатель почувствовал его живое присутствие, молодость и полноту его восприятия жизни и мира»*.

Определение и выбор дополнительной чтецкой задачи должны производиться ответственно и с художественным тактом, так как чрезмерное увлечение аналогией в замыслах или решениях может привести исполнителя к грубой вульгаризации читаемого произведения.

При выборе чтецких задач мы обязаны все время следовать за автором, за его творческой темой, мысленно ставя его рядом с собой и отвечая на вопрос: как бы он поступил, если бы был вместе с нами? «Это мало — «идти от себя», — предупреждает Вл. И. Немирович-Данченко. — Вы должны «от себя» находить то самочувствие, которое диктуется в данном случае автором».

* * *

Когда мы разбиваем весь текст на части, объединенные между собой и подчиненные главной идее произведения, нам яснее становятся и те отдельные психологические задачи, которыми они обусловлены. Не следует торопиться с утверждением таких задач. Может случиться — и в этом ничего нет порочного, — что после нескольких прочтений всего текста отдельные задачи покажутся неточными, что сущность данной части будет неясно выявлена через поставленную ранее задачу. В этом случае ее необходимо сейчас же заменить новой, иной. Проверять их активность нужно главной задачей, к ре-

* А. Закушняк, Вечера рассказа, «Рабочий и театр», 1926, № 46.

шению которой устремлено все логическое и психологическое движение подтекста.

Всякая творческая задача должна быть предельно конкретна. Только при этом условии она сможет «согреть» воображение исполнителя. Поэтому если первоначально поставленные задачи при дальнейшей работе покажутся исполнителю недостаточно конкретизирующими его замысел, эти общие задачи нужно раздробить таким образом, чтобы каждая из них вызывала бы совершенно определенное, конкретное действие.

Случается, что неверный выбор задачи обнаруживается сразу же после первого выступления в концерте. Но бывает и так, что после многих выступлений с чтением данного произведения установленные задачи перестают «согрывать», теряют свое активизирующее свойство, становятся вялыми, скучными, неинтересными. И в этом случае необходимо их заменять, не отступая, конечно, от авторского замысла и от основы решения данного текста.

В связи с изменением отдельных задач могут изменяться и внутренние представления, а вместе с ними и отдельные фрагменты подтекста. Важно единственное: всеми логически верными способами сохранять *действенность и убедительность слов, не отходя, а все органичнее приближаясь к главной идее произведения*. В этом заключается один из важных и обязательных процессов — процесс последующей доработки программы, опирающейся на живое восприятие аудитории.

Реакция слушателей является наиболее верной и наиболее активной проверкой правильности ранее отобранных задач. Поэтому весьма полезно всегда прислушиваться к эмоциональной реакции зала, так как в ней заключено то ответное взаимодействие, без которого чтец не сможет до конца раскрыть найденные им решения.

Эта реакция проявляется в определенном внимании слушателей в момент чтения, в сосредоточенности, которая убедительнее всех других признаков обнаруживает их заинтересованность и их участие в раскрываемом перед ними произведении. Она проявляется во взглядах, в глазах, из которых чтец может и должен черпать внутреннюю энергию и психологическую поддержку. Вот

почему не следует на литературном концерте выключать свет в зрительном зале. И если некоторые чтецы настаивают на этом, то они попросту не уверены в своей работе и боятся, что живые, реагирующие глаза слушателей могут «спугнуть» их робкое воображение. Такие чтецы никогда в полной мере не доходят до слушателей, до их чувства и мысли; мало того, они не повышают своего мастерства на встречах с аудиторией, а, напротив, замыкаясь в себе, катастрофически движутся вспять.

Сосредоточивая свое творческое внимание на выполнении психологических задач, мастер слова обязан неустанно *контролировать* и свое поведение на эстраде, и степень доведения задачи до слушателя.

«В этой двойственной жизни, в этом равновесии между жизнью и игрой и состоит искусство», — говорит Сальвини.

Т в о р ч е с к о е о т н о ш е н и е

Определив основную идею автора, его творческие желания и мысли, заложенные в каждой отдельной части произведения, мы не можем не проявить к ним *своего отношения*. Этот процесс к моменту окончательного разбора текста неизбежно *взрывает* нашу эмоцию, возникающую в результате последовательного осмысливания развивающихся образов и явлений. Иными словами, активные эмоции появляются как бы в порядке «второй сигнальной системы», присущей человеческому мышлению и его нервной деятельности.

В установлении творческого отношения исполнителя решающую роль играет его *личность*, его мировоззрение, степень политической зрелости, общее развитие и культура.

Давая определенные оценки и устанавливая по ним свое отношение, чтец пользуется «внутренним багажом», который накапливается из познания окружающей его жизни, творческим воображением и тем аналитическим освоением текста, которое пропитывает эти оценки партийным критерием и творческое отношение наполняет высокой идейностью. И чем моложе чтец, тем сложнее протекает период работы, определяющий его

отношение, и, наоборот, чем он становится опытнее, тем легче и органичнее этот момент наступает.

Анализируя произведение, *чтец не пассивно познаёт авторскую задачу, а в порядке активного ее восприятия.* Этот активный анализ и вызывает ту творческую реакцию, которую в нашем искусстве обычно принято называть *эмоциональным восприятием текста.*

Отсюда и появляется то творческое отношение, которое, основываясь на обязательном проникновении в авторский замысел, дополняет его живым и целеустремленным решением.

«Я весь наполнен идеями и чувством современности. И не может быть, чтобы это не отразилось на моем восприятии текста Грибоедова», — сказал Немирович-Данченко по поводу своей последней постановки спектакля «Горе от ума». «Мне нужно найти мое отношение к этому, от этого получится мой основной тон», — добавляет он в той же беседе.

Поняв до конца происходящие события и изучив авторское стремление, побудившее, с одной стороны, к описанию данного события, и, с другой, поставленное им в качестве основной, руководящей идеи произведения (*почему я пишу об этом? и для чего я это пишу?*), чтец не может оставаться равнодушным, спокойно наблюдающим за этим событием. Не только артист, призванный воплощать в художественных образах явления жизни, но и обыкновенный читатель книги, если она его увлекает, никогда не остается нейтральным ни к поведению героев, ни к тем сюжетным перипетиям, которыми движется повествование. И вот это-то эмоциональное отношение, основанное на прочном логическом и смысловом анализе, необходимо немедленно зафиксировать в своей эмоциональной памяти. Способностью увлекать и подчинять себе воображение слушателей обладает только мысль, насыщенная *психологической и нервной взволнованностью*, а «всякий талант — и писательский, и актерский — заключается в способности заражать других людей своими переживаниями» (Вл. Немирович-Данченко).

Естественно, что при встрече с произведением даже самого талантливого писателя у каждого из нас могут возникнуть известные несогласия, сомнения, неясности,

и не потому, что мы не понимаем автора вообще (в этом случае едва ли следует выбирать для работы его произведение), а потому, что психологическая восприимчивость и нервная реакция у каждого индивидуальна. Но такие несогласия могут быть вызваны и другими, более серьезными причинами: если автор жил в другую эпоху или живет в другой стране, то, описывая события и своих героев, вскрывая их взаимосвязь и отношения, он, естественно, исходил из своего миропонимания, а мы, живущие в ином, совершенно новом обществе и при новых общественных отношениях, не можем относиться ко всем явлениям так же, как автор, смотреть на все его глазами, думать его строем мыслей и жить его чувствами. Таким образом, неясности и несогласия возможны как по причине субъективного восприятия явлений — если автор живет вместе с нами, так и вследствие различного мировоззрения — если автор жил в иную эпоху или живет в иных общественно-социальных условиях. И никогда не следует затушевывать возникающие противоречия. Однако такие «конфликты» могут иметь место в решениях, не являющихся для автора принципиальными в раскрытии идеи произведения.

В качестве примера мне хочется привести два случая из моей работы над романом Виктора Гюго «Человек, который смеется».

В первой половине романа автор приводит компрачкосов к покаянию, примиряя их с небом и искупая этим их страшный грех. Возмездие за совершенное преступление Гюго переносит на физического исполнителя пытки пад Гуинпленом Хардкванона, которого и карает в конце романа. Шайка же его соучастников предстает как сознательный разоблачитель несправедливости; во время помолвившись перед смертью, злодеи своим посмертным завещанием сняли с себя ответственность за истязание и очевидную гибель ребенка.

Такая концепция меня никак не «согревала», и все мое восприятие идейно-художественной основы произведения не могло примириться с таким «благополучным» концом очевидных преступников.

В решении главной идеи романа автор в конце концов решительно осуждает компрачкосов, верных испол-

нителей зловещей воли короля и высшей аристократии Англии второй половины семнадцатого столетия. Это положение дало мне право решения гибели и «покаяния» убегающей шайки с иных позиций. Я увидел в сочетании их преступлений и последней молитвы самое страшное проявление иезуитского ханжества. Не оправдание их злодейских поступков, а последний оскал издыхающего страшного зверя почувствовал я в моменте их гибели на тонущем судне. И это творческое решение не только не нарушило основополагающей идеи произведения, но, напротив, подкрепило ее активизацией резко отрицательно-го отношения к этим людям.

Второе сомнение появилось в моменте произнесения речи в палате лордов.

Гуинплен — главный герой романа — взывает о справедливости к твердолобым правителям Англии, полагая, что сможет их убедить.

И это решение не вдохновляло мою фантазию и не могло ужиться в моем представлении с главной идеей произведения.

Перенеся свое творческое стремление на энергичное разоблачение этих лордов, их «счастья» за счет рабства и нищеты народа, я, ни в чем не нарушив творческого замысла автора, наполнил все выступление главного действующего лица в палате лордов кровным, активным, действенным отношением, которое с наибольшим успехом и продуктивностью воспринималось бы аудиторией и непосредственно, ярко воспламеняло ее творческое воображение.

В конце заседания палаты лордов автор замечает: «Гуинплен стоял бледный. В раскатах смеха рушилась его судьба». (В подлиннике: «Gwynplaine pâle avait croisé les bras. C'était fini. Il ne pouvait plus maîtriser ni sa face que le trahissait, ni son auditoire qui l'insultait».)

Принятое мной творческое решение всей главы позволило направить и эту линию не к пассивному примирению с неизбежной судьбой Гуинплена. Его бледность возбудила в моем представлении активный, положительный образ не подавленного неуспехом случайного «нового лорда», а героя, выигравшего сражение, хотя и отдающего себе отчет в безрезультатности своей победы.

Эти примеры не исчерпывают всех возможных аналогичных случаев в работе над авторским текстом. Самым простым решением для чтеца явилась бы простая купюра. Но это — линия наименьшего сопротивления, к которой иногда и прибегают чтецы, забывая, что одним из наиболее интересных процессов нашей работы является активное преодоление встречающихся препятствий посредством таких решений, которые, во-первых, не искажали бы замысла автора и идейной основы произведения и, во-вторых, возбуждали бы наиболее действенное (эмоциональное) отношение исполнителя, а, следовательно, и его слушателей.

Чтец обязан ясно и резко обозначить и утвердить свое отношение к читаемому произведению и посредством убедительной передачи заставить аудиторию разделить вместе с ним предлагаемое решение. Это требует от чтеца предельной мобилизации его воли и темперамента.

* * *

Как только появляется отношение к авторской мысли, в тот же момент текст автора начинает становиться *моим*.

Если мы с самого начала условились, что художественное чтение — это активное словесное действие, так как только такое чтение может быть художественным, то за этим утверждением сделаем и логический вывод, что активно действовать возможно только *своими собственными словами*. Следовательно, работа над текстом ставит среди других задач и эту важнейшую — освоить авторский текст таким образом, чтобы он стал *своим*, органически выражающим *свои* мысли, *свое* отношение к описанным событиям и людям, *свои* заключения и выводы, *свою* волю и *свой* творческий темперамент.

Чем более частые задачи, обозначающие мои желания и мысли, я буду подставлять перед словами автора, тем скорее и органичнее этот текст станет *моим*.

В органическом сочетании продуманной и уясненной авторской мысли и творческого отношения к ней исполнителя получается как бы новое произведение, в котором чтец становится соавтором, и вся дальнейшая работа

проходит уже под знаком не изучения или наиболее верного освоения текста, а нахождения наиболее ярких и убедительных средств передачи произведения.

Наполнение текста действительным к нему отношением является творческим вкладом в авторский замысел самого исполнителя.

Автор предлагает определенные положения (образы, мысли, события), подсказывая нормы решения их (жанровые, стилевые характеристики), и делает определенный вывод, которому соответственно подчиняет отдельные части текста. Чтец предлагает слушателю определенные оценки этих положений, подтверждая ими авторскую идею.

Только при таком активном отношении к мыслям автора трактовка произведения достигает необходимой глубины и ясности убеждения и способна увлечь аудиторию. Такое активное прочтение текста и делает нашу профессию творчеством, а чтец становится художником, или, по выражению Немировича-Данченко, представляет собою «эпическую фигуру, всевидящую и всепонимающую, на все смотрящую глазами и идеи, и эпохи, и живых характерных столкновений, и большой, убеждающей мысли».

Когда говорят, что такой-то чтец хорошо, интересно читает такое-то произведение, это значит, что он верно раскрывает авторский замысел и ярко и убедительно передает аудитории свое решение.

Но это означает также и то, что все передаваемые в чтении мысли сумели увлечь воображение слушателей, что возможно лишь при твердой уверенности исполнителя в правильности трактовки. Так возникает целеустремленное действие, наполняющее слова определенным смыслом и убеждением — активной, действенной задачей.

В самостоятельности правильного решения авторских замыслов также выявляется сущность и внутреннее содержание самого исполнителя — его мысли, желания, его отношение не только к читаемому материалу, но и к нашей действительности. Правильные современные оценки — вот что должно являться для исполнителя основным и непреложным критерием в идейно-художественном анализе произведения.

«Выпуском каждого большого произведения на эстраду А. Я. Закушняк всегда что-либо утверждал или на что-либо отвечал. Он чувствовал большую творческую зарядку, когда его работа идейно совпадала с требованиями эпохи» *.

Но к такому совпадению должен сознательно стремиться каждый чтец, так как в предусмотренном совпадении творческого желания артиста с насущными требованиями времени заключается одна из основных и обязательных задач советского реалистического искусства.

Внутренние представления

Слова для того, чтобы воздействовать ими на слушателя, увлечь его, не могут быть только сочетаниями звуков, обозначающими те или иные понятия, — чтобы они могли передавать определенное значение и смысл, необходимо внутренне видеть, представлять себе то, о чем мы говорим. «Без представления нельзя высказывать свои суждения» **, — говорил Станиславский.

Когда мы в жизни произносим слова, мы всегда представляем себе то понятие или тот предмет, которые они обозначают. И прежде чем произнести эти слова, мы видим перед собой их содержание.

«Природа устроила так, что мы при словесном общении с другими людьми сначала видим внутренним взором то, о чем идет речь, а потом уже говорим о виденном... Говорить на нашем языке — значит рисовать зрительные образы» ***.

Но эта истина, к которой мы в жизни настолько привыкли, что не замечаем ее, нередко теряется, как только артист выходит на сцену и когда понятное в этот момент волнение заставляет его часто терять многие жизненные закономерности.

Если сам чтец не будет ясно видеть перед собою те образы, которые он хочет передать своей аудитории, которыми он стремится увлечь воображение своих слуша-

* Е. Гардт, Силует мастера.

** К. С. Станиславский, Режиссерские занятия, 1935.

*** К. С. Станиславский, Работа актера над собой. «Искусство», 1951, стр. 497.

телей, эти образы не смогут «увидеть» и слушатели, а сами слова, не освещенные внутренним представлением, будут скользить мимо их сознания и воображения. Они останутся только сочетаниями звуков, обозначающими понятия, но *смысл* этих понятий и их *значение* выявлены не будут.

Мало этого, нужно воспитать в себе способность обостренного и точного возбуждения образов, нужно не просто стремиться передать другим свои представления — необходимо заставить увидеть их.

«Говорят, что мысли возникают в голове человека до того, как они будут высказаны в речи, возникают без языкового материала, без языковой оболочки, так сказать, в оголённом виде. Но это совершенно неверно. Какие бы мысли ни возникли в голове человека и когда бы они ни возникли, они могут возникнуть и существовать лишь на базе языкового материала, на базе языковых терминов и фраз. Оголённых мыслей, свободных от языкового материала, свободных от языковой «природной материи» — не существует. «Язык есть непосредственная действительность мысли» (Маркс). Реальность мысли проявляется в языке. Только идеалисты могут говорить о мышлении, не связанном с «природной материей» языка, о мышлении без языка»*.

И так же, как наши мысли могут возникнуть лишь на базе языкового материала, на базе обозначающих их терминов, точно так же и слова не могут возникнуть вне определенного представления и являются как бы результатом внутреннего возникновения образа.

Возбуждая в своем творческом воображении определенные образы и передавая их через словесное действие слушателям, чтец должен стремиться нарисовать перед ними не отдельные иллюстрации к произносимому тексту, а всю сложную цепь своих внутренних представлений.

Непрерывность представляемой картины обеспечивает установление между чтецом и аудиторией той творческой взаимосвязи, которая должна рождаться в процессе

* И. Сталин. Марксизм и вопросы языкознания, Госполитиздат, 1952, стр. 39.

передачи произведения и без которой невозможно как верное впечатление, так и правильное самочувствие артиста.

Возникающие в представлении образы должны строго соответствовать волевому заказу исполнителя. Один и тот же предмет не может представляться в разных случаях одинаково. Напротив, он всякий раз изменяет свой контур, свою окраску, свой характер в зависимости от выполняемой функции в общем решении главной идейно-художественной задачи.

И ни в каких случаях нельзя ограничивать творческую фантазию добросовестно фотографическим представлением того предмета, о котором мы говорим. Всегда нужно наделять его тем смысловым и эмоциональным содержанием, которое появляется, во-первых, непосредственно от обозначающего это понятие слова и, во-вторых, от того активного отношения, которое рождается основной задачей, определяющей наш замысел и наше творческое желание. Следовательно, недостаточно только увидеть образ, необходимо увидеть этот образ в определенном аспекте, пластике, движении.

Часто встречающиеся слова, которыми обозначены какие-либо явления, понятия или предметы: *лес, море, сказка, любовь, подвиг, горе, дом, поле, весна* и т. д., — всякий раз в зависимости от того, что я хочу выразить в данном случае этим словом, видоизменяют свое содержание. Не может быть, чтобы слово *дерево*, например, всегда возбуждало в представлении артиста одну и ту же березу. Так не бывает; в одном случае это дерево, шумящее своей сочной листвой, в другом засохшее дерево, в третьем — дерево, согнувшееся под бурей, и т. д. То же самое, когда мы вспоминаем весну. Весна, в непосредственном восприятии, — это ручьи, молодая зелень, распускающиеся листья деревьев, солнечные лучи и голубое небо. Но ведь весна может быть и иной, не возбуждающей в нашей эмоциональной памяти ни голубого неба, ни зелени, ни солнца. Ну, скажем, весна дождливая (это — по линии зрительных впечатлений) или весна, в которую герой повествования пережил какое-нибудь горе (это — по линии психологических ассоциаций). В этом случае и наши внутренние представления, подска-

занные автором текста, возникают в ином своем облике и характере.

И чем неожиданней и необычней представление, тем активней должно быть стремление внедрить его в сознание и творческое воображение аудитории.

Это серьезное обстоятельство всегда нужно иметь в виду, и некоторые чтецы совершают огромную ошибку, забывая об этом, довольствуясь тем, что сами для себя представляют образы и полагают, что этого совершенно достаточно. Из-за этой ошибки нередко возникают недоуменные «обиды»: «Читал я хорошо, всё «видел», весь текст был логически обоснован, все время «чувствовал» основную задачу, а аудитория меня не слушала». Это происходит прежде всего оттого, что исполнитель не стремился передать свои представления слушателям, читая как бы для самого себя.

Необходимо направить свою волю к тому, чтобы слушатели увидели внутренний образ именно таким, каким в данном случае он представляется исполнителю. Без этой конкретной задачи теряется всякий смысл искусства чтеца, так как слушатели перестают жить с ним едиными мыслями и волнением, перестают следить за движением раскрываемого перед ними произведения.

Но бывает и так, что аудитория, поначалу внимательно слушавшая исполнителя, к середине или к концу выступления перестает его слушать.

Это случается тогда, когда чтец по ходу чтения включает свою волю и обрывает сплошную цепь представлений, которая всегда должна быть *непрерывной*.

Внутренние представления при умении не только вызывать их в необходимой для данного момента конкретности, но и не обрывать их последовательного возникновения, активно помогают сохранению свежести, первожденности слов на протяжении любого количества времени и повтора программы. Многократно читая одно произведение, мы незаметно для себя теряем ощущение внутреннего содержания слов, произносим текст, как хорошо «заученные фразы», подменяя живое, активное действие так называемой «техникой». Часто чтецы, не отдавая отчета в губительном для всякого творчества свойстве такого «приема», наивно стремятся к «обкатан-

ному» чтению с эстрады, выхолащивая тем самым содержание слов, сохраняя и отшлифовывая голую, пустую форму.

Но иногда такое омертвление слов происходит и помимо воли артиста, в силу привычки «забалтывать» текст и неумения пользоваться законом внутренних представлений. В этом случае необычайно помогает система возбуждения образов. Ясно увиденный внутренний образ неизменно обновляет слова, оживляет их, и текст, за которым проходит непрерывная нить внутренних представлений, всегда воспринимается заново, а сами слова не теряют своей убеждающей свежести, так как если частое повторение слов одного и того же текста стирает их живой смысл, делает их механическим сочетанием звуков, то внутренние образы при частом их возбуждении лишь уточняют свой характер. Эти уточненные образы наполняют слова конкретным смыслом, — они неизменно поддерживают их ясное, осязаемое содержание.

Внутренние представления в процессе их уточнения завершают переход авторского текста в свои собственные слова.

Перечитывая написанный автором текст, мы, в сущности, повторяем слова, принадлежащие другому человеку. Но когда содержание этих слов возникает в нашем воображении, в созданных нами внутренних образах, то и сами слова неизбежно становятся как бы нами рожденными. Они перестают обозначать только те представления, которые возникали в воображении автора во время их написания, и начинают выявлять те образы, которые рождаются нашей фантазией, нашим желанием наполнить их определенным внутренним смыслом и чувством, возникшим в результате нашего *активного отношения к авторскому тексту*.

Активно действовать и убеждать «чужими» словамч, «чужими» мыслями невозможно. Это еще раз подтверждает необходимость воспитания системы внутренних представлений на основе творческого воображения (фантазии). Это воображение должно развиваться в направлении, подсказанном авторским замыслом, в проникновенном раскрытии идеи. Система внутренних представлений особенно необходима в искусстве чтеца, где за



С. Фадеева и Н. Першин читают „Молодую гвардию“
А. Фадеева



Л. Кайранская



Н. Ефрон



О. Бёул

словами должны возникнуть конкретные образы, помогающие слушателям воспринимать не только произведение, но и предлагаемую исполнительскую трактовку.

Подтекст

Свои творческие замыслы и действенные задачи чтец доводит до слушателя через раскрытие подтекста, являющегося тем внутренним психологическим двигателем, который координирует мысли и направляет слова к решению основной, главной идеи произведения.

Всё,— определившаяся в первом периоде работы над текстом авторская мысль, активное отношение к ней исполнителя, основная идея, во имя которой читается данное произведение, — все это в конечном итоге разрешается верным и ясным подтекстом, который придает словам определенное смысловое и эмоциональное устремление.

Без подтекста слову нечего делать. Даже малейшие оттенки, которые мы хотим придать фразе, диктуются нашим подтекстом, который тем ярче и вернее, чем вернее и определеннее задача, поставленная нами при определении отдельных частей произведения. «То, что в области действия называют сквозным действием, то в области речи мы называем подтекстом»*.

Очень важно иметь в виду то творчески необходимое взаимодействие, которое в одинаковой мере испытывают внутренние представления и подтекст. Если подтекст не может быть обозначен без ясно возникающих представлений, то и сами представления фиксируют свой характер под прямым влиянием подтекста. И в этом смысле, возбуждая свой «внутренний глаз», надо все время сочетать его реакцию с реакцией «внутреннего уха», воспринимающего и контролирующего подтекст, рожденный на основе внутренних образов.

«В момент творчества слова — от поэта, подтекст — от артиста. Если бы было иначе, зритель не стремился бы в театр, чтобы смотреть актера, а сидел бы дома и чи-

* К. С. Станиславский, Работа актера над собой, «Искусство», 1951, стр. 493.

тал пьесу»*, — так определяет смысл и значение подтекста К. С. Станиславский (Курсив мой. — В. А.) «Если бы я сам или кто другой, лежа на диване, читал эту книгу, я бы получила такое же впечатление... А вы дадите то, чего я сам не смог бы получить, именно потому, что вы принесете в этот рассказ свою артистическую крепкую, глубокую индивидуальность, насыщенную какими-то отличными выразительными красками»**, — развивает эту же мысль Вл. И. Немирович-Данченко.

Следовательно, в подтексте проявляется та творческая «крепкая, глубокая индивидуальность», которая и отличает главным образом трактовку одного мастера художественного слова от трактовки другого.

Без ясного и убедительного подтекста речь не может вызвать желаемую реакцию, и внутренние образы не будут возникать в ответном воображении слушателей. При таком положении чтение не увлечет их, и вся предварительная проведенная чтением работа пропадет впустую. Малейшая недоработка в уточнении подтекста неизменно ведет к неудачам в момент выступления.

Шаляпин, говоря о том, что «думать надо всю жизнь, а работать (на сцене — В. А.) всего полчаса», конечно, имел в виду наряду с чисто вокальной характеристикой образа и тот подтекст, который способствовал выявлению сущности созданных им сценических образов.

Основываясь на подтексте, важно верно направить свои усилия на выполнение задачи, заставить аудиторию *понять* ваши мысли, увлечь ее своими чувствами, своими переживаниями.

Для этого необходимо все время «доносить» подтекст, через который мы как бы раскрываем перед аудиторией наши волевые стремления.

Наиболее конкретно определяя функциональное значение подтекста, можно обозначить его следующими словами: в подтексте мы выражаем внутренний смысл слов, активно направляемый к выявлению главной идеи

* К. С. Станиславский, Работа актера над собой, «Искусство», 1951, стр. 494.

** Стенограмма беседы Вл. И. Немировича-Данченко с учениками студии МХАТ.

произведения; подтекст, основанный на наших внутренних представлениях, уточняет и одухотворяет их; являясь внутренней жизнью слов, подтекст изменяет их смысловые значения в зависимости от поставленных нами задач.

Мы часто говорим слово «милый» с оттенком, придающим этому понятию совершенно противоположный смысл. А слово «негодяй», например, мы также можем произнести с обратным смысловым подтекстом. То же самое в целых фразах, когда приказывать мы можем умоляя и советовать — требуя. Отсюда интонационная сила подтекста, его неподчиняемость ни непосредственному значению слова, ни даже мысли, формально вытекающей из сочетаний слов и фраз.

Направляя своему объекту активную волю и мысли, мы сейчас же получаем ответное возбуждение, оплодотворяющее нашу творческую фантазию. Такое взаимодействие двух темпераментов — чтеца и аудитории — наполняет подтекст ощущением убеждающей правды, которая содействует безусловному успеху творческого процесса.

Как только ясно определившийся подтекст пронизет все слова и фразы, возникнет *словесное действие*, которое является не чем иным, как собственно *художественным чтением*.

Словесное действие как целенаправленность осмысленного и пережитого нами текста по самой своей природе не допускает пассивного произнесения слов.

Нельзя забывать, что творческое воображение слушателей до того момента, когда они будут захвачены чтением, представляет собой серьезную противодействующую силу. Как мастер художественного слова не может передавать мысли и образы автора, не уточнив их своим творческим отношением, так и слушатели никогда не воспринимает «на веру» трактовку и подтекст исполнителя.

Такое противодействие особенно резко проявляется при исполнении знакомых произведений, и события и образы которых самостоятельно решены уже многими слушателями и являются привычными для них. Вот почему «Евгения Онегина» Пушкина читать труднее, чем только что написанное современное произведение: и

образы действующих героев, и отношение к ним настолько прочно уже сложились в представлении каждого, что заставить воспринимать их в иных решениях и трактовках — задача, требующая от исполнителя более значительного напряжения воли, высокого мастерства и убеждающей выразительности.

Укрепляя слова определенным подтекстом и устремляя их к ясной и единственной цели, мы не в силах отнестись к ним инертно, хладнокровно, так как одно положение исключает возможность появления другого. Поэтому даже так называемые «тихие места» в тексте всегда должны быть насыщены активным посылом, целевое направление которого «и есть, в сущности, сквозное действие» (Вл. Немирович-Данченко).

Желание увлекать других своими переживаниями — смысла нашего искусства, способность увлекать другого своими переживаниями зависит от степени одаренности исполнителя. И чем глубже талант артиста, тем ярче и убедительнее все его представления возникнут в ответном воображении слушателей, тем меньше они вызовут сомнений, и тем органичнее аудитория будет следовать за чтением в его постепенном и последовательном раскрытии читаемого произведения.

Талант чтеца определяется способностью убеждать аудиторию своими мыслями и чувствами, силой и глубиной этих мыслей и чувств.

Но одного таланта для искусства недостаточно. Необходимо еще и мастерство, которое не дается сразу, а требует от артиста огромной, постоянной работы. «Сцена требует, кроме таланта, от актера всех его сил, всего труда, сознательного и серьезного, на который он только способен. Если вы думаете, что достаточно обладать голосом, внешностью и известным огнем, чтобы больше уже ни о чем не заботиться, пожинать лавры и легко зарабатывать — не идите на сцену. Если вы готовы отдать ей всю душу и все силы, не ожидая скорого и легкого успеха, работать всю жизнь не покладая рук и искать возможного совершенства в своей работе — идите» *.

* А. И. Южин, Письмо к А. А. Остужеву.



МАСТЕРСТВО

Поэт творит словом, и это творческое слово, вызванное вдохновением из идеи, могущественно владевшей душою поэта, стремительно переходя в другую душу, производит в ней такое же вдохновение и ее так же могущественно объемлет.

В. Жуковский

I

Что же, в конце концов, выявляет наши творческие стремления, наши задачи и представления? Что раскрывает подтекст? Какими ощутимыми звуковыми источниками движется словесное действие, и что определяет его целеустремленность? Разумеется, вся большая проделанная работа над текстом, начиная с прочтения его по мысли, когда в нем обозначились логические ударения и остановки, группировки слов и словоразделы, и кончая установлением подтекста, основанного на творческом отношении к авторским словам и на активном стремлении к решению главной задачи, — все это должно, в конце концов, получить свое выражение, свою слышимую отметку, свой звуковой показатель. Такими конкретными звуковыми признаками в художественном чтении являются: *интонация, психологическая пауза и ритм.*

Овладеть искусством интонации, психологической паузы и ритма — это значит овладеть мастерством художественного чтения. Старые драматические актеры считали, что на мастерство нужно потратить по крайней мере

ре четверть своей театральной жизни. Во всяком случае, необходимо помнить, что мастерство не имеет предела и что для того, чтобы стать подлинным мастером, необходимо неизменно и систематически работать над собой, над повышением своих исполнительских возможностей.

И н т о н а ц и я

Говоря об интонации, необходимо сразу же предупредить: интонацию никогда не нужно выдумывать. Интонация приходит сама в результате активного стремления правильно решить задачу и передать свои представления слушателям. Она рождается в результате желания верно передать свое отношение к событиям и людям, о которых написано автором. И вся предварительная работа артиста над текстом призвана служить правильно-му ее появлению.

Закушняк считал, что интонацию рождают «два рычага» — мысль и эмоция: надо думать над задачей, которую ставят автор и артист, берущий данное произведение; правильное разрешение задачи дает и правильное течение эмоции.

Если искусство должно виждиться на правдивом отражении жизни, то, говоря об интонации, мы обязаны обратить на это особое внимание, потому что даже малейший отход от естественности, от жизненной правды лишает интонацию основного ее качества — убежденности, которую она должна вызывать в слушателе. Без этого интонация, так же как и весь неверно тонируемый текст, становится ненужной, раздражающей, снижающей всю проделанную работу, даже несмотря на тончайшую ее отделку. И не случайно самые точные и убедительные интонации у детей, которые выражают свои желания и суждения непосредственно, без какого бы то ни было влияния манеры, навыка, условности отношений и которые наиболее остро чувствуют малейшую неискренность речи. «Притворство, в чем бы то ни было, может обмануть самого умного, проникательного человека; но самый ограниченный ребенок, как бы оно ни было искусно скрывается, узнаёт его и отвергается» *.

* Л. Н. Толстой, Анна Каренина, т. I, ч. III, гл. 9.

Выражая мысль и эмоцию, которыми чтец наполняет данные слова, интонация одновременно с этим выявляет и творческую сущность самого исполнителя, потому что интонацию нельзя «перенять» от другого. Разумеется, можно скопировать, симитировать чужую интонацию, которая будет «очень похожа», но которая будет совершенно бездейственна, так как стимулы ее созревания выпадут, останется одна голая, бессодержательная форма. Такое заимствование чужих интонаций относится к области подражания и ничего общего не имеет с творчеством.

Можно развивать свою интонацию, поскольку чтец всегда должен читать от самого себя, и интонационный строй его речи, присущий только ему одному, в предельной степени раскрывает его «лицо», его стиль, его субъективное мироощущение. И степень дарования и мастерства того или иного чтеца измеряется не чем иным, как правдивостью, точностью и гармоничностью его интонаций.

Что же такое интонация, и каковы признаки, отличающие ее от логических ударений?

Интонацией мы называем такую тональную окраску слова, через которую проявляется наша мысль во всех ее возможных оттенках и порождаемая этой мыслью эмоция.

Мы знаем, что логическое ударение ставится на основном по смыслу слове предложения, и им определяется логический строй фразы. Кроме того, логическое ударение не предусматривает тональной окраски слова. Оно выполняет хотя и очень важную, но исключительно служебную функцию для дальнейшего творческого разбора текста.

Интонация не зависит ни от главных, логически выделяемых слов, ни от логических ударений. Интонация может совпадать с ударяемым словом, вернее — ударяемое слово фразы может быть окрашено интонацией, но и это совпадение вовсе не обязательно. Интонация имеет множество тональных оттенков, выражающих самые разнообразнейшие наши желания, в то время как логическое ударение бывает только двояким: понижение на словах, завершающих фразу, и повышение при незаконченной

фразе с соответствующим усилением звука. От интонации зависит смысловая и эмоциональная окраска слов, и сама она является результатом нашего психологического стремления.

Пример: Я пошел гулять, потому что погода сегодня великолепная.

В этой фразе основное логическое ударение на слове *великолепная*, дополнительное (дополняющее мысль фразы) — на слове *гулять*. Но интонацией непременно будут отмечены слова: *великолепная* (совпадающий случай с логическим ударением) и *погода* (несовпадающий случай), если возникнет желание выразить действительно замечательную погоду.

Я пошел гулять, потому что погода сегодня великолепная.

Чем разнообразнее и живее интонации, тем богаче и интереснее речь. Но никогда не следует злоупотреблять интонацией. Чрезмерное и неоправданное раскрашивание слов делает текст невыразительным, сумбурным, неубедительным; при частом, не вызываемом подтекстом, употреблении интонации слова становятся бедными и пошлыми, как дешевая мишура.

Существует некоторая тенденция — особенно она развита у чтецов, выступающих с юмористическим репертуаром, — специально отыскивать интонации, которые сами по себе, то есть независимо от содержания слов и подтекста, способны рассмешить аудиторию. Такая притянутая интонация немедленно вытесняет всякий смысл, уничтожает возможность выполнения задачи и доведения ее до слушателей. М. С. Щепкин говорил: «Помни, что совершенство не дано человеку, но, занимаясь добросовестно, ты будешь к нему приближаться настолько, насколько природа дала тебе средств. Ради бога, только никогда не думай смешить публику: ведь и смешное, и серьезное вытекает все-таки из верного взгляда на предмет»*.

Правильная и убедительная интонация диктуется не только желанием верно решить и донести до слушателя

* Сборник «М. С. Щепкин». «Искусство», 1952, стр. 250.

творческую задачу, — во многом она подсказывается художественным вкусом, или, как говорят, чувством меры. Причем эта «мера» должна предупреждать излишнее увлечение как количеством интонаций, так и разнообразностью их.

«Вкус в искусстве отвечает разуму в знании. При помощи разума мы распознаем правду от лжи; вкус есть чувство, при помощи которого мы распознаем, что хорошо, что плохо и что посредственно» (*Тальма*).

И, наконец, интонация является выразителем стиля автора и «авторского лица».

Вот почему нельзя пользоваться одними и теми же интонациями, читая произведения разных авторов. И если многообразие верно рожденных смысловых интонаций обогащает исполняемый текст, то разнообразие их звучания обогащает профессиональные возможности самого исполнителя. И чем точнее и конкретнее интонация, тем вернее и целеустремленнее исполнитель возбуждает фантазию своих слушателей и организует их мысли в направлении, необходимом для решения поставленной им задачи.

Интонация есть высшая и самая острая форма речевого воздействия.

Когда ребенок желает быть услышанным, он повышает голос. Это психологическое действие возникает в нем органически, без участия какого-то опыта, знаний, смекалки и является как бы простейшим безусловным рефлексом. Но с годами он начинает понимать, что одним криком трудно чего-либо добиться, и, ставя перед собой простейшую задачу, разрешает ее более сложными приспособлениями: лаской, слезами, обиженностью. Эти приспособления и порождают определенную, волевою, сознательную интонацию, постепенно становящуюся для него приобретенным свойством, которым он на основании опыта будет пользоваться автоматически. Точно так же и природа появления интонации в процессе длительного изучения текста неизбежно приобретает свойство безусловных возникновений.

Никогда не следует «оттачивать» интонацию — это ее засушит, но нужно тренировать разнообразные и интересные возможности ее появления — это упрочит ее.

Никогда не следует запоминать интонацию — это делает ее механической, но нужно уметь восстанавливать психологическую причину ее возникновения — это ее оживит.

Убедительность интонации, ее правдивость, ее «доходчивость» в конечном итоге решает успех или неудачу литературно-чтецкой работы.

А. Н. Островский любил во время спектаклей слушать свои пьесы из-за кулис, не видя артистов. Он внимательно слушал их интонации и по ним «видал» своих героев.

Без верной, правдивой и жизненной интонации речь перестает убеждать и воздействовать.

К. С. Станиславский сравнивает актеров, которые пользуются текстом для того, чтобы показать слушателям только качество своего голоса, дикцию и технику речевого аппарата, с теми продавцами музыкальных магазинов, которые «бойко разыгрывают на всевозможных инструментах замысловатые ругады и пассажи не для того, чтобы передавать произведения композиторов и свое понимание их, а лишь для того, чтобы демонстрировать качество продаваемого товара»*.

Это сравнение приведено Станиславским в разделе о специфической ремесленной театральной речи, но речь становится ремесленной тогда, когда она не выполняет внутренней задачи, когда она заштампована.

И, наконец, получая санкцию определенного подтекста, интонация выражает не просто, скажем, страдание или радость вообще, но в каждом отдельном случае становится предельно конкретной.

Вл. И. Немирович-Данченко, высоко ценя трагический талант великой русской актрисы Ермоловой, подметил тем не менее, что Ермолова в разных пьесах одинаково передавала чувство страдания матери и брошенной возлюбленной.

Но в театре впечатление зрителей дополняется множеством других присущих драматическому искусству выразительных средств. У чтеца же всякий штамп инто-

* К. С. Станиславский, Работа актера над собой, «Искусство», 1951, стр. 492.

нации губительно отражается на восприятии слушателей, так как неверная или не совсем точная интонация не компенсируется в их впечатлении ни живой реакцией партнеров, ни физическим развитием сцены и т. д.

Следовательно, интонация должна быть жизненна, правдоподобна, должна вытекать из решения психологической задачи и внутреннего подтекста, быть непременно конкретной и соответствовать не только данному творческому желанию исполнителя, но и авторскому стилю произведения.

Интонация появляется в результате словесного действия. В то же время словесное действие находит свое наиболее ясное выявление в вызываемой им интонации.

Было много различных «направлений» в преподавании сценической речи. Не однажды создавались всевозможные «театры чтеца»; дело доходило до «многоголосных декламаций», когда два или несколько исполнителей произносили стихи в унисон. Но все эти «направления» грешили, в общем, одним главным пороком: формалистически отыскивая «интересные» и «оригинальные» интонации, они убивали мысль и тем самым выхолащивали содержание слова.

Кроме всего сказанного следует постоянно иметь в виду, что интонация — и в этом нет ничего неверного и неожиданного — может изменять свои тональные оттенки под непосредственным воздействием аудитории.

Владимир Маяковский говорил: «Нельзя работать вещь для функционирования в безвоздушном пространстве или, как это часто бывает с поэзией, в чересчур воздушном».

Надо всегда иметь перед глазами аудиторию, к которой этот стих обращен. В особенности важно это сейчас, когда главный способ общения с массой — это встрада, голос, непосредственная речь.

Надо в зависимости от аудитории брать интонацию убеждающую или просительную, приказывающую или вопрошающую.

Большинство моих вещей построено на разговорной интонации. Но, несмотря на обдуманность, и эти интонации не строго-настроено установленная вещь, а обра-

щения, сплошь да рядом меняются мной при чтении, в зависимости от состава аудитории» *.

Эти слова Маяковского относятся не только к моменту написания вещи, но и, главным образом, к прочтению ее с эстрады, перед аудиторией. Следовательно, они обращены не только к поэту-автору, но и прежде всего к исполнителю-чтецу.

Итак, интонация должна быть основана на смысловой и эмоциональной природе. Но она также должна сочетаться с ритмическими особенностями данной речевой мелодии и теми приостановками, которые мы называем психологическими паузами.

Психологическая пауза

Вторым важнейшим показателем логической и эмоциональной направленности фразы является психологическая пауза, то есть такая остановка, которая, не будучи непосредственно связана ни с логическим ударением, ни с логической группировкой слов, усиливает, однако, и логическое устремление текста и, главным образом, выявляет психологическое значение данного текстового куска.

«Если без логической паузы речь безграмотна, то без психологической она безжизненна.

Логическая пауза пассивна, формальна, бездействительна; психологическая — непременно всегда активна, богата внутренним содержанием.

Логическая пауза служит уму, психологическая — чувству» **.

Психологическая пауза является наиболее ярким признаком верного самочувствия исполнителя, его уверенности в решении задач, его воздействия на творческую фантазию слушателей.

Психологическая пауза диктуется нашим активным отношением к внутренним образам. Она отражает наш внутренний мир, ту работу, которая происходит в дан-

* В. В. Маяковский, Как делать стихи? «Советский писатель», М., 1952, стр. 35 — 36.

** К. С. Станиславский, Работа актера над собой, «Искусство», 1951, стр. 514.

ный момент в нашем воображении, и ей целиком подчиняется необходимое для ее действия время. Психологическая пауза, будучи не связана с логическим разбором текста и непосредственно от него не завися, всегда сочетается с характером предыдущей и последующей интонации.

Никогда не следует заранее определять продолжительность такой паузы — это сейчас же ее обеднит. Необходимо лишь зафиксировать свое отношение к вызывающим эту паузу мыслям и образам. Продолжительность такой паузы зависит от отношения к содержанию данного текста в данный момент. Поэтому длительность психологической паузы может изменяться в разные дни выступлений чтеца, она во многом зависит от его внутреннего, психофизического состояния в момент выступления. Если логическая пауза, обусловленная прочтением текста по мысли, является постоянным указателем звуковой остановки, если слова, разделенные этой паузой, не могут быть произнесены слитно, то психологическая пауза, подверженная многим и не всегда заранее определяемым влияниям, может быть растянута на значительное количество времени, а в другом случае та же пауза может сокнуться и влиться в слова.

Завися от психофизического состояния исполнителя, от реакции зрительного зала, от степени четкости представляемых образов, изменяя свою внутреннюю окраску и продолжительность от меры внутреннего возбуждения чтеца, от активности его волевого напряжения в момент чтения, психологическая пауза в то же время не стеснена никакими речевыми регламентами. Напротив, законы речи целиком от нее зависят, так как она может влиять не только на выразительность интонации, но в отдельных случаях и на логическую группировку слов, словоразделы и даже на логическое ударение.

Иногда слово, звучащее непосредственно после психологической паузы и не имевшее специального ударения, приобретает его, подчиняясь этой паузе и как бы продолжая ее смысловую и эмоциональную функцию. Это происходит обычно в тех случаях, когда пауза рождается не только данным подтекстом, определяющим целенаправленное действие окружающих ее слов, а в

результате психологической ее подготовки ранее высказанными словами и мыслями.

Природа психологической паузы схожа с природой звучащего слова. Она, так же как и слово, проистекает из внутренних представлений и подтекста и является проявлением действенной мысли.

Психологическая пауза может возникнуть в начале фразы перед словами, внутри фразы — между словами и в конце фразы — после прочитанных слов. В первом случае она предупреждает значение слов предстоящих; во втором — проявляет психологическую зависимость (объединяющую или разъединяющую) высказанной мысли от мысли последующей, подчеркивая значение этих мыслей и отношение к ним; в третьем случае она задерживает внимание на отзвучавших словах и образах, как бы продлевая в молчании глубину их значения.

Воздействие психологической паузы в последнем случае огромно.

«Пауза или молчание является большим секретом актерского исполнения; действие паузы изумительно, — замечает знаменитый английский трагик Гаррик.

«Помни паузу!» — говорит Ф. Шаляпин.

Но поскольку психологическая пауза есть острое и резко воздействующее на слушателя средство передачи образов и мыслей, постольку чрезвычайно опасно ею злоупотреблять. Художественный вкус и дарование исполнителя обязаны подсказать ему меру.

При частом и необоснованном повторении психологическая пауза теряет свою остроту и приобретает противоположное качество: не углубляет содержания и значения слов, а разрывает их постепенное и последовательное развитие.

Психологической паузой, так же как интонацией, нужно пользоваться продуманно и осторожно еще и потому, что самостоятельность их силы воздействия в отдельных случаях может сместить самый смысл слова. Станиславский утверждает, что «интонация и пауза сами по себе, помимо слов, обладают силой эмоционального воздействия на слушателей». В самом деле, слушая незнакомый нам язык, мы легко воспринимаем по интонациям

и паузам нервное наполнение речи, а следовательно, и внутреннее состояние говорящего. По этому состоянию в какой-то степени мы можем угадать и смысловое значение произносимых слов. До такой степени сильно и красноречиво действие психологической паузы и интонации.

Выразительность психологической паузы проверяется на аудитории и так же, как всякое творческое решение, под влиянием реакции слушателей может подвергнуться изменению, то есть внутренние причины ее появления могут изменить свой оттенок.

Нельзя смешивать психологическую паузу с так называемой «игровой» паузой, которой часто пользуется на сцене актер. Если наличие первой продиктовано необходимостью психологического воздействия, углубленного дополнения мысли, то вторая выполняет лишь физическую задачу. И если первая является выражением внутренней жизни, то вторая — лишь иллюстрация действия.

Никогда нельзя психологическую паузу превратить в логическую, в то время как логическая пауза очень часто — и весьма плодотворно — может перерасти в психологическую. Такое совпадение укрепляет логическую последовательность речи и насыщает эту звуковую остановку психологическим содержанием. И так как логической паузе отведено более или менее определенное, очень небольшое время длительности, то чем скорее она перерастет в психологическую, тем сильнее будет и ее частное логическое воздействие.

Вообще надо сказать, что в звучащей речи самое желательное распределение психологических пауз — это такое, при котором большинство из них совпадает с паузами логическими.

Р и т м

Ритм вместе с интонацией и психологической паузой составляет выразительную основу словесного действия. Он как бы дополняет работу, проведенную над литературным материалом, и придает всему звучанию произведения окончательную завершенность.

Предлагая логическое определение ритма, К. С. Станиславский дает следующую формулировку:

«Ритм есть количественное отношение действительных длительностей (движения, звука) к длительностям, условно принятым за единицу в определенном темпе и размере».

«Темп есть быстрота чередования условно принятых за единицу одинаковых длительностей в том или другом размере».

«Размер есть повторяемая (или предполагающаяся повторяемой) сумма одинаковых длительностей, условно принятых за единицу и отмечаемых усилением одной из единиц (длительность движения, звука)»*.

Переводя эти формулы на язык творческой практики, К. С. Станиславский говорит, что «ритм — это определенное количество задач, уложенных в определенный отрезок времени. Усилить ритм — это значит увеличить количество задач в том же отрезке времени».

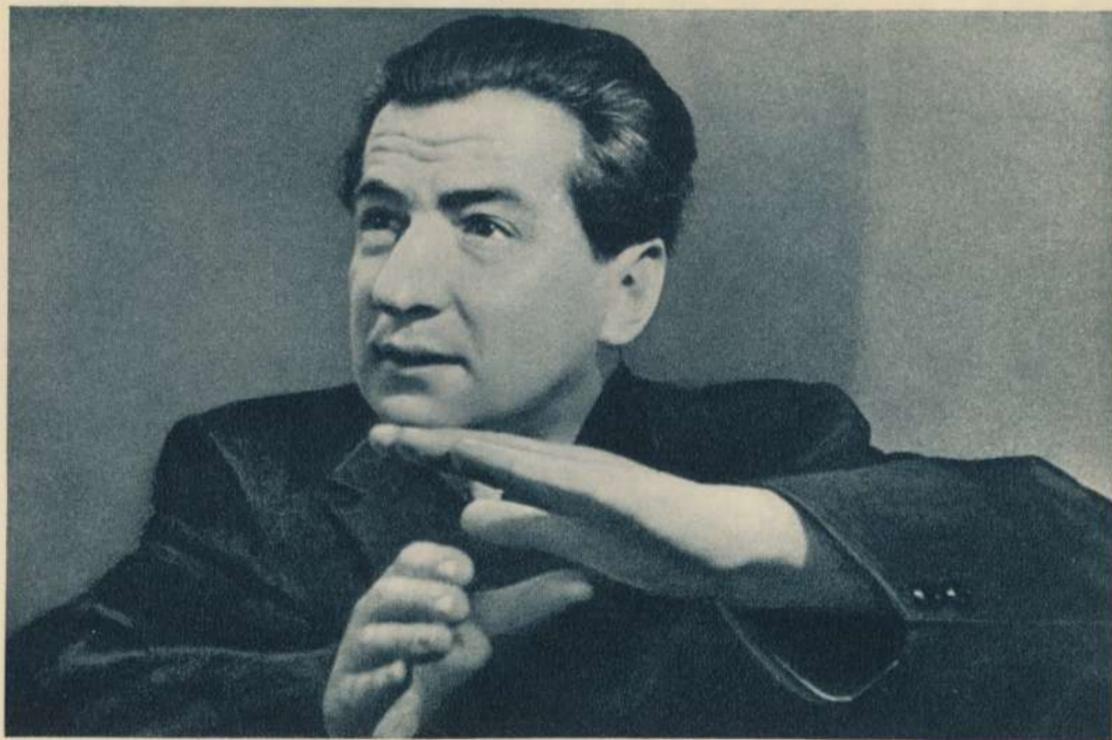
Только так мы и должны понимать творческую природу ритма, ибо если мы будем пользоваться им как чисто формальным признаком звучания речи, самый ритм, взятый без внутренних, психологических стимулов, не только потеряет свою воздействующую силу, но превратит нашу речь в пустую, барабанную трескотню. Ритм возникает в органической близости к интонации и психологической паузе и, так же как они, является выразителем внутреннего желания исполнителя, основанного на представлении и подтексте. Но в отличие от психологической паузы ритм должен быть более или менее определен в завершающей стадии подготовки литературной программы.

Необходимо точно условиться, что в данном случае речь идет о том конкретно проявляемом ритме, в котором произносятся слова.

Существует еще так называемый «скрытый» ритм исполнения.

«Скрытый» ритм может и не совпадать с ритмом произнесения текста, он может быть сознательно завуалирован и только изредка, в заранее намеченных местах, проявиться в полной силе. Этот прием использования «скрытого» ритма имеет место в тех случаях, когда необходимо

* К. С. Станиславский, Работа актера над собой, «Искусство», 1951, стр. 551.



Ираклий Андроников



Н. Эфрос и П. Ярославцев

преднамеренно неверно направить творческую фантазию слушателей, имея в виду последующее разоблачение. «Скрытый» ритм проявляется внезапно, в наиболее неожиданных словах и паузах.

Этот трудный, но интересный прием в художественном чтении теряет всякую остроту при частом его использовании. Точно так же, как часто повторяемая неправда не поражает, а вызывает безразличное отношение к словам болтуна даже тогда, когда он говорит правду.

Ритмы настолько разнообразны и многодейственны, что последний, или, как мы условились, завершающий период работы над литературной программой занимает весьма значительное время по всей подготовительной работе.

Выбор определенного ритма происходит сознательно, предусмотренно, путем нахождения единственно верного, исходящего из внутренних психологических задач. Кроме того, необходимо помнить, что каждый автор, равно как и каждое его произведение, имеет свой ритм, отличающий его литературный характер (литературный стиль).

Нахождение верного авторского ритма — одна из наиболее трудных задач для чтеца. Она требует глубокой и постепенной работы, прежде чем принимать какое-то определенное решение. В этом смысле значительно счастливее певцы, которым ритмический характер произведения открывается в совершенно конкретной и обозначенной форме, так как сам «композитор предлагает единственно правильный ритм» (К. Станиславский).

Существует еще стихотворный размер, или *метр стиха*, который иногда ошибочно называют ритмом стихотворения.

Этот стихотворный размер, являясь проявителем формы, проистекает из творческого замысла автора и в сочетании с внутренним авторским ритмом произведения определяет его тему, характер и стилистические особенности.

Этот стихотворный размер совсем не обязательно совпадает с внутренним авторским ритмом. Мы знаем, например, что Пушкин и Лермонтов большинство своих стихотворных произведений писали одним размером (четырёхстопным ямбом), но внутренний ритм этих двух великих поэтов резко отличался один от другого.

Кроме того, на привлечение того или иного стихотворного размера имеют несомненное влияние различные эпохи, общественные вкусы и социальные факторы.

Чем теснее совпадение темы и содержания с формой стиха, тем правдивее и убедительнее становится само произведение, тем органичнее оно воспринимается слушателями.

Мастер художественного слова обязан знать основные отличия стихотворных размеров как звуковых и фонетических характеристик, так как без этого элементарного знания он может исказить поэтическое произведение, наделив его несвойственными ему ритмическими и темповыми окрасками.

В стихологии, предусматривающей основные стихотворные формы, мы различаем следующие размеры:

Хорей	— — — — —
Ямб	— — — — —
— в двухсложных стопах и		
Дактиль	— — — — —
Амфибрахий	— — — — —
Анапест	— — — — —
— в стопах трехсложных.		

Примеры:

Буря мглою небо кроет,	}	хорей
Вихри снежные крутя...		
Мой дядя самых честных правил,	}	ямб
Когда не в шутку занемог...		
Урну с водою уронив, об утес	}	дактиль
ее дева разбила.		
Дева печально сидит, праздный		
держит черепок...	}	амфибрахий
Как ибне собирается вещей Олэг		
Отмстить неразумным хазарам...»		
Три у Бурдысы сына,	}	анапест
как и бы, три литвина.		
Он пришёл толковать с молодцами...		

Нужно иметь в виду, что характер стихотворения, его звучания, его темпо-ритм определяется в прочтении прежде всего идейной направленностью стиха, внутренним ритмом, основанным на его содержании, стихотворным размером и количеством и сочетанием стоп. И, как правило, не следует «тяжелить» стихотворение, написан-



Н. Перельман



В. Попова

ное хореем с короткими строчками, или «затягивать» анапест, который весь устремлен вперед, весь в движении, весь в порыве.

* * *

Итак, интонация, психологическая пауза и ритм являются завершающими моментами, определяющими степень и мастерства исполнителя, и правильности решения им авторских замыслов и задач. Но никогда нельзя забывать, что при любой «отработке» слова, фразы, речи — и с точки зрения логического содержания и в решении их целевой устремленности, — никогда нельзя забывать, что слово нам важно не само по себе, а лишь как выражение определенной мысли, задачи, идеи.

Ж е с т

Жест чтеца при правильном его использовании — выразительное и действенное оружие. В отличие от театрального жеста, от жеста, который появляется у актера как естественное продолжение его внутренней жизни в образе, в предлагаемых обстоятельствах действующего лица, — жест чтеца совсем не обязательно должен быть присущ тому лицу, о котором он читает. Он является дополнительным выразителем его отношения к героям, событиям и положениям, встречающимся в исполняемом произведении.

В художественном чтении жест как бы продолжает и дополняет выразительную функцию интонации, он обусловлен не внутренним складом образа, а правильной оценкой его со стороны, желанием «дополнительно» убедить слушателя в правоте своего творческого отношения.

Это положение не следует понимать как отказ от всякой внешней характеристики литературных героев. Но это положение стремится к тому, чтобы возможная иллюстративность в жесте вытекала бы не из конкретного образа человека, из взятого за основу его (этого человека) самочувствия, а исходила бы из конкретной необходимости «показать», оттенить, подчеркнуть ту грань его сущности, которая в данный момент призвана повлиять на правильное раскрытие внутреннего подтекста.

Жест чтеца, характеризующий какое-либо лицо, должен быть *правдивым*, но вовсе не обязательно *принадлежащим* этому лицу. Поскольку чтец всегда читает «от своего лица», постольку и его жесты регламентирует его личная внутренняя структура, не пытающаяся изменяться и подчинять свою природу психофизическим особенностям литературного персонажа.

Это касается жеста, появляющегося в связи с описанием людей, то есть тех живых образов, в которых существует самостоятельная система жестов, отпущенных человеку природой.

Вообще же всякие жесты, так же как и все движения во время чтения с эстрады, тем *убедительней*, чем они *скупее*. И не только потому, что всякое искусство требует лаконичности выразительных средств, но прежде всего в силу того, что, во-первых, жесты, как всякое зрительное впечатление, теряют свою выразительность при частом их повторении; во-вторых, каждый человек имеет в своем арсенале *весьма ограниченное* количество органически свойственных ему движений; в-третьих, язык жестов не может, а следовательно, и не должен *подменять или даже дублировать язык слов*.

Жест у чтеца — одно из тех средств, которыми он усиливает оттенок определенной смысловой или эмоциональной окраски слов, и это средство должно быть всякий раз точно проверено при подготовке работы. Случайность жеста, которая вследствие творческой обусловленности искусства драматического актера возможна и даже естественна на сцене, не может и не должна иметь места в искусстве чтеца, ибо жест у чтеца, повторяю, является не показателем той внутренней жизни образа, в которой органически сосуществует и исходя из которой действует на сцене актер, а возникает как сознательное стремление продлить и закрепить впечатление от передаваемых внутренних образов.

Жест чтеца должен быть выразителен и разнообразен. Но это разнообразие проистекает не из необходимости «изображать» различных людей, а из того, что оно даст возможность чтецу ярче «дорисовать» представления, расширяя тем самым круг его выразительных средств.

Самые неубедительные жесты — это те, которые меха-

нически следуют за словами. Чаще и ранее всего они возникают у начинающих чтецов. Это бывает, когда исполнитель не уверен в своем решении текста, когда авторские слова еще не сделались его «собственными». В этом случае механически появляющиеся жесты не представляют большой опасности: от них легко избавиться.

Но такие жесты могут появиться и в тех случаях, когда чтецу приходится много выступать перед аудиториями, не знающими или плохо понимающими русский язык (в заграничных поездках, например). В этом случае положение более серьезно, потому что жесты, механически повторяющие слова, возникают не самопроизвольно, помимо воли чтеца, а сознательно, из желания «разъяснить», «стать понятным». Это угрожает внедрением таких ничего, по сути, не выражающих жестов в *навык*, в органическую необходимость.

Эти так называемые механические жесты могут стать безусловной привычкой, от которой трудно отказаться, не говоря уже о том, что самый процесс «отказывания» будет мешать исполнителю во время его выступления, отвлекая его творческое внимание от главной задачи, от словесного действия и загружая сознание посторонней, а стало быть, мешающей мыслью-заботой.

И, наконец, самое неприятное, когда в желании дорисовать «неубедительное» слово жест механически начинает «изображать» его понятие. Изобразительный жест — самое простое и легкое, что может сделать артист. Этот жест не требует ни работы, ни выдумки, ни проникновения в поставленные творческие задачи. И, несмотря на то что природа у этих жестов однородна, жестоизображающий значительно опаснее и вреднее механического, так как в его появлении уже имеет место определенная логическая база, от которой многие не только не могут, но и не хотят избавляться.

Существует еще жест указательный, но едва ли нужно задерживать на нем внимание, так как такого рода жесты являются просто скверной привычкой, когда они возникают самопроизвольно и не вызываются логической необходимостью.

При условии строгого ограничения жест, подчеркивающий мысль и дополняющий внутренние представле-

ния, выраженные в словах, интонациях, психологических паузах, может стать полезным и убедительным выразительным средством. Такой жест в противоположность жесту иллюстративному выполняет психологическую задачу и органически завершает звуковое выявление мысли.

Но при всех соблазнах более частого применения жеста не следует забывать, что даже самая полная и разнообразная система жестов значительно беднее системы слов, то есть мыслей, передаваемых через словесное действие, и что при условии даже самой ограниченной выдержки жест никогда не вызовет того отклика в сознании, в воображении слушателя, которое всегда вызывает наполненное мыслью слово.

Многие теоретики театра утверждают, что жест обычно предшествует слову. Это верно. Но он предшествует не потому, что «рождается в тот момент, когда душа ощущает» (*Мармонтель*), или что «слова должны быть выработаны мыслью в мастерской чувства, пока, наконец, осознанные вполне, они смогут быть произнесены языком» (*Ланг*), или что «жест, будучи выражением мысли, всегда предупреждает слово, как молния предшествует грому» (*Волконский*), — мы знаем, что ни единая мысль не возникает без языкового материала. Жест обычно предшествует произнесенному слову, потому что он может быть выявлен в момент той остановки или паузы, которая отделяет друг от друга слова и, таким образом, является продлением и подкреплением не только произносимого слова, но и паузы, обусловленной мыслью, возникшей на словесном материале. Такой жест всегда будет и жизненным и убедительным.

Появление жеста в завершающих стадиях работы над авторским текстом, при окончательном уточнении внутренних образов и закреплении подтекста, основанного на авторских положениях и подсказах, обычно происходит независимо от волевого желания, почти подсознательно. И правильность его появления проверяется обычно внутренним самочувствием исполнителя.

Но в дальнейшем этот жест требует обязательной доработки, доведения его до выразительной силы и ясности. Возникнув интуитивно и бессознательно в период уточнения подтекста, жест становится *целенаправленным*

вследствие дальнейшей работы над ним, сознательным под влиянием работы мышления и действительным в силу эмоционального его оживления.

II

Творческое общение

Возникающие в представлении образы чтец стремится передать своему слушателю. Понятно, что действительная задача может быть решена не в самоуглублении в свои представления — это лишь первая стадия работы, — а в активном стремлении передать их определенному объекту.

Станиславский напоминает, что у говорящего должен быть объект, которому он хотел бы передать свои внутренние видения, — без этого фраза не может сказаться так, чтобы и сам говорящий и слушающий поверили действительной необходимости произнесения слов...

«Добейтесь того, чтобы ваш объект не только услышал, не только понял самый смысл фразы, но и увидел внутренним зрением то или почти то, что видите вы сами, пока говорите указанные вам слова» *.

Для драматического актера таким объектом является партнер, через которого представления передаются в зрительный зал, при этом зрителю всегда интересно только то, что интересно самому актеру, действующему на сцене. «Разговор, происходящий на сцене, будет интересен только тогда, когда актеры заинтересованы в беседе друг с другом... В этом общении объектом моего внимания является мой партнер, его душевные переживания... Общение заключается в передаче друг другу своих чувств: мое живое действует на живое моего партнера, и, наоборот, живое партнера действует на меня» **.

В искусстве художественного слова единственным объектом творческого общения является слушатель. Только ему чтец передает содержание слов, только для него и вместе с ним он решает поставленные творческие задачи. Это, конечно, не значит, что со слушателем можно или

* К. С. Станиславский, Работа актера над собой, «Искусство», 1951, стр. 498.

** Е. Б. Вахтангов, Лекции, ч. II. — «Метод работы».

нужно общаться так же, как драматический актер общается с партнером на сцене, то есть когда один человек в определенных обстоятельствах действия обращается к другому, также подчиненному общему развитию этого действия. Но это значит, что та психологическая работа, которая в спектакле выполняется актером через воздействие на другого актера, в искусстве чтеца минуя эту инстанцию, и отсюда ее целеустремленное движение вырастает и требует от исполнителя дополнительной мобилизации воли. При этом *общение с аудиторией*, с которого ошибочно иногда начинают свой класс преподаватели по речи, должно происходить не в порядке заранее предложенных приемов или психотехнических подготовок, а в строгой зависимости от степени активности и сосредоточенного желания *заставить* слушателя увидеть наши внутренние представления, заставить понять и ощутить те мысли, чувства и переживания, которые наполняют нас во время чтения.

В этом особая сложность искусства чтеца, которое нередко отождествляют со спецификой искусства драматического актера, механически перенося общение с партнером на сцене на общение чтеца с аудиторией и подменяя тем самым объект *целевого*, конечного воздействия объектом, *содействующим* этому конечному восприятию.

Творческое общение исполнителя с аудиторией имеет огромное значение для успешного доведения его мыслей и чувств до сознания и эмоционального восприятия зала.

В момент выступления нужно найти такую форму общения, при которой все наши творческие решения наиболее полно овладевали бы вниманием слушателей и привлекали бы их воображение к совместному их целеустремлению. И так же как неожиданные и необычные представления требуют повышения активности в желании передать их аудитории, точно так же, чем значительнее задача и сложнее ее решение, тем непосредственнее и действеннее должно быть наше творческое общение со слушателями.

Правильность общения с аудиторией нетрудно проверить на выступлении докладчика или лектора, у которого речь не есть результат перерастания чужого текста

в «свои слова» и вследствие этого избавлена от целого ряда предварительных психологических подготовок и творческих приспособлений.

В силу этого общение с аудиторией в данном случае приобретает не меньшее, а может быть, и большее значение, чем любой из законов звучащей речи.

Помимо того, что лектор должен обладать необходимыми «техническими» данными своего речевого аппарата, он должен знать правила логики речи, законы эмоционального воздействия. Лектор не должен забывать о том, что сама лекция есть тоже творческий процесс и что чем ярче, интереснее она прочитана, тем серьезнее и углубленнее будут знания слушателей.

Общаясь в момент чтения лекции с аудиторией, многие лекторы «прячут» глаза, глядя вверх или между рядами скамей. Это невероятно снижает степень воздействия на слушателей.

Некоторые, углубляясь целиком в свои написанные конспекты, ни разу не открывают перед аудиторией взгляда. Можно сказать с уверенностью, что такие лекции забываются слушателями в этот же день.

Иные лекторы прочитывают всю лекцию на одной интонации. Такие лекции вовсе не воспринимаются, они «укачивают» слушателей и притупляют их внимание.

Неясность в произнесении отдельных звуков отвлекает аудиторию от высказываемых лектором мыслей.

Немаловажное значение во время лекций имеет жест. Лектор обязан знать основную природу и «смысл» каждого своего жеста. В противном случае бессмысленное размахивание руками будет неизбежно отрицательно отражаться на успехе проводимой работы.

Наиболее эффективной формой общения лектора с его слушателями является форма беседы, в которой каждое слово передается живому «глазу» (при обязательном чередовании объектов), а интонация вызывает у аудитории как бы ответное подтверждение.

Но если этот совет применим к выступлению лектора, то чтению нельзя и не нужно предлагать какие бы то ни было рецепты. На форму общения чтеца с аудиторией влияет характер исполняемого произведения (лирическое стихотворение, рассказ, речь, статья); кроме того, это

зависит еще и от артистической сущности исполнителя, его творческой индивидуальности и присущих ему выразительных средств. Поэтому в отношении художественного чтения и невозможно установить единые правила творческого общения, ибо как бы ни помогли они одному исполнителю, другим они будут неизбежно вредить.

В творческом общении с аудиторией основную, решающую роль играют глаза исполнителя, его взгляд, в котором отражаются малейшие оттенки его внутреннего состояния. Не меньшую воздействующую силу представляют и глаза слушателей, ясно и убедительно отражающие и степень заинтересованности произведением, которое они слушают, и принятия той трактовки, в которой чтец раскрывает перед ними это произведение.

И как бы ни прикидывался наш слушатель внимательным и «живущим» нашими образами и представлениями, если мы замечаем усталость или равнодушие в его взгляде, мы сразу чувствуем, что ему совсем неинтересна наша речь. И, наоборот, когда при предельно выраженной усталости и безразличии мы улавливаем живой, заинтересованный взгляд нашего слушателя, мы понимаем, что ему интересно и важно слушать наши слова и жить одними мыслями с нами. Глаза слушателя, как термометр, определяют степень нашего мастерства и действительную глубину трактовки.

Если проследить в жизни разговор двух людей, мы ясно увидим, что говорящий всегда передает свои мысли глазам собеседника, а слушающий всегда «слушает» только глазами. Что это значит? Отчего именно посредством фиксации взгляда общаются собеседники? (Речь идет об обычном, не подчеркнуто секретном разговоре, когда один другому шепчет на ухо.) Потому что в глазах, в наших взглядах подтверждается высказываемая нами мысль и отражается наше внутреннее состояние, и только через взгляд мы угадываем реакцию нашего собеседника. Поэтому, когда человек притворяется, скрывает что-то, он обычно прячет глаза, боясь, что они выдадут правду. Станиславский несколько раз повторяет: «При словесном общении говорите не столько уху, сколько глазу». И нет ничего более ужасного в нашем искусстве, чем ничего не выражающий взгляд чтеца.

«Если глаза актера ничего не выражают, если они блуждают — публика сбита с толку, не понимает, в чем дело» (Коклен). В этом плане интересно замечание Лермонтова: «Итак, я начал рассматривать лицо слепого, но что прикажете прочитать на лице, у которого нет глаз?» («Тамань»).

Для того чтобы в глазах отражались мысли и представления, требуется совсем немного: добросовестная сосредоточенность самого исполнителя, его желание увлечь своими образами слушателей и меньше всего заботиться о том, верно или неверно в данный момент «живут» его глаза.

Так же, как психологический покой необходим актеру к началу действия на сцене, так и перед концертным выступлением чтецу следует привести свою нервную систему в нейтральное состояние и думать лишь о предстоящих задачах. Тогда и глаза постепенно заживут волнующими исполнителя образами и мыслями и будут отражать их с той степенью ясности, с которой сам исполнитель «живет» ими в данный момент.

Глаза обогащают речь, они нам бесконечно помогают, но они также могут и «выдать» нас, когда мы теряем верное творческое самочувствие.

Существует у некоторых чтецов такая тенденция: для того чтобы аудитория слушала равномерно, независимо от занятых мест в зрительном зале, — читать «всем поровну», то есть 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, впадая в другую крайность, 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, прямо ему противоположный, приемы неправильны.

Практика выступлений показывает, что постоянное перемещение «прицельной» точки с одного места на другое не только не собирает внимания слушателей, а, напротив, рассеивает его, не позволяет ни на минуту сосре-

доточиться. 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 словами.

Почему же все-таки это происходит, и происходит не случайно, а сознательно, и не только у молодых, начинающих, неопытных чтецов, но и у мастеров художественного слова?.. Вот здесь и выявляется та ошибочная теория, которая отождествляет искусство драматического актера с искусством чтеца, с той только разницей, что у актера партнер находится на сцене, а для чтеца он «пересаживается» в зрительный зал. В этом сказывается порочность той системы общения с аудиторией, на которой ошибочно настаивают некоторые режиссеры по слову, примитивно рассматривающие природу искусства чтеца не самостоятельно, а как разновидность искусства драматической сцены.

Необходимо понять, что слушатели являются для чтеца «партнерами» лишь постольку, поскольку в их ответной реакции он получает подтверждение своим мыслям. И никогда не следует, не закончив высказываемой мысли, переносить свой взгляд с одного объекта на другой.

* * *

Мастер художественного слова, выступая на литературной эстраде, только тогда может добиться желаемых результатов, когда он сам находится в полнейшем равновесии всех физических сил, в полном психологическом покое, отдалив от своего внимания все мысли и заботы, не относящиеся к его выступлению.

Для воспитания в себе этой творческой сосредоточенности невозможно найти общие правила. Это во многом зависит от образа жизни артиста, от его житейских привычек, от его «самоконтроля».

Одному помогает уединение накануне и в день выступления; другой, наоборот, должен выйти на улицу, на люди; некоторым необходимо систематически повторять свой текст; другим, наоборот, нужно отвлечься от всякой

работы. Но так или иначе, важно уже за несколько дней перед ответственным концертом придерживаться определенного режима, чтобы к моменту своего выступления находиться в полнейшем психофизическом равновесии.

Во всех случаях нужно иметь в виду, что для восстановления нормального самочувствия необходим физический покой и сон, то есть такое состояние, при котором выключается работа мышления и нервная система получает полный покой.

Вл. И. Немирович-Данченко утверждал, что играть хорошо можно только в хорошем настроении — даже самые трагические роли. Но ведь актер по ходу спектакля «заряжается» и состоянием партнеров, влияющих на его верное творческое самочувствие; он до спектакля гримируется, надевает театральные костюмы, все это рефлекторно вызывает в нем нужное состояние. Чтец же, выходя на эстраду, ничего «не меняет» в самом себе и не находит поддержки в партнере, которой располагает на сцене актер. Чтец на эстраде один. Это полнейшее одиночество сначала пугает его, и только постепенно оно восполняется живыми, заинтересованными глазами слушателей.

Его общение с аудиторией проходит в условиях полного раскрытия собственных мыслей и чувств, увлекающих сознание и эмоциональную взволнованность аудитории. Это является одной из причин, почему не следует предлагать молодому чтецу для учебной работы «противопоказанный» его творческим данным литературный материал, который невольно будет приучать его к отысканию несвойственного его природе характера. Между тем аналогичный педагогический прием в драматической школе часто приносит пользу молодому начинающему актеру, развивая в его фантазии психологические пути к перевоплощению.

Сценический образ налагает на драматического актера большую ответственность за правильное его решение. Но в то же время он служит для актера и известной «защитой» в его творческом самочувствии, так как вся его жизнь на сцене воспринимается зрителем исключительно через созданный им сценический образ, через его взаимодействие с партнерами. Чтец на концертной

эстраде лишен этой психологической поддержки, и отсутствие определенного образа не сокращает, а увеличивает его волнение.

Один из выдающихся советских актеров — Н. П. Хмелев — записал по этому поводу в своей творческой анкете: «На концертах я обычно не читаю — я боюсь одиночества на сцене, в своем костюме, в то время как, будучи загримирован и в костюме театральном, играя вместе с партнером, я — хозяин на сцене»*.

Положение чтеца, объединяющего в своем лице исполнителя, автора определенной трактовки, а часто и режиссера, и то напряженное внимание всего зала, которое направлено единственно на него, предопределяет особую меру ответственности, осознание которой вызывает в свою очередь дополнительную дозу мешающего беспокойства. Этому способствует и та предельная самостоятельность в выполнении всех задач, которые на драматическом театре поделены между участниками спектакля.

Для того чтобы преодолеть это мешающее волнение, чтец должен быть предельно творчески собран. Без этой собранности чтец не только не сможет до конца выполнить свою идейно-художественную задачу, — он беспрерывно будет отвлекать свое внимание критическим восприятием и внутренними «самооговорками» своего состояния, которые совершенно непозволительны в момент выступления. В этих случаях надо заставить себя как можно отчетливее «увидеть» нужные представления, сосредоточить внимание на чередующихся друг за другом образах, временно как бы отключив себя от аудитории, и этим путем обрести необходимый внутренний покой и уверенность.

Нельзя, однако, забывать и те общие для чтеца и драматического актера условия, которые способствуют наступлению психологического покоя, творческой уверенности, — верному творческому самочувствию. Это прежде всего мышечная свобода. Е. Вахтангов утверждает, что «только тогда актер может творить, когда он совершенно свободен. В напряженном состоянии творчество немислимо.

* «Ежегодник МХТ» за 1945 г., т. II, стр. 360.

Чтец должен постоянно контролировать свое состояние, причем этот систематический самоконтроль должен стать привычным, не отвлекающим во время выступления внимания чтеца. Этот самоконтроль должен действовать постоянно и органически, так же как учет психологической реакции слушателей или, скажем, проверка достаточной силы звука голоса.

Второе необходимое условие — *сосредоточенность*. Чтобы сосредоточить свое внимание, необходимо точно определить для себя объект внимания (внутренний образ, задачу, ближайшую психологическую цель). Сосредоточенность на объекте внимания при полном освобождении мышц составляет определенный круг творческого внимания, в котором должен находиться чтец во время своего выступления. Такое состояние является обязательным и непреложным для обретения психологического покоя и верного творческого самочувствия.

Готовя новую литературную программу, чтец должен заранее знать, что первое выступление на публике может внести довольно значительное количество «поправок».

Мы всегда волнуемся перед «премьерой» не только оттого, что «страшно» впервые показывать свою работу, но главным образом оттого, что слушатели со многим могут не согласиться, что они в своей ответной реакции непременно прокорректируют наши замыслы и решения, с которыми мы «сжились» и к которым привыкли за время работы над новой программой.

Первое выступление всегда следует считать для себя не как окончательную сдачу своей работы, а как «первую репетицию на публике» (К. Станиславский), после которой предстоит почти обязательный пересмотр каких-то частей работы в целях дальнейшего укрепления и развития литературно-концертной программы.

Психологическое самопредупреждение этих поправок и корректив, вносимых аудиторией, и последующий пересмотр отдельных творческих задач и решений служат установлению верного, продуктивного психофизического состояния исполнителя.



С Л О В Е С Н О Е Д Е Й С Т В И Е

Определив для себя авторскую задачу, внутренне обозначив свое активное творческое отношение к ней, чтец тем самым уточняет основную идею произведения, которой подчиняет всю дальнейшую работу над текстом. Смысловые куски приобретают определенную направленность, свои частные психологические задачи, выясняется определенный подтекст, влияющий на характеристику внутренних образов и представлений. В результате этой подробной творческой подготовки возникает *словесное действие*.

Словесное действие — это такое чтение вслух, при котором все элементы речи активно устремлены к наиболее верному и ясному раскрытию идеи произведения. Действуя уже *своими* словами, оснащенными *ему* принадлежащими представлениями и наполненными *его* мыслями и чувствованиями, чтец весь текст произносит только *от своего лица*. Совершенно неправильны популяризации некоторых исполнителей подменять себя каким-нибудь надуманным «образом», независимо от того, кто берется в качестве такого «образа»: автор ли данного произведения, или одно из действующих лиц, или же человек, фак-

тически переживший все то, о чем рассказывается в повествовании. Этим неверным приемом чтец неизбежно начнет «освобождать» свое психологическое внимание в желании заимствовать чужую характерность, чужие мысли, чужие интонации. Он невольно займет относительно стороннюю позицию, и все его богатейшие творческие возможности, предоставленные ему природой и воспитанные его мастерством, будут ослаблены, их участие в процессе его выступления перед аудиторией будет условным и половинчатым.

Вот почему чтец обязан всегда читать только от своего лица. И даже в тех местах, где появляются новые люди с их собственными словами (прямая речь), чтец не должен смещать своей творческой позиции человека, пересказывающего эти слова. Он должен наполнять свою речь не ощущениями, которые в данный момент руководили «говорящим лицом», а своим отношением к ним, которое вытекает из общего словесного действия и которое подчинено разрешению общей задачи произведения.

Часто ссылаются на Закушняка, что будто бы он, перед тем как читать с эстрады, «готовил» для себя определенный «сценический образ», от лица которого он поведет повествование. Его аксессуары: красный жилет, который он надевал при исполнении произведений А. Франса, и широкую блузу, в которой он чувствовал себя просто удобнее, чем во фраке или пиджаке, — часто принимают за некий театральный костюм, характеризующий этот задуманный образ. Но это совершенно неверно.

Обладая великолепным даром передачи стилевых особенностей автора, Закушняк пользовался необходимыми ему аксессуарами не для внешней характеристики какого-то «образа исполнителя», а для уточнения стиля данного произведения. Закушняк тем-то и был замечателен, что, несмотря на формальную зависимость от искусства театра, он создал принципиально новый жанр, которым ясно и энергично отграничил искусство литературной эстрады от искусства драматической сцены.

Если бы было иначе, то при отсутствии в репертуаре Закушняка современной советской тематики, при его интимной манере чтения и, может быть, излишне вни-

мательном отношении к форме своих выступлений, советские чтецы едва ли признали бы в нем одного из основоположников современного искусства художественного слова.

Итак, чтец никогда не может «играть». В отдельных случаях допускается «изображение». Но это изображение ничего общего не имеет с тем творческим процессом, который является единственно непреложным законом на драматической сцене. Изображение, допускаемое чтецом, — не что иное, как заострение, подчеркивание своего отношения, а не индивидуальных черт, которыми наделен литературный персонаж. Это изображение никогда не остается только «фотографически верным», оно всегда выделяет, преувеличивает какую-нибудь грань характера человека или его поступков, наиболее типичную и действительно важную для верной и яркой передачи аудитории социальных оценок и внутренних представлений.

О норме показа образа и о различии отношения к образу у чтеца и драматического актера много интересного и, безусловно, правильного говорил Закушняк. Приведем лишь основную, принципиальную часть его высказываний по этому поводу.

«Основная разница между актером и рассказчиком заключается в том, что, играя Лапкина («Злой мальчик» Чехова), актеру надо перевоплощаться в него, а рассказчику необходимо показать Лапкина. Лапкин, например, объясняется в любви. Актер театра делает это в качестве самого Лапкина, а рассказчик, словно «подглядывая» за ним, показывает, как Лапкин объясняется в любви: смешно, трогательно или глупо (это зависит от отношения к нему рассказчика). Актер, играя толстого человека, должен быть толст, а рассказчик, рассказывая о нем, может быть худым. Играя хохочущего человека, актер должен действительно хохотать, а рассказчик без хохота может сказать: «он хохотал» и сделать так, что будет смешно...» *

«Рассказывая литературные произведения, ни в коем случае нельзя увлекаться изображением действующих в нем персонажей, нужно именно *рассказывать о них*. Не

* Сборник «О мастерстве художественного слова», ВТО, Л., 1938.



Г. Сорокин



В. Н. Аксенов с группой молодых чтецов филармонии. Слева направо:
Н. Бармин, В. Моргунов, Ю. Мышкин, М. Сарычева, Н. Субботин,
В. Н. Аксенов, Т. Гуляева

изображать, говоря о женщине или от ее лица, женского голоса, а рассказывать об этой женщине и ее голосе, позволив себе иногда подчеркнуть и как бы проиллюстрировать характерные черты создаваемого образа выразительной интонацией» *.

Из этих высказываний, цитируемых по записи ученицы Закушняка В. Яблонской, становится совершенно ясным его отношение к образу на литературной эстраде.

Даже «известное подчеркивание» действующих персонажей Закушняк решает только «выразительной интонацией», предоставляя звучащему слову всю силу и глубину воздействия. «Пора осознать, что воздействие силы слова огромно, что пренебрегать им за счет трюкового сценического действия... есть не что иное, как неумение убедительно говорить» **.

Изображение отдельных персонажей литературного произведения приводит к измельчанию впечатлений, отводит внимание слушателей от основного развития словесного действия, отвлекает от главного выделением несущественных частных.

«Основной недостаток начинающих чтецов, — говорил Антон Шварц, — состоит в погоне за разнообразием. В каждом исполняемом произведении начинающие чтецы стремятся найти как можно больше красок, применить как можно больше приемов; они «играют» за нескольких действующих лиц, переключаются из образа в образ, и все это приводит к ненужной пестроте, к механическому соединению отдельных кусков, к отсутствию единого стержня... Вообще скупость в искусстве — прекрасная вещь; мы все очень щедры и из-за своей щедрости «обкрадываем» аудиторию, не даем возможности воспринять сущность художественного произведения из-за изобилия применяемых нами средств и приемов».

Но если чтец не может и не должен перевоплощаться в образ автора или действующего литературного персонажа, то это ни в какой мере не исключает необходимости предварительного изучения образов-лиц, а, напротив, увеличивает решающее значение этого предварительного

* А. Закушняк, Вечера рассказа. Воспоминания, тексты, «Искусство», М.—Л., 1940.

** А. Закушняк, «Рабочий и театр», 1926, № 46.

анализа. Чтец, раскрывающий в своем искусстве не самый образ данного человека, а исключительно свое отношение к нему, оценку его поступков, значение его участия в ходе развивающихся в рассказе событий, обязан досконально и во всех возможных подробностях изучить данного человека, представить себе его внутренний мир, чтобы найти, во-первых, правильные характерные оценки и, во-вторых, наделить его той мерой своего внимания, которая будет верно направлять фантазию слушателей и облегчать постепенное освоение главной идеи произведения. Через раскрытие своего отношения к герою, через словесное описание его поступков, характера, его взаимоотношений с другими персонажами данного произведения чтец создает живой и осязаемый слушателями образ.

Изучая действующее в литературном произведении лицо, чтец обязан следовать заветам А. М. Горького советским писателям, который говорил, что образ героя в советской литературе должен создаваться так, чтобы личность раскрывалась в процессе становления, чтобы человек изображался «не только таким, каков он есть сегодня, но и таким, каков он должен быть — и будет — завтра» *.

Это изучение действующих в произведении лиц должно быть основано на полном проникновении в авторские характеристики, освоенные через творческое воображение исполнителя. В этом проявляется действенное отношение к литературному материалу и должное уважение к автору, уважение, несовместимое с сухим и формальным воспроизведением подзаголовков и авторских ремарок.

Этот процесс осложняется тем, что чтец не может рассчитывать на передачу внешней характеристики и внутренний образ создается им не столько по внешним признакам данного человека, сколько по приметам его психологической жизни.

Это условие лишает чтеца в его представлении и передаче того, что, по словам великого Леонардо, составляет менее трудную часть задачи художника. «Хороший живописец должен изображать две главные вещи: человека

* «Горький и русская литература», Всесоюзное общество по распространению политических и научных знаний, 1945.

и его внутренний мир. Первое — легко, второе — очень трудно»*.

В процессе чтения в воображении чтеца возникают все представления, о которых он говорит, и образ человека, включенного в данный рассказ, также раскрывается для него в перспективе внутренних образов. Чтецу видят его, осязает, образ этого человека — *подле него*. Но чтец, никогда не подменяя им своего «я», отражает в словесном действии то представление, которое единственно необходимо ему в данном случае. И, произнося его слова в так называемой прямой речи, мы не имеем права говорить его интонацией или, тем более, его голосом. Мы только передаем эти слова, причем значительно более уделяя внимания не тому, как говорил он, а тому что он сказал.

Логическая и интонационная окраска этих его слов должна выполнять функцию, подчиненную нашей задаче, — целиком и единственно зависящую от нее. Иными словами, произнося прямую речь, мы не столько говорим, сколько слушаем. Это важное творческое приспособление требует предельной сосредоточенности в работе, безусловного внимания в момент исполнения.

Есть еще одна принципиальная особенность искусства чтеца, отличающая это искусство от искусства драматического актера. Актер, выходя на сцену, должен иметь в виду самые ближайшие задачи и только в постепенном развитии действия органично переходить к последующим. Чтец, выходя на эстраду, с самого первого слова должен ясно представлять не только перспективу ближайших задач, но всю итоговую цель, к которой направлено его словесное действие. Это неминуемо будет отражаться на всех его интонациях, на передаче всех мыслей и чувств.

Так, например, играя первый акт «Горя от ума», исполнитель роли Чацкого не должен думать о том, что произойдет с его героем в конце третьего акта. Такое «забегание» вперед нарушило бы правду чувств и поведения, и актер физически не смог бы передать непосредственной радости от встречи с Софьей, с Москвой, со своими юношескими мечтами.

* Леонардо да Винчи, Соч., т. II.

Чтец, читая с эстрады «Горе от ума», обязан заранее представлять конечный результат драмы Чацкого, раскрывая в своем исполнении не только и не столько состояние или переживания отдельного героя, а, главным образом, основную мысль, заложенную в целом произведении. Он должен иметь в виду не только Чацкого, но всех персонажей и характеризовать их поведение своим творческим отношением к ним, строго подчиненным общему выводу.

В художественном чтении передается не непосредственная радость встречи, а, скорее, досада от того, что, несмотря на эту радостную для Чацкого встречу, в конце концов произойдет то-то и то-то. Точно так же тональная (интонационная) мелодия слов, принадлежащих Софье, в литературном чтении зависит не от ее состояния (естественная досада, что Чацкий приехал не во-время), а от активного отношения к тому, что произойдет в итоге — в связи с состоянием Софьи. Если актер, исполняющий роль Фамусова, в монологе о Москве невольно будет «упиваться» его словами, быть может, изредка (как это гениально делал А. И. Южин) пронизывая речь своим ироническим отношением, то чтец, читая тот же монолог, будет выявлять лишь свое к нему отношение, быть может, изредка иронически подчеркивая в интонациях «упоение» Фамусова, и т. д.

«Сила и сущность сценического гения совершенно тождественна с гением прочих искусств, потому что, подобно им, она состоит из этой всегдашней способности, понявши идею, найти верный образ для ее выражения. Но между поэтом и актером, вследствие индивидуальности их искусств, есть и большая разница. Чем выше поэт, тем спокойнее творит он: образы и явления проходят перед ним, вызываемые волшебными заклинаниями его творческой силы, но они живут в нем, а не он живет в них; он понимает их объективно, но живет в той жизни, которую образуют они своею гармоническою целостию, а не в каком-нибудь из них особенно... Актер, напротив, живет жизнью того лица, которое представляет. Для него существует не идея целой драмы, но идея одного лица, и он, понявши идею этого лица объективно, выполняет ее субъективно. Взявши на себя роль, он уже — не он, он

уже живет не своею жизнью, но жизнью представляемого им лица; он страдает его горестями, радуется его радостями, любит его любовью; все прочие актеры, играющие вместе с ним, становятся на это мгновение его друзьями или его врагами, по свойству роли каждого»*. (Курсив мой. — В. А.)

Поскольку мастер художественного слова воспроизводит все произведение, а не отдельный образ, поскольку все образы, созданные поэтом, живут в нем, а не он перевоплощается в какой-либо из этих образов, поскольку он в своем исполнительском творчестве стремится к выявлению идеи всего произведения, а не идеи одного образа, постольку и его творческая позиция значительно теснее соприкасается с творческой позицией автора, чем драматического актера.

В направленном, целеустремленном произнесении текста, целиком опирающегося на внутренний подтекст, состоит одна из непреложных основ словесного действия.

* * *

В дореволюционные годы довольно распространенным жанром речевого искусства была мелодекламация, или чтение под музыку. В свое время наиболее популярным исполнителем в области мелодекламации был артист Московского Малого театра В. В. Максимов. Порочность этого вида чтения заключалась в том, что, исполняя стихотворение в сопровождении музыкального произведения, артисты подчиняли слово музыкальной мелодии, порой «выпевая» интонацией музыкальные ноты. Кроме того, ритмические особенности аккомпанемента целиком преобладали над словом, в результате чего чтение приобретало предельно формальный характер.

Но главным и основным недостатком этого жанра было само содержание текстов, «подкреплявшихся» музыкальным сопровождением. Упадочные стихи символистов, дешевая «салонная поэзия», манерная декаденщина «по Агнiewiczеву» — все это носило явно реакционный

* В. Г. Белинский «Гамлет, драма Шекспира, Мочалов в роли Гамлета». Белинский о драме и театре, «Искусство», 1948, М., стр. 302—303.

характер, во всем этом не было и тени живой и полнокровной мысли, не было проблеска того света, который является главной притягательной силой подлинного искусства, призванного служить идеям волнующим и ярким, идеям, которыми живет народ. Вот почему этот жанр, едва зародившись, скончался, и вот почему всякие попытки его возрождения в прежнем виде неизменно терпят фиаско.

В самом соединении звучащего слова с музыкой нет ничего противоестественного, напротив, такое сочетание взаимно обогащает и дополняет одно другое. Все дело в том, чтобы при любом взаимодействии слова и музыки слово не теряло своего идейного содержания, а музыка не отвлекала от него, а, напротив, углубляла, являясь составной частью той единой воздействующей силы, которая заложена в основной идее произведения. И, отрицая мелодекламации Вильбушевича, мы всячески должны поддерживать такие вдохновенные, глубокие произведения, как балладу «Слепой», в которой музыка Ф. Листа органически сочетается со стихами Ал. Толстого, «Эгмонт» Гёте в соединении с Бетховеном или ибсеновский «Пер Гюнт» с замечательной и полнокровной музыкой Грига.

Разумеется, художественное чтение, связанное с музыкальным произведением, не может проходить оторванно от него. Но эта связь должна заключаться в органической общности ритма, единства настроения, точности музыкального совпадения, а не в формалистической скандировке по музыкальным тактам и не в механическом повторении словесной интонацией интонации музыкальной. Для того чтобы достигнуть единства звучания, необходимо, чтобы музыкальное сопровождение рассматривалось самим чтецом не как первооснова, подчиняющая себе текст, а как положительный компонент, благодаря которому слова глубже и ярче выявляют свое содержание и речевое исполнение получает дополнительную психологическую окраску, подкрепленную и развитую идейным замыслом композитора.

При полном слиянии слова и музыки (в романсе, в оперном пении) значение слов и выявляемые ими мысли также не должны перекрываться музыкальным звуча-

нием. И чем сложнее, интереснее и действеннее музыка, тем яснее и ярче должны произноситься слова. Ибо смысловая канва песни, романса и, особенно, оперной партии воспринимается главным образом через слово. Ни ария, ни песня, ни романс не являются отвлеченной музыкальной абстракцией. Они несут в себе то же раскрытие, подтекст, а стало быть, действие, которое свойственно стихотворению, монологу, прозаическому произведению.

Великие певцы — Ф. И. Шаляпин, Л. В. Собинов, А. В. Нежданова придавали огромное значение слову, его мысли, его выразительности, его настроению. Создаваемые ими образы органически соединяли в себе слово и музыку. Благодаря такому полному объединению двух значений достигалось великолепное сценическое воплощение, волновавшее зал не только превосходным вокальным исполнением, но и драматическим развитием действия.

Каким вдохновенным лиризмом пронизывал Собинов исполнение Ленского, Левко или Вертера, какое чуткое настроение наполняло образы, созданные Неждановой, какая потрясающая сила мысли была накоплена в сценических созданиях Шаляпина! Это могло происходить лишь при непременно условии их постоянной, сосредоточенной работы над драматическим содержанием образа, который решается не в самостоятельном звучании музыки, а в непрерывном изучении жизни, биографии этих образов прежде всего *на словесной основе*.

Некоторые певцы, уделяя все внимание вокальной характеристике образа, воспринимают слова лишь как неизбежное средство определенного направления звука. Такие певцы не волнуют, не захватывают внимания аудитории, их искусство невероятно снижается, и никакая компенсация силой звука и красотой тембра не может восполнить отсутствие осмысленного и пережитого слова, а следовательно, и мысли. Недаром К. С. Станиславский в своей оперной студии требовал от певцов сначала полного овладения словом, а потом уже музыкой оперы, говоря: «слово — что, музыка — как». Такая система изучения оперной партии давала неизменно положительные результаты: артист не только пропевал свои арии, он действовал, жил, впечатлял, возбуждая ответную мысль и взволнованность.

Если обратиться к народной песне, мы ясно увидим, что любая из них нас волнует, нам нравится, нас увлекает не только своей незамысловатой и ясной мелодией, но и своим содержанием, своими словами.

Выбросив из любого романа, а тем более из оперной партии текст, мы обескровим и самую музыку, которая написана композитором на данное конкретное содержание и которая является как бы вторым рождением произведения поэта, повторяющим, углубляющим, а чаще объясняющим его, раскрывающим его мысли, его идею.

Разве в чудесной музыке оперы «Руслан и Людмила» великий Глинка не воплотил идеи Пушкина, взяв в основу его юношеское произведение? Или в опере «Русалка» Даргомыжского, которого Мусоргский назвал великим учителем музыкальной правды? Разве не углубил основную пушкинскую идею народной драмы Мусоргский в своем «Борисе Годунове», определивший главное действующее лицо — народ как «личность, объединенную одной идеей»? И элемент народности пушкинских произведений разве не являлся источником народности музыки в «Золотом петушке» Римского-Корсакова, в котором композитор, следуя за поэтом, еще острее выявил пушкинскую сатиру на русское самодержавие, или в музыке «Евгения Онегина», которую сам Чайковский считал лишь иллюстрацией к пушкинскому роману?

Такое полное слияние музыки с замыслом автора литературной, словесной основы оперы позволило одному из замечательных знатоков Пушкина — И. С. Тургеневу — заявить, что пушкинский образ Ленского раскрылся для него до конца лишь в музыке Чайковского, в его опере «Евгений Онегин».

Вот почему, будучи основой искусства художественного слова, словесное действие должно явиться предметом изучения не только для чтецов, драматических актеров, но в известной степени и для артистов оперной сцены, поскольку оно входит и в их искусство, как органическая, составная его часть.

Словесное действие является тем итогом работы над текстом, в котором решаются все задачи, раскрываются все мысли и чувства, проявляется основная идея, во имя

которой чтец публично читает данное литературное произведение.

Словесное действие — это та конечная цель, к которой направлена вся подготовительная работа чтеца, и то обобщающее эту работу средство, через которое чтец раскрывает перед аудиторией исполняемое им литературное произведение.

Словесным действием проверяется не только мастерство данного исполнителя вообще, но и степень его понимания данного произведения в частности.

Проведя большую и углубленную творческую работу над текстом, выявив для себя все оценки, суждения, активное отношение, поняв и почувствовав все положения, явления, образы, данные автором, чтец, подойдя к моменту исполнения произведения в литературном концерте, раскрывает перед слушателями всю сумму своих накопившихся впечатлений, стремясь увлечь ими творческое воображение аудитории.

И поскольку вся предварительная работа была направлена к верному и наиболее полному пониманию авторских мыслей, его идеи, то и словесное действие должно быть устремлено к решению единственной общей задачи: раскрыть перед слушателями замысел автора, основу его произведения, раскрыть в определенном звучании, в активной трактовке, в передаче своих внутренних представлений и действенного подтекста, рожденных на основе верно понимаемых авторских идейно-творческих установок.

Словесное действие, лишенное физических приспособлений и опосредствований, сосредоточивает все внимание аудитории на слове. Вот почему и наше искусство закономерно называется искусством художественного слова. И вот почему искусство художественного слова сравнительно с драматическим искусством требует дополнительных психологических приспособлений, активизирующих звучащую речь и компенсирующих сценические, зримые приспособления в восприятии слушателей.

В этом отношении выступление чтеца у радиомикрофона, где исключена зрительная категория психологического воздействия, обязывает к предельно строгому режиму и максимальному сосредоточию тех выразительных

средств, которыми располагает искусство звучащего слова.

Однако при безусловном наличии общих принципов не следует отождествлять искусство чтеца с искусством диктора, заключающим в своей основе отличительную специфику и творческие особенности, свойственные исключительно данной профессии.

Если чтец отдален от драматического актера известным рядом принципиально-творческих ограничений, то еще дальше от искусства театра находится радиодиктор. Во-первых, потому, что по условиям своего производства он совершенно лишен всякой возможности передавать какую бы то ни было внешнюю жизнь и характерность, а во-вторых, потому, что в основу производственных задач диктора входит не столько *трактовка* читаемого текста, сколько *передача* его.

Тем не менее профессия диктора — это искусство, и искусство достаточно трудное, требующее своих специальных знаний и навыков. Все разделы работы чтеца, которые касаются логического прочтения текста и на которые чтец может затратить значительное количество времени, диктор должен охватить на протяжении нескольких минут, так как время от получения им текста до чтения его по микрофону часто исчисляется минутами. Отсюда необходимость абсолютного знания законов речи, четкого определения главного и быстрое распределение второстепенных мест.

Диктор обязан знать основы творческого разбора материала, так как при всех производственных ограничениях он никогда не сможет передать содержание любой статьи, любого очерка, любой информации без творческого к нему (содержанию) отношения. И вопрос вовсе не в том, должен или не должен творчески относиться диктор к читаемому материалу, а в том, что это отношение должно быть правильным, верным. Профессия диктора предопределяет разнообразные нормы его выступлений у микрофона. Выше речь шла об узкоспецифическом характере профессии радиодиктора. В иных случаях, при исполнении художественных произведений, например, он подчиняется тому творческому регламенту, который определяет работу чтеца.

При постоянном отсутствии непосредственной аудитории ее видимая и ощущаемая реакция восполняется предельным обострением творческого воображения, фантазии, дорисовывающей возможное восприятие читаемых слов, передаваемых мыслей. Такое положение вызывает необходимость максимального развития того «второго внутреннего уха», которым диктор не только проверяет произносимое по микрофону, но и «слышит» реакцию своей многомиллионной радиоаудитории.

Вот почему профессия радиодиктора является одной из труднейших, и вот почему при большом количестве дикторов этим трудным искусством овладевают лишь немногие.

Конечно, работа диктора имеет еще целый ряд своих, только ему свойственных трудностей, — мы отметили лишь главное, принципиальное, что отличает его от всякого другого артиста в области слова, хотя диктор и чтец стоят друг к другу наиболее близко и по своей профессиональной оснащённости и по своим творческим приспособлениям.

* * *

Подводя итог работы над литературным произведением, необходимо отметить следующее.

При выборе литературного материала для чтения нужно прежде всего уяснить основную идею произведения. Для этого изучается авторский тематический замысел (о чем говорится в данном произведении?) и авторская идейно-художественная задача (для чего написано данное произведение?).

Для более ясного и последовательного развития действия определяются конкретные задачи (в отдельных частях произведения), подчиненные главной идейно-художественной задаче исполнителя, отвечающей на вопрос: для чего будет исполнено с литературной эстрады данное произведение, какие результативные цели преследует чтец в своем исполнении?

В связи с этим устанавливается творческое отношение исполнителя, основанное на логическом разборе текста и затем на эмоциональном его восприятии.

В результате этой работы в воображении исполнителя (в его творческой фантазии) возникают конкретные образы (представления), которые необходимо уточнить, подчинив их главной, целеустремленной идейно-творческой задаче.

Одновременно с возникновением внутренних представлений авторский текст постепенно перерастает в свои слова, так как все его корневые основы получают новую базу собственных исполнительских представлений и выявляют содержание через новые его образы, основанные на правильном понимании авторских положений и выводов.

На основании творческого отношения и внутренних представлений определяется подтекст, активно направляющий все постепенное развитие содержания данного литературного произведения.

Основными проявителями словесного действия являются: *интонация, психологическая пауза, ритм.*

При выборе материала для работы чтец должен строго учитывать свои творческие возможности, свой творческий характер (индивидуальность), так как читать он будет от себя, от своего лица, не прибегая в отличие от драматического актера ни к какому иному характеру.

Для выполнения своей работы чтец должен обладать хорошей речевой техникой, позволяющей заниматься искусством художественного слова, и получить определенные знания для овладения им.

* * *

Большую и несомненную помощь начинающим чтецам оказывают режиссеры по слову, хотя при всей кажущейся безграничной возможности их влияния на чтеца их чисто режиссерское воздействие значительно ограничено по сравнению с драматическим театром самим характером искусства художественного слова.

Литературно-концертное выступление не располагает теми широчайшими творческими возможностями, которые предоставляет драматическому режиссеру театр. Кроме того, весь процесс подготовки литературной программы проходит не в плане нахождения определенного образа

и установления тех обстоятельств, в которых развивается данный характер, а исключительно в постепенном и органическом раскрытии тех субъективных данных артиста, которые целиком и единственно воздействуют на решение всех задач. Поэтому развитие творческого воображения исполнителя, от которого в огромной степени зависит его представление (внутренний образ), воспитание его творческой воли, обеспечивающей действенное стремление к выявлению главных мыслей и убедительной передаче их слушателям, и, наконец, развитие его общей культуры, помогающей разобраться в подготавливаемом произведении и верно решать его содержание, — все это активнее и острее отражается на результатах работы, нежели просто режиссерский подсказ.

К. С. Станиславский говорил, что нет ничего проще, чем «отравить» неустановившееся решение актера неверным подсказом. Поэтому каждое предложение режиссера должно быть предельно ответственно. Это тем более относится к чтецу, не испытывающему на себе влияния и творческой помощи коллектива партнеров, остающемуся в течение всей подготовки программы наедине с самим собой, со своими мыслями и решениями. Но было бы неверно думать, что так же «легко» заставить исполнителя думать чужим, несвойственным ему строем мыслей, воспринимать явления чужими чувствами и относиться к ним чужим отношением. И, предлагая какую-то задачу, режиссер-педагог должен заранее подготовить чтеца к органичному и непосредственному восприятию этого предложения.

В театре режиссерское решение всего спектакля в целом воздействует не только непосредственно на отдельного исполнителя, но и на весь исполнительский коллектив, занятый в данном спектакле, который в свою очередь также влияет на решения отдельных участников общего действия.

В искусстве чтеца исполнитель не зависит от воздействующего влияния партнеров, несущих в значительной степени активную режиссерскую волю, и не стремится к нахождению определенного образа (лица), испытывающего на себе непосредственное воздействие режиссера. Передавая через словесное действие свое понимание, свое субъ-

ективное восприятие произведения, чтец выявляет не действующий образ (лицо), не черты его облика и характера, определяемые актером в обстоятельствах действия и регламентирующие его поведение на сцене. В пересказе этого действия и этих обстоятельств чтец раскрывает свое отношение к произведению в целом, уделяя внимание отдельному образу лишь в той мере, в какой это вызывается необходимостью наиболее продуктивного донесения слушателям замысла автора — решения его идейно-художественной задачи.

Это условие предопределяет предельную точность и своевременность режиссерского предложения, глубокую педагогическую основу работы и неизменную творческую самостоятельность исполнителя.

* * *

Советский народ, создавший свое, социалистическое искусство, внимательно и любовно следит за его развитием, но он не прощает артисту несерьезного и непродуманного отношения к нему. Советский народ высоко ценит свою литературу, и он бесконечно признателен мастеру художественного слова за ту громадную помощь, которую он черпает из его выступлений, но он не позволяет небрежничать с этой литературой, искажать ее идейную устремленность независимо от того, чем вызваны подобные искажения: бесталанностью исполнителя или его невниманием. Советский народ, по творческой воле которого выросло искусство чтецов, заботливо и любовно относится к мастерам слова нашей страны, но он никогда не смирится с теми чтецами, которые будут снижать идейно-художественную сущность искусства, тормозить его дальнейшее развитие своим неполноценным участием в нем.

«Незрелое исполнение никому не нужно. Им можно лишь ввести в заблуждение зрителя, испортить его художественный вкус и понизить требования к искусству»*.

Вполне понятно, что для того, чтобы верно читать, необходимо прежде всего обратить внимание на правильную речь, на то, что называется *культурой слова*.

* Ю. Юрьев, Беседа актера, ВТО, Л., 1947.

Слово несет идею, в словах передается мысль. Нельзя ясно и убедительно передавать эти мысли, если самое слово неполноценно. Культура слова — это не просто звонкая и красивая речь, это прежде всего верное и понятное выражение мысли. Поэтому слово должно быть настолько же убедительно, насколько глубока мысль, составляющая его содержание.

Когда мы говорим: «Это — пустые слова», это значит, что мысли, которые они выражают, бессодержательны. Когда мы говорим: «Какие умные слова», это значит, что мысли, заложенные в этих словах, значительны и интересны.

Слово обозначает понятие, через понятие определяется значение этого слова; в сочетании этих значений проявляется мысль, которая, будучи целенаправлена внутренним смыслом, раскрывает идею.

Нельзя правильно и полноценно передавать идею произведения, не обладая в полной мере элементарными данными для ее ясного воспроизведения. Никакое количество репертуарных названий не снимает этой необходимости. И чем важнее и глубже материал, выбранный исполнителем, тем непростительней профессиональная несостоятельность чтеца. Но культура слова или культура языка не только как выражение определенной мысли, верно и ясно передаваемой аудитории, но и как звуковое ее выявление должна занять основное и определяющее место в искусстве художественного слова. Этого требует народ, который создал язык и который вместе с тем *учится языку* у мастеров художественного слова. Этого требует и самый смысл, общественное назначение молодого, развивающегося искусства.

В ы в о д ы

1. Художественное чтение — это искусство художественного слова, следовательно, нужно прежде всего научиться правильно говорить, правильно произносить слова. Для этого необходимо освоить технику речи, то есть поставить верное дыхание, голос и выправить свою дикцию.

2. Художественное чтение — это такое чтение, в котором каждое слово должно выражать не только непосредственное понятие, но выполнять определенную смысловую функцию. Этому учит логика речи, или логическое чтение.

3. Художественное чтение, как чтение, целеустремленное к выявлению авторских мыслей, задач, передает не только сюжетное развитие произведения, а прежде всего и главным образом его основную идею. Это условие предопределяет внимательное и вдумчивое изучение авторского лица, его идейно-художественных устремлений.

4. Художественное чтение — это искусство, в котором исполнитель не должен и не может ограничивать свою творческую задачу добросовестным пересказом авторских мыслей. Поэтому необходимо проявить свое действительное творческое отношение ко всем образам, явлениям и событиям, составляющим содержание данного произведения и, возбуждая в своем творческом воображении определенные активные представления, передавать их воображению слушателей, неся всю ответственность за выявление главной идеи через трактовку произведения и за решение всех второстепенных задач.

5. Художественное чтение — это такое искусство, в котором движущим стержнем является словесное действие. Для овладения им необходимо превратить авторский текст в свои собственные слова, обогатив их тем внутренним подтекстом, который рождается намеченными целями, психологически точными задачами и который, по существу, есть основа словесного действия.

6. Художественное чтение — это такое искусство, в котором проявляется не только определенная одаренность артиста, но и вся его сущность, его личность, его внутренний мир. И чем глубже его познания, чем более политически образован артист, тем значительнее его участие в этом искусстве.

7. Художественное чтение — искусство, призванное к пропаганде великих идей коммунизма, советского патриотизма, передовой идейной литературы и правильно звучащего слова. Поэтому чтец обязан ответ-

ственно, с партийных позиций проверить избираемый репертуар, отыскать нужное и важное в литературном произведении и знать свой язык, которому советский народ и Коммунистическая партия придают такое серьезное значение.

Этот язык в устах художника-чтеца должен являться примером и образцом для его широких и разнообразных аудиторий.

СО Д Е Р Ж А Н И Е

От редакции	5
От автора	7
Из истории художественного чтения в России	11
Искусство художественного слова	55
Предварительная работа чтеца	57
Работа над литературным произведением	91
Мастерство	117
Словесное действие	144

Всеволод Николаевич Аксенов
«ИСКУССТВО ХУДОЖЕСТВЕННОГО СЛОВА»

Редакторы *А. П. Ковалев, И. С. Кузнецова*
Оформление художника *И. А. Литвишко*
Художественный редактор *А. В. Алемасов*
Технический редактор *Э. В. Воронцова*
Корректоры *М. И. Цециор и Л. Б. Гуслянская*

Сдано в набор 10. VII 1954 г. Подано к печати 6/XI 1954 г. Форм. бум. 84×108^{1/2}.
Печ. л. 6,125. (условных 10,04). Уч.-изд. л. 8,663. Тираж 10 000 экз. ШПЗ673.
Изд. № 3329. Заказ № 614. «Искусство», Москва. Цветной бульвар, 25.

20-я типография Главопдграфизма Министерства культуры СССР
Москва, Ново-Алексеевская, 52.

Цена 9 р. 80 к.

ОПЕЧАТКИ

Страница	Строка	Напечатано	Следует читать
8 Иллюстрация к стр. 16	9 сверху	Н. Перельман А. Пушкин читает княгине Волкон- ской «Послание в Сибирь»	А. Перельман А. Пушкин читает княгине Волкон- ской «Послание в Сибирь». Картина худ. Дрезниной.
54 Иллюстрация к стр. 130	12 снизу	Что Н. Перельман	Чтец А. Перельман
133	12 снизу	жесто-	жест

Всеволод А к с е н о в. «Искусство художественного слова»

