

Лекция

Эмоционально-образная выразительность художественных текстов и средства ее передачи в процессе выразительного чтения

План лекции

1. Эмоционально-образная выразительность художественных текстов и средства ее передачи в процессе выразительного чтения
2. Видения как посредник между чтецом и слушателями
3. Адресат (объект обращения автора и исполнителя)
4. Позиция и поза автора и чтеца
5. Передача «музыки фоном»
6. Художественные паузы

1. Эмоционально-образная выразительность художественных текстов как одна из важнейших особенностей искусства слова

По словам Л. Н. Толстого, искусство – «орган жизни человеческой, переводящий разумное сознание людей в чувство». Сущность искусства состоит «в том, что один человек сознательно известными внешними знаками передает другим испытываемые им чувства, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их». «искусство начинается тогда, когда человек с целью передать другим людям испытанное им чувство снова вызывает его в себе и известными внешними знаками выражает его».

Иллюстрируя эту мысль, Толстой приводит простой пример: «...Мальчик, испытавший, положим, страх от встречи с волком, рассказывает эту встречу и, для того, чтобы вызвать у других испытанное им чувство, изображает себя, свое состояние перед этой встречей, обстановку, лес, свою беззаботность и потом вид волка, его движения, расстояние между ним и волком и т.п. Все это, *если мальчик вновь при рассказе переживает испытанное им чувство*, заражает слушателей и заставляет их пережить все, что и пережил рассказчик, – есть искусство. Если мальчик и не видел волка, но часто боялся его и, желая вызвать чувство испытанного им страха у других, придумал встречу с волком и рассказал ее так, что вызвал своим рассказом то же чувство в слушателях, какое он испытывал, представляя себе волка, – это тоже искусство».

Выразительность живой речи вообще, а художественной особенно не исчерпывается понятностью. Каждое слово, вылетевшее из уст человека, кроме воли и намерения обнаруживает его состояние: покоя или беспокойства, равнодушия или тревоги, радости или печали и т.п.

При этом каждый человек свои чувства выражает по-своему. «И так же как писатель, изображая какое-либо событие или картину, выражает вызванные ими свои собственные чувства и мысли, так и чтец-исполнитель изливает в живом слове свое отношение к исполняемому произведению, находясь, естественно, под воздействием чувств и помыслов автора, его симпатий и антипатий, его настроений и переживаний» (Буяльский, с.24)

Для успешной работы в деле воссоздания художественного текста средством интонации важно постичь некоторые наиболее существенные истины.

Интонацию невозможно «взять напрокат», механически заимствовать: интонация не выписывается как деталь или окраска для «наложения» на текст; интонация «рождается» сама в процессе исполнения, представляя собой результат интенсивной работы чувств, мыслей, воображения, воли и замысла говорящего. Поэтому главная задача исполнителя состоит в создании условий для естественного, непринужденного рождения интонации. Эмоциональный подъем, вызванный восприятием произведения, исполнитель может сдерживать (если это необходимо), но не подавлять.

Работая над художественным текстом в процессе подготовки к исполнению, чтецу приходится неоднократно осмысливать и переосмысливать его. Известно, что, если понять,

усвоить основную идею произведения опытному педагогу, как говорят, ничего не стоит, то искусно исполнить его бывает очень трудно, что связано прежде всего с трудностями «вживания в текст»,

Представляя слушателям (детям) в своем образцовом исполнении то или иное произведение, педагог вновь и вновь искреннее и глубоко переживает его, испытывая внутреннюю потребность выразить передаваемые им чувства; внутреннюю потребность, аналогичную той, которую испытывал и художник слова, создавший определенное произведение.

2. Видения как посредник между чтецом и слушателями

Произносят слова, мы вначале представляем, «видим внутренним взором то, о чем идет речь, а потом уже говорим об увиденном» (К.С. Станиславский). Картины, которые возникают в сознании произносящего, Станиславский определял условным термином «видения». Этим термином пользуются до настоящего времени, употребляя наряду с ним и другие – «образные представления», «внутренние представления».

В. Н. Аксенов, сославшись на высказывание Станиславского о том, что «говорить на нашем языке – значит рисовать зрительные образы», писал: «Но эта истина, к которой мы настолько привыкли, что не замечаем ее, нередко теряется...»

И тут же Аксенов настаивает: «Если сам чтец не будет ясно видеть перед собою те образы, которые он хочет передать своей аудитории, которыми он стремится увлечь воображение своих слушателей, эти образы не смогут «увидеть» и слушатели, а сами слова, не освещенные внутренним представлением, будут скользить мимо их сознания и воображения. Они предстанут только сочетаниями звуков, обозначающими понятия, но *смысл* этих понятий и их *значение* выявлены не будут» (Искусство выразительного слова, 1954).

Видение поэта – посредник между жизнью и произведением в процессе его создания, благодаря видению устанавливается действенная связь между поэтическим творением и чтецом, видение способствует установлению контакта между исполнителем и слушателем.

Видения поэта, чтеца и слушателя, будучи в какой-то степени похожими, никогда не могут быть тождественными, поскольку они преломляются через призму индивидуального жизненного опыта и личностных особенностей каждого из них. Видения возбуждают чувства и волю, которые в значительной степени обуславливают различные варианты и оттенки интонационных редакций одного и того же художественного текста. Видения поощряют работу творческого воображения; она будет тем интенсивнее, чем скуднее описание поэта и чем одареннее и опытнее исполнитель. Видения – основа сопереживания.

Иногда в процессе обучения выразительному чтению учащихся побуждают искать зрительные образы там, где их нет. Такие задания могут объясняться непониманием того, что представляет собой художественный «образ».

Известно, что писатель с помощью слов создает не только зрительные образы, но и образы, воздействующие на другие органы чувств: слух, обоняние, осязание. Поэзия воздействует и воссозданием зримых картин, образов, и непосредственным высказыванием важной мысли, идеи, описанием психологического состояния человека и использованием символов. Иными словами, язык поэзии воздействует на людей в разных аспектах: идея – на ум, чувство – на душу (психику), образ – на воображение, музыка – на ухо. Все эти аспекты влияния могут сочетаться, переплетаясь в разных вариациях; одним из них могут выдвигаться на первый план, другие могут оказываться менее заметными или совсем ступшеываться.

В связи с этим обстоятельством и появилась тенденция классифицировать поэзию на *пластическую* и *эмоциональную (образную и безобразную)*. Классификация слишком условная, ибо пластические образы, так же как эмоциональные, базируются на чувствах, переживаниях их создателя – поэта, оказывая воздействие на эмоции того, кто их воспринимает. Другое дело, что произведения, в которых не изображаются зрительные

картины, способны вызывать определенные ассоциации. Психологи давно заметили склонность эмоций воплощаться в зрительные образы. Эмоции будоражат память, содействуя воскрешению в ней впечатлений и образов, созвучных тому настроению, которое владеет человеком в определенный момент. Короче говоря, чувства оказывают воздействие на воображение, а воображение на чувство.

Исходя из того, что воображение воздействует на чувство, Станиславский уделял большое внимание развитию воображения. Он призывал «сознательно бороться с пассивностью, вялостью своего воображения», заботиться о том, чтобы «оно было подвижно, активно, отзывчиво и достаточно развито», призывал помнить о том, что каждое произнесенное слово «должно быть результатом верной жизни воображения».

Станиславский термином «в́идение» определял весь комплекс образных и чувственных представлений, которые, по его мнению, отличаются динамичностью. Отсюда его совет актерам: пропускать в своем воображении «*киноленту видений*».

Иногда в практике работы по выразительному чтению наблюдается формалистическое отношение к понятию «в́идение». Как уже упоминалось, иногда педагоги предлагают школьникам искать зрительные образы там, где их нет, придумывать зрительные детали, которые не имеют отношения к делу. Частично такие задания базируются на представлении о том, что влияние воображения на чувства человека тем сильнее, чем ярче образы и картины, которые возникают в его воображении. Однако психологи экспериментально установили, что степень четкости представлений не играет решающей роли в возбуждении чувства.

Забываясь о развитии воображения (чего требует искусство живого слова), необходимо учесть суждение академика И. П. Павлова о трех типах людей, которые были им названы:

- «художественный» (образный);
- «мыслительный»;
- «средний».

Иными словами, Павлов разделял людей на три категории, три типа: 1) образный, у которого преобладают сигналы первой сигнальной системы; 2) мыслительный, с относительным преобладанием сигналов второй сигнальной системы; 3) средний. Ссылаясь на Павлова, можно объяснить, почему не всегда срабатывает механизм «ведений».

От того, к какой категории относится исполнитель, во многом зависят его способности и степень развития творческого воображения. Недостаток воображения может в определенной степени компенсироваться теоретической осведомленностью. Если художественное воображение исполнителя не достигло должного уровня, его надо развивать и содействовать этому поможет понятие об адресате.

3. Адресат (объект обращения автора и исполнителя)

Представьте себе бытовую картину. Вы глубоко уважаете доброго и приятного Ивана Ивановича, и встреча с ним или даже воспоминание о нем радует вас. В то же время вас раздражает высокомерный и ограниченный Петр Иванович. Случилось так, что в каком-то людном месте вы видите их вместе, стоящих рядом и о чем-то беседующих. Они вас не замечают, вы наблюдаете за ними со стороны. Внимательно переводите взгляд с одного на другого. В то же время попробуйте углубиться в себя, вдуматься, изменится ли ваше настроение при перемене объектов внимания? Очевидно – да!

А бывает и такое: лишь вспомнил человек во время веселого разговора о каком-то неприятном субъекте – и... нахмурился, помрачнел.

Итак, бывают, так сказать, приятные и неприятные объекты внимания; переключение с одного на другого обычно ведет к изменению душевного состояния и настроения.

Объект внимания определяется словом «*адресат*». Этим термином иногда пользуются литературоведы. Согласно их утверждениям, «адресат лирический» («ты лирическое») – человек или группа людей, в форме обращения к которым написано произведение или его фрагмент:

А.С.Пушкин «Евгений Онегин»:

Друзья Людмилы и Руслана
С героем моего романа
Без предисловий, сей же час
Позвольте познакомить вас:
Онегин, добрый мой приятель,
Родился на берегах Невы,
Где, может быть, родились вы
Или блистали, мой читатель;
Там некогда гулял и я:
Но вреден север для меня!

... Глаза, как небо голубые,
Улыбка, локоны льняные,
Движения, голос, легкий стан,
Все в Ольге... *Но любой роман*
Возьмите и найдете, верно,
Ее портрет: он очень мил,
Я прежде сам его любил,
Но надоел он мне безмерно.
Позвольте мне, *читатель мой,*
Заняться старшею сестрой.

В искусстве живого слова «адресат» – это объект обращения, внимания или интереса автора и, следовательно, исполнителя в пределах времени, необходимого для произнесения слов и фраз, фиксирующих этот интерес. Такой предмет обращения или внимания может быть прямым:

А вы, надменные потомки...
косвенным или скрытым:
1. Пал, оклеветанный молвой...
2. Не вынесла душа поэта
Позора мелочных обид...
3. К чему теперь рыдания,
Пустых похвал ненужный хор...

Стихотворение Лермонтова «Смерть Поэта» построено на изменении адресата. В частности, можно отметить, что первая часть стихотворения обращена к слушателям или читателям, тем, кто, как и автор текста, переживает смерть Пушкина. Стихи, начинающиеся словами: «И что за диво...» и заканчивающиеся словами «на что он руку поднимал», включают в себя три местоимения «он». По словам О. Э. Озаровской, это местоимение указывает на убийцу. А местоимение «он» в следующем стихе («И он убит и взят могилой...») – это уже Пушкин. Если бы читатель не был осведомлен о событиях, он мог бы все перепутать. «Но этот сумбур гениален, потому что говорит с нами помутившийся от скорби разум, а угадываем мы истину не по логической связи слов, а по тому, как они произносятся...».

Если этот контраст не воссоздается, то стихотворение «не звучит», как того требует его идейное содержание.

Необходимо подчеркнуть, что адресат обычно легко ощущается в стихотворных произведениях (не случайно существует специальный термин «лирический адресат»). В то же время строки, адресованные конкретным людям или группам людей могут присутствовать и в прозе; это так называемые авторские отступления. В частности, Н. М. Карамзин в повести «Бедная Лиза» пишет: «Теперь читатель должен знать, что сей молодой человек, сей Эраст был довольно богатый дворянин, с изрядным разумом и добрым сердцем, добрым от природы, но слабым и ветреным». В этих строках нет прямого обращения, но, совершенно очевидно, что автор адресует эти строки тем, кто знакомится с его повестью и хочет побольше узнать о характере молодого дворянина, который начал ухаживать за крестьянской девушкой. Обрисовывая сцену последнего разговора Лиза и Эраста, Карамзин сопровождает ее словами: «Сердце мое обливается кровью в сию минуту. Я забываю человека в Эрасте – готов проклинать его – но язык мой не движется – смотрю на небо, и слеза катится по лицу моему. Ах! Для чего пишу не роман, а печальную быль?». В этом случае прямого обращения тоже нет, но не вызывает сомнения тот факт, что автор стремится «поговорить» с сентиментальным читателем и, сообщая о своих чувствах, хочет усилить впечатление, которое производит произведение.

Таким образом, учет адресата, с одной стороны, связан со способностью, как говорил Л. Н. Толстой, «перенестись» в другого, почувствовать за него, а с другой – с необходимостью содействовать развитию этой способности.

Некоторые теоретики художественного чтения полагают, что понятие адресата недостойно внимания, и без него можно обойтись, поскольку это понятие перекрывается «законом видения». Отчасти это верно. Но любое произведение будет звучать более выразительно, если чтец задумается над тем, кому адресованы те или иные строки. Особенно это важно в тех случаях, если адресат в произведении меняется (как в стихотворении Лермонтова «Смерть Поэта»).

4. Позиция и поза автора и чтеца

Поэт не всегда говорит от своего имени; он может «вести рассказ» от лица своего героя, высказываться его устами, не оставаясь безразличным к тому, как ее оценивают нарисованные им лица. С одними поэт соглашается, другим возражает, взгляды одних одобряет, других – опровергает, осуждает и т.п.

В литературоведении существует понятие «ролевая лирика»; это произведения, в которых субъектом высказывания выступает герой, явно отличный от автора.

Я девушкой, невестой умерла.

Он говорит, что я была прекрасна,

Но и любви я лишь мечтала страстно, –

Я краткими надеждами жила (И. А. Бунин «Эпитафия»)

В всей душой к жене привязан;

Я в люди вышел... да чего! Я дружбой графа ей обязан,

Легко ли! Графа самого!

Делами царства управляя,

Он к нам заходит, как к родным.

Какое счастье! Честь какая!

Ведь я червяк в сравненье в нем!

С сравненье с ним,

С лицом таким –

С его сиятельством самим! (Ж. П. Беранже «Знатный приятель»)

Исполнителю приходится учитывать, чьими глазами автор рассматривает то или иное явление, чьими устами говорит о них и как он сам относится к тому или иному изображенному им персонажу, к его поведению и высказываниям.

Очевидно, что Бунин сочувствует девушке, которая умерла молодой в то время, когда впереди ее ждала свадьба. Беранже явно презирает своего героя. Его чинопочитание столь велико, что он предпочитает не замечать истинные отношения графа и своей жены. Чтобы с помощью интонации показать подлое убожество мысли своего «героя», он разоблачает его изнутри.

Необходимо указать, что ролевая лирика – это не только принадлежность «взрослой литературы». Очень часто ролевыми являются стихотворения, написанные для детей, в том числе – для самых маленьких. Создатели таких текстов как будто бы ведут речь от лица ребенка (мальчика или девочки), рассказывающего окружающим о значимых событиях своей жизни («Мишка» («Уронили мишку на пол...»), «Кораблик», «Я знаю, что надо придумать...» А. Барто и др.)

Исполнитель, следуя за автором, пользуется поэтическим приемом перевоплощения. В принципе этот прием связан со стремлением понять другого. «Перенестись» – значит, понять другого, мысленно поставить себя на его место, войти в его положение.

Все это следует учитывать исполнителю, и в связи с этим ему необходимо иметь представление о *позиции* и *позе*. *Позиция* – принципиальное отношение к кому-либо или чему-либо. Исполнителю необходимо уяснить позицию автора и уточнить свою, которая может совпадать, а может и не совпадать с авторской. *Поза* – это, собственно, и есть перенесение, перевоплощение, необходимое для того, чтобы ярче, убедительнее изобразить то или иное явление, демонстрируя свое отношение к нему.

Чтобы разоблачить героя из стихотворения Беранже (позиция обличителя) исполнителю придется занять позу глупого и жалкого обывателя. Иными словами, чтецу приходится находиться в парадоксальной ситуации: занимая позицию разоблачителя, он вынужден становится в позу разоблачаемого. Конечно, чем более гибок и пластичен по натуре исполнитель, тем легче ему это сделать. В такой работе совершенствуется та душевная гибкость, которая необходима человеку для того, чтобы стать мастером художественного слова.

Конечно, произведения, в которых позиция и поза в значительной степени расходятся, исполнять достаточно трудно. Например, «Современная ода» Н. А. Некрасова:

Украшают тебя добродетели,
До которых другим далеко.
И – беру небеса я в свидетели –
Уважаю тебя глубоко.

Не обидишь ты даже и гадины,
Ты помочь и злодею готов,
И червонцы твои не украдены
У сирот беззащитных и вдов...

Здесь исполнителю вслед за автором, занимающим ярко выраженную позицию обличителя подлости, приходится принять позу радетеля (покровителя) ее. Благодаря этому получают противоположный смысл такие фразы:

Украшают тебя *добродетели*,
До которых другим далеко...
И червонцы твои *не украдены*
У сирот беззащитных и вдов...

Учитывать соотношение позиции и позы необходимо и в том случае, если в тексте встречается прямая речь. В частности, при исполнении басни «Волк и Ягненок» чтец, с одной стороны, должен показать устремления хищного Волка, который вначале пытается доказать, что Ягненок виноват перед ним, а потом просто решает объявить о своем желании и больше не церемониться. С другой стороны, исполнитель должен продемонстрировать свое отношение к «сильному», который беззастенчиво пользуется своим положением.

При чтении стихотворения «Мишка» («Уронили мишку на пол...») взрослому чтецу необходимо перевоплотиться в образ ребенка, которого затронуло отношение окружающих (вероятно, его сверстников) к игрушке. Ребенок, от имени которого идет речь, столкнувшись с жестокостью и черствостью, «выступает на защиту» «обиженного» мишки. Позиция, которую следует занять читающему, совершенно определена: он должен недвусмысленно выразить доброе отношение к ребенку, слова которого озвучивает, и тем самым донести до маленьких слушателей мысль о том, как им следует вести себя в аналогичной ситуации.

5. Передача «музыки фонем»

Создание произведений – это не только отражение писателем и поэтом на бумаге своих размышлений. Процесс творчества связан у художников слова, особенно у поэтов, с переживанием чудесной музыки звуков.

Н. В. Гоголь справедливо отмечал: «Поэзия мыслей более доступна каждому, нежели поэзия звуков, или, лучше сказать, поэзия Поэзии! Ее один только избранный, один истинный в душе поэт понимает».

Исполнение поэтического текста требует воспитания и углубления чувства, воспринимающего музыкальность поэтической речи, умения воссоздавать эту музыкальность. Поэтому исполнителю необходимы познания в области эвфонии, поэтического благозвучия.

Известно, что одно только звучание слов способно вызывать смысловые ассоциации. Они создают определенные впечатления, настроения, придают стиху определенную смысловую и эмоциональную характеристику. Поэты учитывают это при создании

произведений. Например, Пушкин, зная о существовании яванского ядовитого дерева у п а с, предпочел этому названию другое – а н ч а р (дерево Малайского архипелага), очевидно, по той причине, что слово «анчар» созвучно мрачному символизирующему смерть эпитету «черный» (нчр – чрн) и ассоциируется со словом «чары».

Существует целый ряд произведений, при написании которых использована звукопись:

Я вольный ветер, я вечно вею,
Волную волны, ласкаю ивы,
В ветвях вздыхаю, вздохнув, немею,
Лелею травы, лелею нивы (К. Бальмонт).

Исследователи сходятся на мысли о том, что поэтические произведения могут оживать только в устной интерпретации; что лишь тогда можно считать стихотворение проанализированным, когда верно уловлены его ритмические и мелодические формы. Мелодические элементы стиха являются не механическим придатком к элементам смысловым, но началом действенным, а иногда и организующим художественное произведение.

В поэтической речи подбор слов определенного звукового состава обуславливается и законами ритмизации и требованиями звукописи. Термин «звукопись» включает такие приемы звуковой структуры: звукоподражание, аллитерация, ассонанс, рифма.

Например, в стихотворении Пушкина встречается повтор звука О (ассонанс):

Оттоль сорвался раз обвал
И я тяжким грохотом упал,
И все теснину между скал
Загородил,
И Терека могущий вал
Остановил... (А. С. Пушкин «Обвал»).

Свищет ветер, серебряный ветер
В шелковом шелесте снежного шума.
В первый раз я в себе заметил –
Так я еще никогда не думал (С. Есенин).

Рифма

Рифма – соединяет стихи в смысловые звенья (хотя и не всегда), обостряет внимание на рифмующихся словах. «Рифма возвращает нас к предыдущем строке, заставляет вспомнить ее, заставляет все строки, оформляющие одну мысль, держаться вместе»; «Рифма связывает строки, поэтому ее материал должен быть еще крепче, чем материал, пошедший на остальные строки» – писал В. Маяковский.

Обогащение словаря рифм в поэзии производит прежде всего за счет преодоления буквенных совпадений и тяготения к звуковым соответствиям их. Именно такие рифмы в настоящее время стали особенно популярными.

Неточная рифма требует от декламатора аккуратности в произнесении тех звуков, которые не совпадают. Необходимость такой аккуратности особенно ощутима в тех случаях, когда рифмами связаны стихи, в конце которых не завершается мысль:

Моя душа, я помню, с детских лет
Чудесного искала. Я любил
Все обольщенья света, но не свет,
В котором я минутами лишь жил... (М. Ю. Лермонтов).

Бывают случаи, когда рифму надо усилить, подкрепить логическим ударением. Например, известный мастер художественного чтения Антон Шварц подчеркивал, что, декламируя пушкинскую сказку «О мертвой царевне и семи богатырях» целесообразно выделять логические ударения в рифму», так как это может вызвать ощущение благополучной развязки.

Звучащая рифма в отличие от буквенной требует пристального внимания к ее

произнесения. *Рифма корректирует звучание слова.* Например,

Белеет парус одинокой
В тумане моря голубом!..
Что ищет он в стране далекой?
Что кинул он в краю родном? (М. Ю. Лермонтов)

Корректируя произношение, рифма иногда «навязывает» чтецу отступление от орфоэпических норм.

В пустыне чахлой и скупой,
На почву, зноем раскаленной
Анчар, как грозный часовой,
Стоит – один во всей вселенной (А. С. Пушкин)

У Крылова в басне «Лебедь, Щука и Рак» слово «пойдет» произносится с «е», а не с «ё», потому что рифмуется со словом «нет»

Когда в товарищах согласья нет,
На лад их дело не пойдет
Точно также в басне «Квартет»
Расселись, начали квартет,
Он все-таки на лад нейдет...

Об этом следует знать, ибо встречаются чтецы, пытающиеся «исправлять» мнимые ошибки поэтов. По этому поводу Артоболевский замечал: «Большой, хотя и широко распространенной ошибкой является утверждение, что поэт ради рифмы или стихотворного размера в том или ином случае прибегнул к насилию. Над языком (в отношении таких мастеров художественной речи, как Пушкин или Крылов, такое предположение просто наивно). Нет: поэт только воспользовался существовавшим в языке его времени колебанием, и чтец не имеет права причинять насилие стихотворной форме исполняемого произведения, упразднить норму или ломать стих в угоду современному произношению»

Звуковая структура (инструментовка) не исчерпывается рифмами. разбираясь в звуковой структуре стиха, следует учитывать, что качество звучания гласных и согласных изменяется в зависимости не только от того, какую позицию занимает тот или иной звук, как далеко находится он от ударения, но и от того, какое воздействие на звучание данного слова оказывает общий стиль произведения и прием инструментовки.

Ритм

Теоретики декламационного искусства исходят из того принципа, что «основой произнесения должен быть ритм», а задача слушателя состоит в том, чтобы пробуждать реакцию слушателя на ритм. «Прозаическое чтение стихов» неизменно разрушает их поэтический смысл

«Свободное владение ритмом, живым пульсом стиха... дает необходимые для чтения стиха естественность и разнообразие» (Г. В. Артоболевский «Очерки по художественному чтению»).

Чтобы овладеть ритмом, надо его уловить и ощутить. Это далеко не всегда происходит при чтении стихов детьми; нередко различные по содержанию и форме произведения они читают одинаково быстро.

Характер стиля поэтического произведения находит отражение в его ритме. «Ритм – основа всякой поэтической вещи... Ритм – это основная сила, основная энергия стиха», – писал В. В. Маяковский. Исполнителю необходимо разобраться в ритмическом своеобразии исполняемого им произведения, чтобы не слепо, на ощупь, а уверенно и свободно вести мелодию стиха, обусловленную его ритмом.

В зависимости от того, какие элементы положены в основу ритмической организации стиха различаются три системы стихосложения: силлабическая, тоническая, силлабо-тоническая.

Метрический счет в силлабических стихах ведется по слогам. Удаления в силлабическом стихе располагаются свободно, лишь одно из них имеет постоянное место –

на предпоследнем слоге:

Фортуна злая, что так учиняешь,
Почто с милою меня разлучаешь?
Я хотел до смерти в любви пребыти, -
Ты ж меня тщишься от нее отрыти
Или ты не знаешь, Фортунища злая,
Коль ми есть сладка та моя милая?
Несть ее краснее на сем зримом свете,
На вертограде прекрасном цвете.

Ритмика тонического стиха базируется на размеренном чередовании ударных слогов при разном количестве безударных. Строки могут быть связаны или не связаны рифмами. При этом имеется в виду не грамматическое ударение, а логическое и ритмическое, которые обычно падают не на отдельные слова, а на группы слов. Например, трехударный былинный стих предполагает наличие трех ударений; последнее ударение в стихе падает на третий слог от конца строки (дактилическая рифма):

Из того ли-то из города из Муромля,
Из того села да с Карачарова
Выезжал удаленький дородный добрый молодец;
Он стоял заутреню во Муромли,
А и к обеденке поспеть хотел он в стольный Киев-град,
Да и подъехал он ко славному ко городу к Чернигову.
У того города Чернигова
Нагнано-то силушки черным-черно,
А и черным-черно, как черна ворона;
Так пехотою никто тут не похаживат,
На добром кони никто тут не проезживат,
Птица черный ворон не пролетывает,
Серый зверь да не прорыскиват. («Илья Муромец и Соловей разбойник»)

В связи с этим иногда происходит «добавление» отдельных звуков или служебных слов: Из того ли-то из города из Муромля; Да и подъехал он ко славному ко городу к Чернигову; А и к обеденке поспеть хотел он в стольный Киев-град и т. п. Наряду с этим в былинах может быть отмечен пропуск гласных звуков: «Так пехотою никто тут не похаживат; На добром кони никто тут не проезживат и др. Это связано с тем, что еще один гласный звук изменил бы место последнее (дактилического) ударения.

Попутно следует еще раз отметить, что в былинах может происходить изменение места ударений (в сравнении с разговорной речью):

Как у той ли то у Грязи-то у Чернойей,
Да у той ли у березы у покляпяя,
...Сидит Соловей Разбойник на сыром дубу
Сидит Соловей Разбойник Одихмантьев сын.
А то свищет Соловей да по-соловьему,

Он кричит, злодей-разбойник, по-звериному... (былина «Илья Муромец и Соловей Разбойник»)

Ритмообразующим элементом силлабо-тонических стихов является стопа. В школьной практике различают 5 видов стоп: ямб, хорей, дактиль, амфибрахий, анапест.

Стихи, при создании которых использовались различные размеры, приобретут различное звучание. Это хорошо понимали еще Тредиаковский и Ломоносов – реформаторы русского стиха.

Стихи, написанные двухсложными и трехсложными размерами, будут звучать по-разному. Например:

Тучки небесные, вечные странники!
Степью лазурною, цепью жемчужною

Мчитесь вы, будто как я же, изгнанники
С милого севера в сторону южную.
Кто же вас гонит: судьбы ли решение?
Зависть ли тайная? злоба ль открытая?
Или на вас тяготит преступление?
Или друзей клевета ядовитая? (М. Ю. Лермонтов «Тучи»)

В стихотворении Лермонтова явно ощущается трехсложный размер (дактиль), который придает ему плавность и напевность. Такой размер помогает поэту создать ощущение того, что лирический герой как будто бы беседует с самим собой, размышляя о том, что небесные явления (тучи) гораздо свободнее человека, который может стать жертвой то ли неизвестной ему судьбы, то ли хорошо знакомых окружающих людей.

Пушкинский текст, обращенный к П. Чаадаеву, более четок и «динамичен». Это связано с тем, что в его основе лежит четырехстопный ямб. Ритм этого размера, которым кстати, часто писались оды, придает произведению торжественность, звучность, усиливает его патетическое звучание, близкое к ораторской речи.

Любви, надежды, тихой славы
Недолго нежил нас обман,
Исчезли юные забавы,
Как сон, как утренний туман;
Но в нас горит еще желанье,
Под гнетом власти роковой
Нетерпеливою душой
Отчизны внемлем призыванье (А. С. Пушкин «К Чаадаеву»)

Исполнителю следует учитывать, что стихи с одинаковыми стопами могут иметь различный ритмический лад и звучать по-разному или ритм поэтического произведения формируется не только стопами, но и подбором слов и характером пауз, рифм, повторов, инверсий и других синтаксических и риторических фигур.

6. Художественные паузы

Термин «художественные паузы» является условным, поскольку при мастерском исполнении текста все паузы являются художественными. Тем не менее в литературных произведениях паузы имеют различное предназначение и различный характер.

Вопрос о паузах сознательно рассматривается нами вторично. Ранее уже говорилось о паузах логических. Теперь речь пойдет о паузах ритмических и психологических (хотя и логические паузы таких функций не лишены).

Различают следующие *виды ритмических пауз*: межстиховые, цезуры, леймы.

Межстиховые паузы – паузы в конце стихов (стихотворных строк). Межстиховую паузу необходимо соблюдать независимо от синтаксического строя речи.

Рассмотрим первую строфу из стихотворения М. Ю. Лермонтова:

Моя душа, я помню, с детских лет
Чудесного искала. Я любил
Все обольщенья света, но не свет,
В котором я минутами лишь жил...

Следует обратить внимание на концовку первого и второго стихов. Здесь встречается обычный стиховой перенос, «зашагивание» (как называют его теоретики литературы).

Характер паузы зависит не только от ее места (во фразе или в стихе), но и от того, как произносится находящееся перед нею слово. Если последние слова в первом и втором процитированном стихе произнести с понижением тона, пауза ритмическая превратится в логическую и отсечет часть фразы, смысл которой нарушится. Чтобы этого не случилось, надо немного повысить тон произнесения слов «лет» и «любил».

Этот технический прием К. С. Станиславский называл «загибом» и говорил о нем: «Загиб дразнит любопытство». Загиб указывает на то, что фраза не завершена в конце

произносимой строки, что продолжение следует.

Установить точный закон продолжительности межстиховой паузы невозможно. Можно отметить, что продолжительность самой короткой паузы может занимать время, необходимое для мысленного отсчета одного метрического удара («раз!»), а самая длинная, по словам В. Г. Артоболевского, «не должна быть длиннее самого стиха» («Артоболевский «Художественное чтение»). Но дело не только в физической продолжительности межстиховой паузы, а в том, замечал Артоболевский, что она будет «наиболее заметна, когда предыдущий стих заканчивается ударением, а последующий с ударения начинается». Например:

Чу! Восклицанья слышались грозные,
Топот и скрежет зубов

Тень набежала на стекла морозные... (Н. А. Некрасов)

К. С. Станиславский справедливо замечал, что «трудность выдерживания пауз среди стихотворной речи усложняется заботой о сохранении рифмы».

Цезура – пауза, расчленяющая стихотворную строку на две (реже – на три части).

Стихovedы обращают внимание прежде всего на так называемую *большую цезуру*, медиану.

Чтецу важно помнить, что чем ближе к цезуре ударный слог в предцезурном слове, тем заметнее будет цезура. В этом легко убедиться, прочитав строки из стихотворения М. Ю. Лермонтова «Три пальмы»:

В песчаных степях || аравийской земли
Три гордые пальмы || высоко росли.

Лейма – пауза, которую можно заполнить слогом, не разрушающим ритма. Например:

Улыбаясь царь повелел тогда

Вина сладкого [да] заморского

Нацедить [да] в свой золоченый ковш

И поднести его [да] опричникам (М. Ю. Лермонтов)

Поставленные в скобки слоги не разрушают ритма, но, если в этих местах не сделать пауз (длительностью в один слог каждая), – ритмика стиха пострадает.

В отличие от других пауз, являющихся мигом молчания, лейма, по словам Г. А. Шенгели, является «мигом напряженного молчания» (Шенгели «Техника стиха»). Поэтому Шенгели называл леймы динамическими паузами и замечал, что наличие напряжения голосовых связок в момент леймической паузы подтверждается и непосредственными ощущениями и записями, сделанными техническими средствами.

Леймы встречаются у поэтов-классиков, но особо активно начинают появляться в русской литературе на рубеже XIX–XX веков. Поэты начинают ощущать не только необходимость в леймах (хотя самого этого термина они и не употребляют), но и необходимость в объяснении этих пауз, которые должен учитывать воспринимающий – читатель и слушатель. Например, И. Сельвинский в поэме «Охота на тигра» (1932) прибегая к лейме, определяет ее междометием «эс!», как это делают музыканты, заполняя ритмические паузы. Поэт объясняет, что «эс!» означает паузу и «проговаривается» про себя в процессе чтения:

Охотник дунул (эс!). Тишина!

Дунул еще. Тишина.

Леймы бывают односложные и двусложные.

Например, в стихотворении А. Вознесенского:

Душевное ∨ отупенье

Отъевшихся ∨ кукарек –

Это ∨ не преступленье –

∨∨ Великий грех.

Очевидно, что в данном случае односложные леймы в первом и втором стихе и особенно двусложная в четвертом, выполняют психологическую функцию, содействуя

выделению слов, после них находящихся.

Ярким примером стихотворного текста, фрагмент которого насыщен леймами, является «Сын артиллериста» К. М. Симонова:

А через две √ недели
Шел в скалах тяжелый √ бой;
чтоб выручить всех, √ обязан
кто-то рискнуть √ собой.

Леймы помогают автору воссоздать определенную психологическую обстановку (в произведении Симонова – показать крайнее напряжение духовных сил русских людей во время войны против фашистских захватчиков).

Инверсивные паузы

Инверсивные паузы обрамляют инверсивные слова и этим выделяют, подчеркивают их. В частности:

Эту привычку к труду благородную
Нам бы не худо с тобой перенять... (Н. А. Некрасов).

Очевидно, что эпитет «благородную», определяющий слово «привычку», как бы находится не на месте; он отодвигается на постпозицию да еще и отделяется от определяемого им слова дополнением «к труду». Создается ощущение, что существительное «пускается вдогонку» за своим определением и этим указывает на него.

Но это еще не все. Представим себе обычное (прямое, правильное) расположение слов: «Эту благородную привычку к труду...». Интонация при таком порядке слов постепенно повышается; на самом высоком регистре произносится слово «труду». В инверсированной фразе «благородную» должно произноситься на том же регистровом уровне, на котором оно произносится при обычном порядке слов. Так получается тональный излом, который делает заметной паузу между словами («к труду | благородную») и усиливает внимание читателя ко второму из них.

Инверсия является одной из фигур поэтической речи (иными словами: синтаксических фигур, риторических фигур). Поэтому ее изучением занимались ученые-филологи, исследующие элементы формы художественных текстов. Литературовед Б. В. Томашевский обратил внимание на двойную функцию инверсий в поэтической фразе: «... С одной стороны, обособляется одно слово от другого, с другой стороны – появляются новые связи между словами, смысловые связи, которые не находятся в гармонии с грамматическими связями. Вместе с тем инверсия, разбивая естественный порядок слов, обычно сопровождается каким-то иной раз слабым, иной раз сильным обособлением, то есть инверсия иначе дробит предложение, чем если бы его дробить естественно». По словам Томашевского, «при всех формах инверсии есть всегда тенденция к некоторому обособлению инверсивных слов» (Томашевский «Стилистика и стихосложение»).

Таким образом, чтецу следует помнить, что чаще всего инверсия порождает паузы, благодаря которым обособляются и подчеркиваются определенные слова.

Следует также помнить, что правил не бывает без исключений. Иногда даже при наличии инверсия связанные слова (эпитет и определяемое им слово) все же не разделяются паузами. Например, в стихотворении А. Т. Твардовского, где говорится о словах:

Чтоб сердце кровью их питало,
Чтоб разум их живой смыкал,
Чтоб не транжирить как попало
Из капиталов капитал...

Здесь инверсивное слово – эпитет «живой» – выделяется заметным ударением (правда, меньшим, чем слово «разум»), но инверсивная пауза отсутствует.

В басне И. А. Крылова «Волк и Ягненок» можно найти яркий пример резко ощутимой инверсивной паузы. Волк обращается к Ягненку со словами:

Как смеешь ты, наглец, нечистым рылом,
Здесь чистое мутить питье

Мое

С песком и с илом?

Здесь инверсивное слово «мое» выделяется с обеих сторон (это видно и по графическому оформлению текста) паузами на два счета каждая. Удлинение этих пауз подчеркивается тем, что инверсивное слово вынесено в отдельную строку, которую читающему приходится растягивать, согласно требованию закона о ритмической соразмерности стихов.

Психологическая пауза

Говоря о психологической паузе, К. С. Станиславский отмечал, что она «непрерывно всегда активна, богата внутренним содержанием». Режиссер подчеркивал, что психологическая пауза служит чувству, в отличие от логической, которая «служит уму».

Цель психологической паузы – обострить внимание слушателя на каких-либо словах. Если в момент психологической паузы исполнитель «выключится» из того эмоционального состояния, в котором он находится, согласно требованию содержания текста и стоящим перед ним исполнительским задачам, не только «не состоится» психологическая пауза, но все исполнение будет испорчено.

Говоря о роли психологической паузы и объясняя ее смысл, Станиславский писал: «Нельзя сказать:

О н л е ж и т п о д (пауза) к р о в а т ь ю».

Но психологическая пауза оправдывает эту остановку и отрывает предлог от существительного. «О н л е ж и т п о д (психологическая пауза с выражением отчаяния, негодования по поводу нетрезвого поведения другого) к р о в а т ь ю. Психологическая пауза ставится п е р е д и п о с л е любого слова».

При этом Станиславский предупреждал, что психологическая пауза, поставленная не на месте, может мешать и вносить путаницу.

Психологическая пауза может совпадать с логической и ритмической (как, например, в стихотворениях В. В. Маяковского, которые написаны «лесенкой»):

На польский –

глядят

как в афишу коза

На польский –

выпяливают глаза

в тугой

полицейской

слоновости –

откуда, мол

И что это за

географические

новости?

Здесь после предлога «за» – психологическая пауза, она вызвана стремлением автора (а следом за ним – чтеца) подчеркнуть недомыслие чиновника, его тупость, вызывающую трудность в подборе нужного слова.

Г. В. Артоболевский, предупреждал о необходимости использовать психологические паузы осмотрительно и умеренно. Для того, чтобы указать на значимость психологической паузы он приводил пример из поэмы А. С. Пушкина «Руслан и Людмила». В пушкинском тексте сообщается о том, как Руслан видит нечто необычное:

... Смотрит храбрый князь –
И чудо видит пред собою.
Найду ли краски и слова?
Пред ним || живая голова.

Уже произнося слово «чудо» исполнитель должен увидеть «внутренним зрением» потрясающую картину, которая способна вызвать состояние удивления и ужаса, что будет еще раз подчеркнуто паузой (на два счета) после местоимения «ним». Эту паузу можно сделать еще более заметной, если добавить мимику (растерянный взгляд, удивление на лице).

Г. В. Артоболевский напоминал о том, что психологическую паузу необходимо отличать от физиологической, вызванной физическим состоянием организма (одышкой, болезненной слабостью и т.п.). В своей книге он приводит пример, в котором одна из двух физиологических пауз совпадает с психологической. Это слова умирающей женщины из «Крейцеровой сонаты» Л. Н. Толстого: «Детей...| я все-таки | тебе... | не отдам».

Для того, чтобы «увидеть» место расстановки психологических пауз необходимо обратить внимание на то, что в отдельных случаях они обозначаются авторами произведений с помощью многоточий (В литературоведении это называется «умолчание»). Например, в отрывке из поэмы А. Т. Твардовского «Василий Теркин» («Переправа»):

Переправа, переправа.
Берег левый, берег правый,
Снег шершавый, кромка льда...
Кому память, кому слава,
Кому темная вода,
Ни приметы, ни следа.

В этом случае психологическая пауза указывает на незавершенность высказывания, которое может быть мысленно продолжено слушателем, хорошо понимающим, что представляла собой переправа через реку во время Великой Отечественной войны. В большинстве случаев переправляться приходилось под огнем противника; русские солдаты вынуждены были плыть в полном обмундировании с оружием в руках. Переправлялись на лодках и понтонах, и если в такое плавучее средство попадал вражеский снаряд, надежды на спасение, практически не было. Особенно если дело происходило зимой, как об этом сообщается в отрывке из поэмы.

Обо всем этом Твардовский не говорит прямо, но многоточие, обозначающее психологическую паузу, должно указать на то, что читающий должен сделать остановку, во время которой перед его мысленным взором предстанет ряд картин. Без психологической паузы фрагмент будет обеднен, и не до конца понятными окажутся следующие строки («Кому память, кому слава...»).

Как отдельные виды психологических пауз принято выделять *паузы начальные и финальные*.

Начальная пауза

Такая пауза подготавливает чтеца к исполнению произведения, а слушателя — к его восприятию. Во время начальной паузы чтец приводит себя в соответствующее психологическое состояние, которое требуется для исполнения первых фраз текста. Это состояние запечатлевается в выражении его лица и позе.

Обычно начальная пауза «используется» дважды. Первый раз чтец делает такую паузу, когда появляется перед аудиторией и дает ей время на то, чтобы она сосредоточила на нем свое внимание. Второй раз – после того, как объявляет имя автора и название произведения. (Следует отметить, что у некоторых лирических произведений названия вроде бы нет, точнее, оно не выделено автором. В таком случае в роли названия выступает первая строка читаемого стихотворения, которую надо обязательно прочитать «отдельно», до того, как будет полностью исполняться весь текст).

В целом необходимо отметить, что начальная пауза необходима для того, чтобы создать у самого чтеца и его слушателей определенный психологический настрой,

подготовить аудиторию к восприятию мыслей и чувств автора (передаваемых исполнителем).

Финальная пауза

Неопытные декламаторы (особенно маленькие чтецы – дошкольники и школьники) обычно комкают финальные фразы исполняемого текста в стремлении поскорее избавиться от тяжести чтения и резко обрывают его на последнем слове, чтобы быстрее исчезнуть «от глаз слушателей».

Грамотное исполнение предполагает завершение чтения небольшой немой сценкой: когда последнее слово вылетает из уст чтеца, он не порывает внезапно с той психологической атмосферой, в которой он и его слушатели находятся, а продолжает еще несколько мгновений находиться в ней.

Один из мастеров декламации Н. Ф. Першин справедливо говорил, что без такой паузы «немыслимо представить себе завершение изложенного. Пример тому рассказ А. П. Чехова «Дом с мезонином». Рассказ заканчивается грустным вопросом одинокого художника: «Мисюсь, где ты?»

Если чтец сразу оборвет после этого рассказ, если он не выдержит необходимой, насыщенной психологической паузы, фраза сразу потеряет свой смысл и впечатление от рассказа будет сразу безнадежно испорчено» (Першин «Звучащее слово»).

В отдельных случаях сами авторы произведений указывают на значимость финальных психологических пауз, завершая свои произведения не точками, а многоточиями (указывающими на «умолчания»). В качестве примера можно привести небольшое стихотворение А. Т. Твардовского:

Я знаю, никакой моей вины
В том, что другие не пришли с войны,
В то, что они — кто старше, кто моложе —
Остались там, и не о том же речь
Что я их мог, но не сумел сберечь, —
Речь не о том, но все же, все же, все же...

Очевидно, что Твардовский ставит многоточие, чтобы передать целую гамму чувств лирического героя. Вспоминая о военных годах, он мучительно переживает все, что происходило в страшный для русского народа период. Герой понимает, что он ни в чем не виноват перед теми, кто остался на полях сражений, и все же страдает из-за того, что кто-то заплатил своей жизнью за свободу и мирную жизнь тех, кто уцелел. Все эти мысли и переживания должен ощутить слушатель во время финальной паузы, которую должен сделать читающий.

В заключение необходимо еще раз отметить, что механическое использование пауз обесцвечивает и омертвляет речь. В то же время постоянно помнить об их значимости совершенно необходимо. «Интонация и пауза, – подчеркивал К. С. Станиславский, – сами по себе, помимо слов, обладают силой эмоционального воздействия на слушателей».

Американский писатель Марк Твен, который был блестящим исполнителем рассказов, говорил о паузе как то приеме исключительной важности? «Это вещь тонкая, деликатная и в то же время скользкая, предательская, потому что пауза должна быть нужной продолжительности, не длиннее и не короче – иначе вы не достигните цели и только наживете неприятностей».