

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ КУЛЬТУРЫ»

И. А. Турсунова

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СЛОВО

Учебное пособие
по курсу «Сценическая речь»

Москва
2021

УДК 808.5
ББК Ш074.2
Т86

Т86 **Турсунова, Ирина Анатольевна.**

Художественное слово / И. А. Турсунова. — Москва : МГИК. 2021.
— 184 с.
ISBN 978-5-94778-620-0

Предлагаемое учебное пособие посвящено действенному анализу и особенностям исполнения литературно-художественного текста, в том числе законам и правилам словесного действия, интонации русской речи, принципам работы над прозаическим и поэтическим текстами. Пособие адресовано студентам и преподавателям высших и средних специальных учебных заведений культуры и искусства, руководителям любительских театров и студий художественного слова и всем, кто увлекается чтецким искусством.

УДК 808.5
ББК Ш074.2

ISBN 978-5-94778-620-0

© Турсунова И.А., 2021
© Московский государственный
институт культуры, 2021

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	5
Введение.....	7
Художественное слово как вид искусства.....	7
Действие в искусстве чтеца.....	9
Раздел I. Действенный анализ произведения	11
1. Компоненты действенного анализа	11
Выбор материала	11
Авторский замысел и идея произведения	14
Конфликт	15
Событийный ряд и сквозное действие.....	17
Сверхзадача и позиция (замысел) рассказчика	23
<i>Задание</i>	27
2. Особенности исполнения литературного произведения	29
Общие замечания.....	29
Видения.....	31
Словесное действие	33
Сквозное действие и сверхзадача	34
Сценическое общение.....	37
Исполнительская манера	39
<i>Вопросы для самопроверки</i>	41
<i>Задания</i>	41
Раздел II. Интонация в искусстве чтеца.....	50
1. Логический анализ текста.....	51
Речевой такт, логическая пауза, логическое ударение	51
Порядок слов в предложении	54
Правила чтения определений, дополнений, обстоятельств	58
<i>Вопросы для самопроверки</i>	62
2. Интонация знаков препинания	62
Интонация при отсутствии знаков препинания.....	62
Запятая	65
Точка.....	71
Точка с запятой	74
Двоеточие	76
Тире	77

Правила чтения вводных слов и предложений и вставных конструкций	79
Вопросительный знак	82
Восклицательный знак	85
Многоточие	87
Кавычки	89
Курсив и разрядка	91
<i>Вопросы для самопроверки</i>	92
3. Логико-интонационные законы	93
Закон противопоставления и сопоставления	93
Закон нового понятия	94
Чтение длинных предложений	97
Закон логической перспективы	107
<i>Задания</i>	119
<i>Вопросы для самопроверки</i>	124
Раздел III. Работа над стихотворным произведением	125
Основы теории стихосложения	125
Исполнение стихов	139
<i>Задания</i>	154
<i>Вопросы для самопроверки</i>	180
Литература	182

ПРЕДИСЛОВИЕ

Искусство чтеца, или, как традиционно его именуют, художественное слово, не утрачивает своей востребованности: литературные спектакли, литературные композиции, вечера поэзии, чтецкие концертные номера — далеко не редкость в театре, в филармонии, на концертных площадках и на любительской сцене. Надо сознаться, что не всегда исполнение литературного произведения даже профессиональными артистами удовлетворяет жанровым требованиям художественного слова, а что говорить о любителях! Искусство чтеца имеет существенные отличия от искусства драматического актера, и это не всегда принимается во внимание даже профессионалами. На самодеятельной сцене, как показывает практика, вообще господствует принцип «наизусть с выражением», что не имеет никакого отношения ни к драматическому, ни к чтецкому искусству. А поскольку институты и колледжи культуры готовят специалистов не только для профессиональной сцены, но и для сферы досуга и дополнительного образования, то для наших студентов владение умениями и навыками работы над исполнением литературных текстов — во всех отношениях весьма актуальная компетенция.

Предлагаемое учебное пособие посвящено действенному анализу и особенностям исполнения литературно-художественного текста, в том числе законам и правилам словесного действия, интонации русской речи, описанию этапов работы над прозаическим и поэтическим текстами. Овладение всем этим материалом необходимо и для артиста-чтеца, и для драматического артиста, и для режиссера театра, театрализованных представлений и досуговой сферы, поэтому наряду с техникой речи составляет предмет дисциплины «Сценическая речь» на соответствующих направлениях подготовки в учебных заведениях культуры и искусства.

Принципы, законы и правила сценической речи не подразумевают сугубо технического их освоения: без глубокого осознания всех тонкостей смысла и личного душевного проникновения в него «правильного», то есть, в сущности, *художественного*, чтения и не получится. Воздействие мыслью абсолютно спаяно с воздействием интонацией. А верная интонация рождается только в результате точного логического анализа. И не просто верная,

но и красивая, интонация, о которой, кажется, все мы стали забывать, которую сегодня почти не услышишь даже со сцены, — певучая, плавная, завораживающая разнообразием тонов, искони свойственная русскому языку, утрата которой была бы большой потерей для нынешних и будущих поколений.

Искусство художественного слова — сложное, тонкое и богатое, требующее кропотливой работы. Известно, например, что выдающийся чтец, народный артист СССР, один из основоположников исполнительской школы Дмитрий Журавлёв позволил себе впервые исполнить поэму А.С. Пушкина «Медный всадник» только после тщательной двухлетней подготовки, и то на домашнем показе, в узком кругу знатоков, и не прекращал работы над поэмой всю свою сценическую жизнь, так же поступал и с другими исполняемыми им произведениями. Такая глубокая, интенсивная работа окупается сторицей: артист-чтец всегда в главной роли и исполняет то произведение, о котором он мечтал. Он не зависим от режиссера, от репертуарной политики театра, даже от своих внешних данных. Художественное слово — искусство рассказывать, а рассказчиком может быть любой.

В заключение отметим, что учебное пособие «Художественное слово» имеет сугубо практическую направленность, поэтому теоретический материал сведен в нем до необходимого минимума. Пособие снабжено творческими заданиями и большим количеством упражнений — фрагментов текстов русской художественной литературы. Упражнения подобраны по принципу постепенного усложнения соответственно постепенному освоению материала.

ВВЕДЕНИЕ

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СЛОВО КАК ВИД ИСКУССТВА

Художественное слово — вид исполнительского искусства, чтение с эстрады произведений художественной литературы. Такое определение дает нам толковый словарь, но что именно оно подразумевает?

Известный советский мастер художественного слова А.И. Шварц говорил: «Чтец является и актером, и оратором, и в каком-то смысле говорящим писателем и критиком — интерпретатором литературы». А выдающийся чтец, народный артист СССР Д.Н. Журавлёв объяснял специфику художественного слова так: «Наше искусство — театр воображения, когда мы взываем к воображению слушателя и работаем с собственным воображением». Это не разные эстетические взгляды, потому что и то, и другое верно, и то, и другое характеризует чтецкое искусство. Слово «чтец», конечно, родственно слову «чтение». Действительно, художественное чтение со сцены произведений литературы и есть предмет художественного слова. Но само слово «чтение» может ввести нас в заблуждение: взял текст — и читай себе. Именно поэтому выступление чтецов на любительской сцене зачастую выглядит как озвученный текст, украшенный интонационной демонстрацией эмоций: это и есть пресловутое «наизусть с выражением» — псевдохудожественное чтение.

Искусство чтеца правильнее было бы назвать искусством рассказчика, сумевшим превратить литературный текст в предмет живого разговора со зрителем о том, что его тревожит или радует, печалит или веселит. А для того чтобы это случилось, нужно быть и оратором, и интерпретатором литературы, обладать богатым воображением и заразительностью артиста.

Чтобы понять специфику художественного слова как вида искусства, попробуем сравнить его с искусством драматического актера.

Искусство художественного слова очень близко драматическому искусству. В основе того и другого лежит действие. Сходство заключается и в общности творческого процесса овладения текстом, в одинаковом характере словесного действия, в едином принципе психотехники. В работе чтеца и актера используются

одни и те же приемы и методы создания «жизни человеческого духа»: вскрытие авторской мысли, отыскание подтекста и определение сверхзадачи, создание линии видений, логический анализ текста, изучение особенностей языка произведения и т. д.

Но между художественным словом и драматическим искусством имеются существенные различия. В художественном слове вся творческая нагрузка ложится на исполнителя. Он воплощает авторский замысел, доносит сверхзадачу произведения, т. е. осуществляет всё то, что в спектакле делает режиссер вместе с актерами, выстраивая взаимоотношения и определяя задачи всех участников спектакля. Таким образом, чтец является одновременно исполнителем и режиссером.

Наиболее значительные исполнительские особенности художественного слова по сравнению с драматическим театром — общение со зрителем, а не с партнером; рассказ о событиях прошлого, а не действие в событиях; рассказывание «от себя», то есть с определенным, связанным с замыслом отношением к событиям и героям, а не перевоплощение в образ; отсутствие физических действий. Задача чтеца — рассказать о героях и событиях, а не сыграть их, зная, зачем он это рассказывает здесь, сейчас, в сегодняшних условиях.

Всё, о чем рассказывает чтец, — это в каком-то смысле часть его собственной биографии. «Каждый исполнитель должен пережить в воображении всё, данное писателем; написанное должно стать воспоминанием о прожитой жизни», — писал выдающийся артист, один из крупнейших представителей чтецкого искусства Дмитрий Журавлёв. Это заставляет его задуматься и посмотреть на исполняемое произведение «глазами эпохи и идеи». Чтобы за словами увидеть жизнь во всей ее полноте, нужно исчерпывающее знание материала и о материале. Чтец идет путем, обратным авторскому: писатель идет от жизни и фантазии к слову, чтец, наоборот, отталкивается от слова, чтобы создать своей фантазией жизнь. Здесь уместно привести слова Н.В. Гоголя, сказанные им тогда, когда еще и не было чтецкого искусства в сегодняшнем его понимании: «Прочсть как следует произведение лирическое во все не безделица: для этого нужно долго его изучать; нужно разделить искренно с поэтом высокое ощущение, наполнявшее его душу; нужно душою и сердцем почувствовать всякое слово его». Эти слова можно считать творческим девизом артиста-чтеца.

ДЕЙСТВИЕ В ИСКУССТВЕ ЧТЕЦА

Художественное чтение рассматривается как **действие**. Великий К.С. Станиславский призывал «не читать, а действовать ради какого-то объекта, для какой-то цели». «Слово — не самоцель, а конечное выражение действенного процесса. Когда мысль доведена до максимального проявления активности, тогда слово, как бы становясь вторичным, делается главным», — утверждал выдающийся театралный режиссер Г.А. Товстоногов. Другой знаменитый режиссер, А.В. Эфрос, считал главным условием хорошей речи на сцене «ясность, ради чего эта речь существует, только не логическая ясность, а какая-то иная, более сложная: точное выяснение сложного внутреннего хода». «Слово должно быть подпёрто действием», — говорил Е. Евстигнеев. А известный советский актер А. Грибов так объяснял, что такое действие, — это «что хочу сказать, а отсюда получается и как».

Словесное действие реализуется в процессе сценического общения. **Речевое общение** — взаимодействие партнеров с целью достижения внеречевой задачи. В искусстве художественного слова такими партнерами являются чтец и зрители, а взаимодействие их неравноценно: активное воздействие на зрителя ложится на артиста. Артист-рассказчик не просто знакомит зрителей с содержанием произведения, он должен втягивать зрителей в диалог. Казалось бы, ему принадлежит монологическая роль во взаимодействии с партнером-зрителем, поскольку он говорит, а зритель молчит, но это не совсем так: если чтец по-настоящему владеет своим искусством, он заставляет зрителя стать полноценным партнером, сопереживающим тому, о чем рассказывают со сцены, безмолвно возражая артисту или соглашаясь с ним с не меньшей полнотой мысли и чувства, чем та, которой наполнен актер. Через такое взаимодействие и осуществляется та внеречевая задача, которая является целью общения.

Любое высказывание нужно рассматривать с точки зрения значения и смысла, двух уровней речевого общения. **Уровень значения** — информационный, поверхностно-текстовый; **уровень смысла** — действенный, глубинный, это уровень подтекста. Именно так происходит в повседневной жизни, и мы чаще всего даже не задумываемся об этом. Спонтанная речь возникает как средство реализации жизненных задач, здесь уже сами собой

существуют и мотив, и цель, и действие, и подтекст, потому и рождается наше высказывание. Если же высказывание — текст произведения — нам не принадлежит, а нам необходимо сделать его «своим», т. е. живым, естественно рождающимся, то все эти элементы — мотив, цель (задачу), подтекст — мы должны создать в своем воображении, соотнося их с замыслом и текстом автора и опираясь на собственный жизненный багаж, да так, чтобы иллюзия, что мы сами это пережили, видели или участвовали в этом, была полной и несомненной.

Действенный анализ и состоит в раскрытии смысла: от значения слов — через раскрытие подтекста, мотивов, целей — к действительному смыслу. Этот действенный процесс, как писал Г.А. Товстоногов «многослоен, эмоционален, загружен внетекстовым содержанием», пронизан индивидуальными качествами и жизненным опытом личности исполнителя, это «слой жизни, действия, обстоятельств, в результате которого, как конечный этап процесса, возникает слово». Подчеркнем, высказанное *художественное слово* — конечный этап сотворения жизни в воображении артиста в процессе действенного анализа.

Итак, во всяком тексте необходимо раскрытие **мотива** (почему я об этом рассказываю, почему «не могу молчать?»), **подтекста** (что хочу сказать на самом деле?) и **сверхзадачи** (зачем здесь и сейчас я это говорю? чего хочу добиться от слушателя?). Успех этой работы зависит, во-первых, от глубины проникновения в авторский замысел и содержание произведения, во-вторых, от особенностей режиссерского решения, в-третьих, от личного жизненного опыта и индивидуальности исполнителя.

РАЗДЕЛ I. ДЕЙСТВЕННЫЙ АНАЛИЗ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Работа исполнителя над литературным произведением начинается с действенного анализа текста. Нередко, порой даже от профессиональных артистов, приходится слышать: «Читаю так, как чувствую». Такая позиция неприемлема, она противоречит самой сути художественного слова и принципам зрительского восприятия. Если исполнение не продумано, не выстроено, если оно подчиняется частной эмоциональной стихии отдельного человека-артиста, оно превращается в абстракцию или, наоборот, становится субъективным высказыванием и не затрагивает сокровенного в зрителе.

Действенный анализ текста — конечно, работа трудоемкая, кропотливая, но никогда не скучная и необходимая. Она обогащает не только исполнение, но и творческую личность исполнителя. На нее нельзя жалеть ни времени, ни сил.

Условно в действенном анализе текста можно выделить несколько этапов, хотя их порядок может быть относительно произвольным, ведь творческий процесс невозможно уложить в жесткие рамки: иногда нет необходимости в выборе произведения, вы его давно хотели исполнить, или идея окончательно вырисовывается после подробного разбора по событиям, а бывает, что конфликт выясняется, когда произведение не раз уже вами исполнено, и надо всё заново выстраивать, не говоря уже о том, что обогащение видений и подтекста происходит постоянно, пока чтец исполняет это произведение.

1. КОМПОНЕНТЫ ДЕЙСТВЕННОГО АНАЛИЗА

ВЫБОР МАТЕРИАЛА

В выборе материала надо исходить не только из эстетических пристрастий и идейных соображений, но и из практических целей.

Если вы выбираете текст для учебных целей, то руководствоваться нужно учебной программой и задачей, стоящей на этом этапе перед студентами (учениками). Обычно (если не брать в расчет игровые тренировочных текстов) начинают с небольших по объему описательных прозаических тестов, которые развивают у исполнителя воображение, навыки передачи видения и словесного действия в процессе сценического общения. Иногда как первоначальный предлагают короткий повествовательный прозаический текст, в котором есть яркое поворотное событие. В таких текстах практически осваиваются понятия «конфликт», «событие», «развитие действия», «кульминация» и т. п. Затем, как правило, следует освоение небольшого стихотворного текста, сначала эпического, а затем лирического характера, где центральной задачей является осмысление, освоение и оправдание ритмической и мелодической формы через содержание и смысл поэтического произведения. Таким образом закладывается основа работы с прозаическим и стихотворным текстом, и далее следует освоение больших по объему произведений (прозы или стихов), создание и исполнение литературных композиций, а у будущих актеров — работа над монологами и моноспектаклями. Хотя это уже сфера драматического искусства, но законы и правила сценической речи здесь в полной мере реализуются.

Когда обучение происходит в системе дополнительного образования, то принципы подбора материала будут примерно такие же по мере возрастающей сложности. Здесь особенно надо удерживаться от соблазна брать произведения большого объема до тех пор, пока не будут освоены все исполнительские элементы на коротких, выразительных, действенных текстах.

Если необходимо подготовить выступление на каком-либо концерте, вечере, празднике, выбор, конечно, будет зависеть от темы и повода, а учебные цели будут отодвинуты на второй план. Для мероприятия подбираются произведения, легкие для восприятия даже неподготовленного зрителя (если это не литературный вечер, специально посвященный какому-либо автору, художественному направлению и т. п.). Это не значит, что текст должен быть примитивный, низкого художественного достоинства; наоборот, поиск должен быть очень тщательным и не ограничиваться только близостью к теме, а приводить к качественному материалу. Однако почти любое по художественному уровню

произведение, если уж вам пришлось с ним работать, можно наполнить таким видением, подтекстом и действием, что оно прозвучит достойно.

Подбор репертуара для конкурса, от чего зависит половина успеха, должен быть нацелен на демонстрацию исполнительских достоинств конкретного чтеца: его способности к передаче тонких лирических переживаний, умения заразить своим темпераментом, развитого чувства юмора и т. д. Произведения для конкурса должны быть достаточно высокого художественного качества, но надо помнить, что даже очень хороший с точки зрения литературы текст может быть непригоден для сцены: быть недостаточно действенным, слишком многословным или отвлеченным. Даже если автор — признанный классик, далеко не любое его произведение можно удачно прочитать со сцены.

Зачастую больше шансов на победу в конкурсе дает произведение, редко звучащее со сцены, поскольку хорошо известное, особенно в эталонном исполнении, произведение повышает требования к чтецу. Кроме того, текст не должен быть слишком объемными, если этого не требуют условия конкурса: лучше сделать хорошо короткое произведение, чем плохо — длинное. Нельзя допустить, чтобы жюри заскучало или стало раздражаться: оценка может стать ниже, чем могла бы быть. В общем, конкурс — не место для экспериментов, участник здесь должен показать то, чем владеет наверняка.

Выбор произведений может подчиняться и другим целям: целям воспитания, или раскрытия определенных творческих качеств, или даже психологической помощи (например, преодоления неуверенности, освобождения от тех или иных переживаний). Это, конечно, очень тонкая педагогическая работа, но, в любом случае, текст должен быть исполнителю по силам, развивать и укреплять его исполнительские навыки.

Есть и еще один существенный момент — актуальность произведения, его способность звучать современно. Это немаловажно учитывать, особенно при подготовке литературных вечеров и спектаклей, концертных программ и номеров.

И, конечно, если вы берете отрывок из текста, он должен быть относительно завершенным и драматургически целостным, то есть в нем должны присутствовать все этапы композиции: от завязки до кульминации и развязки.

Выбор материала обязательно должен проходить под контролем преподавателя, который, приняв во внимание пожелания ученика, обязан определить, пригоден ли текст в качестве сценического произведения и решает ли необходимые в данный момент педагогические и иные задачи. Выбирая произведение, надо подумать и о том, может ли исполнитель в своей работе над ним опираться на собственный жизненный опыт: опыт чувств, событий, взаимоотношений. Если этого нет, не удастся в достаточной мере «присвоить» текст, и тогда исполнение будет абстрактным, искусственным, не будет трогать и увлекать зрителя.

Если исполнитель готовит текст самостоятельно, педагога ему должен заменить здравый смысл, который в выборе материала должен брать верх над эмоциональными мотивами.

Исчерпывающе и кратко об этом этапе работы над текстом сказал выдающийся мастер художественного слова А. Закушняк: «Выбор произведения не обуславливается только моим художественным вкусом. Я должен предварительно выяснить все свои намерения, связанные с данным произведением, непременно сочетать эти намерения с моими исполнительскими данными и текущим моментом общественной жизни».

АВТОРСКИЙ ЗАМЫСЕЛ И ИДЕЯ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Авторская идея, или основная мысль, произведения пронизывает его от начала до конца. Определить ее в общем и целом можно, прочитав текст. Но для исполнителя этого мало. Чтобы раскрыть идею и, главное, наполниться ею и сформировать на ее основе собственную позицию рассказчика, необходимо большее. Если выбран отрывок, абсолютно обязательно нужно прочитать произведение целиком; нет на это времени и трудолюбия — работайте над коротким рассказом. При выборе любого репертуара для убедительного, неповерхностного результата знание подробностей биографии автора, его мировоззрения, эпохи, запечатленной в произведении, истории создания исполняемого произведения, других произведений и т. д. необходимо! Список можно было бы расширить, ведь чем больше исполнитель знает о мире автора и произведения, тем глубже становится «слой жизни, действия, обстоятельств», о котором говорил Г.А. Товстоногов. Эта погруженность

дает возможность исполнителю сделать реальной и осязаемой жизнь, которую он создаст в своем воображении и о которой будет рассказывать зрителю. Сомневаясь в необходимости этой работы, исполнители обманывают себя, оправдывая свою лень.

Такое глубокое знание материала оберегает и от соблазна вольной трактовки текста по принципу «я так вижу». «Исполняемую вещь надо постигать, проникать в нее, а не трактовать как свои размышления “по поводу”. В произведениях больших авторов есть ответы на все наши вопросы», — утверждал Д. Журавлев. От глубины вскрытия текста, глубины историко-литературного анализа зависит и эмоциональная насыщенность рассказа, и осмысление образов, и оценка фактов, и действенная сила слова, и право на интерпретацию произведения.

Свою идею автор произведения может раскрывать разными путями в зависимости от жанра и замысла: через повествование (сюжет), через рассуждение (размышление, объяснение), через описание (передачу состояния, переживания). Поэтому нам важно понять, к какому *роду литературы* относится исполняемый текст, к лирике или эпосу, драму мы оставим за скобками. И хотя чтец иногда берет в свой репертуар драматические монологи, он работает с ними по законам театра, а не чтецкого искусства, монолог — всегда фрагмент спектакля, даже если последний не поставлен. Кроме того, произведение может быть и нехудожественным: документальным, публицистическим и др.

Однако, что бы ни представлял собой текст, надо понимать, что он не самоцель, а средство передачи авторской мысли. С формулирования этой мысли и начинается действенный анализ.

КОНФЛИКТ

Любое произведение, которое мы хотим сделать сценическим, должно рассматриваться через призму **конфликта**. Даже там, где он, на первый взгляд, неочевиден, он все-таки присутствует, его лишь нужно отыскать и точно сформулировать. А иногда уверенность в очевидности конфликта рассеивается по мере углубления в материал и отыскания истинного конфликта.

Корни человеческой культуры уходят в ритуал, суть которого заключалась в воспроизведении акта творения мира,

преодолении первозданного хаоса и превращении его в гармоничный и упорядоченный космос. Искусство естественным образом унаследовало эту функцию и реализует ее в каждом произведении, которое достойно называться произведением искусства. Задача искусства в целом и сценических искусств в частности — преодоление «хаоса», восполнение той или иной жизненной «недостачи» (по сути, преодоление конфликта между тем, что есть, и тем, что должно быть), поэтому, когда мы начинаем работать над текстом, мы должны задать себе вопрос, в чем заключается «недостача» и как, через какие события, через борьбу и победу каких сил, идей, восполняется она в этом произведении (или этим произведением), а затем передать это со сцены. Иначе артист просто не нужен — зрители и сами могут прочитать любое произведение. Им интересно следить не за повествованием, а за противостоянием, в нем происходящем; сопереживают они не словам, а участникам противостояния, и включаются именно в эту борьбу, а не в отвлеченную красоту образов или идей.

Что же такое конфликт? **Конфликтом** произведения называется такое нарушение гармонического состояния, которое должно быть устранено. Природа конфликтов разнообразна: соперничество двух персонажей по политическим, нравственным и другим причинам; противостояние двух мировоззрений; борьба между страстью и рассудком, привязанностью и долгом (в том числе внутренней, душевной); противоборство интересов личности и общества и т. д.

Каков, например, конфликт в «Сказке о рыбаке и рыбке» А.С. Пушкина? Первое, что приходит в голову, — конфликт между жадностью старухи и бескорыстием старика. Но давайте подумаем, чем нарушается жизненное равновесие: «Они жили в ветхой землянке ровно тридцать лет и три года. Старик ловил неводом рыбу, старуха пряла свою пряжу». Казалось бы, ничего не предвещало катаклизмов, но старик поймал волшебную рыбку, после чего и начинается противостояние между стариком и рыбкой (кстати, и в названии сказки мы видим, кто главные действующие лица). По сути дела, старик оказывается на стороне старухи, потому что упорно исполняет ее желания, разрушая свою жизнь, в противоположность рыбке, которая, наоборот, стремится сделать его счастливым. Именно это противостояние и заставляет сюжет развиваться.

Конфликт всегда дает толчок действию, поэтому без понимания, в чем заключается конфликт именно в этом произведении, мы не сможем внятно определить, как, через какие события он развивается, или, иными словами, выстроить событийный ряд. Событийный ряд соотносится с теми стадиями, через которые проходит конфликт: экспозицией, завязкой, развитием, кульминацией, развязкой.

СОБЫТИЙНЫЙ РЯД И СКВОЗНОЕ ДЕЙСТВИЕ

Вопрос вопросов в самом начале работы над текстом: что в произведении (в отрывке) произошло? Часто в ответ на этот вопрос ученик начинает пересказывать сюжет, тогда как ответ кроется в финальном, или главном, событии, где становится понятно, чем кончилось противостояние, в чью пользу разрешился конфликт. Если есть главное событие, логично предположить, что есть неглавные, и значит, нам прежде всего надо уяснить, что же это такое — событие.

Событие — это неожиданный поворот ситуации или действия, влияющий на характер развертывания конфликта. Оно всегда случается вдруг. Событие, или, по-другому, перипетия, согласно Аристотелю, переход от счастья к несчастью и наоборот, то есть превращение действия в его противоположность.

Для определения события удобно использовать метод исключения. Его суть заключена в следующем: необходимо исключить какое-либо происшествие из текста и посмотреть, не изменилось ли что в действии. Если изменилось, то это событие, если нет, то это факт.

Факт меняет действие отдельного персонажа или нескольких персонажей, но не оказывает существенного воздействия на ход развития конфликта. Так, в «Сказке о рыбе и рыбке» счастливый улов старика — лишь факт, потому что ничего не меняет в развитии конфликта, здесь как раз царит полное согласие. Реакция старухи на рассказ о золотой рыбке — событие, с которого начинается конфликт: если бы не требование старухи, жизнь всех героев оставалась бы прежней. Как мы видим, здесь начало действия в результате появления у героев новых жизненных целей.

Закономерная череда событий, или *событийный ряд*, является выразителем развития конфликта. Но этому предшествует экспозиция.

Экспозиция — это исходная ситуация, первооснова, из которой развернется конфликт. Экспозиция включает название произведения, его жанр, действующих лиц и предысторию событий. В ней конфликт еще не начал свое развитие, но предпосылки к нему уже существуют, и исполнителю нужно его распознать. В экспозиции упоминавшейся сказки Пушкина (именно сказки, поскольку жанр, как и название, — часть экспозиции) мы видим ветхую землянку, берег моря, полную труда, но спокойную, размеренную, по-своему гармоничную жизнь героев. Предпосылки конфликта можно усмотреть и в бедности, и в однообразии этой жизни, и, конечно, в появлении нового для старика и старухи (но обозначенного в заглавии) персонажа — золотой рыбки, которую великодушно отпускает потрясенный «великим чудом» старик, отказавшись от вознаграждения. Так что еще одна предпосылка развития конфликта — искушение, на которое пока (в экспозиции) никто не поддастся.

Экспозиция готовит **завязку**, содержащую **исходное событие**, знаменующее начало разворачивания конфликта, первый шаг на пути поэтапного устранения конфликта, на возможность существования которого нам намекала экспозиция. Таким исходным событием и является приказ старухи: «Хоть бы взял ты с нее корыто, наше-то совсем расколосось». После этого происходит поворот: старик становится союзником старухи и выступает теперь в роли просителя: «Смилуйся, государыня-рыбка!» (хотя раньше о спасении своей жизни его умоляла золотая рыбка). За рыбкой тем не менее остается долг — отплатить старику добром, что она хочет, но не может сделать, поскольку желания старика (по сути, его жены) не ведут к его счастью. Поэтому мы видим нарастающее с каждым следующим событием возмущение морской стихии, воплотившей протест с виду ласковой золотой рыбки.

Через разворачивание конфликта осуществляется развитие действия, процесс противоборства действующих в произведении сил: персонажей, взглядов на мир, субъективного и объективного начал. В сказке Пушкина это борьба за счастье старика, при этом старик со старухой выступают в качестве его разрушителей, а золотая рыбка — в роли создателя.

Развитие действия охватывает основной массив произведения: одна схватка ведет за собой другую, в результате последовательно происходящих событий (внутри развития действия их несколько) чаша весов склоняется то в одну, то в другую сторону, конфликт становится всё более напряженным от события к событию. Развитие очень выпукло и точно показано у Пушкина: желание — его удовлетворение рыбкой — временное успокоение; новое жесткое требование — выполнение — кратковременное затишье; приказ с угрозами — исполнение и т. д. При этом жестоким и ненасытным инициатором (толчком к действию) выступает старуха, а фактически совершает действие старик. А ведь он, между прочим, придя к рыбке, мог бы попросить чего угодно другого, абсолютно ничем не рискуя! Но художественная правда этого ему не позволяет: старик — союзник старухи в этом конфликте. Именно поэтому протест золотой рыбки против всё более абсурдных действий старика нарастает в каждом следующем событии!

В этом обостряющемся процессе есть рубеж — **кульминация**, или *центральное* событие, знаменующее собой решительный поворот, после которого изменяется характер борьбы. Это высшая точка развития действия, тот момент, когда конфликт достиг предельного напряжения, и дальнейший его рост невозможен, но еще неизвестно, какая из противоборствующих сил одержит победу. Таким кульминационным событием в «Сказке о рыбаке и рыбке» является передача стариком последнего требования старухи «чтоб служила мне золотая рыбка и была у меня на посылках» на фоне бушующего, почерневшего моря — и безмолвный уход золотой рыбки.

Следующим шагом становится **развязка**, когда эта напряженность разряжается и неизвестность исчезает. Развязка, в которой заключено *финальное* — *главное* — событие, восстанавливает равновесие, нарушенное в завязке, окончательно разрешает конфликт в пользу одной из сторон (или идей), а иногда «вничью», вернее, в пользу третьей стороны (или идеи). В нашей сказке такое событие — не только отказ рыбки от исполнения желаний старика и старухи, но возвращение первоначальной гармонии: ветхая землянка и разбитое корыто. Золотая рыбка совершает это не из-за оскорбления, нанесенного ей (можно ли оскорбить всемогущую волшебную силу!), а потому что только таким путем, вернув всё на прежнее место, можно по-настоящему отблагодарить

старика. Это и есть обещанная золотой рыбкой награда старику, а не наказание его и старухи, как может показаться на первый взгляд, — старухе-то вообще никто ничего не обещал. Таким образом, в этом конфликте победу одержала золотая рыбка, реализовав свое справедливое намерение. Добро победило зло, гармония восстановлена, конфликт исчерпан.

В развязке мы как бы обзираем истинную ценность идей, поступков персонажей; развязка выводит нас, исполнителей, на новую высоту осмысления произведения, а вслед за нами — и зрителей, если мы верно действовали словом.

В процессе действенного анализа выяснение, обоснование и точное формулирование этапов развития конфликта, то есть событийного ряда, необходимы для будущего исполнения произведения. Если мы хотим по-настоящему вовлечь зрителя в действие, мы должны подавать художественную информацию, заключенную в тексте, не стихийно, а структурированно, в разобранном на связанные друг с другом, вытекающие один из другого, развивающие друг друга и составляющие единое целое, но все-таки части — события. Человеческое восприятие по своей природе способно усваивать информацию только порциями, да и не только информацию: мы двигаемся шагами, поглощаем пищу, делим ее на порции, чередуем сон и бодрствование, вдох и выдох, речь делим на предложения, фразы, слова, морфемы, потому и называем ее членораздельной. Так же и с художественной информацией: чтобы заразить зрителя смыслом произведения, мы должны точно разобрать его и выстроить событийный ряд.

Членение текста на события не должно мешать **целостности текста**, иначе в процессе исполнения произведение рассыплется, действие остановится. Надо четко осознавать, что рассказ движется к финальному событию. Если финальное, или главное, событие есть ответ на вопрос «что произошло?» (в нашем примере золотая рыбка наградила старика), то движение к главному событию, т. е. разрешению конфликта через события сюжета, представляет собой ответ на вопрос «как именно (через последовательность каких событий) это произошло?» и называется **сквозным действием** (у нас в сказке — через преодоление каких препятствий золотой рыбке удалось осчастливить старика).

В сквозном действии через взаимные столкновения противоборствующие силы стремятся реализовать свои конечные

(в рамках текста) цели, и если эти цели будут определены исполнителем одновременно с выявлением конфликта, это поможет ему удержать сквозное действие. Движение к финальному событию совпадает также с понятием *логической перспективы*, посредством которой мы воплощаем сквозное действие на практике, в процессе исполнения. О ней подробнее будет сказано в разделе «Логический анализ текста».

А как быть с конфликтом, событийным рядом, сквозным действием, если в произведении отсутствует сюжет? В этом случае текст представляет собой не повествование, а рассуждение или описание, здесь автор передает некоторое состояние, переживание или мысль: свою, героя, лирического героя. Происходить это может и в прозаической, и в стихотворной форме — также, как и сюжет может быть рассказан и прозой, и стихами. Итак, если в художественном тексте отсутствует сюжет, мы имеем дело с лирическим произведением, предметом которого является размышление или переживание. Однако не только. Иногда чтец берет для исполнения нехудожественный текст: публицистический и даже научный, философский или исторический чаще всего. Цель такого текста — тоже размышление, рассуждение или внушение и обоснование своей точки зрения.

Во всех этих случаях отсутствие сюжета не избавляет нас от необходимости поиска конфликта, событийного ряда, драматургической композиции, сквозного действия, ибо конечная цель нашей работы — сценическое произведение, основанное на действии, а действие есть развитие конфликта через событийный ряд. Не определим конфликт — нечего будет преодолевать, действие рассыплется.

Если содержанием текста является размышление, переживание и т. п., оно вызвано какой-либо реальной, внешней или внутренней проблемой, заставившей автора высказаться ради ее решения. Предположим, известное стихотворение Ф. Тютчева «Умом Россию не понять...» является ответом на тенденцию судить о России по чуждым стандартам, не принимая во внимание ее ментальных черт, исторического пути и т. д. Тютчев опровергает такую позицию, и мы, выступая на его стороне, действуем, возражая оппонентам. Событием здесь будет каждая новая идея, возникающая в произведении, а в этом маленьком стихотворении мы видим новую идею в каждой строчке. Конфликт (проблема,

борьба позиций) в тексте *не описывается*, он уже *существует* вне его, *в реальности*.

Иногда, чтобы найти конфликт лирического или публицистического произведения, необходимо знать повод и историческую ситуацию создания стихотворения. Так, например, стихотворение К.Симонова «Если дорог тебе твой дом...» невозможно адекватно анализировать без учета присущей ему газетно-агитационной функции в условиях тяжелого положения на фронте. Конфликт и сквозное действие будут определяться именно в этом контексте, а не с точки зрения абстрактного гуманизма. Так же проясняет смысл конфликта и сквозного действия и знание истории создания стихотворения А.С. Пушкина «Что в имени тебе моем...».

Но даже если нам неизвестен повод написания того или иного произведения, мы должны отыскать конфликт — ту «недостачу», которую, по нашему мнению, восполняет автор своим творческим актом, и это может быть не только внешнее противоборство идей, но и внутренний конфликт лирического героя (или автора нехудожественного текста). Например, в стихотворении М. Лермонтова «Выхожу один я на дорогу...» мы можем предположить конфликт между стремлением лирического героя к душевной гармонии в слиянии с гармонией мироздания и чувством своего болезненного, тревожного одиночества, мешающего осуществлению этого стремления в реальной жизни. Сквозное действие осуществляется через размышление и поиск ответов на вопросы о причинах одиночества и отчужденности от цельного и прекрасного мира и приводит лирического героя к идее о единственной возможности достижения гармонии через отказ от жизни реальной ради жизни иллюзорной, что, в сущности, невозможно, а значит, герой остается в одиночестве, правда, утешаемый мечтой о некоем несуществующем блаженстве. Это стихотворение при всей своей хрестоматийности весьма неоднозначно, авторская идея может быть понята по-разному, но, анализируя его, чтецу все равно придется *решать для себя* проблему конфликта, а вслед за ним и сквозного действия — так или иначе. Не разгадав эту тайну, невозможно будет продвинуться дальше в режиссерско-исполнительской работе.

Сказанное относится и к любому другому тексту.

СВЕРХЗАДАЧА И ПОЗИЦИЯ (ЗАМЫСЕЛ) РАССКАЗЧИКА

В нерушимом единстве со сквозным действием находится сверхзадача.

Сверхзадача — это то, ради чего исполнитель выходит на сцену именно с этим произведением, зачем рассказывает это людям. Сверхзадача (хотение), сквозное действие (стремление) и выполнение его (действие) выражают смысл творческого процесса в искусстве художественного слова.

Сверхзадача зависит от позиции рассказчика в отношении данного произведения. **Позиция рассказчика** обусловлена степенью его погруженности в мир произведения, знаниями о нем и о его авторе, мировоззрением самого исполнителя, его жизненным опытом, творческими задачами, гражданской целью, отношением к современным проблемам. От нее зависит, каковы будут индивидуально-исполнительские оценки событий, особенно главного, персонажей, их взаимоотношений, мыслей, авторской идеи исполняемого произведения. Позиция проявится и в интонации, и в свойствах эмоций, и в стиле речи, и в особенностях воздействия на публику. Именно позиция делает исполнение произведения одним артистом не похожим на исполнение этого же произведения другим.

Вернемся к «Сказке о рыбаке и рыбке». Позиция рассказчика может быть определена по-разному: досада по поводу непрактичности старика и сочувствие золотой рыбке, чудесная сила которой старику оказалась ненужной; осуждение старика-подкаблучника, который потерял всякую совесть из-за желания угодить своей жене; сожаление о пассивности героя, которому ничего в жизни не нужно, только бы ему никто «не трепал нервы»; наоборот, одобрение его созерцательной позиции, чуждой всякой суеты, осуждение непонимания со стороны жены и т. д. В каждом из этих случаев один и тот же текст прозвучит по-разному. И иной будет сверхзадача исполнителя. О чем задумается зритель после выступления артиста: о ненужной и бесполезной суете, в которую погружено большинство людей? О том, что если уж выдался тебе счастливый случай, то используй его по максимуму? Или о неотвратимости данного судьбой жизненного пути? А может, заставит подумать о том, не пора привести в порядок свой дом?

Выбор позиции и сверхзадачи — дело исполнителя, но при любом варианте она должна быть высказана через произведение убедительно, и произведение должно являться поводом для той или иной позиции, последняя не может быть проявлением режиссерско-исполнительского произвола.

Позиция исполнителя определяет то, что называется *режиссерским решением (замыслом)* литературного материала, т. е. способом воплощения содержания в форму, определенную творческой позицией. На практике обычно режиссерский замысел в жанре художественного слова принадлежит самому чтецу. Зрелый исполнитель — «сам себе режиссер», но если речь идет об обучении, здесь чаще всего к тому или иному решению подталкивает педагог, ориентирует ученика в его поиске и контролирует воплощение. Через ответы на вопросы, как ты относишься к происходящему в произведении, к персонажам, кто из них тебе симпатичен, кто из них прав, согласен ли ты с мыслями автора, думал ли ты об этом сам, а случалось ли что-то подобное в твоей жизни, на кого из твоих знакомых похожи герои произведения, зачем ты об этом хочешь рассказать зрителям и т. п. и т. д., постепенно созревает позиция и рождается решение. Художественное слово — это не просто эмоциональное воспроизведение литературного текста, как думают многие. Рассказчик интересен именно своей позицией, он раскрывает то, чего зритель не увидит сам, читая книгу.

Иногда осознание позиции исполнителя и режиссерского решения произведения происходит уже на этапе выбора материала, а затем лишь углубляется и конкретизируется. Но чаще оно становится результатом кропотливого обдумывания, которое иногда не прекращается даже тогда, когда произведение уже исполняется со сцены.

Добавим, что сквозное действие, режиссерское решение и сверхзадача определяют те или иные смысловые ударения в рассказе, формируют интонационный рисунок звучащего текста. Об этом мы скажем подробнее в разделе о логическом членении текста.

Для примера проанализируем еще два коротких произведения — русскую народную сказку «Старуха-говоруха» и стихотворение М.Ю. Лермонтова «Она не гордой красотою...»

Старуха-говоруха

И день и ночь старуха ворчит, как у ней язык не заболит? А всё на падчерицу: и не умна, и не статна! Пойдет и придет, станет

и сядет — всё не так, невпопад. С утра до вечера как заведенные гусли. Надоела мужу, надоела всем, хоть со двора бежи! Запряг старик лошадь, затеял в город просо везть, а старуха кричит:

— Бери и падчерицу, вези хоть в темный лес, хоть на путь на дорогу, только с моей шеи долой.

Старик повез. Дорога дальняя, трудная, всё бор да болото, где кинуть девку? Видит: стоит избушка на курьих ножках, пирогом подперта, блином накрыта, стоит — перевертывается. «В избушке, — подумал, — лучше оставить дочь», ссадил ее, дал проса на кашу, ударил по лошади и укатил из виду.

Осталась девка одна; натолкла проса, наварила каши много, а есть некому. Пришла ночь длинная, жуткая; спать — бока пролежишь, глядеть — глаза проглядишь, слова молвить не с кем, и скучно, и страшно! Стала она на порог, отворила дверь в лес и зовет:

— Кто в лесе, кто в темном — приди ко мне гостевать!

Леший откликнулся, скинулся молодцом, новгородским купцом, прибежал и подарочек принес. Нынче придет покалякает, завтра придет — гостинец принесет; увадился, наносил столько, что девать некуда!

А старуха-говоруха и скучила без падчерицы, в избе у ней стало тихо, на животе тошно, язык пересох.

— Ступай, муж, за падчерицей, со дна моря ее достань, из огня выхвати! Я стара, я хила, за мной походить некому.

Послушался муж; приехала падчерица, да как раскрыла сундук, да развесила добро на веревочке от избы до ворот, — старуха было разинула рот, хотела по-своему встретить, а как увидела — губки сложила, под святые гостью посадила и стала величать ее да приговаривать:

— Чего изволишь, моя сударыня?

Разберем эту сказку, определив ее жанровые особенности, происхождение, идею, сквозное действие, сверхзадачу и режиссерское решение. Помимо предложенной сказки нам известно несколько вариантов сказок о падчерицах («Морозко», «Хаврошечка», «Госпожа Метелица», «Золушка» и др.). По своей жанровой принадлежности все они являются волшебными сказками. В отличие от других сказочных жанров (бытовой, новеллистической, сказки о животных) в волшебных сказках герой (героиня) обязательно преодолевает ряд сложных или опасных препятствий,

в результате чего получает новый жизненный статус: женится (выходит замуж), обретает власть («полкоролевства впридачу») и богатство. Однако нового статуса добивается не любой герой, а лишь тот, который «правильно» себя ведет, за что и получает помощь так называемого волшебного помощника (его еще называют чудесным помощником). В разных сказках эту функцию выполняют различные персонажи: Серый волк, Буренушка, Баба-Яга, Сивка-Бурка, Щука, Фея и т. д. Без содействия волшебного помощника (и подаренных им «волшебных (чудесных) предметов) герой одержать победу не в состоянии, таков жанровый императив волшебной сказки, восходящей к мифам и ритуалам той древней поры, когда человек ощущал себя слитым с природой и полностью зависимым от ее стихийных сил (которые в волшебных сказках и олицетворяются в образах волшебных помощников). «Правильное» поведение персонажа сначала мифа, а затем и волшебной сказки обусловлено первоначально подчинением силам природы, а позже теми нравственными ценностями, которые исповедовало народное сознание. В сказках о падчерицах обычно героине противопоставлена родная дочь (или дочери) мачехи. Поведение их противоположно не только дома, но и тогда, когда они попадают в «другой мир» (лес, колодец и др.): дочь ленива, зла, хамовата, груба, а падчерица трудолюбива, добра, скромна, ласкова, и поэтому волшебный персонаж ее награждает, а дочь — наказывает.

В сказке «Старуха-говоруха» мотив дочери отсутствует, но отношение мачехи к падчерице традиционное. Однако замысел сказки и характер главной героини несколько отличаются от замысла и характера падчерицы в других подобных сказках. Здесь она тоже трудолюбива, скромна, добра, но еще смела и безоглядно жизнерадостна, что смещает акцент «правильного» поведения, замысел сказки, а значит, и основную идею. В самом деле, попав в дремучий лес, она наварила много каши и, заскучав в одиночестве, открыла настежь дверь, позвала всех без разбора в гости — ночью, в глухой чаще! За это и получила помощь Лешего и вернулась домой победительницей и хозяйкой. Таким образом, в сказке утверждается позиция открытого, жизнерадостного отношения к миру, душевной щедрости и любви. Поэтому конфликт здесь определяется как конфликт такой жизненной позиции с противоположной, носителем которой является старуха — мелочная, ограниченная, сварливая, не любящая и не уважающая никого. Сквозное действие

нацелено на преодоление (хотя бы в рамках сюжета сказки) такого отношения к жизни: в финале сказки старуха «под святые гостью посадила и стала величать».

Событийный ряд можно наметить следующий: экспозиция — нелюбовь сварливой и злой старухи к трудолюбивой и кроткой падчерице; завязка (исходное событие) — отсылка падчерицы в лес; развитие действия — скука из-за невозможности заботиться о ком-то преодолевается приготовлением падчерицей каши и приглашением гостей; затем появляется леший с подарками; скука старухи из-за того, что о ней никто не заботится, заставляет вернуть падчерицу; падчерица возвращается с подарками (кульминация), обилие которых поражает старуху; развязка (главное событие) — старуха признаёт достоинства падчерицы и теряет свои властные позиции.

Сверхзадача может быть определена как осознание зрителями преимуществ жизнелюбивого отношения к миру и людям. Режиссерское решение — в самых общих чертах, конечно, — заключается в утверждении такого взгляда на мир посредством исполнения этой сказки. Воплощение решения возможно лишь в тонкостях и подробностях работы над сценическим исполнением.

Конечно, подход к сказке «Старуха-говоруха» может быть и другим, например, таким, что богатством можно подчинить самого злого и глупого человека, но это вопрос выбора исполнителя.

ЗАДАНИЕ

Проанализируйте текст сказок. В ходе работы ориентируйтесь на содержание этапов действенного анализа.

1. Солдат и черт

Стоял солдат на часах, и захотелось ему на родине побывать.

— Хоть бы, — говорит, — черт меня туда снес!

А он тут как тут.

— Ты, — говорит, — меня звал?

— Звал.

— Изволь, — говорит, — давай в обмен душу!

— А как же я службу брошу, как с часов сойду?

— Да я за тебя постою.

Решили так, что солдат год на родине проживет, а черт всё время прослужит на службе.

— Ну, скидай!

Солдат всё с себя скинул и не успел опомниться, как дома очутился.

А черт на часах стоит. Подходит генерал и видит, что всё у него по форме, одно нет: не крест-накрест ремни на груди, а все на одном плече.

— Это что?

Черт и так и сяк — не может надеть. Тот его — в зубы, а после — порку. И пороли черта каждый день. Так хороший солдат всем, а ремни все на одном плече.

— Что с этим солдатом, — говорит начальство, — сделалось? Никуда теперь не годится, а прежде всё бывало в исправности.

Пороли черта весь год.

Прошел год, приходит солдат сменять черта. Тот и про душу забыл: как завидел, всё с себя долой.

— Ну вас, — говорит, — с вашей службой-то солдатской! Как это вы терпите?

И убежал.

2. Медведь и петух

Был у старика сын-дурак. Просит дурак, чтобы отец его женил:

— А если не женишь, всю печку разломаю!

— Как я тебя женю? У нас денег нету.

— Денег нету, да есть вол. Продай его на бойню.

Вол услышал, в лес убежал. Дурак опять пристаёт к отцу:

— Жени меня, не то всю печку разломаю!

Отец говорит:

— Рад бы женить, да денег нету.

— Денег нету, да есть баран. Продай его на бойню.

Баран услышал, в лес убежал. Дурак от отца не отходит:

— Жени меня, да и только.

— Я же тебе говорю, что денег нет!

— Денег нету, да есть петух. Заколи его, испеки пирог и продай.

Петух услышал, в лес улетел.

Вол, баран и петух сошлись все вместе и выстроили себе в лесу избушку. Медведь узнал про то, захотел их съесть и пришел к избушке. Петух увидел его и запрыгал по насесту. Машет крыльями и кричит:

— Куда-куда-куда! Да подайте мне его сюда; я ногами топчу, топором срублю! И ножишко здесь, и гужишко здесь, и зарежем здесь, и повесим здесь!

Медведь испугался и пустился назад, бежал-бежал, от страха упал и умер. Дурак пошел в лес, нашел медведя, снял с него шкуру и продал. На эти деньги и женили дурака. А вол, баран и петух из лесу домой пришли.

3. Курочка

Жил-был старик со старушкою, у них была курочка-татарушка, снесла яичко в куте под окошком: пестро, остро, костяно, мудрено! Положила на полочку. Мышка шла, хвостиком трянула, полочка упала, яичко разбилось.

Старик плачет, старуха възрыдает, в печи пылает, верх на избе шатается, девочка-внучка с горя удавилась. Идет просвирня, спрашивает: что они так плачут?

Старики начали пересказывать:

— Как нам не плакать? Есть у нас курочка-татарушка, снесла яичко в куте под окошком: пестро, остро, костяно, мудрено! Положила на полочку. Мышка шла, хвостиком трянула, полочка упала, яичко и разбилось! Я, старик, плачу, старуха възрыдает, в печи пылает, верх на избе шатается, девочка-внучка с горя удавилась.

Просвирня как услышала, все просвиры изломала и побросала. Подходит дьячок и спрашивает у просвирни: зачем она просвиры побросала?

Она пересказала ему горе. Дьячок побежал на колокольню и перебил все колокола.

Идет поп, спрашивает у дьячка: зачем колокола перебил?

Дьячок пересказал все горе попу, а поп побежал, все книги изорвал.

2. ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНЕНИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

ОБЩИЕ ЗАМЕЧАНИЯ

Результатом действенного анализа становится сценическое исполнение произведения. Мало разобрать текст, надо суметь воплотить результаты действенного анализа на сцене.

Театральной школой в рамках дисциплины «сценическая речь» превосходно разработаны все этапы работы над литературно-художественным текстом — и теоретически, и практически. Но на удивление часто случается, что, оказавшись за стенами alma mater, выпускник, выступая с чтецкими номерами, начинает игнорировать то, чему его учили, видимо потому, что полноценная работа над текстом — занятие слишком хлопотное, и исполняет литературные произведения по-актерски, как монологи, выражая эмоции непосредственно, как будто события происходят «здесь и сейчас», или, того хуже, «на дежурном темпераменте», абстрактно эмоционально, что свидетельствует о пренебрежении действенным анализом текста и отсутствии замысла.

Чего же тогда нам ждать от непрофессиональных исполнителей? Здесь господствующим методом работы над текстом является следующий: выучить стихотворение (или рассказ) твердо наизусть и рассказать его, заученно изображая эмоции, которые подходят к словам текста, и заученно жестикулируя. Однако встречаются в любительском искусстве и такие исполнители, которые могут дать фору иным театральным актерам, потому что с ними работают по-настоящему профессиональные педагоги, владеющие методом действенного анализа, режиссерской фантазией, педагогическими навыками и трудолюбием.

Бывает и так, что произведение тщательно изучено, разобрано и решено, а исполнение не получается. Причинами этого могут быть недостаточное количество и качество репетиций, неуверенное знание текста, неумение мобилизовать энергию, отсутствие логической проработки: четкой и оправданной замыслом расстановки логических пауз, ударений, работы над интонацией знаков препинания и общим интонационным рисунком, который не может быть случайным. Причинами неудачного выступления могут являться психологические зажимы и неумение выстраивать диалог со зрителем. В преодолении всех этих проблем и заключается работа над исполнением литературных произведений.

Итак, произведение проанализировано, замысел определен, начинаем работу над его воплощением. Настоящая творческая исполнительская работа начинается тогда, когда выучен текст, голова свободна от воспоминания слов и работает только на точное донесение замысла, на создание «жизни человеческого духа».

Но категорически не рекомендуется учить текст до тех пор, пока он не будет окончательно разобран, не будет закреплен интонационный рисунок, опирающийся на событийный ряд, сквозное действие и сверхзадачу, а также первоначальную линию видений.

ВИДЕНИЯ

«Слово... становясь материалом искусства, — писал замечательный чтец и театральный педагог Яков Смоленский, — не может существовать без образного наполнения (под образом надо понимать любое представление, поступающее в наше сознание через все органы чувств)». Совокупность таких образов или представлений, не только зрительных, но и слуховых, обонятельных, осязательных, вкусовых, которыми мы наполняем и обогащаем текст исполняемого произведения, называется **линией видений**, или, как часто можно услышать, «кинолентой видений». Не следует видение понимать буквально, как иллюстрацию: что написано в тексте, то я и представляю. Линия видений опирается не только на текст, но и на подтекст, связанный с личным ассоциативным рядом исполнителя.

Создание линии видений начинается еще до начала действенного анализа: когда мы только знакомимся с произведением, мы представляем то, что в нем происходит; представления эти довольно смутные. Но как только мы начинаем разбирать произведение, а затем и читать вслух, эти представления обогащаются ассоциациями, уточняются до мельчайших деталей, интенсивнее работает наша фантазия, включается волевая передача наших видений зрителю.

Здесь уместно заметить разницу между линией видений и ассоциативным рядом. Линия видений выстраивается точно, в мельчайших деталях событий, действий персонажей, всего зрительного ряда, подобно режиссерскому сценарию фильма, который вы собираетесь снимать. **Ассоциации** же — спонтанные, неконтролируемые волей мысли, воспоминания, представления, сопоставления, чувства и эмоции, рождающиеся по поводу видений и самого текста. Чем глубже и дольше исполнитель погружается в произведение, тем больше разнообразных ассоциаций рождается, тем толще слой жизни, стоящей за текстом, то есть совокупность

видений и ассоциаций, которые вместе с позицией и составляют то, что называется подтекстом. Ассоциации, способные подстегнуть ваше творческое состояние, возбудить эмоции и чувства, надо запоминать, закреплять и использовать в процессе репетиций и исполнения на сцене. Если ассоциации потеряли свою остроту, надо заменять их новыми, так что, как мы видим, внутренняя, душевная работа у настоящего артиста-чтеца происходит всё время. Работа над текстом не кончается, пока произведение у него в репертуаре. Для исполнителя потому и важны наблюдательность, эмоциональная память, фантазия, читательский и зрительский багаж, практический опыт, что благодаря им рождается больше ассоциативных связей, на которые откликается живое, естественное чувство, и откликается тем полнее, чем теснее они соприкасаются с жизненным багажом человека, с одной стороны, и, с другой, с точно выстроенной линией видений. В дальнейшем, говоря о линии видений, мы будем включать в нее и ассоциативный ряд.

Поскольку чтец создает иллюзию воспоминания, звучащий текст не может быть пустым, мысль и видение должны на шаг опережать слово. Не следует понимать «слово» буквально: имеется в виду текст и непрерывное видение. Фактически всё будет происходить так, как в жизни: сначала вспоминаем о событиях, потом о них рассказываем, сначала мысль приходит в голову — потом мы ее высказываем. При этом характер высказывания никогда не бывает сугубо информативным, одновременно мы передаем и отношение к этой информации, причем, как правило, невольно. Таким же должно быть чтецкое исполнение, правда, придется работать над тем, чтобы сделать чужую, авторскую, речь естественной речью исполнителя, линию видений — непрерывно изменяющейся реальностью, а отношение к рассказываемому — продуманно действенным.

Итак, с самого начала работы над звучащим текстом принцип должен быть следующим: сначала вижу события (т. е. представляю), потом говорю о них. Тогда и зритель будет не слышать текст, а осмысливать и видеть жизнь, за ним стоящую. В этом своеобразие художественного слова: чтец исполняет произведение и как бы исчезает, перестает быть видимым, на первый план выходит мир произведения, который, преломляясь через жизненный опыт и мировоззрение зрителя, возбуждает в его воображении линию

видений (и ассоциаций), не тождественную линии видений (и ассоциаций) артиста, но вызванную посредством ее передачи.

СЛОВЕСНОЕ ДЕЙСТВИЕ

Недостаточно создавать видения, важно уметь заражать ими зрителей. Это достигается путем воздействия словом на слушателя, или **словесным действием**. Яркая линия видений исполнителя заставляет слушателя активно воспроизводить рассказываемое в своем воображении. «Наше искусство — театр воображения, когда мы взываем к воображению слушателя и работаем с собственным воображением. Мне кажется, в нем не нужны костюмы, декорации, световые эффекты. Надо доверять слову, точному образу-слову... Всевозможные вспомогательные аксессуары отвлекают внимание слушателя от слова, ослабляет силу воздействия литературного произведения», — утверждал Дмитрий Журавлев. Видения, возникающие у слушателя, как мы уже говорили, иные, чем у рассказчика, потому что они рождаются из иного опыта, из иного мира чувств и ассоциаций, но они всегда адекватны видениям рассказчика. Но заставить зрителя переживать описываемую жизнь можно лишь при условии связи слова, видения (что) с целенаправленным действием (зачем).

Здесь мы имеем дело с двумя уровнями действия: действием персонажей и действием чтеца. Последнее представляет собой осмысленный волевой акт воздействия на зрителя. Его сущность — в стремлении достичь согласия с аудиторией, заставить слушателя не только увидеть жизнь, описываемую в произведении, но и принять позицию рассказчика, его отношение к описываемым событиям. В этом художественное слово сродни ораторскому искусству. В ходе действенного анализа чтец уже определил свою позицию и сверхзадачу, ответил на вопросы, ради чего я это рассказываю зрителям, как я хочу повлиять на них, какие мысли, чувства хочу вызвать у них. Теперь свою позицию надо оправдать, а сверхзадачу — выполнить.

Добиться этого можно, вовлекая зрителя в происходящее направленным волевым актом, т. е. действием, в нашем случае словесным действием. Как это выглядит на практике? Примерно так, как увлеченный и взволнованный рассказчик в жизни заставляет

нас слушать его, сочувствовать ему, принимать его позицию. Он удерживает нас своей сосредоточенностью, с одной стороны, на произошедших событиях, с другой, на нас, своих собеседниках, и увлекает и заражает нас, переполненный желанием поделиться с нами своими впечатлениями и мыслями. Исполнитель-чтец должен ориентироваться на такого хорошего рассказчика (ведь в жизни бывают и плохие: вялые, равнодушные, скучные собеседникам), так же быть переполненным желанием рассказать («не могу молчать!»), так же уметь концентрироваться на происходящем в произведении и на выполнении поставленных действенных задач и активно вовлекать зрителей в диалог. Это не получается само собой, а достигается интенсивной работой.

Характер действия словом, согласно замыслу, может меняться внутри текста. Каждое событие может оцениваться и преподноситься исполнителем с разной действенной задачей: восхищаться, пугать, иронизировать, предостерегать, стыдить, хвалить и т. д., но выполнение локальных задач не должно разрушать сквозного действия и работать на общую сверхзадачу.

СКВОЗНОЕ ДЕЙСТВИЕ И СВЕРХЗАДАЧА

Наиболее важно практическое освоение таких уже известных нам понятий, как органически связанные друг с другом сквозное действие и сверхзадача.

К.С. Станиславский характеризовал **сквозное действие** как внутреннее стремление двигателей психической жизни актера через всё произведение к сверхзадаче. Обрастая видениями, ассоциациями, увлекаясь подробностями, исполнитель не должен терять из виду главного — сквозного действия.

Пронизать исполнение текста интенсивным сквозным действием — трудная задача. Станиславский советовал: «Не читать, а действовать ради какого-то объекта, для какой-то цели. Ради этого предварительно рассказать своими словами, кратко, компактно, с соблюдением логики и последовательности, идя по внутренней линии, содержание рассказа, повести, речи, сложной философской мысли, записать эту внутреннюю линию, по которой надо идти. Выполнить эту линию в словесном действии (а не в докладе и болтании слов), то есть прочесть по намеченной линии».

Заметим между прочим, что предложенный К.С. Станиславским метод пересказа — своего рода эзотеричный метод, польза от применения которого в драматическом искусстве общеизвестна. Он не менее эффективен и в искусстве чтеца. Здесь важно держаться в русле событийного ряда от экспозиции и исходного до финального события. Первая попытка пересказать наверняка будет полна неточностей. Их надо будет устранить, перечитав произведение и рассказав еще раз, теперь рассказ будет менее приблизительным. Затем еще раз внимательно прочитать произведение и опять сделать уточнения. И так можно продолжать до тех пор, пока история (мысль) не станет «своей». При условии, что это будет не формальный пересказ, не воспроизведение слов, а всякий раз рассказ о жизни, только всё более подробный, обогащенный видениями, всё ярче передающий позицию рассказчика и точнее продвигающий действие к сверхзадаче, такой метод станет эффективным средством достижения иллюзии живого рассказа.

Метод пересказа позволяет не теоретически выявить движение действия к главному событию, а прочувствовать его. Перед тем как начать рассказывать, надо еще раз точно сформулировать главное событие, чтобы дать ответ на вопрос, о чем (главное событие) и зачем (сверхзадача) я буду рассказывать. Это поможет точно двигаться в фарватере сквозного действия, не отклоняясь и не останавливаясь. Мысленное удержание в перспективе главного события будет ощущаться рассказчиком и восприниматься зрителем так, как будто самое важное еще не сказано, оно впереди. Благодаря этому интерес зрителя должен возрастать, пока не будет удовлетворен в финале, в главном событии.

Такое невольное стремление к главному событию существует в реальности, когда один человек рассказывает другому свою историю. В качестве примера приведем рассказ пожилого человека, прожившего со своей женой более пятидесяти лет, о том, как он с ней познакомился. «После военного училища меня направили служить в Ногинск. Я был человек молодой, веселый, как и мои друзья-сослуживцы. Любили сходить в ресторан, выступали на концертах — пели под гитару, знакомились с девушками. И вот один мой друг собрался жениться и пригласил меня на свадьбу. Я был у него свидетелем. После ЗАГСа мы поехали праздновать. Вошли в ресторан. Там было много народу, ребята,

девочки. И вдруг я увидел... солнце, по-другому не скажешь — солнце! Девушка стояла среди подруг и улыбалась. А я видел только ее одну. Мы познакомились, а через два года поженились». Главное, финальное, событие этой истории — познакомились (поженились — эпилог), то есть сам момент знакомства описывается в нескольких словах, но весь рассказ с самого первого слова посвящен именно этому моменту, ради него передается вся предшествующая информация. Рассказчик вводит слушателя в свою жизненную ситуацию, подводит к главному, а слушатель понимает, что главное еще не сказано и ждет его. Если вы понаблюдаете за реальными рассказчиками и за теми, кто их слушает, убедитесь, что так и бывает, и это происходит без умысла, естественно и непосредственно, так же, как присутствует в их рассказе и кульминация, и видение, и позиция, и сверхзадача.

Если такое же стремление к главному событию с самого начала исполняемого произведения, даже до его начала, существует и у чтеца, то зритель внимает ему, не отрываясь, с увлечением. Это и есть осуществление сквозного действия, движение по перспективе, оно должно всегда сохраняться и в готовой работе.

Добавим, что пересказывание как метод работы над исполнением произведения как раз и помогает естественному, а не механическому запоминанию текста и станет неплохим упражнением для развития у ученика (студента) навыков устной речи. Этот метод можно, конечно, и не использовать, но, если чтец не способен рассказать своими словами исполняемое произведение, это верный показатель того, что текст не осмыслен, не прожит, а просто заучен и озвучен.

При таком подходе возникает исполнение впрямую, когда слова выражают лишь то, что означают, то есть реализуется уровень значения, а не смысла: при слове «грусть» исполнитель грустит, при слове «радость» — радуется, происходит то, что называется «играть текст», или «красить текст», или «читать с выражением», что не имеет отношения к искусству художественного слова. А причина этого, как мы уже говорили, — в неумении подчинить рассказ сквозному действию (удержать логическую перспективу), в отсутствии конкретных видений и ясной позиции рассказчика. Только при наличии этих трех компонентов (сквозное действие, линия видений, позиция рассказчика) возможно достижение четвертого — сверхзадачи.

Сверхзадача, учил Станиславский, — «основная, главная, всеобъемлющая цель, притягивающая к себе все без исключения задачи, вызывающая творческое стремление двигателей психической жизни и элементов самочувствия артиста». Она потому и «сверх», что оправдывает все усилия артиста, всю его трудную и кропотливую работу над произведением: ради чего, ради какого влияния на зрителя, на его душевный мир, я всё это делаю, придумываю видения, разбираю текст, учу его и т. д.? Что зритель унесет с собой с концерта? Исполненный текст — не цель, а средство достижения сверхзадачи, так же, впрочем, как любое другое произведение искусства: музыкальная пьеса, картина, балет.

Сверхзадача — это, как сейчас говорят, меседж артиста как личности, адресованный публике. Из этого следует, что сверхзадача зависит от позиции рассказчика, искренней, индивидуальной, основанной на своем опыте. Тогда ему не придется изображать эмоции, они будут рождаться у него органично и неизбежно заражать зрителя. Рассудочно найденная сверхзадача, не затронувшая эмоциональную сферу исполнителя, не даст художественного результата.

Итак, еще раз уточним: *позиция* рассказчика — это его мотив (почему я об этом не могу не рассказать), *сверхзадача* — цель (зачем я об этом рассказываю), а *видения* (образно-содержательное наполнение текста) и *сквозное действие* (движение рассказа к главному событию) — средства ее достижения. Совокупность позиции и видений (в т. ч. ассоциаций) есть *подтекст* — то, что я имею в виду на самом деле, что я подразумеваю под текстом (ведь одними и теми же словами можно выразить разное до противоположности содержание и отношение).

И всё это должно осуществляться одновременно через звучащий авторский текст. А значит, артист должен обладать еще инструментом воздействия — качественно звучащей, интонационно грамотной речью. О законах и правилах сценической интонации речь пойдет в главе, посвященной логическому разбору текста. Но не будем забывать, что речь прежде всего означает общение.

СЦЕНИЧЕСКОЕ ОБЩЕНИЕ

Сценический партнер чтеца — это публика. Только на первый взгляд может показаться, что рассказчик говорит один, в действи-

тельности же его партнеры, зрители, тоже говорят, вступая с ним пусть в безмолвный, но диалог: одобряют, сочувствуют, возражают, возмущаются мысленно. Художественный эффект достигается только в процессе такого диалога.

До сих пор в любительской среде можно встретиться с установкой «читать поверх голов зрителей», что не соотносимо с искусством художественного слова. Заметим, что в вокальном искусстве это мнение («петь, глядя вдаль, поверх публики») актуально даже среди некоторых профессионалов, мол, так голос лучше звучит, с чем нельзя согласиться. Такое исполнение исключает всякий диалог с залом, а значит, и какое бы то ни было воздействие на него. Отстраненность чтеца, конечно, возможна как прием, применение которого должно быть железно оправданно, но и она будет особым способом сценического общения.

Исполнителю необходимо активно воздействовать на слушателей, т. е. стремиться убедить их, принять его позицию, заставить мыслить и чувствовать по-своему. Поэтому между ним и зрителем должна существовать *условная оппозиция*, которая поможет сделать исполнение более заразительным, действенным. Эту своеобразную оппозицию нельзя понимать как вражду со зрителем. Просто чтец должен быть внутренне ориентирован на оппонента, ибо убеждать согласного не имеет смысла. Такой расчет на возможное возражение делает артиста более активным, харизматичным, обостряет драматизм исполнения. Повторяем, речь идет не о вражде со слушателем, а о конфликтных действиях, которые должны привести к согласию: призывать, умолять, обвинять, оправдывать, стыдить, хвалить, разоблачать, утешать и т. д. Исполнитель конфликтует со зрителем не ради продолжения противостояния, а ради того, чтобы достучаться до зрителя, заставить его вместе с собой пережить происходящее в рассказываемом произведении, сделать его своим единомышленником, т. е. осуществить сверхзадачу.

Характер проявления этой оппозиции зависит от того, с кем общается рассказчик, от характера зрительской аудитории, т. е. от объекта его внимания.

Объектом внимания чаще всего являются все зрители, но может быть и два-три человека, и даже один, что способствует доверительной атмосфере. Зрители могут быть разделены и на два объекта внимания, единомышленников и оппонентов, тогда

общение будет сложнее. В этом случае надо точно понять, какой текст будет адресован единомышленникам, а какой — оппонентам. Само собой разумеется, что все эти приемы общения должны быть оправданны. Кроме того, надо помнить, что «чем ближе к себе привязывается словесная вязь произведения, тем уже, интимнее круг общения исполнителя. Чем дальше от себя — тем шире круг общения. В каждом отдельном случае нужно найти верную меру присвоения», — считал известный режиссер художественного слова С. Шервинский.

ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ МАНЕРА

Важным моментом исполнительской работы является чуткое отношение к языку и стилю автора. Каждый автор имеет свой собственный голос, и мы должны его услышать. Это и выбор слов, приемов выразительности, и построение фраз, и звуковая и ритмическая организация текста. Постигание авторского голоса происходит не столько рациональным анализом, сколько интуитивным вслушиванием. Поэтому каждый хороший исполнитель развивает в себе чутье языка, чутье стиля. Для этого необходимо много и внимательно читать, вникая в звучание авторской речи, работая над одним произведением, знакомиться как можно шире с другими произведениями этого автора, с критическими статьями, ему посвященными, и биографическими сведениями, которые помогут услышать авторский голос.

Многие особенности исполнения литературного произведения вытекают из специфики жанра художественного слова. Здесь необходимо вернуться к разнице между природой чтеца и актера.

«В основе актерского воображения, — пишет С. Шервинский — лежит создание иллюзорной реальности (в том числе реального пространства). Воображение чтеца родственно поэтическому воображению.

Поэт в своем творчестве не создает иллюзии жизни, и то, о чем он говорит, никогда не бывает миром, существующим в данный момент. Поэт либо рассказывает (жанр эпический), либо выявляет в слове свои состояния (жанр лирический). И в том, и в другом случае он черпает из запаса — памяти. Это главное, что характеризует творчество поэта. Лишь весьма редко поэтическое

произведение создается тотчас или даже вскоре после того, как возникает его образ или идея».

И далее: «Слившись с автором, чтец оказывается также в мире памяти. В этом коренное различие двух воображений: действительность в иллюзии (на сцене) и действительность, реализованная в памяти. Эти два воображения лишь поверхностному наблюдателю кажутся родственными, на деле они друг друга взаимно исключают. Актерские черты и приемы могут иметь место в чтецком искусстве только как намек, как некоторая характерная краска, наложенная на основной лирический или эпический план».

Эти актерские черты будут более или менее ярко выражены в зависимости от произведения. Если в повествование входят образы людей, целые сцены, тогда в него проникают элементы драмы. Они не являются самостоятельными, а включаются в повествование. Поэтому чтец, даже ярко воображая и передавая действие, не должен выключаться из повествовательного плана.

Надо предостеречь исполнителя и от проявлений открытого темперамента, прямых эмоций, вызванных событиями текста, подобно тому, как это происходит у актера драмы. Эмоции возникают у рассказчика как результат осмысления и оценки того, о чем он «вспоминает», тех событий произведения, которым он дал жизнь в своем воображении.

Понаблюдайте, как люди рассказывают о минувших событиях своей жизни. Вспоминая, они обычно выражают совсем другие эмоции по сравнению с теми, которые испытали когда-то в реальной ситуации: например, о своей любви, казавшейся тогда вечной, теперь рассказывают с самоиронией, о неожиданном коварстве «лучшего друга» — со снисхождением, о смертельной опасности — со смехом, о бесшабашных проделках молодости — с сожалением и стыдом, а о пережитом когда-то неизбывном горе говорят спокойно и просветленно. Словом, отношение рассказчика к прошлому событию может быть самым неожиданным, непредсказуемым, но не таким, как в момент переживания события. Поэтому и чтецу необходимо отличать событие и рассказ и стараться искать точное и нестандартное отношение к рассказываемому.

Несмотря на такое переосмысленное, а потому и более сдержанное отношение чтеца к происходящему в исполняемом произведении, сценические эмоции должны обладать силой, упругостью воздействия, рассчитанными не на одного, а на многих

собеседников — зрителей, тем более что артист выражает обобщенную идею и социально важную позицию. Эта подлинная эмоциональная заразительность возможна лишь тогда, когда исполнитель, во-первых, предельно увлечен материалом, во-вторых, испытывает непреодолимое желание поделиться со зрителем и, в-третьих, во время выступления отдает энергию зрителю, «тратится». Способность вызывать в себе такое творческое состояние достигается не случайным вдохновением, а упорной профессиональной работой.

Артист-чтец воображает, им владеет иллюзия воспоминания. Сделать воображение источником переживания и приобщить к нему слушателя — это цель искусства художественного слова.

ВОПРОСЫ ДЛЯ САМОПРОВЕРКИ

1. Что такое художественное слово?
2. В чем сходства и различия между художественным словом и драматическим искусством?
3. Какие вы знаете уровни сценического общения?
4. В чем заключается действенный анализ литературно-художественного текста?
5. Назовите этапы работы исполнителя над литературным произведением.
6. Что такое драматический конфликт?
7. Через какие этапы проходит развертывание конфликта в произведении?
8. Объясните понятия «событие» и «событийный ряд».
9. Что такое сквозное действие и сверхзадача?
10. Как создаются линия видений и подтекст?
11. В какой связи находятся видения и ассоциации?
12. Что является основой режиссерского решения исполняемого произведения?
13. Каковы особенности сценического исполнения литературного произведения?

ЗАДАНИЯ

Задание 1. Внимательно посмотрите видеозаписи выступлений выдающихся артистов-чтецов: Д. Журавлева, С. Юрского, К. Райкина,

Р. Клейнера, В. Ланового. Проанализируйте их исполнение с точки зрения видений, сквозного действия и сверхзадачи, сценического общения и исполнительской манеры. В чем заключается творческая индивидуальность, отличающая каждого из них друг от друга?

Задание 2. Подготовить письменный режиссерско-исполнительский анализ предложенных ниже отрывков из произведений русской художественной прозы по следующему плану:

Режиссерско-исполнительский анализ отрывка из...

(автор/название произведения)

1. Краткая биографическая справка об авторе, в том числе что интересного в его биографии и какое это отношение имеет к его произведению, выбранному вами.
2. Время и повод создания произведения (поводом может быть конкретное событие, социальный заказ, личное потрясение и т. д.).
3. Тема (сформулировать как можно уже).
4. Авторская идея произведения (отрывка) — основная мысль (формулировать четко и конкретно, одним полным предложением).
5. Конфликт (четко объяснить одним высказыванием: конфликт между тем-то и тем-то).
6. Сквозное действие (обязательно связать с конфликтом: как преодолевается конфликт от исходного к главному, финальному, событию, или что произошло).
7. Позиция рассказчика (исполнителя).
8. Сверхзадача рассказчика.
9. Следующие три пункта объединяются в таблицу:

Композиция	Текст отрывка	Видения	Ассоциации

10. Композиция: экспозиция, завязка, развитие действия — кульминация, развязка.
11. Видения (описать подробно соответственно тексту).
12. Ассоциации с происходящим в произведении (описать подробно соответственно тексту и видениям).

Тексты отрывков

1. Три дня после роковой ночи, в девять часов утра, Германн отправился в *** монастырь, где должны были отпевать тело усопшей графини. Не чувствуя раскаяния, он не мог, однако, совершенно заглушить голос совести, твердивший ему: ты убийца старухи! Имея мало истинной веры, он имел множество предрасудков. Он верил, что мертвая графиня могла иметь вредное влияние на его жизнь, — и решился явиться на ее похороны, чтобы испросить у ней прощения.

Церковь была полна. Германн насилу мог пробраться сквозь толпу народа. Гроб стоял на богатом катафалке под бархатным балдахинном. Усопшая лежала в нем с руками, сложенными на груди, в кружевном чепце и в белом атласном платье. Кругом стояли ее домашние: слуги в черных кафтанах с гербовыми лентами на плече и со свечами в руках; родственники в глубоком трауре, — дети, внуки и правнуки. Никто не плакал; слезы были бы — *une affectation*. Графиня была так стара, что смерть ее никого не могла поразить и что ее родственники давно смотрели на нее как на отжившую. Молодой архиерей произнес надгробное слово. В простых и трогательных выражениях представил он мирное усупение праведницы, которой долгие годы были тихим, умилительным приготовлением к христианской кончине. «Ангел смерти обрел ее, — сказал оратор, — бодрствующую в помышлениях благих и в ожидании жениха полунощного». Служба совершилась с печальным приличием. Родственники первые пошли прощаться с телом. Потом двинулись и многочисленные гости, приехавшие поклониться той, которая так давно была участницею в их суетных увеселениях. После них и все домашние. Наконец приблизилась старая барская барыня, ровесница покойницы. Две молодые девушки вели ее под руки. Она не в силах была поклониться до земли, — и одна пролила несколько слез, поцеловав холодную руку госпожи своей. После нее Германн решился подойти ко гробу. Он поклонился в землю и несколько минут лежал на холодном полу, усыпанном ельником. Наконец приподнялся, бледен как сама покойница, взошел на ступени катафалка и наклонился... В эту минуту показалось ему, что мертвая насмешливо взглянула на него, прищуривая одним глазом. Германн поспешно подавшись назад, оступился и навзничь грянулся об земь. (А.С. Пушкин «Пиковая дама»)

2. Человек только воображает, что беспредельно властвует над вещами. Иногда самая невзрачная вещь вотрется в жизнь, закрутит ее и перевернет всю судьбу не в ту сторону, куда бы ей надлежало идти.

Олечка Розова три года была честной женой честного человека. Характер имела тихий, застенчивый, на глаза не лезла, мужа любила преданно, довольствовалась скромной жизнью.

Но вот как-то пошла она в Гостиный двор и, разглядывая витрину мануфактурного магазина, увидела крахмальный дамский воротник с продернутой в него желтой ленточкой.

Как женщина честная, она сначала подумала: «Еще что выдумали!» Затем зашла и купила.

Примерила дома перед зеркалом. Оказалось, что если желтую ленточку завязать не спереди, а сбоку, то получится нечто такое необъяснимое, что, однако, скорее хорошо, чем дурно.

Но воротничок потребовал новую кофточку. Из старых ни одна к нему не подходила.

Олечка мучилась всю ночь, а утром пошла в Гостиный двор и купила кофточку из хозяйственных денег. Примерила всё вместе. Было хорошо, но юбка портила весь стиль. Воротник ясно и определенно требовал круглую юбку с глубокими складками.

Свободных денег больше не было. Не останавливаться же на полпути?

Олечка заложила серебро и браслетку.

На душе у нее было беспокойно и жутко, и, когда воротничок потребовал новых башмаков, она легла в постель и проплакала весь вечер.

На другой день она ходила без часов, но в тех башмаках, которые заказал воротничок.

Вечером, бледная и смущенная, она, заикаясь, говорила своей бабушке:

— Я забежала только на минутку. Муж очень болен. Ему доктор велел каждый день натираться коньяком, а это так дорого.

Бабушка была добрая, и на следующее же утро Олечка смогла купить себе шляпу, пояс и перчатки, подходящие к характеру воротничка.

Следующие дни были еще тяжелее.

Она бегала по всем родным и знакомым, лгала и выклянчивала деньги, а потом купила безобразный полосатый диван,

от которого тошнило и ее, и честного мужа, и старую вороватую кухарку, но которого уже несколько дней настойчиво требовал воротничок.

Она стала вести странную жизнь. Не свою. Воротничковую жизнь. (Н. Тэффи «Жизнь и воротничок»)

3. Сон, который приснился в эту ночь Маргарите, был действительно необычен. Дело в том, что во время своих зимних мучений она никогда не видела во сне мастера. Ночью он оставлял ее, и мучилась она только в дневные часы. А тут приснился.

Приснилась неизвестная Маргарите местность — безнадежная, унылая, под пасмурным небом ранней весны. Приснилось это клочковатое бегущее северное небо, а под ним беззвучная стая грачей. Какой-то корявый мостик. Под ним мутная весенняя речонка, безрадостные, нищенские полуголые деревья, одинокая осина, а далее, — меж деревьев, за каким-то огородом, — бревенчатое зданьице, не то оно — отдельная кухня, не то баня, не то черт его знает что. Неживое всё кругом какое-то и до того унылое, что так и тянет повеситься на этой осине у мостика. Ни дуновения ветерка, ни шевеления облака и ни живой души. Вот адское место для живого человека.

И вот, вообразите, распаивается дверь этого бревенчатого здания, и появляется он. Довольно далеко, но он отчетливо виден. Оборван он, не разберешь, во что одет. Волосы всклокочены, небрит. Глаза большие, встревоженные. Манит ее рукой, зовет. Захлебываясь в неживом воздухе, Маргарита по кочкам побежала к нему и в это время проснулась.

«Сон этот может означать только одно из двух, — рассуждала сама с собой Маргарита Николаевна, — если он мертв и поманил меня, то это значит, что он приходил за мною, и я скоро умру. Это очень хорошо, потому что мучениям тогда настает конец. Или он жив, тогда сон может означать только одно, что он напоминает мне о себе! Он хочет сказать, что мы еще увидимся. Да, мы увидимся очень скоро». (М. Булгаков «Мастер и Маргарита»)

4. Майор Ковалев приехал в Петербург по надобности, а именно искать приличного своему званию места: если удастся, то вице-губернаторского, а не то — экзекуторского в каком-нибудь видном департаменте. Майор Ковалев был не прочь

и жениться, но только в таком случае, когда за невестою случится двести тысяч капитала. И потому читатель теперь может судить сам, каково было положение этого майора, когда он увидел вместо довольно недурного и умеренного носа преглупое, ровное и гладкое место.

Как на беду, ни один извозчик не показывался на улице, и он должен был идти пешком, закутавшись в свой плащ и закрывши платком лицо, показывая вид, как будто у него шла кровь. «Но авось-либо мне так представилось: не может быть, чтобы нос пропал сдуру», — подумал он и зашел в кондитерскую нарочно с тем, чтобы посмотреться в зеркало. К счастью, в кондитерской никого не было; мальчишки мели комнаты и расставляли стулья; некоторые с сонными глазами выносили на подносах горячие пирожки; на столах и стульях валялись залитые кофею вчерашние газеты. «Ну, слава богу, никого нет, — произнес он, — теперь можно поглядеть». Он робко подошел к зеркалу и взглянул. «Черт знает что, какая дрянь! — произнес он, плюнувши. — Хотя бы уже что-нибудь было вместо носа, а то ничего!..»

С досадою закусив губы, вышел он из кондитерской и решился, против своего обыкновения, не глядеть ни на кого и никому не улыбаться. Вдруг он стал как вкопанный у дверей одного дома; в глазах его произошло явление неизъяснимое: перед подъездом остановилась карета; дверцы отворились; выпрыгнул, согнувшись, господин в мундире и побежал вверх по лестнице. Каков же был ужас и вместе изумление Ковалева, когда он узнал, что это был собственный его нос! При этом необыкновенном зрелище, казалось ему, всё переверотилось у него в глазах; он чувствовал, что едва мог стоять; но решился во что бы то ни стало ожидать его возвращения в карету, весь дрожа, как в лихорадке. Через две минуты нос действительно вышел. Он был в мундире, шитом золотом, с большим стоячим воротником; на нем были замшевые панталоны; при боку шпага. По шляпе с плюмажем можно было заключить, что он считается в ранге статского советника. По всему заметно было, что он ехал куда-нибудь с визитом. Он поглядел на обе стороны, закричал кучеру: «Подавай!» — сел и уехал.

Бедный Ковалев чуть не сошел с ума. Он не знал, как и подумать о таком странном происшествии. Как же можно, в самом деле, чтобы нос, который еще вчера был у него на лице, не мог ездить и ходить, — был в мундире! Он побежал за каретою, которая,

к счастью, проехала недалеко и остановилась перед Казанским собором. (Н. Гоголь «Нос»)

5. Отец не возвращался. От реки несло неприятной сыростью; мелкий дождик тихонько набежал и испестрил крошечными темными пятнами сильно надоевшие мне глупые серые брёвна, около которых я скитался. Тоска меня брала, а отца всё не было. Какой-то будочник из чухонцев, тоже весь серый, с огромным старым кивером в виде горшка на голове и с алебардой (зачем, кажется, было будочнику находиться на берегу Москвы-реки!), приблизился ко мне и, обратив ко мне свое старушечье, сморщенное лицо, промолвил:

— Что вы здесь делаете с лошадьми, барчук? Дайте-ка я подержу.

Я не отвечал ему; он попросил у меня табаку. Чтобы отвязаться от него (к тому же нетерпение меня мучило), я сделал несколько шагов по тому направлению, куда удалился отец; потом прошел переулочек до конца, повернул за угол и остановился. На улице, в сорока шагах от меня, перед раскрытым окном деревянного домика, спиной ко мне стоял мой отец; он опирался грудью на оконницу, а в домике, до половины скрытая занавеской, сидела женщина в темном платье и разговаривала с отцом; эта женщина была Зинаида.

Я остолбенел. Этого я, признаюсь, никак не ожидал. Первым движением моим было убежать. «Отец оглянется, — подумал я, — и я пропал...» Но странное чувство, чувство сильнее любопытства, сильнее даже ревности, сильнее страха — остановило меня. Я стал смотреть, я силился прислушаться. Казалось, отец настаивал на чем-то. Зинаида не соглашалась. Я как теперь вижу ее лицо — печальное, серьезное, красивое и с непередаваемым отпечатком преданности, грусти, любви и какого-то отчаяния — я другого слова подобрать не могу. Она произносила односложные слова, не поднимала глаз и только улыбалась — покорно и упрямо. По одной этой улыбке я узнал мою прежнюю Зинаиду. Отец повел плечами и поправил шляпу на голове, что у него всегда служило признаком нетерпения... Потом послышались слова: «Vous devez vous separer de cette...» [«Вы должны расстаться с этой...» — фр.] Зинаида выпрямилась и протянула руку... Вдруг в глазах моих совершилось невероятное дело: отец внезапно поднял хлыст,

которым сбивал пыль с полы своего сюртука, — и послышался резкий удар по этой обнаженной до локтя руке. Я едва удержался, чтобы не вскрикнуть, а Зинаида вздрогнула, молча посмотрела на моего отца и, медленно поднеся свою руку к губам, поцеловала заалевшийся на ней рубец. Отец швырнул в сторону хлыст и, торопливо взбежав на ступеньки крылечка, ворвался в дом... Зинаида обернулась — и, протянув руки, закинув голову, тоже отошла от окна.

С замиранием испуга, с каким-то ужасом недоумения на сердце бросился я назад и, пробежав переулок, чуть не упустив Электрика, вернулся на берег реки. Я не мог ничего сообразить. Я знал, что на моего холодного и сдержанного отца находили иногда порывы бешенства, и все-таки я никак не мог понять, что я такое видел... Но я тут же почувствовал, что, сколько бы я ни жил, забыть это движение, взгляд, улыбку Зинаиды было для меня навсегда невозможно, что образ ее, этот новый, внезапно представший передо мною образ, навсегда запечатлелся в моей памяти. (И. Тургенев «Первая любовь»)

6. Решение пойти на курсы принял, в душе считая, что способен на большее, чем делал до сих пор. Курсы открывали к этому путь, а война подтвердила, что это действительно так.

Наступал на Харьков, команду взводом, а уже через три недели выводил из окружения батальон, потому что, когда одной бомбой убило всех, кто был на командном пункте, именно он, не смотря на единственный кубарь в петлице, вдруг оказался самым старшим из всех оставшихся в живых лейтенантов.

Может, сказался солдатский опыт, а может, давно копившееся беспощадное ожесточение против фашистов, которые опять гнали нас по открытой степи, как собаки — зайца. У кого-то в те минуты не хватило этого ожесточения, а у него хватило, и оно бросило его на землю рядом с забытым кем-то противотанковым ружьем, и приказало лежать и ждать, и нажало на спусковой крючок не раньше и не позже, а вовремя, и зажгло немецкий танк на глазах у отходившего батальона.

То превосходство в бою, когда при равных правах именно тот, а не другой принимает команду над остальными, возникает из самых простых и очевидных для всех вещей. Из того, что ты зажег танк. И из того, что, когда фашисты уже перестали стрелять,

а уткнувшиеся в землю люди еще не заметили этого, ты первый поднялся в рост. И из того, что ты на неоседланной лошади подскочил к уже снявшимся с позиций артиллеристам и убедил их повернуть пушки и дать залп по танкам на горизонте, и они послушались тебя и дали, и один танк загорелся, а другие ушли. И из того, что в ужасную для тебя и для всех минуту у тебя не было написано ужаса на лице, и это заметили, и голос у тебя не сорвался на хрип, а остался голосом, и ты подал им немудрящую команду, до которой в менее тяжелую минуту додумался бы каждый, а в ту минуту — ты. Ну и, конечно, нужно еще, чтобы, пока ты делал всё это, тебя не убило и не ранило.

Так из числа оставшихся в живых за несколько дней и недель рождаются командиры, способные на большее, чем о них думали раньше. (К. Симонов «Живые и мертвые»).

РАЗДЕЛ II. ИНТОНАЦИЯ В ИСКУССТВЕ ЧТЕЦА

Интонация — ритмико-мелодический строй речи, создаваемый повышением и понижением тона, разделением потока речи на смысловые отрезки, акцентированием при произнесении его значимых элементов. В повседневной спонтанной речи интонация создается сама собой в зависимости от того, что именно мы хотим сказать. Но если высказывание принадлежит не нам, то процесс приобретает обратное направление: от готового текста — к мотиву и смыслу, от раскрытия которых и будет зависеть интонация исполняемого текста.

С целью отыскания верного интонационного рисунка звучащего произведения проводится **логический анализ**, или **логический разбор**. Подчеркнем, что логический разбор — не механическая расстановка пауз и ударений, он должен быть результатом проникновения в идейно-художественный замысел произведения и представляет собой естественное продолжение действенного анализа текста. В зависимости от режиссерско-исполнительского решения произведения, от сквозного действия и сверхзадачи, одни слова и фразы выйдут на передний план, другие, менее важные с точки зрения замысла, отойдут на второй.

Порой тщательный разбор текста игнорируется: актер не только самодетельный (что встречается в 95 процентах выступлений), но нередко и профессиональный, не утруждает себя «копанием в мелочах», а полагается на абстрактный опыт.

Логический анализ необходим потому, что в ходе его вскрываются конкретные детали и тонкие оттенки действенного смысла, что обогащает подтекст, уточняет действие, обостряет сверхзадачу. Вообще говоря, конечный пункт всей работы над текстом, интонация, должна быть такой же точной и выразительной, как звучание музыкального произведения: представьте себе, что скрипач играет фальшиво — в его исполнении ни Бах, ни Моцарт, ни Чайковский не покажутся нам великими композиторами. Поэтому при серьезном, настоящем художественном подходе к чтецкой работе сомнений в необходимости логического разбора не остается: любой письменный авторский знак для чтеца — то же, что нотный знак для музыканта.

Без логического анализа невозможно не только художественное, но даже просто внятное исполнение литературного произведения, ведь цель логического разбора — воссоздание *естественной* интонации речи. Если вы послушаете человека с достаточно высоким уровнем речевой культуры (имеется в виду богатство лексики, способность строить в спонтанной речи длинные, разнообразные по конструкции предложения и т. д.) и сравните его интонацию с тем, какая интонация вырисовывается в результате логического разбора литературного произведения, вы убедитесь, что паузы, ударения, повышение и понижение тона в обоих случаях соответствуют одним и тем же законам и правилам, потому что законы и правила логического анализа не придуманы театральными педагогами, а опираются на естественные закономерности русской речи с точки зрения выражения ею всех тонкостей мысли и чувства. Об этих законах и правилах и пойдет речь в данном разделе.

1. ЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ТЕКСТА

РЕЧЕВОЙ ТАКТ, ЛОГИЧЕСКАЯ ПАУЗА, ЛОГИЧЕСКОЕ УДАРЕНИЕ

Каждая фраза делится по смыслу на части, состоящие из одного или нескольких слов. Такие смысловые группы называются речевыми тактами. **Речевой такт** — это неделимая единица смысла, представляющая собой отдельное видение, представление. Слова, составляющие каждый речевой такт, в звучании сливаются и не разделяются паузами. Но между речевыми тактами обязательно есть пауза. Это **логическая пауза**. Без логических пауз невозможны были бы передача смысла исполнителем и восприятие его зрителем. Чем важнее по смыслу речевой такт, тем длиннее паузы, отделяющие его от других речевых тактов. В зависимости от важности пауз будем обозначать их одной или несколькими вертикальными чертами: |, ||, ||| и т. д., например: *Журавлю || показалось скучно | жить одному || и задумал он ||| жениться* (русская народная сказка). Образуя речевые такты, нужно исходить из единственной задачи — точная передача видений, мысли, содержания текста.

Главное по смыслу слово в речевом такте принимает на себя **логическое ударение**. В предложении столько логических ударений, сколько в нем речевых тактов, но эти ударения не равнозначны: смысловая иерархия логических ударений соответствует смысловой иерархии речевых тактов, например: *К одному мужику | повадилась лиса ходить || кур красть* (русская народная сказка). Слова, на которые падают логические ударения, мы будем подчеркивать в зависимости от степени важности одной или двумя чертами — обычно этих обозначений бывает достаточно. При необходимости же (например, при работе над периодом) указать на слабое логическое ударение мы будем выделять слово пунктиром, на особо важное по смыслу — жирной чертой, например: *Но когда седовласый почтенный профессор || с дрожью в голосе | просит вас привезти из заграничной поездк | спичечный коробок, || когда он | дрожащим пинцетом | наклеивает новую спичечную этикетку | к себе в альбом || (этикеток у него около восьми тысяч), || когда он готов за редкую этикетку... || не будем говорить, | сколько он готов заплатить, || — то это не просто увлечение, || но в некотором роде болезнь || или, скажем точнее, || страсть* (В. Солоухин).

При большом количестве речевых тактов может показаться, что логических ударений очень много, и кажется, что главное всё. Однако надо помнить, что логические ударения неравнозначны, и слабые ударения при чтении *практически снимаются*. То же касается и пауз между речевыми тактами со слабоударными главными словами: такие паузы незначительны по длительности, они больше подразумеваются, чем проявляются внешне, отмечаются в сознании, как границы речевых тактов, т. е. смысловых единиц. Приведем пример, в котором короткую (практически не читаемую) паузу обозначим /, а незначительные ударения не будем обозначать вообще: *Необыкновенная гибкость ее стана, || особенное, | ей только свойственное, / наклонение головы, || длинные русые волосы, | какой-то золотистый отлив | ее слегка загорелой кожи / на шее / и плечах || и особенно правильный нос || — всё это / было для меня | обворожительно* (М. Лермонтов). Определить же смысловую иерархию будет легче, если делать это не по порядку следования речевых тактов, а начинать с самого важного слова, а затем выделять второстепенные. В большинстве случаев самым важным оказывается то новое, что появляется в тексте.

На этом естественном движении мысли от известного к неизвестному основывается один из важнейших законов сценической речи, на который часто опираются при логическом разборе текста, это **закон нового понятия**, о нем речь пойдет ниже.

Во всяком случае, путь логического разбора — это путь от целого к части и потом опять от части к целому, и разобраться в градации речевых тактов, а значит, ударений и пауз, можно только исходя из авторского и режиссерского замысла и логической перспективы текста.

Логическая перспектива — одна из главных категорий логического анализа текста, это реализация сквозного действия в процессе исполнения произведения. Перспектива есть в предложении и во всем произведении. Важное и порой трудноуловимое, особенно для начинающих, ощущение перспективы должно подчинять себе интонацию. Пока предложение не окончено, мысль не завершена, а значит, голос не должен понижаться до точки (заметим, что такая подвешенная интонация не означает отсутствие пауз). Так же и с целым текстом: пока не произошло главное событие, рассказчик должен удерживать ведущую к нему перспективу, давая понять, что самое важное еще не сказано, оно впереди. Поэтому окончание предложения не позволяет поставить полноценную интонационную точку, если оно не последнее в тексте. К теме логической перспективы мы вернемся позже, поскольку это одна самых основных проблем, настоящий камень преткновения в процессе освоения чтецкого мастерства. Можно с уверенностью сказать, что овладение интонацией перспективы ни одному человеку не удастся с ходу, требует некоторого усилия, а порой — весьма упорного труда. Это зависит и от способностей ученика, и от сложности произведения.

Надо помнить, что верная и выразительная **интонация**, или логическая мелодия, может родиться только как результат постижения смысла произведения и отрывка в общем и частном, а не является результатом механической расстановки логических пауз и ударений. Есть ряд законов и правил постановки логических ударений и интонации знаков препинания, свойственных русской речи, которые обязательно соблюдать всегда, и мы приступаем к их постижению. Владение ими очень помогает исполнителю и режиссеру в работе над произведением.

ПОРЯДОК СЛОВ В ПРЕДЛОЖЕНИИ

Прямой порядок слов. Если предложение не является вопросом или ответом на вопрос, в нем всегда есть два развернутых видения или представления. На первое место ставится известное из предшествующего текста или ситуации — данное, или **тема**, на второе — то, ради чего предложение создается — новое, или **рема**. (Иногда их называют логическим подлежащим и логическим сказуемым, но к грамматическому подлежащему и сказуемому они не имеют отношения.) В звучании они разделяются самой большой паузой, которой предшествует значительное повышение интонации **на ударном слове** (обозначено ↑); например: *Добродушный ↑старичок, больничный сторож, ||| тотчас же впустил его* (Л. Толстой). Практическую трудность представляет удержание интонации на ударных словах ремы в сильно распространенных предложениях, например: *Молодая рыжая собака — помесь таксы с дворняжкой — очень похожая мордой на лисицу, бегала взад и вперед по ↑тротуару ||| и беспокойно оглядывалась по сторонам* (А. Чехов). К чтению таких предложений мы еще вернемся.

Названный порядок следования ремы за темой отвечает закономерности движения мысли от известного к неизвестному и называется **прямым порядком слов**. Под прямым порядком слов вообще понимается наиболее обычное для данного типа предложения расположение соотносительных членов предложения: подлежащего и сказуемого, сказуемого и дополнения, определения и определяемого существительного, сказуемого и обстоятельства. И логическое ударение падает на то слово в словосочетании, которое при прямом порядке слов стоит на втором месте. Рассмотрим примеры.

Подлежащее в повествовательных предложениях обычно предшествует сказуемому, и сказуемое принимает логическое ударение: *Погода была чудесная* (И. Тургенев); *Бричка его стояла на дворе* (А. Пушкин). Однако в некоторых случаях, например, когда подлежащее обозначает отрезок времени или явление природы, а сказуемое — протекание действия, подлежащее ставится после сказуемого и принимает логическое ударение на себя: *Прошло два дня; Была грустная августовская ночь* (А. Чехов).

Дополнение обычно (т. е. при прямом порядке) стоит после сказуемого и выделяется логическим ударением: *Мальчики*

стерегли табун (И. Тургенев); *Варька лежит на печи, не спит и прислушивается к отцовскому «бу-бу-бу»* (А. Чехов).

Согласованное определение обычно предшествует определяемому существительному, принимающему логическое ударение: *Яркое зимнее солнце заглянуло в наши окна* (С. Аксаков); *Полный месяц светил на камышовую крышу и белые стены моего нового жилища* (М. Лермонтов). Несогласованные определения при прямом порядке стоят после определяемого слова, и на них падает логическое ударение: *Дом Кожемякина раньше был конторкою господ Бубновых* (М. Горький); *Судья с бледным лицом поднял веки* (К. Паустовский).

Обстоятельственные слова могут занимать разные места в предложении, но выделяются логическим ударением, когда стоят после слова, обозначающего действие (глагола-сказуемого, деепричастия, причастия, существительного, прилагательного), а перед ним — безударны: *Марфинька смеялась до слез* (И. Гончаров); *Облака бежали низко и быстро* (И. Бунин); *Все мы отлично понима-ли, насколько вступление Н. С. усиливало группу* (В. Шаламов); *Воротничок его манишки был всегда чрезвычайно чист...* (Н. Гоголь).

Если же обстоятельственные слова относятся ко всему предложению, то есть являются так называемым *детерминантом*, то отделяются внятной паузой и принимают на себя логическое ударение, например: *По вечерам || доктор оставался один* (В. Панова); *В сенях || пахло свежими яблоками и висели волчьи и лисьи шкуры* (Л. Толстой). Детерминантом может быть и дополнение, и в звучании оно выделяется так же: *У Ивана Ивановича || большие выразительные глаза табачного цвета и рот несколько похож на букву ижицу* (Н. Гоголь); *Катюше || было много дела по дому, но она успевала все переделать* (Л. Толстой).

Упражнения

1. Ужин был невиданно парадный. (И. Шмелёв)
2. Навстречу лодке рос приближающийся лес. (А. Куприн)
3. Наша драгоценная дружба едва не рухнула в первый же школьный день. (Ю. Нагибин)
4. Семен Яковлевич спокойно и лениво окинул всех своими маленькими глазками. (Ф. Достоевский)
5. Абрикосовая дала обильную желтую пену, и в воздухе запахло парикамахерской. (М. Булгаков)

6. Княгиня непременно пожелала представить принцессе свою дочь и на второй же день совершила этот обряд. (Л. Толстой)

7. Один раз в жизни мне случилось быть настоящим мошенником. (В. Солоухин)

8. Седой горбатый негр в довольно приблизительной ливрее положил на тачку наши чемоданы и медленно покатил их в холл. (В. Набоков)

9. Последние пожитки гробовщика Адрияна Прохорова были взвалены на похоронные дроги, и тощая пара в четвертый раз потащилась с Басманной на Никитскую, куда гробовщик переселялся всем своим домом. (А. Пушкин)

10. Игнатов пропускает перед собой последние сани, окидывает взглядом опустевший двор и скачет вслед за караваном, брызжа из-под копыт звонким утренним снегом. (Г. Яхина)

Логическая инверсия. Наряду с прямым существует и **обратный порядок слов**, при котором обычное расположение слов нарушается. Если при этом преследуется цель усилить выразительность речи, то обратный порядок слов получает название **инверсии**. Приведем примеры: *Дважды пережил такое чувство Никита* (К. Федин) — изменено расположение подлежащего и обстоятельства; *Отец уже делами не может заниматься, а столько подрядов привалило, как никогда* (И. Шмелёв) — перенесены дополнения; *Светит день холодный и недужный* (О. Мандельштам) — однородные определения поставлены после определяемого существительного. Во всех этих случаях инверсия обусловлена смысловой необходимостью (с точки зрения автора).

Порой инверсию трудно разглядеть в тексте, особенно начинающему чтецу. Интонация инверсированного предложения тоже часто вызывает затруднения. При инверсии слова, перенесенные с привычного места, очень часто сохраняют свою интонацию, именно поэтому, если тема предшествует реме, интонация точки — значительное понижение голоса (обозначим ↓) — появляется в середине предложения, а тема как бы «пристегивается» к реме, то есть произносится почти монотонно, например, в предложениях: ↓*Полыню* || *пахнет хлеб чужой* (А. Ахматова); *Всем она опостылела; даже глядеть ↓на нее* || *жуть брала* (И. Шмелёв).

В некоторых случаях, чтобы правильно прочитать предложение, можно попробовать «выпрямить» порядок слов, запомнить интонацию инверсированного слова, а затем перенести ее

в исходный текст. Например, мы имеем дело с инверсией в известной строке М. Лермонтова «Судьбы свершился приговор!». При прямом порядке слов фраза будет выглядеть так: *Приговор судьбы* ↓*свершился*. Последнее слово здесь принимает логическое ударение и произносится с понижением интонации. Так же оно будет произноситься и в авторском варианте: *Судьбы* ↓*свершился приговор!* Таким образом Лермонтовым подчеркивается необратимость происшедшего в гибели поэта. (Кстати, возможен вариант: ↓*Судьбы свершился приговор!* — в случае, если исполнитель решит подчеркнуть роль беспощадного рока в гибели поэта.)

Не всегда переносится интонация инверсированного определения. Обычно неударное согласованное определение, стоящее перед существительным, при инверсии может приобрести основную смысловую нагрузку, например: *Здесь вы встретите бакенбарды единственные, пропущенные с необыкновенным и изумительным искусством под галстук, бакенбарды бархатные, атласные, черные как соболев или уголь... Здесь вы встретите усы чудные, никаким пером, никакую кистью не изобразимые... Здесь вы встретите улыбку единственную, улыбку — верх искусства* (Н. Гоголь).

Изменение порядка слов может и не придавать особого смыслового значения, а изменять стилевую окраску высказывания на поэтическую или разговорную — тогда обратный порядок слов не повлияет на логическое ударение. Например:

*Тучки небесные, вечные странники!
Степью лазурною, цепью жемчужною
Мчитесь вы, будто как я же, изгнанники,
С милого севера в сторону южную.* (М. Лермонтов);

Мох седой далеко вокруг нивы, на сотни верст лежит, на нем сосенки курносые в рост человека и березки корявые могут только расти (М. Пришвин). В последнем предложении мы видим инверсию не только определения, но и дополнения, и сказуемого, и подлежащего, что усложняет, конечно, чтение этого и подобных ему предложений и требует особенно внимательной работы.

Упражнения

1. Из-за удовольствия меня держат. (А. Чехов)

2. Вкус его развивался заметно. (Н. Гоголь)
3. Бывает, моего счастливее везет. (А. Грибоедов)
4. Алексей Александрович вполне понял теперь. (Л. Толстой)
5. Это утро он страдал жестоко. Как никогда терзала его история его любви, томила смерть. (Б. Зайцев)
6. И началась тут промеж глуповцев радость и бодренье великое. (М. Салтыков-Щедрин)
7. Куплю, куплю, только ты плакать-то перестань. (А. Островский)
8. У меня ведь недолго, я и на кухню горшки парить пошлю. (А. Островский)
9. Покойно жизнь его катилась. Под вечер иногда сходилась Соседей добрая семья. (А. Пушкин)
10. Но этих толков не слышал упоенный художник. (Н. Гоголь)
11. В молодости ее был даже случай, который подавал ей надежды очень серьезные. (М. Салтыков-Щедрин)
12. Учителем музыки он не сделался, но начал занимать, и вошел в огромные для него долги. (Ф. Достоевский)
13. Темно. Темно во всей квартире. В кухне только лампа... сидит Аня и плачет, положив локти на стол. (М. Булгаков)
14. Погода стояла прекрасная. Могучая и щедрая природа наша жила полною своею жизнью. (Н. Лесков)
15. Старик красным платком утирается, плачет словно, сморит на Горкина и молчит. (И. Шмелёв)
16. Озабоченный и серьезный проснулся Разумихин на другой день в восьмом часу. (Ф. Достоевский)

ПРАВИЛА ЧТЕНИЯ ОПРЕДЕЛЕНИЙ, ДОПОЛНЕНИЙ, ОБСТОЯТЕЛЬСТВ

Правила чтения второстепенных членов предложения удобно увязать с особенностями порядка слов в предложении и объединить в одном разделе, поскольку дополнения, несогласованные определения и обстоятельства, выраженные именами существительными в одних и тех же косвенных падежах, имеют едва уловимые отличия, ср.: *вершина горы* (опред.), *выбор профессии* (доп.), *встретится у брата* (доп.), *расположится у реки* (обст.), *обои в цветочек* (опред.), *выйти в море* (обст.) и т. д. И в то же время чтение таких дополнений, определений и обстоятельств имеет

общую закономерность: они принимают на себя логическое ударение, если стоят после слова, от которого зависят (то есть при прямом порядке слов), например: *Лиза тихонько нарядилась крестьянкою (доп.), шепотом дала Насте свои наставления (доп.), вышла на заднее крыльцо (обст.) и через огород побежала в поле (обст.) (А. Пушкин); *У меня не хватало духу (доп.) упрекнуть Матрону (доп.) (А. Солженицын); *Потом началась какая-то оргия красноречия (опред.) (А. Куприн). При обратном порядке слов (инверсии) они обычно сохраняют свою ударную позицию: *Скоро ко всеночной ударят, а ему еще в баню надо, перед говеньем (И. Шмелёв).****

Логическое ударение не будут принимать на себя второстепенные члены, выраженные личным или возвратным местоимением: *Младший лейтенант обдул его, на колену ему выпал патрон с острой пулей (В. Астафьев); *Наконец она пришла, осталась **со мной** наедине и употребила все усилия, чтобы убедить **меня** в моей вине (С. Аксаков); *И вижу я **себя** перед низким окном загородного русского дома (И. Тургенев).***

Общую закономерность имеет чтение согласованных определений и обстоятельств, выраженных наречиями.

Согласованные определения (они выражаются именами прилагательными, числительными, местоимениями, причастиями) не принимают на себя логического ударения, если стоят перед определяемым словом (то есть при прямом порядке слов). Вместе с ним они составляют один речевой такт, в котором логическим ударением выделяется имя существительное: *Замшелая черепица. Старые языки. Угрюмый воздух (К. Паустовский); *Грубая женщина не поняла скромной гордости победителя, — она только погрозила ему железным кулаком (М. Горький). Ударение на согласованном определении, стоящем перед определяемым словом — часто встречающаяся грубая интонационная ошибка.**

Безударно и обстоятельство, если оно стоит перед определяемым словом (последнее принимает на себя логическое ударение): *Элдар был вполне понятен (Л. Толстой); *Воздух был изумительно чист (К. Паустовский); *Лошадь дважды ударила копытом по мягкой земле (М. Горький).***

Как видно в последнем предложении (и в некоторых других выше), если у определяемого слова есть зависимые слова, стоящие после него, то логическое ударение падает на них, а не на определяемое слово. Еще примеры: *Солнце **неспешно***

тянется по небосклону, затем **медленно** тонет в больших снежных тучах, наплывающих с востока (Г. Яхина); **Тяжело дыша**, Саша **бестолково** потоптался в темноте (З. Прилепин).

При перечислении, когда каждый однородный член предложения становится речевым тактом, логическое ударение может падать и на согласованное определение, и на обстоятельство, стоящее перед определяемым словом: *И прямодушный, честный в душе человек употребил интриги и происки...* (Н. Гоголь); *Как много раз события высшего порядка повелительно, властно входили в мою жизнь...* (В. Шаламов).

При инверсии, когда определяемое слово стоит перед определением или обстоятельством, ударение падает на них, например: *Работали они хорошо, удачливо, талант у Мартына великой стал, такой глаз верный, рука надежная... лучшего плотника и не видал я* (И. Шмелёв); *Дверь во дворце с колонной верандой была открыта настежь, и в нем было совершенно пусто* (М. Булгаков). Особенно сильно выделяется инверсированное прилагательное, отделенное от определяемого существительного глаголом: *Скука меня томила страшная* (И. Тургенев).

Перенос логического ударения может быть вызван не только изменением порядка слов, но также наличием в предложении или контексте противопоставления и сопоставления: *Моя беда — стрела во мне, чужая беда — стрела во пне* (русская народная пословица) — логическое ударение на согласованном определении, стоящем перед определяемым словом; *И тут — незаметно для себя — начинали слегка врать друг другу* (В. Шукшин) — логическое ударение на местоимении, а не на главном в словосочетании обстоятельстве, так как подразумевается противопоставление: *незаметно для себя, а не для посторонних*. Закону противопоставления и сопоставления будет уделено особое место.

Бывают обстоятельства и обстоятельственные слова, относящиеся не к одному слову, а ко всему высказыванию, или детерминанты (о них мы уже упоминали). Они могут стоять как в начале, так в середине и в конце предложения и представляют собой отдельный речевой такт, поэтому выделяются значительной паузой и принимают на себя логическое ударение: *Поутру || пришли меня звать от имени Пугачева* (А. Пушкин); *Ему захватило дух || от гнева* (Ф. Достоевский). Если детерминант состоит из нескольких слов, то логическое ударение ставится в зависимости

от порядка слов в словосочетании: *В избушке || позднюю порою || славянка юная сидела* (М. Лермонтов); *Сквозь щелку ширм || видны были уже одни только пустые рамы* (Н. Гоголь).

Упражнения

1. Чувство стыда за свою неоправданную несдержанность шевельнулось в душе Стрельцова. (М. Шолохов)
2. Вдали сквозь густую сеть чащи алела вечерняя заря. (А. Куприн).
3. Продолжалось равномерное бормотание и еще звуки движения. (Л. Толстой)
4. Кое-где говорили страстно. (А. Куприн)
5. Она подняла на него серые, ясные глаза. (Б. Зайцев)
6. Первое исцеление было на восьмой год его жизни в затворе. (Л. Толстой)
7. На другой день Пьер приехал проститься. (Л. Толстой)
8. В деревне жизнь началась днями мирными, очаровательными. (И. Бунин)
9. Большие зеленеют почки. (М. Пришвин)
10. Он звал меня к себе в имение. (И. Тургенев)
11. Затем шел по истоптанной мостовой человек с блуждающими в ужасе и тоске глазами, в расстегнутой и порванной бекеше и без шапки. (М. Булгаков)
12. Софья Николаевна пригласила к себе на помощь одну свою знакомую вдову. (С. Аксаков)
13. К концу зимы в городке разместился гвардейский кавалергардский полк. (Н. Островский)
14. Арина Петровна грузно опустилась в кресло и уставилась глазами в окно. (М. Салтыков-Щедрин)
15. Медленно, ласково, пожилой друг со сломанным носом обтер мне переднее стекло... (В. Набоков)
16. В первые годы войны чадящий фитиль фонаря бдительно-сти был несколько прикручен. (В. Шаламов)
17. Без всякой надежды найти что-нибудь съестное я спустился с дерева и стал бродить. В одном месте на снегу поднял еловую шишку. (Н. Лесков)
18. Работы его потекли вновь по-прежнему безмятежно; но задумчивость стала показываться всё чаще на его лице. (Н. Гоголь)
19. Иван Ильич уже не вставал с дивана. Он не хотел лежать

в постели и лежал на диване. И, лежа почти всё время лицом к стене, он одиноко страдал всё те же неразрешающиеся страдания и одиноко думал всё ту же неразрешающуюся думу. (Л. Толстой)

20. Он ставил карту за картой, гнул углы решительно, выигрывал беспрестанно, и загребал к себе золото, и клал в карман. (А. Пушкин)

ВОПРОСЫ ДЛЯ САМОПРОВЕРКИ

1. В чем заключается сущность логического анализа литературно-художественного текста?
2. Объясните взаимосвязь понятий «речевой такт», «логическая пауза», «логическое ударение».
3. Что такое интонация с точки зрения искусства художественного слова?
4. Охарактеризуйте прямой порядок слов в предложении.
5. Как применяются категории «тема» и «рема» в логическом анализе текста?
6. Что такое обратный порядок слов? В каком отношении к нему находится логическая инверсия?
7. Каковы общие закономерности интонации при чтении второстепенных членов предложений?
8. Каковы особенности постановки логических ударений при изменении порядка слов и распространении второстепенных членов?

2. ИНТОНАЦИЯ ЗНАКОВ ПРЕПИНАНИЯ

ИНТОНАЦИЯ ПРИ ОТСУТСТВИИ ЗНАКОВ ПРЕПИНАНИЯ

Большинство грамматических знаков препинания указывает на необходимость логической паузы. Однако в ряде случаев не делается пауза на запятой, если запятая находится внутри речевого такта, и, наоборот, часто бывает необходима **логическая пауза** при отсутствии знаков препинания на границе речевых тактов. В сущности, здесь нет никакого нового правила, но есть часто встречающиеся конструкции, интонация которых однотипна,

и на такие случаи надо обратить внимание. Логическая пауза делается, например:

1) между группой подлежащего группой сказуемого: *Грустиков | был поражен* (М. Салтыков-Щедрин); *Жили-были | старик со старухой* (русская народная сказка); *Мое присутствие | было неприятно* (А. Чехов). Если подлежащее выражено личным местоимением, пауза делается не между ним и сказуемым, а после сказуемого, например: *Я одевался | и спешил к нему неудержимо* (Ф. Достоевский). Если сказуемое имеет зависимые слова, то пауза следует за группой сказуемого: *Я чистосердечно признался в том | Марье Ивановне* (А. Пушкин).

2) между двумя однородными членами предложения, соединенными союзами *и, да, или*, ставится логическая пауза: *Иван Матвееч садится | и широко улыбается* (Л. Толстой); *Сады стояли безмолвные | и спокойные* (М. Пришвин); *Женя грустно посмотрела на сестру | и на мать | и вышла* (А. Чехов).

3) после обстоятельственных слов (детерминанта), стоящих в начале или середине предложения, или перед ними, находящимися в конце: *Со школьных лет | я чувствовал красоту русского языка, его силу и плотность* (В. Солоухин); *Но проснулся я наутро свежее и душевнее* (Ф. Достоевский); *Хаджи Мурат прожил неделю в укреплении | в доме Ивана Матвееча* (Л. Толстой).

Упражнения

1. Николай Стрельцов приехал на станцию за час до прихода поездов. (М. Шолохов)

2. Он держал в руках веточку и перочинный ножик. (З. Прилепин)

3. Самоотвержение Василия Петровича не имело границ (Н. Лесков)

4. Она посмотрела на него с улыбкой упрека. (И. Гончаров)

5. Накануне отъезда у него ночью раздулась губа. (И. Гончаров)

6. Никогда в жизни я не делал и не выслушивал такого множества признаний. (В. Набоков)

7. Макар ездил в поездах девять лет тому назад, в девятнадцатом году. (А. Платонов)

8. Весть о гибели Берлиоза распространилась по всему дому с какой-то сверхъестественной быстротой. (М. Булгаков)

9. При этих словах Люба взвизгнула и бросилась в темный угол с сжатыми у лица руками. (Н. Лесков)

10. Ни с кем другим никогда не упал бы я до такого глупого разговора. (Ф. Достоевский)

11. В мучительном волнении ожидал он возвращения тройки, на которой он отпустил ее. (А. Пушкин)

12. Стихи должны быть единственной возможностью выражения и постоянной насущной потребностью, человек должен быть на стихи обречен, как волк на вой. (М. Цветаева)

13. А Порфиша продолжал себе сидеть кротко и бесшумно и всё смотрел на нее, смотрел до того пристально, что широко раскрытые и неподвижные глаза его подергивались слезою. (М. Салтыков-Щедрин)

14. Любил я тоже, что в лице ее вовсе не было ничего такого грустного или ущемленного. (Ф. Достоевский)

15. Мы здороваемся и стоим молча или говорим о Клеопатре... (А. Чехов)

Все **знаки препинания** (кроме запятой, которая иногда «не читается») указывают на окончание речевого такта и требуют логической паузы. Существует интонация, присущая каждому знаку препинания. Запятая, тире, вопросительный знак обычно указывают на повышение интонации; точка, точка с запятой, двоеточие — на понижение; восклицательный знак может сопровождаться как повышением, так и понижением интонации. Повышение и понижение может происходить в большей или меньшей степени, особенно это касается точки, запятой: на запятой интонация может повышаться очень мало, удерживаться почти на одной высоте. Кроме того, на нюансы интонации влияют особенности содержания и исполнения произведения, но все-таки основная мелодия, свойственная тому или иному знаку препинания, сохраняется.

Принципиально, что **повышение или понижение тона всегда, в том числе перед тем или иным знаком препинания, происходит на ближайшем предшествующем ему ударном слове**, а не на слове, стоящем непосредственно перед знаком препинания, например: А за Талицами — пещерки, где разбойники стан держали, а потом просветилось место (И. Шмелёв). Это принципиальное положение часто не принимается во внимание и вызывает искажение естественной интонации.

Для обозначения движения интонации мы будем использовать стрелки: ↑ (повышение), ↓ (понижение) или → (незначительное

повышение, «подвисание» интонации — практически удержание на одной высоте). Стрелки могут быть маленькие, двойные, тройные, это зависит от степени повышения или понижения тона. Заметим, что каждый исполнитель может разработать удобную систему интонационных знаков и пользоваться ею в работе над текстом.

ЗАПЯТАЯ

Запятая обычно указывает на то, что мысль не закончена. Запятая говорит о соединительной паузе. Обычно она требует повышения голоса на ближайшем предшествующем ей **ударном** слове и паузы: *Ранняя* ↑ива *распушилась*, | *и к ней прилетела* ↑пчела, | *и* ↑шмель *загудел*, *и первая* ↑бабочка *сложила крылышки* (М. Пришвин); *Соломенные крыши и березы — розово-↑золотистые*, | *и розовые* ↑куры *ходят*, | *и розоватое облачко катится за телегой по дороге* (И. Шмелёв). Но нередко, особенно в длинных предложениях, на месте запятой интонация не понижается и не повышается, а как бы удерживается «на весу» (отметим знаком →): *Мужики стояли толпой* →возле, | *ничего не* ↑делая, | *и смотрели на огонь* (А. Чехов); *Сторожа не только не вставляли с* ↑мест, | *когда он* →проходил, | *но даже* ↑не глядели на него, | *как будто бы через приемную пролетала простая муха* (Н. Гоголь). Вообще степень повышения интонации так же, как и понижения, бывает различной, ее надо соотносить с логикой высказывания и важностью ударных слов.

Даже если запятая кажется по смыслу близкой к точке, то интонируется она по правилам, этого требует авторская пунктуация: *Деревенская* ↑усадыба, | *начало* ↑марта, | *первые недели великого* ↓поста (И. Бунин); *Прозрачный* ↑лес один чернеет, | *и* ↑ель *сквозь иней зеленеет*, | *и* ↓речка *подо льдом блестит* (А. Пушкин).

Упражнения

1. Умиляясь на самого себя, он вычистил зубы. (А. Толстой)
2. Смысл жизни искали страстно, самоотверженно. (В. Шаламов)
3. Не ненависть, а холодное презрение выразилось в этом взгляде. (Л. Толстой)
4. Проходили дни за днями, а диспутам карася с ершом и конца было не видать. (М. Салтыков-Щедрин).

5. Я помню руки твои с того мгновения, как я стал сознавать себя на свете. (А. Фадеев)

6. Лакей ввел меня в графский кабинет, а сам пошел обо мне доложить. (А. Пушкин)

7. Когда я писал этот рассказ, я всё время старался сохранить в себе ощущение холодного ветра с ночных гор. (К. Паустовский)

8. Высокий белобровый австриец, с надвинутым на глаза кепи, хмурясь, почти в упор выстрелил в Григория с колена. (М. Шолохов)

9. Бах рвал ворот рубахи, обнажая хилую грудь, запрокидывая лицо вверх и открывал рот. (Г. Яхина)

10. Около дома погасли огни, потом слышно было, как глухой запирает лавку, как косари располагались на дворе спать. (А. Чехов)

11. Темнел московский серый зимний день, холодно зажигался газ в фонарях, тепло освещались витрины магазинов. (И. Бунин)

12. Дымов поднялся, тихо прошелся около костра, и по походке, по движению его лопаток видно было, что он томился и скучал. (А. Чехов)

13. Выпавший за ночь снег замел узкую дорожку, ведущую от Уваровки к школе, и только по слабой, прерывистой тени на ослепительном снежном покрове угадывалось ее направление. (Ю. Нагибин)

14. Они сменялись в голове, и обеих было нестерпимо жалко, и обе казались родными настолько, что умереть за них хотелось немедленно. (З. Прилепин)

15. Голова ее поникла, спина сгорбилась, глаза потухли, поступь сделалась вялою, порывистость движений пропала. (М. Салтыков-Щедрин)

16. Давыдов промолчал. Теперь пришла его очередь призадуматься, и он задумался надолго, и уже не Шалый, а он вертел в руках, но только не травинку, а поднятый им ржавый шурупчик. (М. Шолохов)

17. Въехав в дом, Христофор проверил, нет ли в нем щелей между бревнами, и заново затянул окна бычьим пузырем. (Е. Водолазкин)

18. Наташа была так счастлива, как никогда в жизни. Она была на той высшей ступени счастья, когда человек вполне делается добр и хорош и не верит в возможность зла, несчастья и горя. (Л. Толстой)

19. Гробовщик подходил уже к своему дому, как вдруг показалось ему, что кто-то подошел к его воротам, отворил калитку и в нее скрылся. (А. Пушкин)

20. Уж мы различали почтовую станцию, кровли окружающих ее саклей, и перед нами мелькали приветные огоньки, когда пахнул сырой, холодный ветер, ущелье загудело, и пошел мелкий дождь. Едва успел я накинуть бурку, как пошел снег. (М. Лермонтов)

21. Бах шел так быстро, так громко хрустел валенками по снегу или хлюпал башмаками по весенней грязи, что можно было подумать, у него имеется с десяток безотлагательных дел, и каждое непременно следует уладить сегодня. (Г. Яхина)

Правило чтения однородных членов предложения. Однородные члены имеют в предложении одинаковую функцию. Каждый из них входит в самостоятельный речевой такт (или является им), представляющий собой единицу видения, смысла, и поэтому отделяется от другого паузой. При чтении однородным членам свойственна интонация перечисления, когда голос на каждом из них может повышаться или немного понижаться, что должно быть оправдано смыслом. Важно, чтобы интонация каждого из однородных членов должна быть однотипной, например: *В большое волнение меня приводят эти ↑фасады, | ↑колонны, | пустые ↓окна* (А. Толстой). Если перед последним однородным членом стоит союз *и*, интонация повышается более, чем на остальных; последнее слово в ряду читается так, как требует стоящий после него знак препинания в ряду, например: *Нет недостатка ↑в орехах, | ↑бруснике и ↓чернике* (А. Пушкин); *В стихи б я внес дыханье ↑роз, | дыханье ↑мяты, | ↑луга, | ↑осоку, | ↑сенокос, | ↓грозы раскаты* (Б. Пастернак); *Приехав домой, преосвященный Петр напился ↑чаю, | потом ↑переоделся, | лег ↑↑в постель | и приказал ↑келейнику | закрыть ставни на окнах* (А. Чехов).

Распространенные однородные члены читаются по соответствующим правилам чтения определений, дополнений, обстоятельств и т. д., например: *Золотая ночь! ↑Тишина, | ↑свет, | ↑↑аромат | и благотворная, | оживляющая ↓теплота* (Н. Лесков); *Вошел молодой человек лет ↑двадцати пяти, | блещущий ↑здоровьем, со смеющимися ↑щеками, | ↑↑губами | и ↓глазами* (А. Гончаров).

Упражнения

1. Прежняя, давно знакомая, тупая и равнодушная тоска овладела Бобровым. (А. Куприн)

2. Ни зима, ни весна, ни лето, ни осень не оказывали ни малейшего видимого влияния ни на него, ни на его образ жизни. (И. Бунин)

3. Каждый день на улицах, в трамваях она видела эти лица, обыкновенные, русские, утомленные, с не пускающим в себя взглядом. (А. Толстой)

4. Вонмигласов поднимает колени до локтей, шевелит пальцами, выпучивает глаза, прерывисто дышит. (А. Чехов)

5. Задача в том, чтобы извлечь эти растительные соки, узнать их свойства и употребить на благо человеку. (К. Паустовский)

6. Макар разнуздal коня, привязал повод уздечки к его передней ноге, ослабил подпруги. (М. Шолохов)

7. Это был парень высокий и плотный, светлорус, густоволос и без единой сединки в голове и в длинной, чуть не до половины груди, русой бороде. (Ф. Достоевский)

8. Она называла дрему, ночную красавицу, гвоздику, пастушью сумку, копытень, малый корень, шпажник, валерьяну, чабрец, зверобой, чистотел и много других цветов и трав. (К. Паустовский)

9. Дьявол снял шубу, повесил ее на гвоздик, надел пенсне, окончательно превратился в Рудольфа, взял первую тетрадь, и глаза его побежали по строкам. (М. Булгаков)

10. Вот уездный городок с деревянными кривыми домишками, бесконечными заборами, купеческими необитаемыми каменными строениями, старинным мостом над глубоким оврагом. (И. Тургенев)

11. На столе стояли две бутылки теплого шампанского, бутылка скверного рому, стояли тарелки с кондитерскими конфетами, пряниками и орехами трех сортов. (Ф. Достоевский)

12. Петя встряхнулся, вскочил, достал из кармана целковый и дал Лихачеву, махнув, попробовал саблю и положил ее в ножны. (А. Толстой)

13. В веселом Лепингвиле я купил ей четыре книжки комиксов, коробку конфет, коробку гигиенических подушечек, две бутылки кока-колы, маникюрный набор, дорожные часы со светящимся циферблатом, колечко с настоящим топазом, теннисную ракетку, роликовые коньки, приделанные к высоким белым сапожкам,

бинокль, портативную радиолку, жевательной резины, прозрачный пластиковый макинтош, темные очки, много еще носильных вещей — модных свитеров, штанишек, всяких летних платьев. (В. Набоков)

14. Я злобно выбросил рубашку, щелкнул замочком чемоданчика, браунинг и запасную обойму положил в карман, надел шинель с повязкой красного креста, тоскливо огляделся, лампу погасил и ощупью, среди сумеречных теней, вышел в переднюю, осветил ее, взял башлык и открыл дверь на площадку. (М. Булгаков)

15. Были анкеты и более явного смысла, в них занятиями назывались: ключевая служба в тюрьме, ожидание истины жизни, нетерпение к богу, смертельное старчество, чтение вслух странникам и сочувствие советской власти. (А. Платонов)

Запятая не читается, то есть не выделяется паузой и голосом, если находится внутри речевого такта. Это может быть, например, в следующих случаях:

1) перед вводным словом (*кажется, вероятно, конечно, может быть, наконец, чего доброго, пожалуй, по-моему, к счастью* и др.) или после него: *Первый звук голоса был слаб и неровен | и_казалось, не выходил из его груди. Я_ признаюсь_редко | слыхивал подобный голос (И. Тургенев); Коля, | очевидно_догадался о нашей хитрости.* Группа же вводных слов, как правило, выделяется паузами: *Героиней этого романа, | само собой разумеется, | была Маша;*

2) между союзом *и* и деепричастным оборотом: *Он не был склонен вести разговоры, | и_получив пропуск, | сейчас же пошел покупать билет (М. Шолохов); Маша внимательно взглянула на меня | и_ничего не ответив, | вышла.*

3) перед единичным деепричастием: *Михайла / сидел_накупившись (А.Н. Толстой);*

4) перед причастным оборотом, если он стоит после определяемого слова и составляет с ним смысловое единство: *В окна_обращенные на лес, | ударяла почти полная луна; Голос_доносившийся с улицы, | показался мне знакомым (И. Тургенев).* В случаях, когда такое единство отсутствует, запятая «читается»: *К своему удивлению, я увидел людей, | излучавших свет и покой (В. Астафьев);*

5) перед обращением, стоящим в середине или в конце предложения: *Ну-ка_недовольный человек, огляди-ка тележку... (И. Шмелв); Вчерась чудной я сон видал_Ваня (В. Шукшин);*

6) перед сравнительным оборотом: *Герман / трепетал, как тигр, | ожидая назначенного времени* (А. Пушкин); *А сама-то величава, выступает, будто пава* (А. Пушкин);

7) в сложноподчиненных предложениях, в которых главное и придаточное предложения соединяются союзами *кто, что, как, который, для того чтобы, с тем чтобы* и др.: *Маленький Аким | всё, что видел, | превращал в собственное переживание* (А. Платонов); *Я пригласил вас, господа, | с тем, чтобы сообщить вам | неприятное известие* (Н.В. Гоголь).

Упражнения

1. Смотри, однако, Вера, будь осторожна. (И. Тургенев)
2. Следовало, конечно, подождать, пока земля подсохнет, но ждать то ли не могли, то ли не хотели. (В. Распутин)
3. Сперва мы смотрели, как плотину копают, а потом Алексей Михайлович за белкой на дерево полез. (И. Тургенев)
4. А ведь счастья много, так много, парень, что его на всю округу бы хватило, да не видит его ни одна душа. (А. Чехов)
5. Чеченец взглянул на него и, медленно отвернувшись, стал смотреть на тот берег. (Л. Толстой)
6. К Шуминым он привык, как к родным, и у них чувствовал себя, как дома. (А. Чехов)
7. На автобус бабка, видимо, опоздала, и оттого частенько оглядывается, не подвезет ли кто. (В. Белов)
8. Я начал быстро говорить о том, что надо известить полицию, найти номер трамвая, дать объявление в газетах. (А. Куприн)
9. Чудно устроено на свете! Всё, что ни живет в нем, всё силится перенимать и передразнивать один другого. (Н. Гоголь)
10. По-видимому, к этому времени Мольер вполне присмотрелся к королю Франции и определил его вкус. (М. Булгаков)
11. Волчата уже проснулись, и все трое, очень похожие друг на друга, стояли рядом на краю своей ямы и, глядя на возвращающуюся мать, помахивали хвостами. (А. Чехов)
12. Иногда мы, проголодавшись, потихоньку шли в буфет, доставали холодный ужин через протекцию Никиты и съедали его при одной свече в моем кабинете. (Л. Толстой)
13. Негодяи, укравшие одежду Смычкова, похитили и ее платье, оставив ей только банку с червяками. (А. Чехов)

14. Андрей Ильич был уверен, что Нина, как и в прошлый раз на вокзале, сама найдет случай подойти к нему, чтобы с глаза на глаз перекинуться несколькими фразами. (А. Куприн)

15. Мамаше часто хотелось посмотреть на нас в диванной, но, верно, она боялась стеснить нас, и иногда, будто не глядя на нас, она проходила через диванную с мнимо серьезным и равнодушным лицом. (Л. Толстой)

16. Письма, накануне ею написанные, были сожжены; ее горничная никому ни о чем не говорила, опасаясь гнева господ. (А. Пушкин)

17. Если ты не уйдешь, дрянь, то я прикажу лакеям вытащить тебя отсюда. (А. Куприн)

18. Гнусно, однако, заниматься чем бы то ни было, когда в руках держишь человеческую жизнь. (В. Дорошевич)

19. Он увидел, что старичок, сидевший впереди него, в первом ряду кресел, старательно вытирал свою лысину и шею перчаткой и бормотал что-то. (А. Чехов)

20. Двенадцатилетняя Тиночка Руднева влетела, как разрывная бомба, в комнату, где ее старшие сестры одевались с помощью двух горничных к сегодняшнему вечеру. (А. Куприн)

21. Снежком-то вас как, Аркадий Тимофеевич, занесло... (А. Аверченко)

22. В вербах шумели грачи, потревоженные этой ездой, и, надсаживаясь, не умолкая, пели скворцы, как будто радовались, что у Цыбукиных свадьба. (А. Чехов)

23. Обломов следил, как ворочались локти, как спина выпрямлялась и нагибалась опять. (И. Гончаров)

24. Эти слова успокоили Глебова: он понял, что старик остался тем же, чем был. Значит, всё, что делалось, было правильно. (Ю. Трифонов)

ТОЧКА

Точка показывает более или менее полное завершение мысли; голос понижается на ближайшем к точке **ударном** слове, и за ней следует сравнительно большая пауза. Если завершается эпизод, глава или особенно произведение (исполняемый отрывок), интонация понижается в сильной мере. Такую точку

называют настоящей. Но во всех остальных случаях точка предполагает развитие мысли в следующем предложении. Такую точку можно назвать **ненастоящей, относительной**: голос на ней понижается, но не падает резко вниз, как при **настоящей, абсолютной**; сравните: *Дубровский поцеловал ее руку и скрылся между ↓↓деревьями* (настоящая точка).

Глава XVI

Сватовство князя Верейского не было уже ↓тайною для соседства (ненастоящая точка). Кирила Петрович принимал поздравления, свадьба ↓готовилась (ненастоящая точка). Маша день ото дня отлагала решительное ↓объявление (ненастоящая точка) и т. д. (А. Пушкин).

Необходимо подчеркнуть, что **внутри предложения нельзя допускать интонации точки**, кроме случаев инверсии, противопоставления или сопоставления, например: *Знаете ли вы украинскую ночь? О, вы ↓не знаете украинской ночи* (противопоставление). *Всмотритесь в нее: с середины неба глядит месяц. Необъятный небесный свод раздался, раздвинулся еще необъятнее. Горит и ↓дышит он* (инверсия) (Н. Гоголь).

Стремление к интонационной точке на месте запятой или на границе речевых тактов — пожалуй, **самая распространенная интонационная ошибка**. Пока мысль не завершена, предложение не окончено, интонация при всем своем разнообразии находится как бы в подвешенном состоянии, что заставляет слушателя постоянно ждать продолжения: *Наскучив пробежать →глазами | десять раз одну и ту же ↑страницу, | она нетерпеливо бросила книгу ↑на столик | и вдруг заметила →письмо / с адресом на ее ↑имя | и с штемпелем городской ↓почты* (М. Лермонтов). Как мы видим, интонация в этом предложении понижается лишь однажды — на точке.

Полноценной, настоящей интонационной точки, как мы говорили, не должно быть и в конце предложений внутри произведения. Это прерывает сквозное действие, и у зрителя возникает ощущение разорванности текста, хотим мы этого или не хотим — таковы закономерности восприятия речи. Точки внутри текста указывают не на завершение мысли, а лишь упорядочивают ее выражение, поэтому настоящая точка ставится только в конце исполняемого произведения (отрывка), показывая, что действие окончилось. Неоправданное понижение интонации мешает интенсивно развивать действие,

«сажает» его, и после каждого такого ослабления внутреннего напряжения, отставания от действия чтецу приходится его догонять, форсировать, что требует дополнительных усилий и не всегда удается, а если удастся, то у зрителя всё равно остается ощущение скачкообразности исполнения.

Таким образом, очень важно соотносить знаки препинания вообще и точку в частности со смыслом, сквозным действием и перспективой мысли и улавливать интонационные тонкости исполняемого произведения.

Упражнения

1. Четыре огня в столовой люстре. Знамена синего дыма. Кремовые шторы наглухо закрыли застекленную веранду. Часов не слышно. (М. Булгаков)

2. Надо и после войны жить по чести. На войне при всех своих недостатках всё же честно живем. Надо и после нее не хуже жить. (К. Симонов).

3. Она пылко продолжала его учить. Кипело низкое раздражение. Он махнул рукой и куда-то вышел. Через минуту вернулся с чемоданом. (Ю. Трифонов)

4. Ветрено. Холодно. Тесно в торосах. Одиноко в ночи. Надо нажимать. Надо идти. Теперь только идти и идти. (В. Астафьев)

5. День был жаркий. Преосвященный Парфений принял меня в саду. Он сидел под большой тенистой липой, сняв клубок и распустив свои седые волосы. (А. Герцен)

6. Двадцать первое. Ночь. Понедельник. Очертанья канала во мгле. Сочинил же какой-то бездельник, что бывает любовь на земле. (А. Ахматова)

7. Солнце клонилось в морозную мглу. Скрипел снег. Звонче скрипели конские копыта. Находили сумерки, и по всей Москве на звонницах и колокольнях начали звонить к вечерне. Мимо проехал шагом Василий Волков, хмуро опустив голову. Алешка всё не шел. Он так и не пришел сегодня. (А. Толстой)

8. Лес кончился. Дорога пошла полем, в хлебах. Тихо опускался вечер. По земле разлилась мягкая задумчивая грусть. Ударили первые перепела. Мужчина курил, смотрел на четкий, правильный профиль женской головы. (В. Шукшин)

9. Задвигать занавески Бах не стал. Осторожно поднял стул, поставил у кровати. Сел. Упер локти в колени, подбородок поставил

на раскрытые ладони и стал смотреть на Клару. Спать не хотелось, неудобства скрюченной позы своей не замечал. (Г. Яхина)

10. Не слышат. Ветер в обратную сторону. И, наверное, громко разговаривают. У нее все основания быть веселой, спокойной. Она далась в обман и не подозревает, в каком она заблуждении. (Б. Пастернак)

11. Так Малька и бегала ежедневно в ту деревню. Она ни разу не забывала свою обязанность. Между тем со всех сторон наступала весна. Снег таял, и речка снова потемнела, потом разлилась. Малька всё бегала по лаве на ту сторону. Теперь если и захочешь не по лаве, то не переберешься. (В. Белов)

12. Чекалинский стал метать. Валет выпал направо, семерка налево.

Германн открыл семерку.

Все ахнули. Чекалинский видимо смутился. Он отсчитал девятью четыре тысячи и отдал Германну. Германн принял их с хладнокровием и в ту же минуту удалился. (А. Пушкин)

ТОЧКА С ЗАПЯТОЙ

Точка с запятой разделяет и в то же время соединяет в одно целое части одного описания. Голос перед ней понижается, но еще меньше, чем при настоящей точке: *Бунт* ↓кончился; *невежество было подавлено, и на его место водворено* ↓просвещение (М. Салтыков-Щедрин); *На дворе стояла сырая, ненастная* ↓осень; *серые петербургские дни сменялись темными холодными* ↓ночами; *столица была неопрятна, и вид ее не способен был пленить ничего* воображения (Н. Лесков).

Упражнения

1. Мирон Григорьевич сдержанно улыбался; Христоня, проводя по щекам рукой, шуршал щетиной давно не бритой бороды; Иван Алексеевич, покуривая, глядел на Митьку. (М. Шолохов)

2. Чарский был один из коренных жителей Петербурга. Ему не было еще тридцати лет; он не был женат; служба не обременяла его. (А. Пушкин)

3. Рудин говорил умно, горячо, дельно; выказывал много знания, много начитанности. (И. Тургенев)

4. Она несла в руках свою шляпку и, войдя, положила ее на фортепиано; потом подошла ко мне и молча протянула руку. (Ф. Достоевский)

5. Обширный кабинет был убран со всевозможной роскошью; около стен стояли шкафы с книгами, и над каждым бронзовый бюст; над мраморным камином было широкое зеркало; пол обит зеленым сукном и устлан коврами (А. Пушкин).

6. Он проснулся к жизни совершенным ребенком, и жизнь медленно вступала в права свои; он выздоравливал два месяца; казалось, он ничего прошедшего не помнил. (С. Аксаков)

7. На дворе стояла сырая, ненастная осень; серые петербургские дни сменялись серыми холодными ночами; столица была неопрятна, и вид ее не мог пленить ничего воображения. (Н. Лесков)

8. Между тем чай был выпит; давно запряженные кони продрогли на снегу; месяц бледнел на западе и готов уж был погрузиться в черные свои тучи, висящие на дальних вершинах, как клочки разодранного занавеса; мы вышли из сакли. (М. Лермонтов)

9. Бабушка хлопотала за самоваром, глубоко вздыхала; Нина Ивановна рассказывала по вечерам свою философию; она по-прежнему проживала в доме, как приживалка, и должна была обращаться к бабушке за каждым двугривенным. (А. Чехов)

10. Время стоит еще раннее, шестой час вначале; золотистый утренний туман вьется над проселком, едва пропуская лучи только что показавшегося на горизонте солнца; трава блестит; воздух напоен запахом ели, грибов, ягод; дорога идет зигзагами по низменности, в которой бесчисленные стада птиц. (М. Салтыков-Щедрин)

11. Но ты входишь в село и узнаёшь, что не живые — убитые приветствовали тебя издали. Кресты давно сшиблены или скривлены; ободранный купол зияет остовом поржавевших ребер; растет бурьян на крышах и в расщелинах стен; редко еще сохранилось кладбище вокруг церкви; а то свалены и его кресты, выворочены могилы; заалтарные образы смыты дождями десятилетий, исписаны похабными надписями. (А. Солженицын)

12. Ибрагим отличался умом точным и наблюдательным; Пётр был очень доволен его ответами; он вспомнил некоторые черты Ибрагимова младенчества и рассказывал с таким добродушием и веселостью, что никто в ласковом и гостеприимном хозяине не мог бы подозревать героя полтавского, могучего и грозного преобразователя России. (А. Пушкин)

ДВОЕТОЧИЕ

Двоеточие указывает на намерение разъяснить и уточнить. На **ударном** слове, предшествующем двоеточию, голос несколько понижается, но не так явно, как на точке, потому что главное по смыслу слово находится после двоеточия. Кроме того, на месте двоеточия обязательно делается внятная пауза. Например: *Говорили, что на набережной появилось новое ↓лицо: | дама с собачкой* (А. Чехов); *Этот голос всегда означал только ↓одно: | другим людям нужна твоя немедленная, безотлагательная помощь* (В. Солоухин).

Упражнения

1. Но вообще жизнь Ивана Ильича пошла так, как по его вере должна протекать жизнь: легко, приятно и прилично. (Л. Толстой)

2. И точно: теперь она, даже против прежнего, сделалась солиднее и благонадежнее. (М. Салтыков-Щедрин)

3. Я надеюсь, что вы будете иметь успех: здешнее общество никогда еще не слыхало импровизатора. (А. Пушкин)

4. Я оказался квартирантом выгодным: сверх платы сулила школа за меня еще машину торфа на зиму. (А. Солженицын)

5. Художник был награжден всем: улыбкой, деньгами, комплиментом, искренним пожатием руки, приглашением на обеды, словом, получил тысячу лестных наград. (Н. Гоголь)

6. Спала деревня: не лаяли, как вчера, собаки, не скрипели двери и не доносились изнутри слабые тревожные звуки. (В. Распутин)

7. Пимен же, напротив того, был человек шаповатый: любил держать себя очень форсисто и говорил с таким хитрым извитием слов, что удивляться надо было его речи. (Н. Лесков)

8. Он еще что-то бормотал приглушенно и невнятно, но Николай уже не слушал его: низкий, прерывистый, басовитый гул летевших где-то немецких самолетов приковал к себе всё его внимание. (М. Шолохов)

9. Единственное неудобство: в зеркальных отражениях маленькая дырка на твоих штанах превращается в дырищу величистой с чайное блюдечко, и приходится прикрывать ее ладонью, а чай мешать левой рукой. (М. Булгаков)

10. Во всем этом надо было уметь исключать всё сырое, жизненное, что всегда нарушает правильность течения служебных

дел: надо не допускать с людьми никаких отношений, помимо служебных, и повод к отношениям должен быть только служебный и самые отношения только служебные. (Л. Толстой)

11. Начинающий поэт Николай Котомко сильно волновался: первый раз в жизни он был приглашен участвовать в благотворительном концерте. Дело, положим, не обошлось без протекции: концерт устраивало общество охранения аптекарских учеников от никотина, а Котомко жил в комнате у вдовы Марухиной, хорошо знавшей двух помощников провизора. (Н. Тэффи)

ТИРЕ

Тире — знак с очень разнообразными функциями: разъяснение, сопоставление, выделение. Тире имеет значительную психологическую нагрузку и требует некоторого повышения голоса на предшествующем ему **ударном** слове и достаточно большой паузы, например в предложении: *Один рак вылез крупный, а за ним более мелкие шутя выбрались, и пошло: ↑из корзинки | — в бабушкину кацавейку, ↑с кацавейки | — на юбку, ↑с юбки | — на дорожку, ↑с дорожки | — в траву, а ↑из травы | — рукой подать до речки* (М. Пришвин); *А отсюда ↑до революции — один шаг!* (М. Салтыков-Щедрин). Тире также может сопровождаться и небольшим понижением голоса на ближайшем стоящем перед ним ударном слове, например, в случае разъяснения, уточнения, но значительная пауза и здесь обязательна: *С ними поехал ↓друг — доктор Авенариус* (С. Аксаков); *Три молодых ↓дерева растут перед дверью пещеры | — липа, береза, клен* (М. Горький).

Если два тире указывают на наличие вводных слов, то слова, заключенные между тире, читаются приемом вводного, о котором будет сказано ниже.

Тире может служить и средством экспрессивного выражения смысла:

*Крик разлук и встреч —
Ты, окно в ночи!
Может — сотни свеч,
Может — три свечи... (М. Цветаева).*

Упражнения

1. И точно, не заботясь он с утра до вечера о своем пропитании, — умер бы мой Степушка с голоду. (И. Тургенев)

2. Воздух был свеж, но от стен домов невнятно веяло теплом — отдыхающие камни нехотя отдавали дневное солнце. (В. Тендряков)

3. Как только грош заведется в кармане — никак не утерпишь не пойти. (Н. Гоголь)

4. Он мало писал к матери — раз в полгода и даже реже; Варвара Петровна не сердилась и не обижалась. (Ф. Достоевский)

5. Балки в нем сгнили, потолки продырявились, а пол был в таком состоянии, что шагнуть было страшно — можно было сломать ногу. (М. Булгаков)

6. Пили квасы: брусничный, можжевельный, хлебный, — их всегда у Антонины Ивановны было несколько сортов. (М. Горький)

7. Она уронила это — и вспыхнул передо мной голубой, белый и желтый июль четырнадцатого года: еще мирное небо, плывущие облака и народ, кипящий со спелым жнивом. (А. Солженицын)

8. И теперь уж Юлии казалось, что в жизни этого старика она — не единственная радость. (А. Чехов)

9. С сим словом мертвец простер ему костяные объятия — но Андриян, собравшись с силами, закричал и оттолкнул его. (А. Пушкин)

10. Всё: и подлунные холмы, и темно-красные клеверные поля, и влажные лесные тропинки, и закатное пышное небо — весь окружающий меня мир казался мне прекрасным, и не было никакого изъяна в нем. (В. Солоухин)

11. Как многие нервные люди, он чувствовал себя очень нехорошо по утрам: тело было слабо, в глазах ощущалась тупая боль, точно кто-то давил на них сильно снаружи, во рту — неприятный вкус. (А. Куприн)

12. Дайте им какое хотите щекотливое сватовство, какую хотите торжественную свадьбу или именины — справят по всем правилам, без малейшего упущения. Кого и где посадить, что и как подать, кому с кем ехать в церемонии, приметку ли соблюсти — во всем этом никто никогда не делал ни малейшей ошибки в Обломовке. (И. Гончаров)

13. В избе всегда плохо спали; каждому мешало спать что-нибудь неотвязчивое, назойливое: старику — боль в спине,

бабке — заботы и злость, Марье — страх, детям — чесотка и голод. (А. Чехов)

14. Рассветные туманы представлялись — обязательно розовыми, плавающие среди водорослей рыбки — золотыми, роса на травах — то крупный жемчуг, то бриллианты, вода — чистейший хрусталь, любая дорожка — в заповедную сказку. (В. Солоухин)

15. Один показывает щегольской сюртук с лучшим бобром, другой — греческий прекрасный нос, третий несет превосходные бакенбарды, четвертая — пару хорошеньких глазок и удивительную шляпку, пятый — перстень с талисманом на щегольском мизинце, шестая — ножку в очаровательном башмачке, седьмой — галстук, возбуждающий удивление, восьмой — усы, повергающие в изумление. (Н. Гоголь)

ПРАВИЛА ЧТЕНИЯ ВВОДНЫХ СЛОВ И ПРЕДЛОЖЕНИЙ И ВСТАВНЫХ КОНСТРУКЦИЙ

Вводные слова вносят в предложение дополнительные эмоциональные и экспрессивные оттенки, с их помощью выражают отношение говорящего к высказыванию, привлекают внимание собеседника. Выделение вводных слов паузами зависит от расположения границ речевого такта, в который они входят, например: *Муму,* | *по обыкновению,* *осталась его дожидаться* (И. Тургенев); *Правда,* *на дискуссию* | *у него ушло много сил, но молодежь, участвовавшая в ней, многому научилась* (Н. Островский). Иногда смысл вводных слов важен настолько, что они становятся речевым тактом и выделяются паузами, например: *Наше ветхое судно наклонилось, зачерпнуло и торжественно пошло ко дну, | к счастью, | не на глубоком месте* (И. Тургенев).

Вводные предложения выступают в той же функции, что вводные слова, но читаются они иначе. Для чтения вводных предложений и вставных конструкций действует специальное правило, которое называется **приемом вводного**: на предшествующем вставным конструкциям и вводным предложениям ударном слове голос повышается, они выделяются паузами, произносятся с некоторым замедлением или ускорением, монотонно, с общим понижением интонации, но с небольшим, дающим понять, что мысль не завершена, повышением голоса на ударном слове. Например:

Покойный ↑дедушка, | ↓сколько я ↑помню, | был род бабушкина дво-
рецкого (А. Пушкин); Для ↑обоих | — ↓и для машиниста-наставни-
ка, и для Захара ↑Павловича | — природа, не тронутая человеком,
казалась малопрелестной и мертвой: будь то зверь или дерево
(А. Платонов).

Вставные конструкции содержат уточнения, пояснения, до-
бавочные замечания; иногда они резко выпадают из общей струк-
туры предложения. Так же, как и вводные предложения, они могут
быть выделены тире или **скобками**, например: *Старцев едва на-
шел ↑ворота | — ↓уже было темно, как в осеннюю ↑ночь, — потом
часа полтора бродил, отыскивая переулок, где оставил своих ло-
шадей* (А. Чехов); *В комнате стояли: стол, две садовые ↑скамейки
на железных ногах | ↓(на спинке одной из них было глубоко вырезано
имя ↑«Коля») | и рыжая фисгармония* (И. Ильф и Е. Петров).

Слова автора, сопровождающие реплики диалогов, и выделяе-
мые тире, выполняют такие же функции пояснения, уточнения,
оценки и являются, по сути, вводными словами или вставными
конструкциями, поэтому интонируются тоже приемом вводного.

— ↑**Не** взять нам теперь Яика! — ↓**надрывался** ↑**Федор**. — Ос-
лабли мы! Дай бог ↑Терки одолеть!.. — ↓**Но ему было** ↓**не перекри-**
чать.

— ↑**Братцы!** — ↓**На бочонок, рядом с Федором, взобрался**
невысокий, кудлатый, широченный в плечах ↑**казак**. — Пошлем
к царю с топором и плахой — казни али милуй. Помилует! Ермака
царь Иван миловал же... (В. Шукшин)

Упражнения

1. Женился мужик, вдовец с дочкой, на вдове, тоже с дочкой.
(русская народная сказка)

2. Эти собаки, если не ошибаюсь, происходят от простых двор-
няжек и овчарок. (А. Куприн)

3. Я, без всяких преувеличений, глядел на вас как на существо
высшее. (И. Тургенев)

4. Тут, к неопишуемому восхищению Пети, на старом кухонном
столе устроена целая слесарная мастерская. (В. Катаев)

5. Оба старичка, по старинному обычаю старосветских поме-
щиков, очень любили покушать. (Н. Гоголь)

6. Я жил тогда (осенью 1835 года) в Москве, у тетушки, родной
сестры покойной матушки. (И. Тургенев)

7. Журналы иностранной литературы (два) я велел выслать в Ялту. (А. Чехов)

8. Это был Петр Герасимович (Нехлюдов никогда не знал и даже немного хвастал тем, что не знает его фамилии), бывший учитель его сестры. (Л. Толстой)

9. Терентий пробавлялся мелкой слесарной работой, но, во-первых, работы было мало, и, во-вторых, много времени отнимали неотложные дела. (В. Катаев)

10. Нынешняя молодежь, не в обиду будь сказано, какая-то кислая, переваренная... (А. Чехов)

11. Пока наш герой, как писали в романах в неторопливую добрую старину, идет до освещенных окон, мы успеем рассказать, что такое деревенская вечеринка. (В. Солоухин)

12. Котомко обещал оказать честь и вплоть до концерта — ровно три недели — не знал себе покоя. (Н. Тэффи)

13. Дед мой — отец моей матери — был человек небогатый. (К. Паустовский)

14. Мы оба вышли из кухни (в которой и происходило наше свидание), и доктор снова приблизился к постели больной. (Ф. Достоевский)

15. Сейчас, почти через сорок лет, весь тот путь, что мы прошли тогда втроем, конечно, изменился, и никто из нас его, должно быть, сразу не узнает. (К. Паустовский)

16. Куда бы ни глядел глаз, всюду — налево, направо, впереди, позади — расстилалась бегущая, говорливая, плоская вода, из которой кое-где торчали верхушки кустов. (А. Куприн)

17. Глаза итальянца засверкали, он взял несколько аккордов, гордо поднял голову, и пылкие строфы, выражение мгновенного чувства, стройно излетели из уст его. (А. Пушкин)

18. Я вздрогнул и ясно почувствовал, что краска сошла у меня с лица (хотя и так ее очень немного у меня) (М. Булгаков)

19. Мать делала бессмысленное лицо (такое, по ее мнению, должно было быть у бегемота), подплывала, и ртом старалась поймать пищу. (Б. Зайцев)

20. Валерия — так звали девушку, от тоски по которой я сбежал из деревни в Москву, — слушала меня, мечтательно глядя перед собой, как будто нет в пяти шагах от глаз оклеенной обоями стены, а вот именно темно-розовые клевера да еще васильки в едва-едва золотевшей ржи. (В. Солоухин)

21. Переписываясь и разговаривая таким образом, они (что весьма естественно) дошли до следующего рассуждения: если мы друг без друга дышать не можем, а воля жестоких родителей препятствует нашему благополучию, то нельзя ли нам будет обойтись без нее? (А.С. Пушкин)

22. Татьяна, состоявшая, как мы сказали выше, в должности прачки (впрочем, ей, как искусной и ученой прачке, поручалось одно только тонкое белье), была женщина лет двадцати восьми, маленькая, худая, белокурая, с родинками на левой щеке. (И. Тургенев)

23. — Вам вот смешно, — сказал Ванюша, — а вы подите-ка сами поговорите с этим народом: не дают тебе хода, да и шабаш. Слова, так и того не добьешься. — Ванюша сердито бросил к порогу железное ведро. — Не русские какие-то. (Л.Толстой)

24. — Ты откуда, молодец? — обратился к нему пан. — С какого хутора?

— С Татарского, — переждав время, отозвался Степан и сделал шаг в сторону Григория. (М. Шолохов)

25. Постояв рядом, мужик спросил — в голосе его прозвучало участие:

— Хорошая была мельница?

— Хорошая, — без испуга ответила Дарья.

— Понимаю, — кивнул он. — Послужила, выходит, службу. — И протянул: — По-е-ехала! (В. Распутин)

ВОПРОСИТЕЛЬНЫЙ ЗНАК

Вопросительный знак должен вызывать у слушателя потребность ответить. Поэтому интонация вопросительного знака передается обязательным повышением голоса на **ударном** слове: *Какие ↑чувства наполнили душу Ибрагима? ↑ревность? ↑бешенство? ↑отчаянье? нет; но глубокое стесненное уныние* (А. Пушкин); *↑Что это, Маслобоев? Разве у тебя сегодня званий ↑вечер?* (Ф. Достоевский).

Если в вопросительном предложении перечисляются несколько объектов, заключающих суть вопроса, то делается ударение и повышается интонация **на каждом из них**: *Где ↑дни и ↑дела твои? Где ↑битвы и ↑победы?* (И. Бунин); *Кто ↑живет в этом доме?*

Есть ли в нем ↑дети, ↑отец, ↑мать, ↑учитель? Отчего бы нам не поехать в этот ↑дом и не познакомиться с хозяевами? (Л. Толстой).

Иногда, когда вопрос носит характер риторический (то есть представляет собой скорее восклицание, чем вопрос), интонация становится ближе к интонации восклицательного предложения: *Да когда же ты спать будешь?* — *отвечал другой голос* (Л. Толстой); *Тише вы! Куда лезете? Попов подавите...* (М. Булгаков). Обратим внимание, что главным в этих предложениях становится не то слово, которое было бы им в вопросительном, т. е. если бы мы хотели на самом деле узнать: «↑Когда ты спать будешь?» или «↑Ты куда лезешь?»

Упражнения

1. На кого он сердится? На людей, на нужду, на осенние ночи? (А. Чехов)

2. Что ж это, позвольте, как же? Уж и на православном, родном языке говорить не разрешается? (М. Булгаков)

3. — Отчего вино не нагрето? — спросил он довольно резким голосом одного из камердинеров.

Камердинер смешался, остановился как вкопанный и поблел.

— Ведь я тебя спрашиваю, любезный мой? — спокойно продолжал Аркадий Павлыч, не спуская с него глаз. (И. Тургенев)

4. И теперь в городе все спрашивают: откуда у Ротшильда такая хорошая скрипка? Купил он ее или украл, или, быть может, она попала к нему в заклад? (А. Чехов)

5. — А у вас с дедушкой как было?

Наталья далеко была, не поняла:

— С дедушкой? Что было?

— Ну, как в первый раз сходились? Иль ты забыла? (В. Распутин)

6. Я думал о молодой женщине с родинкой на щеке, про которую говорил мне доктор. Зачем она здесь? И она ли? И почему я думаю, что это она? И почему я даже так в этом уверен? Мало ли женщин с родинками на щеках? (М. Лермонтов)

7. Чудак! Чего испугался? Может ли не очаровать такая вот ночь, такая тишина среди трав и звезд? А если не очарует, значит, виноват уж сам человек, пустышка и последняя дрянь. Чудак! Усомнился в могуществе природы. Обязательно ли бескрайний

океан и тонны цветов? Когда цветов тонны, то это уже не цветы, а силос. А если один цветок? А если одна-единственная травинка? Так что же, она уже не прекрасна? (В. Солоухин)

8. — А приходили ли ко мне от покойницы Трюхиной?

— Покойницы? Да разве она умерла?

— Эка дура! Да не ты ли пособляла мне вчера улаживать ее похороны?

— Что ты, батюшка? Не с ума ли спятил, али хмель вчерашний еще у тебя не прошел? Какие были вчера похороны? Ты целый день пировал у немца, воротился пьян, завалился в постелю, да и спал до сего часа, как уж к обедне отблагостили. (А. Пушкин)

9. Что же за притча в самом деле, что за притча эти мертвые души? Логика нет никакой в мертвых душах, как же покупать мертвые души? Где же дурак такой возьмется? И на какие слепые деньги будет покупать их? И на какой конец, к какому делу можно приткнуть эти мертвые души и зачем вмешалась сюда губернаторская дочка? Подарить ли он ей хотел эти мертвые души? Что же за вздор, в самом деле, разнесли по городу? Что же за направление такое, что не успеешь поворотиться, а тут уж и выпустят историю, и хоть бы какой-нибудь смысл был... Однако же разнесли, стало быть, была же какая-нибудь причина? Какая же причина в мертвых душах? Даже и причины нет. (Н. Гоголь)

10. — Ну, так что ты делаешь с деньгами, которые выигрываешь? Покупаешь конфеты? Или книги? Или копишь на что-нибудь? Ведь у тебя их, наверное, теперь много?

— Нет, не много, я только рубль выигрываю.

— И больше не играешь?

— Нет.

— А рубль? Почему рубль? Что ты с ним делаешь?

— Покупаю молоко.

— Молоко? (В. Распутин)

11. Как же это случилось? От чего же зинула эта пропасть? Бесчувственны были мы? Бесчувствен ли мир? Или это — от разницы языков? Отчего не всякую внятную речь люди способны слышать друг от друга? Слова отзвучивают и утекают как вода — без вкуса, без цвета, без запаха. Без следа. (А. Солженицын)

ВОСКЛИЦАТЕЛЬНЫЙ ЗНАК

Восклицательный знак обычно ставится в конце предложения, выражающего сильное чувство или волевое действие (призыв, угрозу, мольбу и т. п.), чаще всего — то и другое вместе. Интонация восклицательного знака — энергичное выделение **ударного** слова повышением (иногда понижением) голоса: *Ах, друзья мои! Что я увидел, что делал, каких людей узнал! Во-первых, Катя: это такое совершенство! Я ее совсем, совсем не знал до сих пор!* (Ф. Достоевский).

Восклицательное предложение интересно тем, что во всех речевых тактах ударные слова выделяются ярче, чем в повествовательных предложениях, ведь сильное чувство распространяется не только на то слово, которое стоит перед восклицательным знаком, а на всё предложение; однако главное в предложении слово и здесь наиболее акцентированное: *Дивизион, смирно! — вдруг рывкнул он так, что дивизион инстинктивно дрогнул. — Слушать!! Гетман | сегодня около четырех часов утра, | позорно бросив нас на произвол судьбы, | бежал! Бежал, как последняя каналья | и трус!* (М. Булгаков).

Упражнения

1. А как пили! Как ели! Какие были отчаянные либералы! (А. Чехов)

2. Павел Иванович! Ах, боже мой, Павел Иванович! Любезный Павел Иванович! Почтеннейший Павел Иванович! Давайте-ка его сюда, вот я его поцелую покрепче, моего дорогого Павла Ивановича! (Н. Гоголь)

3. Время незабвенное! Время славы и восторга! Как сильно билось русское сердце при слове Отечество! Как сладки были слёзы свидания! (А. Пушкин)

4. — Чтобы завтра же этого дурака не было здесь! — кричала Софья Ивановна. — Завтра же пусть уезжает!

— Да ладно тебе! Сонь...

— Не ладно! Не ладно! Пусть не дожидается — выкину его чемодан к чертовой матери, и всё! (В. Шукшин)

5. Летняя, короткая, чудная ночь обнимала всю природу. Еще не угас свет от вечерней зари и не угаснет до начала соседней

утренней зари! Час от часу темнела глубь небесного свода, час от часу ярче сверкали звёзды, громче раздавались голоса и крики ночных птиц, как будто они приближались к человеку! (С. Аксаков)

6. Господи! Что же может быть на свете лучше русской весны! Знаешь, Фирсыч, она точно любимая женщина. Отчаялся ее дожидаться, проклинаешь ее, готовишь ей гневные слова, — а вот она пришла, и какая радость! (А. Куприн)

7. Ты как с деньгами-то обращаешься, чучело безглазое! — напускалась бабушка на соседку, — мне рупь! Другому рупь! Это что же получится? (В. Астафьев)

8. И никакого камина я тебе не растоплю, и никаких свечек тебе не будет, никаких выключателей, и гулять мы с тобой больше никогда не пойдем! — выговаривал я тебе дорогой. — И вообще, не будь ты такой маленький, я бы тут же поставил тебя в угол на целый час! И все бы машины отобрал и запер! (Ю. Казаков)

9. Вина! Вина! Дайте мне вина, я хочу пить! Я буду пить! Я вчера пила! И третьего дня пила и завтра... да, и завтра я буду пить! Я хочу, хочу, хочу вина! (Н. Тэффи)

10. Бессмыслица! Ерунда! Сапоги всмятку! Пять актов человек колеблется, убить ли ему Клавдия, — и убивает Полония, словно устрицу съел! Где же тут логика? Ваш Шекспир — если только он существовал — был дурак! Помилуйте! Гамлет говорит: «Что ждет нас там, откуда никто еще не приходил» — а сам только что своими глазами видел тень своего отца! С чем это сообразно? Как можно такую ерунду показывать публике! (В. Дорошевич)

11. Какую ночь я провел сегодня! Какую ночь! Вчера я взял на сон грядущий книгу. Книгу, которую все знают! Книгу, которой никто не читает, потому что все думают, будто ее знают! «Гамлет»! ...

Гений! Гений! Давайте репетировать «Гамлета»! Сейчас! Сию минуту! День и ночь будем репетировать «Гамлета»! Ни пить, ни есть! Давайте ничего, ничего не делать всю свою жизнь, только играть Гамлета. Без перерыва! Играть! Играть! (В. Дорошевич)

12. — Ты что мне, свекор? А? Свекор?.. Ты что меня учишь! Иди свою толстозадую учи! На своем базу распорядься!.. Я тебя, дьявола хромого, культяпого, в упор не вижу!.. Иди отсель, не спужаешь!

— Погоди, дура!

— Нечего годить, тебе не родить!.. Ступай, откель пришел! А Гришку твоего, захочу — с костями съем и ответа держать

не буду!.. Вот на! Выкуси! Ну, люб мне Гришка. Ну? Вдаришь, что ль?.. Мужу пропишешь?.. Пиши хучь наказному атаману, а Гришка мой! Мой! Мой! Владаю им и буду владать!.. За всю жизнь за горькую отлюблю!.. А там хучь убейте! Мой Гришка! Мой! (М. Шолохов)

МНОГОТОЧИЕ

Многоточие может стоять в начале, середине или конце предложения. Оно обозначает умолчание, поиск нужного слова, переход «внешней» речи во «внутреннюю», с тем чтобы читатель сам догадался о недосказанном, или, в случае когда многоточие стоит в начале абзаца, — наоборот, продолжение «внутренней речи», мысли. Интонацию многоточия К.С. Станиславский описывал как тающую, как бы повисающую в воздухе; это объясняется недосказанностью мысли; голос не повышается и не понижается, однако в конце предложения на многоточии интонация может несколько понизиться, но не до конца, не до точки. Например: *Ходила Ольга с наклоненной немного вперед головой, так стройно, благородно покоившейся на тонкой, гордой шее; двигалась всем телом ровно, шагая легко, почти →неуловимо...* (И. Гончаров); *Да цыпленочка жареного, да икорки, да еще там →чего-нибудь...|| яичек, →что ли...|| в бумажку заверните. На станции, брат, и закусишь, покуда лошадей подкормят* (М. Салтыков-Щедрин).

Если многоточие стоит перед началом абзаца, то читать надо как бы с середины, как будто «пропущенный» текст был проговорен мысленно, и через большую паузу. Напомним, что любая пауза, а тем более после многоточия, должна быть не пустой, а наполненной видением, мыслью: *Жизнь впоследствии отучает от гордой веры, наказывает за нее; оттого-то юность и отважна и полна героизма, а в летах человек осторожен и редко ↓увлекается.* |

||...Через четверть часа мы были на берегу подле стен Казанского кремля, передрогшие и вымоченные (А. Герцен).

Упражнения

1. Ну, что говорить о подлеце? Подлец так и есть подлец... (Ф. Достоевский)

2. «Хорошо, — отвечал Иван Петрович, — вижу, что ты послушный сын; это мне утешительно; не хочу ж и я тебя неволишь; не понуждаю вступить... тотчас... в статскую службу; а покамест я намерен тебя женить». (А.С. Пушкин)

3. И в самом деле: женщина круглый год живет в деревне, в глуши — и не сплетничает, не пищит, не приседает, не волнуется, не давится, не дрожит от любопытства... чудеса! (И. Тургенев)

4. Добрая девица, — шепнул он мне снова, — в ней много, много... доброго и умного, но, однако ж... замуж... какой странный каприз... (Ф. Достоевский)

5. Через пять минут — колокольчик!.. и фельдъегерь бросает ему на стол свою подорожную!.. (А.С. Пушкин)

6. При расставании я два... нет, буду точен: три раза поцеловал чудесные, синие, не испорченные ни одним облачком глаза. (Е. Замятин)

7. Он горько в глубине души плакал в иную пору над бедствиями человечества, испытывал безвестные, безыменные страдания, и тоску, и стремление куда-то вдаль, туда, вероятно, в тот мир, куда увлекал его, бывало, Штольц...

Сладкие слезы потекут по щекам его... (И. Гончаров)

8. Можете вообразить: грохот... такой страшный грохот, что ничем его невозможно выразить... Скачут... числа им нет, сколько рыцарей... несутся, все в зеленом убранстве, латы и перья, и кони что львы, вороные, а впереди их горделивый стратопедарх в таком же уборе, и куда помахнет темным знаменем, туда все и скачут, а на знамени змей. (Н. Лесков)

9. В детском заразном отделении весь день вспыхивали стоны, слышался жалостный плач, хриплое бульканье...

Сиделки бегали, носились...

Тяжкое бремя соскользнуло с моей души. Я больше не нес на себе роковой ответственности за всё, что бы ни случилось на свете. (М. Булгаков)

10. Нельзя, милая, нельзя. Служба... Отпуск кончился... А что говорить, хорошо бы было! Ты посмотри только, как розы-то пахнут... Отсюда слышу. А летом в жары ни один цветок не пахнул, только белая акация... да и та конфетами. (А. Куприн)

11. Ты стал другим: увереннее, выносливее, храбрее. А главное — ты заново научился жить обычной жизнью в городе, который десять месяцев назад стал фронтом и по сей день остается фронтом.

...В то утро, когда мы ехали на передний край Ленинградского фронта, наши командировки первая военная застава проверяла у ворот большого завода еще в черте города. (О. Берггольц)

12. Сколько я ни просил жандарма, он печку все-таки закрыл. Мне становилось не по себе, в голове кружилось, я хотел встать и постучать солдату; действительно встал, но этим и оканчивается то, что помню...

...Когда я пришел в себя, я лежал на полу, голову ломило страшно. Высокий, седой жандарм стоял, сложа руки, и смотрел на меня бессмысленно внимательно, в том роде, как в известных бронзовых статуэтках собака смотрит на черепаху. (А. Герцен)

13. Старуха рассказывает так жалобно, всё трясет головой и тычет в глаза черным, костлявым кулачком, по которому сбегают слёзы:

— Уж такая беда лихая с нами... Сено, кормилец, вез да заспал на возу-то... на колдобине упал с воза, с того и попритчилось, кормилец... третий год вот всё сохнет и сохнет. А хороший-то был какой, бе-э-лый да румяный... тебе не хуже! (И. Шмелёв)

КАВЫЧКИ

Кавычки нужны для того, чтобы выделить названия, слова, употребленные здесь в переносном значении, цитируемые слова и выражения. Кавычки указывают на необходимость выделить с помощью пауз, ударения, замедленного, подчеркнуто внятного произнесения стоящие внутри них слова. Например: *Месяц назад вы «Дон-Кихота» перебирали и воскликнули эти слова, что нет лучше | «рыцаря бедного»* (Ф. Достоевский); *После этого Изуверов разыграл передо мной еще два | «представления»* (М. Салтыков-Щедрин); *Выпрямляясь, Александров с удовольствием почувствовал, что у него | «вытанцовывается»* (А. Куприн); *Тогда губернаторы ездили | «страшно», а встречали их | «претрепенно»* (Н. Лесков).

Упражнения

1. В будни ходил он в плисовой куртке, по праздникам надевал сертук домашней работы; сам записывал расход и ничего не читал, кроме «Сенатских ведомостей». (А. Пушкин)

2. Нужно знать, что Василий Петрович очень любил «логовища», и логовищ этих у него было довольно много. (Н. Лесков)

3. И вот однажды вышел легковерный читатель франтом на улицу. Идет, «в надежде славы и добра», и тросточкой помахивает: знайте, мол, что отныне я вполне обеспечен! (М. Салтыков-Щедрин)

4. Но ей никогда не приходило в голову вдумываться в то, что она делает. Она об том только старалась, чтоб всё выходило у нее «мило», «с шиком» и в то же время нравилось офицерам расквартированного в городе полка. (М. Салтыков-Щедрин)

5. Он был в том периоде, когда «ты» еще не сделалось привычно, и ему, смотря нравственно снизу вверх на нее, было страшно говорить «ты» этому ангелу.

— Я себя узнал, благодаря... тебе, узнал, что я лучше, чем я думал. (Л. Толстой)

6. Бессонная ходьба по прямой линии до того сокрушила его железные нервы, что, когда затих в воздухе последний удар топора, он едва успел крикнуть «шабаш!» — как тут же повалился на землю и захрапел, не сделав даже распоряжения о назначении новых шпионов. (М. Салтыков-Щедрин)

7. Происшедшее нарастание улыбок и чувств напоминало рукопись композитора Франца Листа, где на первой странице указано: «играть быстро», на второй — «очень быстро», на третьей — «гораздо быстрее», на четвертой — «быстро, как только возможно» и все-таки на пятой — «еще быстрее». (И. Ильф и Е. Петров)

8. Там, на аэродроме, глядя вслед пошедшему на Сталинград самолету, Артемьев с досадой подумал о своей временной адъютантской судьбе. Хорошо, конечно, что попал в офицеры для поручений к начальству, у которого не просто «позвони», «подай», «принеси», а можно при желании набраться и ума на будущее. Но сегодня поглядел вслед самолету, и потянуло на фронт. (К. Симонов)

9. Демоническая женщина отличается от женщины обыкновенной прежде всего манерой одеваться. Она носит черный бархатный подрясник, цепочку на лбу, браслет на ноге, кольцо с дыркой «для цианистого кали, который ей непременно пришлют в следующий вторник», стилет за воротником, четки на локте и портрет Оскар Уайльда на левой подвязке. (Н. Тэффи)

10. В этом же углу лежат и замыслы твои «служить, пока станет сил, потому что России нужны руки и головы для разработывания неистощимых источников (твои слова); работать, чтоб слаще отдыхать, а отдыхать — значит жить другой, артистической, изящной стороной жизни, жизни художников, поэтов». Все эти замыслы тоже Захар сложил в угол? (И. Гончаров)

КУРСИВ И РАЗРЯДКА

Частично функции кавычек могут выполнять **курсив** или **разрядка**. Ими авторы также выделяют слова, смысл или стиль которых необходимо подчеркнуть, например: «Она была неодета, и улыбалась мне *женской улыбкой*» (Ю. Олеша); «Но он сдерживал себя, зная, что на т а к и х женщин его излучения не действуют» (Ю. Трифонов). Интонация слов, выделенных курсивом или разрядкой, такая же, как интонация слов в кавычках.

Упражнения

1. Он даже покраснел, когда начал говорить о деле. (Ф. Достоевский)

2. И мы до сих пор не принимали против вас никаких мер, хотя — согласитесь — это не только можно было бы, а даже *нужно* было сделать. Не правда ли? (А. Куприн)

3. Нас учили больше *осматриваться*, чем *всматриваться*, больше *думать*, чем *говорить*, — словом, нас учили тому, чему, к сожалению, теперь... уже более... не учат. (Н. Лейкин)

4. Однако ж он был поэт, и страсть его была неодолима: когда находила на него такая *дрянь* (так называл он вдохновение), Чарский запирался в своем кабинете и писал с утра до поздней ночи. (А. Пушкин)

5. Все наши чувства и мысли, образы, страдания, радости и заблужденья — следуют за нами! И как будто они *прошли*, но они *не* прошли; все их несем мы с собой, и чем далее — больше. (Б. Зайцев)

6. Сколько превосходных слов существует в русском языке для так называемых небесных явлений! Летние грозы проходят над землей и *заваливаются* за горизонт. В народе любят говорить, что туча не прошла, а *свалилась*. (К. Паустовский)

7. Те мысли пришли не из книг и не заимствованы для складности: в тюремных камерах и у лесных костров они сложились в разговорах с людьми, теперь умершими, т о ю жизнью проверены, о т т у д а выросли. (А. Солженицын)

8. Пожалуй, слово «теперь» сорвалось у него помимо воли. Просто от воспоминания о том, как Захаров раньше, в армии, во время их споров, бывало, и стоял на своем, и оставался при своем. Слово «теперь» значило, что т е п е р ь этому не бывать, потому что их обоюдное положение несоизмеримо с прежним. (К. Симонов)

9. Сначала она боролась с собой. Хотела победить в себе грызущее беспокойство, тоску по нем и тревогу о нем, что было на самом деле у н и з и т е л ь н о й и с м е р т е л ь н о й з а в и с и м о с т ь ю о т н е г о, и заклинала себя не думать, не вспоминать о нем, погрузиться в работу. (Ю. Трифонов)

10. И мне сегодня, сопровождаемому тенями павших, и со склоненной головой пропуская вперед себя на это место других, достойных ранее, мне сегодня — как угадать и выразить, что хотели бы сказать о н и? (А. Солженицын)

ВОПРОСЫ ДЛЯ САМОПРОВЕРКИ

1. Что такое интонация?
2. Каковы задачи логического анализа текста?
3. В каких случаях необходима логическая пауза при отсутствии знаков препинания?
4. Каковы особенности интонации точки? Интонация какого знака препинания ближе всего к интонации точки?
5. В каком случае правомерна интонация точки внутри предложения?
6. Каковы особенности интонации запятой? В каких случаях запятая «не читается»? Почему?
7. В чем заключается правило чтения однородных членов предложения?
8. Объясните интонационные особенности двоеточия.
9. Какова интонация тире?
10. Что такое «прием вводного»?
11. Как интонируется восклицательный знак?
12. Какова интонация вопросительного знака? Когда она приближается к интонации восклицательного знака?

13. Каковы интонационные особенности многоточия?
14. Что общего в чтении кавычек, курсива и разрядки?

3. ЛОГИКО-ИНТОНАЦИОННЫЕ ЗАКОНЫ

ЗАКОН ПРОТИВОПОСТАВЛЕНИЯ И СОПОСТАВЛЕНИЯ

Противопоставляемые слова всегда выделяются логическим ударением: *У лисицы была избенка ледяная, а у зайца — лубяная* (русская народная сказка); *На платье ее были нашиты не цветы, а какие-то сушеные грибы* (А. Пушкин).

Слова, выражающие сопоставляемые явления, тоже принимают на себя логическое ударение: *Дед бил-бил — не разбил, баба била-била — не разбила* (русская народная сказка); *Сто братьев в одну избушку соткнулись ночевать* (русская народная загадка).

Противопоставление может быть неявным; противопоставляемые (или сопоставляемые) явления могут находиться в разных предложениях. Тем не менее закон противопоставления остается актуальным и в этих случаях, например: *Просвещенный читатель ведает, что Шекспир и Вальтер Скотт оба представили своих гробокопателей людьми веселыми и шутливыми, дабы сей противоположностью сильнее поразить наше воображение. Из уважения к истине мы не можем следовать их примеру и принуждены признаться, что нрав нашего гробовщика совершенно соответствовал мрачному его ремеслу* (А.С. Пушкин).

Закон противопоставления сильнее любого другого логического правила и действует всегда.

Упражнения

1. Не только штык, но колос врага колет. (русская народная поговорка)
2. Удивительно, с таким счастьем — и на свободе! (И. Ильф, Е. Петров)
3. Чем прозрачнее воздух, тем ярче солнечный свет. (К. Паустовский)
4. Немцы окружили их на рассвете, а теперь солнце уже клонилось к вечеру. (А. Фадеев)

5. Каштанка съела много, но не наелась, а только опьянела от еды. (А. Чехов)

6. Второго сентября день был теплый и тихий, но пасмурный. (А. Чехов)

7. Добрый хозяин — господин деньгам, а плохой — слуга. (русская народная пословица)

8. Бывает старость величественная, бывает гадкая, бывает жалкая старость. Бывает и гадкая, и величественная вместе. Старость пегого мерина была именно такого рода. (Л. Толстой)

9. Вообще я считаю, что самые умные прирученные человеком животные — это собаки и лошади, а самые глупые — овечки и курицы. (В. Белов)

10. Остаток этого дня и весь другой день я постыдно прятался, избегал Валерии. (В. Солоухин)

11. Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливая семья несчастлива по-своему. (Л. Толстой)

12. Во-первых, дома он жил совсем редко: всё время где-то шатался. Во-вторых, если и жил, то безобразничал. (В. Белов)

13. Он в освещенном вагоне, на бархатном кресле сидит, шутит, пьет, — а я вот здесь, в грязи, в темноте, под дождем и ветром — стою и плачу. (Л. Толстой)

14. В жаркую летнюю пору лошадей выгоняют у нас на ночь кормиться в поле: днем мухи и оводы не дали бы им покоя. (И. Тургенев)

15. Но как же нынче выдают замуж, княгиня ни от кого не могла узнать. Французский обычай — родителям решать судьбу детей — был не принят, осуждался. Английский обычай — совершенной свободы девушки — был тоже не принят и невозможен в русском обществе. Русский обычай сватовства считался чем-то безобразным, над ним смеялись все, и сама княгиня. (Л. Толстой)

ЗАКОН НОВОГО ПОНЯТИЯ

Правильной расстановке логических ударений в трудных или сомнительных случаях помогает знание закона нового понятия: чтобы правильно отыскать самое важное в предложении или смысловом куске, нужно определить, что в нем появилось нового. Логическая перспектива опирается именно на то новое,

что появляется в тексте. Мысль, как и повествование, всегда развивается от известного к неизвестному; приращение смысла происходит через это движение, поэтому именно новое принимает на себя главное логическое ударение — в этом и заключается **закон нового понятия**. Например: *Вера Ардалионовна была довольно вспыльчива, и братец иногда даже побаивался этой вспыльчивости. Побаивался ее и сидевший теперь у них гость, Иван Петрович Тицын (Ф. Достоевский); Жили-были на болоте Журавль и Цапля. Построили себе по концам избушки. Журавлю показалось скучно жить одному, и задумал он жениться. — Дай пойду посватаюсь к Цапле (русская народная сказка). Каждое отмеченное нами логическое ударение указывает на новое понятие, особо отмечено самое главное во всем куске и имеющее значение для дальнейшего развития сюжета.*

Упражнения

1. Было раннее утро. Накрапывал дождь. Телега въехала в вековой сосновый лес. В траве, на обочине дороги, что-то блестело. Я соскочил с телеги, нагнулся и увидел дощечку, заросшую вьюнком. На ней была надпись черной краской. Я отвел мокрые стебли вьюнка и прочел забытые слова... (К. Паустовский)

2. Мы пошли. Они рассказали мне всё, что случилось, с приемью разных замечаний насчет странного предопределения, которое спасло его от неминуемой смерти за полчаса до смерти. (М. Лермонтов)

3. Однажды человек десять наших офицеров обедали у Сильвио. Пили по-обыкновенному, то есть очень много; после обеда стали мы уговаривать хозяина прометать нам банк. Долго он отказывался, ибо никогда почти не играл; наконец велел подать карты, высыпал на стол полсотни червонцев и сел метать. Мы окружили его, и игра завязалась. (А. Пушкин)

4. Оказалось, мальчик живет в одном подъезде со мной, этажом ниже, и учится в нашей школе, в параллельном классе. Удивительно, что мы никогда не встречались. Я сразу изменил свое отношение к сероглазому мальчику. (Ю. Нагибин)

5. С этой минуты гражданин уже не принадлежит самому себе. Он — пассажир и начинает исполнять все обязанности пассажира. Обязанности эти многосложны, но приятны.

Пассажир очень много ест. Простые смертные по ночам не едят, но пассажир ест и ночью. (И. Ильф, Е. Петров)

6. Мой день рождения в феврале. Я Водолей. Не могу сказать, что я этому придаю какое-то существенное значение. Правда, приятно знать или прочесть, что Водолеи отличаются пронизательностью, умом, чувствительностью, и, хоть подвержены разным сомнениям, все-таки у них сильная интуиция. (Е. Гришковец)

7. Одно из главных чувств в лагере — чувство безбрежности унижения, чувство утешения, что всегда, в любом положении, в любых обстоятельствах есть кто-то хуже тебя. Эта ступенчатость многообразна. Это утешение спасительно, и, может быть, в нем скрыт главный секрет человека. Это чувство... Это чувство спасительно, как белый флаг, и в то же время это примирение с непримиримым. (В. Шаламов)

8. Я, конечно, человек непьющий. Ежели другой раз и выпью, то мало — так, приличия ради или славную компанию поддержать.

Больше как две бутылки мне враз нипочем не употребить. Здоровье не позволяет. Один раз, помню, в день своего бывшего ангела, я четверть выкушал.

Но это было в молодые, крепкие годы, когда сердце отчаянно в груди билось и в голове мелькали разные мысли.

А теперь старею. (М. Зощенко)

9. Там, на аэродроме, глядя вслед пошедшему на Сталинград самолету, Артемьев с досадой подумал о своей временной адъютантской судьбе. Хорошо, конечно, что попал в офицеры для поручений к начальству, у которого не просто «позвони», «подай», «принеси», а можно при желании набраться и ума на будущее. Но сегодня поглядел вслед самолету, и потянуло на фронт. (К. Симонов)

10. Шепотом гутарили по хутору, что Прокофьева жена ведьмачит. Сноха Астаховых (жили Астаховы от хутора крайние к Прокофию) божилась, будто на второй день троицы, перед светом видела, как Прокофьева жена, простоволосая и босая, доила на их базу корову. С тех пор ссохлось у коровы вымя в детский кулачок, отбила от молока и вскоре издохла. (М. Шолохов)

11. Он подошел к колодцу, загремел цепью, и, вытащив тяжелую бадью с водой, жадно приник к ней. Пить ему не хотелось, но он считал, что лучше этой воды нигде нет, и поэтому каждый раз, проходя мимо колодца, пил ее с огромным наслаждением. Вода, переливаясь через край бадьи, плескала ему на босые ноги,

он поджимал их, но всё пил и пил, изредка отрываясь и шумно дыша. (Ю. Казаков)

12. Лицо третьего, Ильюши, было довольно незначительно: горбоносое, вытянутое, подслеповатое, оно выражало какую-то тупую, болезненную заботливость; сжатые губы его не шевелились, сдвинутые брови не расходились — он словно всё шурился от огня. Его желтые, почти белые волосы торчали острыми косицами из-под низенькой войлочной шапочки, которую он обеими руками то и дело надвигал себе на уши. (И. Тургенев)

13. Все чиновники были довольны приездом нового лица. Губернатор об нем изъяснялся, что он благонамеренный человек; прокурор — что он дельный человек; жандармский полковник говорил, что он ученый человек; председатель палаты — что он знающий и почтенный человек; полицмейстер — что он почтенный и любезный человек; жена полицмейстера — что он любезнейший и обходительнейший человек. (Н. Гоголь)

14. Это была уже не прежняя наивная, малокровная и несколько вялая девушка, которая в Дубровине и в Погорелке, неуклюже покачиваясь и потихоньку попевая, ходила из комнаты в комнату, словно не зная, где найти себе место. Нет, это была девица вполне определившаяся, с резкими и даже развязными манерами, по первому взгляду на которую можно было без ошибки заключить, что она за словом в карман не полезет. (М. Салтыков-Щедрин)

15. Дед перестал тюкать, отложил топор, обернулся, какое-то время смотрел на меня, стоя на коленях, а потом поднялся, вытер руки о подол рубахи, прижал меня к себе. Липкою от листового табака рукою он провел по моей голове. Был он высок, не сутулился еще, и лицо мое доставало только до живота его, до рубахи, так пропитанной табаком, что дышать было трудно, свербило в носу и хотелось чихать. Будто котенка, дед оглаживал меня, и я не шевелился. (В. Астафьев)

ЧТЕНИЕ ДЛИННЫХ ПРЕДЛОЖЕНИЙ

Чтобы исчерпывающе донести мысль, заключенную в длинном, а особенно в очень длинном, сильно распространенном сложном предложении, нужно соблюдать все те законы и правила логики сценической речи, с которыми мы уже познакомились.

На деле это оказывается сложной задачей. Необходимо очень внимательно разобраться со смысловой иерархией речевых тактов, а значит, и с расстановкой логических пауз и ударений; определить тему и ремю, ведь на границе темы и ремы будет самая длинная пауза и самая значительное в предложении повышение голоса; выявить логическую мелодию по «партитуре» знаков препинания, помня, что интонационная точка, и то относительная, бывает только в конце предложения и может быть в середине только в сравнительно редких случаях инверсии ремы и присоединения вставной конструкции в конце предложения, и что знакам препинания может быть свойственна разнообразная интонация: повышение и понижение в разной степени, удержание на одной высоте, усиление или ослабление голоса в случае восклицания или на многоточии, подчеркнутое произнесение при чтении слов в кавычках и т. д. При всем этом интонация должна быть живой, органичной, поскольку является не самоцелью, а средством донесения художественного смысла и воздействия на зрителей.

Работать над любым текстом, а в особенности над сложным, абсолютно необходимо, используя бумажный носитель, карандашом отмечая все нюансы интонации. Не стоит себя обманывать, надеясь на свою память и талант. Дело не в них, а в продуктивности работы: нельзя всякий раз занимать голову тем, где какая пауза или ударение, голова должна быть занята видением, мыслью и действием, а интонационный рисунок текста должен быть отражен на бумаге и являться его неотъемлемой частью. Точно найденная действенная интонация выучивается вместе с текстом, хотя, конечно, может потом меняться, но только в результате более глубокого проникновения в смысл текста, а не из желания разнообразить прочтение.

Длинные предложения могут быть очень разными по структуре. Остановимся сначала на особом случае — чтении так называемого периода. **Период** — сильно распространенное предложение (чаще всего многочленное), для которого свойственны единство темы, значительная полнота и законченность выражения мысли. Период интонационно распадается на две части. Первая часть, обычно более длинная, произносится с постепенно нарастающим повышением голоса на **ударных** словах; затем следует длительная пауза, после которой происходит резкий мелодический перелом во второй части периода (она называется выводом), и голос понижается. Части периода можно представить

как тему и рему, два развернутых видения, в которых осуществляется движение мысли от данного к новому, например: *Как ↑ни стара-
лись люди, | собравшись в одно небольшое →место | несколько
сот →тысяч, | изуродовать →туземлю, на которой они ↑жались, ||
как ни забивали →камнями землю, | чтобы ничего ↑не росло на ней, ||
как ни счищали всякую прибывающуюся ↑↑травку, || как ни дыми-
ли каменным ↑углем и | ↑↑нефтью, || как ни обрезывали ↑деревья |
и ни выгоняли всех ↑животных | и ↑↑↑птиц, ||| — весна была ↑весною
| даже и ↓↓в городе (Л. Толстой). При помощи использовавшихся
ранее значков мы условно показали через постепенное усиление-ослабление ударений и повышение-понижение интонации нарастание действенного напряжения в первой части периода, а затем его разрешение во второй части.*

Части периода, как видно из примера, подразделяются в свою очередь на смысловые единицы, то есть речевые такты. Специфика и сложность чтения периода заключается в том, что при соблюдении всех частных правил логического чтения необходимо соблюдение интонации, обусловленной перспективой мысли: нарастающего повышения голоса в первой его части и понижения во второй. И если голос на ударных словах второй части повышается, то не в такой степени, как на ударных словах первой. *Как плавающий в небе →ястреб, | давши много кругов сильными →крылами, | вдруг останавливается, распластаный среди воздуха на одном →месте, | и бьет оттуда →стрелой | на раскричавшегося у самой дороги ↑↑самца-перепела, || — так Тарасов сын →Остан | налетел вдруг ↑на хорунжего | и накинуд ему на ↑шею || ↓↓веревку (Н. Гоголь).*

Чтение периода — отличное упражнение для овладения навыком удержания логической перспективы текста, что вообще довольно трудно дается исполнителям, особенно начинающим.

Упражнения

1. Если бы не рев воды, если бы не удары грома, которые, казалось, грозили расплющить крышу дворца, если бы не стук града, молотившего по ступеням балкона, можно было бы слышать, что прокуратор что-то бормочет, разговаривая сам с собой. (М. Булгаков)

2. Через несколько минут он должен был увидеться с женщиной, которая была постоянно его мечтой в продолжение нескольких лет, с которой он был связан прошедшим, для которой он был

готов отдать свою будущность, — и сердце его трепетало от нетерпения, страха и надежды. (М. Лермонтов)

3. В осеннюю тишину, когда холодный, суровый туман с земли ложится на душу, когда тюремной стеною стоит перед глазами и свидетельствует человеку об ограниченности его воли, сладко бывает думать о широких, быстрых реках с привольными, крутыми берегами, о непроходимых лесах, безграничных степях. (А. Чехов)

4. Но для него, знавшего ее, знавшего, что, когда он ложился пятью минутами позже, она замечала и спрашивала о причине, для него, знавшего, что всякую свою радость, веселье, горе она тотчас сообщала ему, — для него теперь видеть, что она не хотела замечать его состояние, что не хотела ни слова сказать о себе, означало многое. (Л. Толстой)

5. — Если когда-нибудь, — сказал он, — сердце ваше знало чувство любви, если вы помните ее восторги, если вы хоть раз улыбнулись при плаче новорожденного сына, если что-нибудь человеческое билось когда-нибудь в груди вашей, то умоляю вас чувствами супруги, любовницы, матери, — всем, что ни есть святого в жизни, — не откажите мне в моей просьбе! (А. Пушкин)

6. Во всем том, как вели себя люди — как они выстраивали цепи, чтобы передавать из рук в руки пакеты и связки, как бежали по двору, отворачивая друг от друга и сталкиваясь, как дразнили огонь, рискуя собой до последнего, как заводились то в лад, то не в лад кричать, — во всем этом было что-то ненастоящее, дурашливое, делающееся в азарте и беспорядочной страсти. (В. Распутин)

7. Зато другому слуху он невольно верил и боялся его до кошмара: он слышал за верное, что Настасья Филипповна будто бы в высшей степени знает, что Ганя женится только на деньгах, что у Гани душа черная, алчная, нетерпеливая, завистливая и необъятно, непропорционально ни с чем самолюбивая; что Ганя хотя и действительно страстно добивался победы над Настасьей Филипповной прежде, но когда оба друга решились эксплуатировать эту страсть, начинавшуюся с обеих сторон, в свою пользу, и купить Ганю продажей ему Настасьи Филипповны в законные жены, то он возненавидел ее как свой кошмар. (Ф. Достоевский)

8. Всякий молодой человек, приезжавший в дом Ростовых, глядя на молодые, восприимчивые, чему-то (вероятно, своему счастью) улыбающиеся девические лица, на эту оживленную беготню,

слушая этот непоследовательный, но ласковый ко всем, на всё готовый, исполненный надежды лепет женской молодежи, слушая эти непоследовательные звуки, то пенья, то музыки, испытывал одно и то же чувство готовности к любви и ожидания счастья, которое испытывала и сама молодежь дома Ростовых. (Л. Толстой)

9. Почти месяц спустя после того утра, когда на раскисшем картофельном поле, под мелким сырым дождиком ждал я, пока нагрузят тяжелый самосвал, и когда всё было еще впереди — и прозрачная синева южного моря, и солнце, и чудесная галька, и когда казалось, что я покидаю разложенные на столе бумаги и теплый (потому что нет в нем ветра), пахнущий грибами и еловым дымом лес, и прудогшную речку нашу, когда казалось, что всё это я покидаю самое большое на неделю, — почти месяц спустя приехал я снова в родное село. (В. Солоухин)

10. Я ужаснулся: мой родной брат, мальчик из интеллигентной семьи, сын преподавателя, серебряного медалиста Новороссийского университета, внук генерал-майора и вятского соборного протоирея, правнук героя Отечественной войны двенадцатого года, служившего в войсках Кутузова и атамана Платова, получившего четырнадцать ранений при взятии Дрездена и Гамбурга, — этот юноша, почти еще мальчик, должен будет за двадцать пять рублей в месяц служить в Бутырках, открывая ключами больничные камеры, и носить на груди металлическую бляху с номером! (В. Катаев)

11. Дорогой, в вагоне, он, Левин, разговаривал с соседями о политике, о новых полезных дорогах, и так же, как в Москве, его одолевала путаница понятий, недовольство собой, стыд перед чем-то; но когда он вышел на своей станции, увидел кривого кучера Игната с поднятым воротником кафтана, когда увидел в неярком свете, падающем из окон станции, свои ковровые сани, своих лошадей с подвязанными хвостами, в сбруе с кольцами и махрами, когда кучер Игнат, еще в то время, когда укладывались, рассказал ему деревенские новости о приходе рядчика и о том, что отелилась Пава, — он почувствовал, что понемногу путаница разъясняется и стыд и недовольство сами собой проходят. (Л. Толстой)

12. И если б их было меньше; и если б каждый из них был наилучший у своего дела; и если б не по тридцать больных приходилось на каждого лечащего; и если б не запорашивало им голову, что и как удобнее всего записать в прокурорский документ —

в историю болезни; и если б они были не люди, то есть прочно включенные в свою кожу и кости, в свою память и в свои намерения существа, испытывающие облегчение от сознания, что сами они этим болям не подвержен; — то, пожалуй, и нельзя было бы придумать лучшего решения, чем такой вот обход. (А. Солженицын)

Работая над периодом и над любым **длинным и сложным предложением**, необходимо в первую очередь понять, зачем автору нужна такая подробная передача мысли или развернутое описание, затем установить главное, второстепенное, третьестепенное, т. е. смысловую иерархию, на основании которой выстраивается перспектива мысли. В соответствии с ней и существующими правилами логического разбора выстроится интонационная мелодия предложения.

Приведем несколько примеров логического разбора длинных и грамматически сложных предложений.

Он опустил голову ↑вниз | и видел, что →траву, | бывшая почти ↑под ногами его, | казалось, росла ↑глубоко | и ↑далеко | и что сверх ее →находилась | прозрачная, как горный ключ, ↑вода, | и →траву / казалась дном какого-то ↑светлого, | прозрачного до самой глубины ↓моря; | по крайней мере, он видел ↑ясно, | как он ↑↑отражался в нем || вместе с сидевшею на спине ↓старухою. (Н. Гоголь)

Тетка ↑Ольга, | обладавшая не только большим →смыслом | и →добротою, но и превосходным веселым →характером | и ↑↑остроумием, || тотчас же по уходе ↑Павлина | начала очень забавно →трунить / над нашим минувшим ↑затруднением | и привела в самое веселое →расположение | ↑↑не только татап и меня, но даже всю нашу →прислугу | и ↑извозчиков, | которые, внося каждую вещь снизу в ↑комнаты, | не упустили случая / отпустить разные остроты насчет ↑Анны Львовны, | величая ее ↑чертовкой, | и ↑↑ведьмой, | и ↓другими лестными названиями. (Н. Лесков)

При третьих ↑петухах | в людской уже горела ↑лампа | и топилась ↓печь. || Кухарка, сладко →зевая, | сидела против нее ↑на лавке, | ↑зрелась | и, не моргая, смотрела на жаркое разноцветное ↑пламя, окликаая спавшего на печи ↑Федьку, | работника ↑купца, которому было ↑приказано | запрягать ↓пораньше. || Он, / ↑заспанный, | ↑мордастый, ↑с бельмом на глазу, слез ↑с печи, | зачерпнул из →кадки / корец ледяной ↑воды, | умылся одной ↑рукой, | разодрал

кухаркиным деревянным →гребнем /свои сбитые / густые ↑воло-
сы, | перекрестился в ↑угол, откашливаясь, | залез ↑за стол, | съел
чугунчик горячих ↑картошек, | насыпав кучку соли на доску →сто-
ла | и отрезав огромный ломоть →хлеба, | потом ладно ↑оделся,
| очень тужо / и низко ↑подпоясался, | ↑закурил | и ↑бодро, | повизги-
вая по морозному утреннему →снегу / →нагольными, | твердыми,
как →дереву, | и рыжими от снега ↑сапогами, | мотая закопченным
↑↑фонарем, || пошел ↓↓запрягать. (И. Бунин)

Заметим между прочим, что точная, действенная интонация несет не только смысловую ясность и яркую образность, но и мелодическую красоту речи.

Упражнения

1. Люся отчетливо увидела перед собой желтой масти коня с серебряной гривой и серебряной звездой во лбу — худого до того, что, казалось, высохли даже копыта, и себя за ним — тоненькую, во что попало одетую девчонку, взмахивающую вожжами и подпрыгивающую на одной ноге, стараясь второй вдавить борону в землю. (В. Распутин)

2. Поминутно жалуются, что у нас нет людей практических; что политических людей, например, много; генералов тоже много; разных управляющих, сколько бы их ни понадобилось, сейчас можно найти каких угодно — а практических людей нет. (Ф. Достоевский)

3. Владимир Николаевич в каждом письме умолял ее предаться ему, венчаться тайно, скрываться несколько времени, броситься потом к ногам родителей, которые, конечно, будут тронуты наконец героическим постоянством и несчастьем любовников и скажут им непременно: Дети! Придите в наши объятия. (А. Пушкин)

4. В глубине души я с первых же недель почувствовал, что я попался, что вышло не то, чего я ожидал, что женитьба не только не счастье, а нечто очень тяжелое, но я, как и все, не хотел признаться себе (я бы не признался себе и теперь, если б не конец) и скрывал не только от других, но и от себя. (Л. Толстой)

5. Он опустил голову вниз и видел, что трава, бывшая почти под ногами его, казалось, росла глубоко и далеко и что сверх ее находилась прозрачная, как горный ключ, вода, и трава казалась дном какого-то светлого, прозрачного до самой глубины моря;

по крайней мере, он видел ясно, как он отражался в нем вместе с сидевшею на спине старухою. (Н. Гоголь)

6. И вот когда я поравнялся со штaketником, одна из планок его вдруг сдвинулась в сторону, в широкой щели показалась маленькая, иссеченная белыми травяными порезами нога в сандалии, затем панамка, похожая на поварской колпак, загорелая испачканная рука и, наконец, вся фигура моего пляжного знакомца. (Ю. Нагибин)

7. Москва гуляет до четырех часов ночи и на другой день не подымается раньше второго часа; Петербург тоже гуляет до четырех часов, но на другой день, как ни в чем не бывало в девять часов спешит, в своем байковом сюртуке, в присутствии. В Москву тащится Русь с деньгами в кармане и возвращается налегке; в Петербург едут люди безденежные и разъезжаются во все стороны света с изрядным капиталом. (Н. Гоголь)

8. Одно, что не то что отравляло, но угрожало их счастью, была ее ревность, которую она сдерживала, не показывала, но от которой она часто страдала. Не только Евгений не мог никого любить, потому что не было на свете женщин, достойных его (о том, что была ли она достойна его, или нет, она никогда не спрашивала себя), но и ни одна женщина поэтому не могла сметь любить его. (Л. Толстой)

9. Я уже имел честь представить вам, благосклонные читатели, некоторых моих господ соседей; позвольте ж мне теперь, кстати (для нашего брата писателя всё кстати), познакомить вас с еще двумя помещиками, у которых я часто охотился, с людьми весьма почтенными, благонамеренными и пользующимися всеобщим уважением нескольких уездов. (И. Тургенев)

10. Всякий восхищается по-своему: мужики обыкновенно тыкают пальцами; кавалеры рассматривают серьезно; лакеи-мальчишки и мальчишки-мастеровые смеются и дразнят друг друга нарисованными карикатурами; старые лакеи во фризových шинелях смотрят потому только, чтобы где-нибудь позевать; а торговки, молодые русские бабы, спешат по инстинкту, чтобы послушать, о чем калякает народ, и посмотреть, на что он смотрит (Н. Гоголь)

11. Между тем Пирогов, куря трубку в кругу своих товарищей, — потому что уже так провидение устроило, что где офицеры, там и трубки, — куря трубку в кругу своих товарищей, намекал значительно и с приятною улыбкою об интрижке с хорошенькою

немкою, с которою, по словам его, он уже совершенно был накопке и которую он на самом деле едва ли не терял уже надежды преклонить на свою сторону. (Н. Гоголь)

12. Всё лицо его облегали густые черные волосы, почти не тронутые сединой: с черной окладистой бородой сливались усы густые, черные, так что рот был виден едва; и непрерывные бакены черные, едва выказывая уши, поднимались к черным космам, свисавшим к темени; и еще широкие черные брови мостами были брошены друг другу навстречу. (А. Солженицын)

13. Иногда кровопивец приезжал в Дубровино, чтобы поцеловать ручку у доброго друга маменьки (он выгнал ее из дому, но почтительности не прекращал) — тогда Павел Владимирович запирал антресоли на ключ и сидел взаперти всё время, покуда Иудушка калякал с маменькой. (М. Салтыков-Щедрин)

14. То, что беспрестанно случается в жизни с большею частью молодых женщин, то же происходило и с Софьей Николаевной: сознание в неравенстве с собою, сознание в некоторой ограниченности чувств и понятий своего мужа нисколько не мешало ей пламенно и страстно к нему привязываться — и уже начинала мелькать у нее неясная мысль, что он не так ее любит, как может любить, потому что не безгранично предан он любви своей, потому что не ею одною он занят, потому что любит и пруд, и остров, и степь, населенную куликами, и воду с противной ей рыбою. (С. Аксаков)

15. У него был полный Корнель, Расин, Мольер, Вольтер, Буало, сочинения Малерба, Фенелона, Баркляя, шестнадцатитомная «Римская история» Роллена, его же «Древняя история», Кревиеровы «Истории об императорах»; были у него книги португальских прозаиков и поэтов, греческие и латинские грамматики, жизнеописания великих воинов, государственных мужей, служителей духа, оды Горация и любовные песни Катуллы, множество сочинений по философии, географии, медицине, языкознанию, теологии, астрологии и, конечно, вся русская поэзия от виршей князя Хворостина и творений Сильвестра Медведева, Фёдора Поликарпова, Кариона Истомина в русле церковно-дидактической традиции до острых сатир князя Антиоха Кантемира, а равно записи народных песен, комедий сказок, раёшников, жития святых мучеников и редкое издание Евангелия. (Ю. Нагибин)

16. Старый же Берестов, с своей стороны, хотя и признавал в своем соседе некоторое сумасбродство (или, по его выражению,

английскую дурь), однако же не отрицал в нем и многих отличных достоинств, например: редкой оборотливости; Григорий Иванович был близкий родственник графу Пронскому, человеку знатному и сильному; граф мог быть очень полезен Алексею, а Муромский (так думал Иван Петрович), вероятно, обрадуется случаю выдать свою дочь выгодным образом. (А.С. Пушкин)

17. В картине этой удивительным образом не было ничего уродливого. Наоборот, весь пышущий энергией цветущий вид хозяина так шел этому обильному столу и каждому стоявшему на нем блюду, что вся композиция казалась созданной причудливой фантазией художника: бритая наголо голова мужчины блестела в точности, как пышный калач в центре стола, смазанный яичным желтком и подрумяненный в печи; богатые щеки розовели подобно ветчине, выложенной на тарелке толстыми влажными ломтями; мелкие темные глаза были совершенно одного цвета с винными ягодами в бутылки с наливкой; а уши, большие и белые, воинственно торчащие в стороны, поразительно напоминали вареники, грудой вздымавшиеся в глубокой плошке. (Г. Яхина)

18. Как тот дикарь, в недоумении подбравший странный выброс ли океана? захоронок песков? или с неба упавший непонятный предмет? — замысловатый в изгибах, отблескивающий то смутно, то ярким ударом луча, — вертит его так и сяк, вертит, ищет, как приспособить к делу, ищет ему доступной низшей службы, никак не догадываясь о высшей, — так и мы, держа в руках Искусство, самоуверенно почитаем себя хозяевами его, смело его направляем, обновляем, реформируем, манифестируем, продаем за деньги, угождаем сильным, обращаем то для развлечения — до эстрадных песенок и ночного бара, то — затычкою или палкою, как схватишь, — для политических мимобежных нужд, для ограниченных социальных. (А. Солженицын)

19. И после первой же поездки (было глубокой осенью, в конце ноября, погода стояла отвратительная, внезапный холод и мокрый снег, все уговаривали ее не ехать, Сережа кричал на нее: «Я тебе запрещаю! Думать не смей! Ты старуха и должна вести себя как старуха!» — такие грубости позволял себе не часто, это уж с перепугу, она отвечала: «Никогда не буду вести себя как старуха, и если обещала человеку, женщина меня ждет, значит, я должна ехать», он еще покричал, погрозил и поехал в институт, уверенный, что мать не совсем уж свихнулась и останется дома, Ольга Васильевна ушла

на работу, Иринка — в школу, а старуха взяла зонт, надела свой туристический наряд времен наркома Крыленко, резиновые сапоги и отправилась на вокзал), — и вот, вернувшись вечером, измученная и продрогшая, похожая на жалкое, страховидное чучело, она рассказала, что дело обстоит совсем не так, как изобразила тетя Паша. (Ю. Трифонов)

ЗАКОН ЛОГИЧЕСКОЙ ПЕРСПЕКТИВЫ

Закон логической перспективы прочно связан со всеми предыдущими законами и правилами работы над текстом. Логический анализ надо делать исходя из содержания и смысла текста, его идеи и сверхзадачи. Логические паузы и ударения зависят от результатов действенного анализа отрывка или произведения. Закон логической перспективы является начальным и завершающим в логическом разборе, о нем никогда нельзя забывать, приступая к сценическому воплощению текста. Он потому и закон, что им **недопустимо** и **невозможно** пренебрегать.

Логической перспективой называется движение главной мысли текста к ее завершению, выраженное в цепи логических ударений и пауз, передающих замысел автора и исполнителя. К.С. Станиславский говорил о логической перспективе как о «расчетливом гармоническом соотношении и распределении частей при охвате всего целого». Ударные моменты текста отличаются друг от друга силой и выпуклостью в зависимости от драматургического развития и развития главной мысли текста. Умение выделять главное, не пропустив и не скомкав второстепенное, умение привести слушателей к цели, то есть **реализовать сквозное действие и сверхзадачу**, есть умение донести логическую перспективу (ее иногда называют **перспективой мысли**).

Даже небольшая фраза, как мы уже знаем, имеет свою перспективу — главный речевой такт с его ударным словом, ради смысла которого произносится фраза, например: *Она смотрела на него и, по-видимому, ждала, что он предложит ей пойти в сад, но он молчал* (А. Чехов). Очень отчетливо прослеживается логическая перспектива в периоде: *Когда он в первый день, встав рано утром, вышел на заре из балагана и увидел сначала темные купола, кресты Новодевичьего монастыря, увидел морозную росу на пыльной*

траве, увидел холмы Воробьевых гор и извивающийся над рекой и скрывающийся в лиловой дали лесистый берег, когда ощутил прикосновение свежего воздуха и услышал звуки летевших из Москвы через поле галок, и когда потом вдруг брызнуло светом с востока, торжественно выплыл край солнца из-за тучи, и купола, и кресты, и роса, и даль, и река, все заиграло в радостном свете, — Пьер почувствовал новое, неиспытанное чувство радости и крепости жизни (Л. Толстой). Как мы видим, вторая, короткая часть периода (рема) является завершением мысли предложения, именно к ней стремится интонационное выражение смысла.

Так же и с целым произведением, и с отрывком, имеющим перспективу, которая ведет к завершающему предложению, в котором разрешается конфликт, завершается повествование, делается вывод. Все предыдущие фразы не существуют по отдельности, а вытекают одна из другой, последующая из предыдущей ради того, чтобы прийти в конце концов к финальной фразе. Именно поэтому настоящая интонационная точка ставится лишь в конце, внутри же текста интонация исполнителя должна удерживать слушателя в состоянии ожидания, потому что не всё еще сказано и главное — впереди. Как пример такого движения к главному приведем небольшой, относительно законченный отрывок текста: *Еще с утра я чувствовал себя нездоровым, а к закату солнца мне стало даже и очень нехорошо; начиналось что-то вроде лихорадки. К тому же я целый день был на ногах и устал. К вечеру, перед самыми сумерками, проходил я по Вознесенскому проспекту. Я люблю мартовское солнце в Петербурге, особенно закат, разумеется, в ясный, морозный вечер. Вся улица вдруг блеснет, облитая ярким светом. Все дома как будто вдруг засверкают. Серые, желтые и грязно-зеленые цвета их вдруг потеряют всю свою угрюмость; как будто на душе проясняет, как будто вздрогнешь или кто-то подтолкнет тебя локтем. Новый взгляд, новые мысли... Удивительно, что может сделать один луч солнца с душой человека! (Ф. Достоевский). В этом отрывке повествование достигает своей кульминации в предпоследнем предложении, а в последнем — заключено обобщение, и оно является той целью, ради которой существует этот небольшой отрывок, той идеей, которая доказывается происходящим в предыдущем тексте.*

Логическую перспективу целого текста мы проиллюстрируем стихотворением А.С. Пушкина «Эхо»:

*Ревёт ли зверь в лесу глухом,
Трубит ли рог, гремит ли гром,
Поёт ли дева за холмом —
На всякий звук
Свой отклик в воздухе пустом
Родишь ты вдруг.*

*Ты внимлешь грохоту громов,
И гласу бури и валов,
И крику сельских пастухов —
И шлѣшь ответ;
Тебе ж нет отзыва... Таков
И ты, поэт!*

Из последнего предложения мы понимаем истинный смысл стихотворения: не эхо, а поэт — предмет лирического размышления Пушкина, и поэтому с самой первой строки мы должны читать не о свойствах природного явления, а о судьбе поэта. Тогда перспектива органично приведет нас к развязке.

В приведенных примерах логическая перспектива вполне прозрачна, но так бывает не всегда. Иногда следует пристально присмотреться к произведению, прежде чем ответить на вопрос: куда я веду зрителей? Например, отрывок из повести А.С. Пушкина «Пиковая дама», где Германн после ночного откровения графини играет, выигрывает, а затем непостижимым образом проигрывает. На первый, поверхностный взгляд, речь идет о процессе игры и ее катастрофическом для героя финале, но будет более продуктивным, если мы будем рассказывать о коварной мести графини, и логическую перспективу вести к усмешке дамы пик (главному событию отрывка), в которой Германн узнаёт графиню и понимает, что она привела его к катастрофе.

Надо ли повторять, что с перспективой смысла сливается и перспектива действенной задачи, или сверхзадачи: зачем я это рассказываю. Еще раз напомним, что логическая перспектива есть средство выражения сквозного действия, стремящегося к сверхзадаче (см. главу о действенном анализе текста). Каждая последующая фраза является этапом неуклонного стремления к сверхзадаче, которая достигается не только через логику, но и через целенаправленное эмоционально-волевое воздействие на слушателей.

Необходимо подчеркнуть, что ощущение перспективы в любом произведении — важнейшее средство удержания заинтересованного внимания слушателя, необходимое условие заразительности исполнения, и это ощущение исполнителю не дается само собой, его надо добиваться в процессе работы над произведением и последующих репетиций.

ЗАДАНИЯ

1. Определите идею (основную мысль) текста.
2. Выявите логическую перспективу.
3. Сделайте логический разбор текста, используя необходимые значки для обозначения интонационного рисунка.
4. Исполните текст, опираясь на произведенный анализ. При чтении текста стремитесь к тому, чтобы соблюдение интонационных законов и правил не помешало передаче логической перспективы всего отрывка.

1. Жена Прокофия умерла вечером этого же дня. Недоношенного ребенка, сжалившись, взяла бабка, Прокофьева мать.

Его обложили пареными отрубями, поили кобыльим молоком и через месяц, убедившись в том, что смуглый турковатый мальчонок выживет, понесли в церковь, окрестили. Назвали по деду Пантелеем. Прокофий вернулся с каторги через двенадцать лет. Подстриженная рыжая с проседью борода и обычная русская одежда делала его чужим, непохожим на казака. Он взял сына и стал на хозяйство. (М. Шолохов «Тихий Дон»)

2. Что ж он делал дома? Читал? Писал? Учился?

Да: если попадется под руки книга, газета, он ее прочтет.

Услышит о каком-нибудь замечательном произведении — у него явится позыв познакомиться с ним; он ищет, просит книги, и если принесут скоро, он примется за нее, у него начнет формироваться идея о предмете; еще шаг — и он овладел бы им, а посмотришь, он уже лежит, глядя апатически в потолок, и книга лежит подле него недочитанная, непонятая.

Охлаждение овладевало им еще быстрее, нежели увлечение: он уже никогда не возвращался к покинутой книге. (И. Гончаров «Обломов»)

3. Конь оторвал от воды губы, со скрипом пожевал стекавшую воду и, глядя на ту сторону Дона, ударил по воде передней ногой. Акси́нья зачерпнула другое ведро; перекинув через плечо коромысло, легкой раскачкой пошла на гору. Григорий тронул коня следом. Ветер трепал на Акси́нье юбку, перебирал на смуглой шее мелкие пушистые завитки. На тяжелом узле волос пламенела расшитая цветным шелком шлычка, розовая рубаха, заправленная в юбку, не морщинаясь, охватывала крутую спину и налитые плечи. Поднимаясь в гору, Акси́нья клонилась вперед, ясно вылегала под рубахой продольная ложбинка на спине. Григорий видел бурые круги слинявшей под мышками от пота рубахи, провожал глазами каждое движение. Ему хотелось снова заговорить с ней. (М. Шолохов «Тихий Дон»)

4. Сегодня во время антракта на приеме, когда мы отдыхали и курили в аптеке, фельдшер, крутя порошки, рассказывал (почему-то со смехом), как одна фельдшерица, болея морфинизмом и не имея возможности достать морфий, принимала по полрюмки опийной настойки. Я не знал, куда девать глаза во время этого мучительного рассказа. Что тут смешного? Мне он ненавистен. Что смешного в этом? Что? (М. Булгаков «Морфий»)

5. Есть прекрасный русский стих, который я не устану твердить в московские синие ночи, от которого, как наваждение, рассыпается рогатая нечисть. Угадайте, друзья, этот стих: он полозьями пишет по снегу, он ключом верещит в замке, он морозом стреляет в комнату:

... Не расстреливал несчастных по темницам.

Вот символ веры, вот поэтический канон настоящего писателя — смертельного врага литературы. (О. Мандельштам «Четвертая проза»)

6. Обломов долго не мог успокоиться; он ложился, вставал, ходил по комнате и опять ложился. Он в низведении себя Захаром до степени других видел нарушение прав своих на исключительное предпочтение Захаром особы барина всем и каждому.

Он вникал в глубину этого сравнения и разбирал, что такое другие и что он сам, в какой степени возможна и справедлива эта параллель и как тяжела обида, нанесенная ему Захаром; наконец,

сознательно ли оскорбил его Захар, то есть убежден ли он был, что Илья Ильич всё равно, что «другой», или так это сорвалось у него с языка, без участия головы. Всё это задело самолюбие Обломова, и он решил показать Захару разницу между ним и теми, которых разумел Захар под именем «других», и дать почувствовать ему всю гнусность поступка. (И. Гончаров «Обломов»)

7. Выиграв сто тысяч, загадочный гость Ивана поступил так: купил книг, бросил свою комнату на Мясницкой...

— Уу, проклятая дыра! — прорычал гость.

...и нанял у застройщика в переулке близ Арбата...

— Вы знаете, что такое — застройщики? — спросил гость у Ивана и тут же пояснил: — Это немногочисленная группа жуликов, которая каким-то образом уцелела в Москве...

Нанял у застройщика две комнаты в подвале маленького домика в садике. Службу в музее бросил и начал сочинять роман о Понтии Пилате. (М. Булгаков «Мастер и Маргарита»)

8. Напомню опять читателю, что Николай Всеволодович принадлежал к тем натурам, которые страха не ведают. На дуэли он мог стоять под выстрелом противника хладнокровно, сам целить и убивать до зверства спокойно. Если бы кто ударил его по щеке, то, как мне кажется, он и на дуэль бы не вызвал, а тут же, тотчас же убил бы обидчика; он именно был из таких и убил бы с полным сознанием, а вовсе не вне себя. Мне кажется даже, что он никогда и не знал тех ослепляющих порывов гнева, при которых уже нельзя рассуждать. При бесконечной злобе, овладевавшей им иногда, он все-таки всегда мог сохранять полную власть над собой, а стало быть, и понимать, что за убийство не на дуэли его непременно сошлют в каторгу; тем не менее он все-таки убил бы обидчика и без малейшего колебания. (Ф. Достоевский «Бесы»)

9. Мы тронулись в путь; с трудом пять худых кляч тащили наши повозки по извилистой дороге на Гуд-гору; мы шли пешком сзади, подкладывая камни под колёса, когда лошади выбивались из сил; казалось, дорога вела на небо, потому что, сколько глаз мог разглядеть, она всё поднималась и наконец пропадала в облаке, которое еще с вечера отдыхало на вершине Гуд-горы, как коршун, ожидающий добычу; снег хрустел под ногами нашими; воздух

становился так редок, что было больно дышать; кровь поминутно прилиwała в голову, но со всем тем какое-то отрадное чувство распространялось по всем моим жилам, и мне было как-то весело, что я так высоко над миром: чувство детское, не спорю, но, удаляясь от условий общества и приближаясь к природе, мы невольно станем детьми; всё приобретенное отпадает от души, и она делается вновь такую, какой была некогда, и, верно, будет когда-нибудь опять. (М. Лермонтов «Герой нашего времени»)

10. В эту самую минуту вдруг громкий, новый голос, слышавшийся из-за толпы, плотно обступившей князя и Настасью Филипповну, так сказать, раздвинул толпу и разделил ее надвое. Перед Настасьей Филипповной стоял сам отец семейства, генерал Иволгин. Он был во фраке и в чистой манишке; усы его были нафабрены...

Этого уже Ганя не мог вынести.

Самолюбивый и тщеславный до мнительности, до ипохондрии; искавший во все эти два месяца хоть какой-нибудь точки, на которую мог бы опереться приличнее и выставить себя благороднее; чувствовавший, что еще новичок на избранной дороге и, пожалуй, не выдержит; с отчаяния решившийся наконец у себя дома, где был деспотом, на полную наглость, но не смеявший решиться на это перед Настасьей Филипповной, сбивавшей его до последней минуты с толку и безжалостно державшей над ним верх; «нетерпеливый нищий», по выражению самой Настасьи Филипповны, о чем ему уже было донесено; поклявшийся всеми клятвами больно наверстать ей всё это впоследствии и в то же время ребячески мечтавший иногда про себя свести концы и примирить все противоположности, — он должен теперь испытать еще эту ужасную чашу, и, главное, в такую минуту! Еще одно непредвиденное, но самое страшное истязание для тщеславного человека, — мука краски за своих родных, у себя же в доме, выпала ему на долю. «Да стоит ли наконец этого само вознаграждение!» — промелькнуло в это мгновение в голове Гани. (Ф. Достоевский «Идиот»)

11. Даже в те часы, когда совершенно потухает петербургское серое небо, и весь чиновный народ наелся и отобедал, кто как мог, сообразно с получаемым жалованьем и собственной прихотью, — когда всё уже отдохнуло после департаментского скрипенья перьями, беготни, своих и чужих необходимых занятий

и всего того, что задает себе добровольно, больше даже, чем нужно, неугомонный человек, — когда чиновники спешат предать наслаждению оставшееся время: кто побойчее, несется в театр; кто на улицу, определяя его на рассматриванье кое-каких шляпенюк; кто на вечер — истратить его в комплиментах какой-нибудь смазливой девушке, звезде небольшого чиновного круга; кто, и это случается чаще всего, идет просто к своему брату в четвертый или третий этаж, в две небольшие комнаты с передней или кухней и кое-какими модными претензиями, лампой или иной вещицей, стоившей многих пожертвований, отказов от обедов, гуляний, — словом, даже в то время, когда все чиновники рассеиваются по маленьким квартиркам своих приятелей поиграть в штурмовой вист, прихлебывая чай из стаканов с копеечными сухарями, затягиваясь дымом из длинных чубуков, рассказывая во время сдачи какую-нибудь сплетню, занесшуюся из высшего общества, от которой никогда и ни в каком состоянии не может отказаться русский человек, или даже, когда не о чем говорить, пересказывая вечный анекдот о коменданте, которому пришли сказать, что подрублен хвост у Фальконетова монумента, — словом, даже тогда, когда всё стремиться развлечься, — Акакий Акакиевич не предавался никакому развлечению. (Н. Гоголь «Шинель»)

12. Почти четверть века назад, когда Вадим Александрович Глебов еще не был лысоватым, полным, с грудями, как у женщины, с толстыми ляжками, с большим животом и опавшими плечами, что заставляло его шить костюмы у портного, а не покупать готовые, потому что пиджак годился пятьдесят второй, а в брюки он еле влезал в пятьдесят шестые, а то брал и пятьдесят восьмые; когда у него еще не было мостов вверху и внизу во рту, врачи не находили изменений в кардиограмме, говоривших о сердечной недостаточности и начальной стадии стенокардии; когда его еще не мучили изжоги по утрам, головокружения, чувство разбитости во всем теле; когда его печень работала нормально и он мог есть жирную пищу, не очень свежее мясо, пить сколько угодно вина и водки, не боясь последствий, не знал, что такое боли в пояснице, возникающие от напряжения, переохлаждения и бог знает еще отчего; когда он не боялся переплыть Москву-реку в самом широком месте, мог играть четыре часа без отдыха в волейбол; когда он был скор на ногу, костляв, с длинными волосами,

в круглых очках, обликом напоминал разночинца-семидесятника; когда он часто сидел без денег, зарабатывал как грузчик на вокзале или колол дрова в замоскворецких двориках; когда он голодал, была опасность, что начинается чахотка, его посылали в Крым, и всё обошлось; когда еще были живы отец, тетя Поля и бабушка и все жили в маленьком домишке на набережной, на втором этаже, где кроме них жили еще шесть семей и в кухне стояло восемь столов; когда он любил петь песни с девушками; когда его звали не Вадимом Александровичем, а Глебычем и Батоном; когда он только еще мечтал, томясь бессонницей и жалким юношеским бессилием, обо всем том, что потом пришло к нему, не принеся радости, потому что отняло так много сил и того невосполнимого, что называется жизнью; в те времена, почти четверть века назад, был такой профессор Ганчук, была Соня, были Антон и Левка Шулепников, по прозвищу Шулепа, с которыми Вадим Александрович жил по соседству, были разные другие люди, понемногу исчезнувшие, и был он сам, непохожий на себя и невзрачный, как гусеница. (Ю. Трифонов «Дом на набережной»)

12. Решительно, я никогда подобной женщины не видывал. Она была далеко не красавица, но я имею свои предубеждения также и насчет красоты. В ней было много породы... порода в женщинах, как и в лошадях, великое дело; это открытие принадлежит Юной Франции. Она, то есть порода, а не Юная Франция, большею частью изобличается в поступи, в руках и ногах; особенно нос много значит. Правильный нос в России реже маленькой ножки. Моей певунье казалось не более восемнадцати лет. Необыкновенная гибкость ее стана, особенное, ей только свойственное наклонение головы, длинные русые волосы, какой-то золотистый отлив ее слегка загорелой кожи на шее и плечах и особенно правильный нос — всё это было для меня обворожительно. Хотя в ее косвенных взглядах я читал что-то дикое и подозрительное, хотя в ее улыбке было что-то неопределенное, но такова сила предубеждений: правильный нос свел меня с ума; я вообразил, что нашел Гётеву Миньону, это причудливое создание его немецкого воображения, — и точно, между ими было много сходства: те же быстрые переходы от величайшего беспокойства к полной неподвижности, те же загадочные речи, те же прыжки, странные песни.

Под вечер, остановив ее в дверях, я завел с нею следующий разговор. (М. Лермонтов «Герой нашего времени»)

13. Пушкин меня заразил любовью. Словом — любовь. Ведь разное: вещь, которую никак не зовут, и вещь, которую так зовут. Когда горничная походя сняла с чужой форточкой рыжего кота, который сидел и зевал, и он потом три дня жил у нас в зале под пальмами, и потом ушел и никогда не вернулся — это любовь. Когда Августа Ивановна говорит, что она уедет от нас в Ригу и никогда не вернется, — это любовь. Когда барабанщик уходил на войну и потом никогда не вернулся — это любовь. Когда розовогазовых нафталиновых парижских кукол весной после перетряски опять убирают в сундук, а я стою, и смотрю, и знаю, что я их больше никогда не увижу, — это любовь. То есть это — от рыжего кота, Августы Ивановны, барабанщика и кукол так же и там же жжет, как от Земфиры и Алеко и Мариулы и могилы. (М. Цветаева «Мой Пушкин»)

14. Рядом с ним два санитары раздевали раненого красноармейца. Один поддерживал раненого под руки, второй, бережно касаясь толстыми пальцами, осторожно распарывал ножницами по шву залитые бурными подтеками штаны, и, когда на пол бесформенной грудой сползли жесткие, как брезент, покоробившиеся от засохшей крови защитные штаны и бязевые кальсоны, насквозь пропыленные и по цвету почти не отличавшиеся от верхней одежды, Звягинцев увидел на правой ноге красноармейца чуть пониже бедра огромную рваную рану, уродливо выпирающую из красного месива, ослепительно белую, расколотую кость.

Красноармеец, чем-то неуловимо напоминавший Стрельцова, немолодой мужчина с тронутыми сединой усами над ввалившимся ртом и острыми, одетыми голубоватой бледностью скулами, держался мужественно, не проронил ни одного слова и всё время смотрел в одну точку отрешенным, нездешним взглядом, но Звягинцев глянул на его левую ногу, беспомощно полусогнутую в колене, худую и волосатую, дрожащую мелкой лихорадочной дрожью, и, не в силах больше смотреть на чужое страдание, отвернулся, проворно закрыл глаза.

«Этот парень отходил свое. Оттяпают ему доктора ножку, оттяпают, как пить дать, а я еще похожу. Не может же быть, чтобы

и у меня ноги были перебитые?» — в тоскливом ожидании думал Звягинцев. (М. Шолохов «Они сражались за Родину»)

15. Он приблизился и, еще раз откашлявшись, принялся читать, не обращая никакого внимания на сторону и не решаясь взглянуть в лицо умершей. Глубокая тишина воцарилась. Он заметил, что сотник вышел. Медленно поворотил он голову, чтобы взглянуть на умершую и...

Трепет пробежал по его жилам: пред ним лежала красавица, какая когда-либо бывала на земле. Казалось, никогда еще черты лица не были образованы в такой резкой и вместе гармонической красоте. Она лежала как живая. Чело, прекрасное, нежное, как снег, как серебро, казалось, мыслило; брови — ночь среди солнечного дня, тонкие, ровные, горделиво приподнялись над закрытыми глазами, а ресницы, упавшие стрелами на щеки, пылавшие жаром тайных желаний; уста — рубины, готовые усмехнуться... Но в них же, в тех же самых чертах, он видел что-то страшно пронзительное. Он чувствовал, что душа его начинала как-то болезненно ныть, как будто бы вдруг среди вихря веселья и закружившейся толпы запел кто-нибудь песню об угнетенном народе. Рубины уст ее, казалось, прикипали кровию к самому сердцу. Вдруг что-то страшно знакомое показалось в лице ее.

— Ведьма! — вскрикнул он не своим голосом, отвел глаза в сторону, побледнел весь и стал читать свои молитвы.

Это была та самая ведьма, которую убил он. (Н. Гоголь «Вий»)

16. Весна долго не открывалась. Последние недели поста стояла ясная, морозная погода. Днем таяло на солнце, а ночью доходило до семи градусов; наст был такой, что на возах ездили без дороги. Пасха была на снегу. Потом вдруг, на второй день Святой, понесло теплым ветром, надвинулись тучи, и три дня и три ночи лил бурный и теплый дождь. В четверг ветер затих, и надвинулся густой серый туман, как бы скрывающая тайны совершавшихся в природе перемен. В тумане полились воды, затрещали и сдвинулись льдины, быстрее двинулись мутные, вспенившиеся потоки, и на самую Красную Горку, с вечера, разорвался туман, тучи разбежались барашками, прояснело, и открылась настоящая весна. Наутро поднявшееся яркое солнце быстро съело тонкий ледок, подернувший воды, и весь теплый воздух задрожал от наполнивших его испарений отжившей земли. Зазеленела старая и вылезаящая

иглами молодая трава, надулись почки калины, смородины и липкой спиртовой березы, и на обсыпанной золотым цветом лозине загудела выставленная облетающаяся пчела. Залились неведомые жаворонки над бархатом зеленой и обледеневшим жнивьем, заплакали чибисы над налившимися бурю, неубравшеюся водой низами и болотами, и высоко пролетели с весенним гоготаньем журавли и гуси. Заревела на выгонах облешая, только местами еще не перелинявшая скотина, заиграли кривоногие ягнята вокруг теряющих волну блеющих матерей, побежали быстроногие ребята по просыхающим, с отпечатками босых ног тропинками, затрещали на пруду веселые голоса баб с холстами, и застучали по дворам топоры мужиков, налаживающих сохи и бороны. Пришла настоящая весна. (Л. Толстой «Анна Каренина»)

17. Жизнь в Коломне страх уединенна: редко покажется карета, кроме разве той, в которой ездят актеры, которая громом, звоном и бряканьем своим одна смущает всеобщую тишину. Тут всё пешеходы; извозчик весьма часто без седока плетется, таща сено для бородатой лошаденки своей. Квартиру можно сыскать за пять рублей в месяц, даже с кофеем поутру. Вдовы, получающие пенсию, тут самые аристократические фамилии; они ведут себя хорошо, метут часто свою комнату, толкуют с приятельницами о дороговизне говядины и капусты; при них часто бывает молоденькая дочь, молчаливое, безгласное, иногда миловидное существо, гадкая собачонка и стенные часы с печально постукивающим маятником. Потом следуют актеры, которым жалованье не позволяет выехать из Коломны, народ свободный, как все артисты, живущие для наслажденья. Они, сидя в халатах, чистят пистолет, клеят из картона всякие вещицы, полезные для дома, играют с пришедшим приятелем в шашки и так проводят утро, делая почти то же ввечеру, с присоединением кое-когда пунша. После сих тузов и аристократства Коломны следует необыкновенная дробь и мелочь. Их также трудно поименовать, как исчислить то множество насекомых, которое зарождается в старом уксусе. Тут есть старухи, которые молятся; старухи, которые пьянствуют; старухи, которые и молятся, и пьянствуют вместе; старухи, которые перебиваются непостижимыми средствами, как муравьи, — таскают с собою старое белье и тряпье от Калинкина мосту до толкучего рынка, с тем чтобы продать его там за пятнадцать копеек; словом,

часто самый несчастный осадок человечества, которому ни один благодетельный политический эконом не нашел средств улучшить состояние. (Н. Гоголь «Портрет»)

18. Это был новый пассажир, который ни для кого из нас незаметно присел с Коневца. Он до сих пор молчал, и на него никто не обращал никакого внимания, но теперь все на него оглянулись, и, вероятно, все подивились, как он мог до сих пор оставаться незамеченным. Это был человек огромного роста, с смуглым открытым лицом и густыми волнистыми волосами свинцового цвета: так странно отливала его проседь. Он был одет в послушничьем подряснике с широким монастырским ременным поясом и в высоком черном суконном колпачке. Послушник он был или постриженный монах — этого отгадать было невозможно, потому что монахи ладожских островов не только в путешествиях, но и на самых островах не всегда надевают камилавки, а в сельской простоте ограничиваются колпачками. Этому нашему новому сопутнику, оказавшемуся впоследствии чрезвычайно интересным человеком, по виду можно было дать с небольшим лет за пятьдесят; но он был в полном смысле слова богатырь, и притом типический, простодушный, добрый русский богатырь, напоминающий дедушку Илью Муромца в прекрасной картине Верещагина и в поэме графа А.К. Толстого. Казалось, что ему не в ряске ходить, а сидеть бы ему на «чубаром» да ездить в лаптицах по лесу и лениво нюхать, как «смолой и земляникой пахнет темный бор».

Но при всем этом простодушии, не много надо было наблюдательности, чтобы видеть в нем человека много видевшего, и, что называется «бывалого». (Н. Лесков «Очарованный странник»)

19. Вечером мы с охотником Ермолаем отправились на «тягу»... Но, может быть, не все мои читатели знают, что такое тяга. Слушайте же, господа.

За четверть часа до захождения солнца, весной, вы входите в рощу, с ружьем, без собаки. Вы отыскиваете себе место где-нибудь подле опушки, оглядываетесь, осматриваете пистон, перемигиваетесь с товарищем. Четверть часа прошло. Солнце село, но в лесу еще светло; воздух чист и прозрачен; птицы болтливо лепечут; молодая трава блестит веселым блеском изумруда... Вы ждете. Внутренность леса постепенно темнеет; алый свет ве-

черней зари медленно скользит по корням и стволам деревьев, поднимается всё выше и выше, переходит от нижних, почти еще голых, веток к неподвижным, засыпающим верхушкам... Вот и самые верхушки потускнели; румяное небо синее. Лесной запах усиливается, слегка повеяло теплой сыростью; влетевший ветер около вас замирает. Птицы засыпают — не все вдруг — по породам; вот затихли зяблики, через несколько мгновений малиновки, за ними овсянки. В лесу всё темней да темней. Деревья сливаются в большие чернеющие массы; на синем небе робко выступают первые звездочки. Все птицы спят. Горихвостки, маленькие дятлы одни еще сонливо посвистывают... Вот и они умолкли. Еще раз прозвенел над вами звонкий голос пеночки; где-то печально прокричала иволга, соловей щелкнул в первый раз. Сердце ваше томится ожиданьем, и вдруг — но одни охотники поймут меня, — вдруг в глубокой тишине раздается особого рода карканье и шипенье, слышится мерный взмах проворных крыл, — и вальдшнеп, красиво наклонив свой длинный нос, плавно вылетает из-за темной березы навстречу вашему выстрелу.

Вот что значит «стоять на тяге». (И. Тургенев «Ермолай и мельничиха»)

20. Русский летчик успел выпрыгнуть из подбитого истребителя, но в неловкое место выпрыгнул, над рекой. Подбирая стропы парашюта, летчик норовил утянуться за реку, приземлиться на своем берегу. По нему, беспомощно болтающемуся в просторном небе, ох, как хотел в те минуты человек, чтоб небо загромождено было облаками, дымом или еще чем-нибудь, — со вражеских позиций открыли огонь из всего, что могло стрелять. Не потому, что немцы — совсем плохие люди, потому и палили. Попади на место нашего летчика немец, наши поступили бы точно так же, потому как на этот случай нет тут ни немца, ни турка, ни русского; болезненно-азартная психопатия — доклевывать подранка в крови у всякой земной твари, даже у веселых, вроде бы невинных пташек, а уж тварь под названием человек — где же обойдется без зверского порока. Добить, дотерзать, допичкать, додавить защиты лишнего брата своего — это ли не удовольствие, это ли не наслаждение — добей, дотопчи — и кайся, замаливай грех — такой услаждающий корм для души. Века проходят, а обычай сей существует на земле средь чад Божьих. Крепок духом, силен телом был

русский летчик. Упав с продырявленным парашютом в воду, он еще сумел снять с себя лямки парашюта, сбросил шлем, поплыл к берегу, но против оголтелой, в раж вошедшей орды, обрушившейся на него всем фронтом, и ему, неистово борющемуся за жизнь, устоять оказалось не по силам. (В. Астафьев «Прокляты и убиты»)

21. Автор чрезвычайно затрудняется, как назвать ему обеих дам таким образом, чтобы опять не рассердились на него, как серживались прежде. Назвать выдуманной фамилией опасно. Какое не придумай имя, уж непременно найдется в каком-нибудь углу нашего государства, благо велико, кто-нибудь, носящий его, и непременно рассердится не на живот, а на смерть, станет говорить, что автор нарочно приезжал секретно с тем, чтобы выведать всё, что он такое сам, и в каком тулупчике ходит, и к какой Аграфене Ивановне навевается, и что любит покушать. Назови же его по чинам — боже сохрани, и того опасней! Теперь у нас все чины и сословия так раздражены, что всё что ни есть в печатной книге, уже кажется им личностью: таково уж, видно, расположение в воздухе. Достаточно сказать только, что есть в одном городе глупый человек, это уже и личность: вдруг выскочит господин почтенной наружности и закричит: ведь я тоже человек, стало быть, я тоже глуп, словом, смекнет, в чем дело. А потому, для избежания всего этого, будем называть даму, к которой приехала гостя, так, как она называлась почти единогласно в городе N, именно дамою приятно во всех отношениях.

Это название она приобрела законным образом, ибо, точно, ничего не пожалела, чтобы сделаться любезною до последней степени. Хотя, конечно, сквозь любезность прокрадывалась ух какая юркая прыть женского характера! И хотя подчас в каждом приятном слове торчала ух какая булавка! А уж не приведи бог, что кипело в сердце против той, которая бы пролезла как-нибудь и чем-нибудь в первые. Но всё это было облечено самую тонкою светскостью, какая только бывает в губернском городе. Всякое движение производила она со вкусом, даже любила стихи, даже иногда мечтательно умела держать голову, и все согласились, что она, точно, женщина приятная во всех отношениях. Другая же дама, то есть приехавшая, не имела такой многосторонности в характере, потому будем ее называть просто приятная дама. (Н. Гоголь «Мертвые души»)

22. Чарский был один из коренных жителей Петербурга. Ему не было еще тридцати лет; он не был женат; служба не обременяла его. Покойный дядя его, бывший виц-губернатором в хорошее время, оставил ему порядочное имение. Жизнь его могла быть очень приятна; но он имел несчастье писать и печатать стихи. В журналах звали его поэтом, а в лакейской сочинителем.

Несмотря на великие преимущества, коими пользуются стихотворцы (признаться: кроме права ставить винительный падеж вместо родительного и еще кой-каких так называемых поэтических вольностей, мы никаких особенных преимуществ за русским стихотворцами не ведаем) — как бы то ни было, несмотря на всевозможные их преимущества, эти люди подвержены большим невыгодам и неприятностям. Зло самое горькое, самое нестерпимое для стихотворца есть его звание и прозвище, которым он клеймен и которое никогда от него не отпадает. Публика смотрит на него как на свою собственность; по ее мнению, он рожден для ее пользы и удовольствия. Возвратится ли он из деревни, первый встречный спрашивает его: не привезли ли вы нам чего-нибудь новенького? Задумается ли он о расстроенных своих делах, о болезни милого ему человека, тотчас пошлая улыбка сопровождает пошлое восклицание: верно, что-нибудь сочиняете! Влюбится ли он? — красавица его покупает себе альбом в Английском магазине и ждет уже элегии. Придет ли он к человеку, почти с ним незнакомому, поговорить о важном деле, тот уж кличет своего сынка и заставляет читать стихи такого-то; и мальчишка угощает стихотворца его же изуродованными стихами. А это еще цветы ремесла! Каковы же должны быть невзгоды? Чарский признавался, что приветствия, запросы, альбомы и мальчишки так ему надоедали, что поминутно принужден он был удерживаться от какой-нибудь грубости. (А. Пушкин «Египетские ночи»)

23. После обеда трясем грушовку. За хозяина — Горкин. /.../

В саду необыкновенно светло, золотисто: лето сухое, деревья поредели и подсохли, много подсолнухов по забору, кисло трещат кузнечики, и кажется, что и от этого треска исходит свет — золотистый, жаркий. Разросшаяся крапива и лопухи еще густеют сочно, и только под ними хмуро; а обдерганные кусты смородины так и блестят от света. Блестят и яблони — глянцем ветвей и листьев, матовым лоском яблок, и вишни, совсем сквозные, залитые

янтарным клеем. Горкин ведет к грушовке, сбрасывает картуз, жилетку, плюет в кулак.

— Погоди, стой...— говорит он, прикидывая глазом. — Я ее легким трясом, на первый сорт. Яблочко квелое у ней... ну, маленько подшибем — ничего, лучше сочком пойдет... а силой не берись!

Он прилаживается и встряхивает, легким трясом. Падает первый сорт. Все кидаются в лопухи, в крапиву. Вязкий, вялый какой-то запах от лопухов, и пронзительно едкий — от крапивы, мешаются со сладким духом, необычайно тонким, как где-то пролитые духи, — от яблок. Ползают все, даже грузный Василь Василич, у которого лопнула на спине жилетка, и видно розовую рубаху лодочкой; даже толстый Трифоныч, весь в муке. Все берут в горсть и нюхают: ааа... груш-шовка!..

Зажмуришься и вдыхаешь, — такая радость! Такая нежность, вливающаяся тонко-тонко, такая душистая сладость-крепость — со всеми запахами согретого сада, замятой травы, растревоженных теплых кустов черной смородины. Нежаркое уже солнце и нежное голубое небо, сияющее в ветвях, на яблочках...

И теперь еще, не в родной стране, когда встретишь невидное яблочко, похожее на грушовку запахом, зажмешь в ладони, зажмуришься, — и в сладковатом и сочном духе вспомнится, как живое, — маленький сад, когда-то казавшийся огромным, лучший из всех садов, какие ни есть на свете, теперь без следа пропавший... с березками и рябиной, с яблоньками, с кустиками малины, черной, белой и красной смородины, крыжовника виноградного, с пышными лопухами и крапивой, далекий сад... — до погнутых гвоздей забора, до трещинки на вишне с затеками слюдяного блеска, с капельками янтарно-малинового клея, — всё, до последнего яблочка верхушки за золотым листочком, горящим, как золотое стеклышко!.. И двор увидишь, с великой лужей, уже повысохшей, с сухими колеями, с угрызшими кирпичами, с досками, влипшими до дождей, с увязнувшей навсегда опоркой... и серые сараи, с шелковым лоском времени, с запахом, с запахом смолы и дегтя, и вознесенную до амбарной крыши гору кулей пузатых, с овсом и солью, слежавшеюся в камень, с прильнувшими цепко голубями, со струйками золотого овсеца... и высокие штабеля досок, плачущие смолой на солнце, и трескучие пачки драни, и чурбачки, и стружки... (И. Шмелёв «Лето Господне»)

24. У дервиша Ходжи Зульфикара спросили, когда он печально летел на бешеном самолете, а потом мчался на столь же бешеной машине:

— Дервиш, ты любишь XX век? ты любишь Цивилизацию Запада? Цивилизацию бешено несущихся крыл и колес? и визг бесчеловечных моторов?

Он сказал:

— Я люблю родную древнюю пыльную верблюжью Азию мою.

Когда я бреду пешком по тропе в соседний кишлак — это любимая мной Пешая Цивилизация... Сладкая!

Когда я еду трясусь в далекий кишлак на ветхом осле моем — то это ослиная цивилизация... Утомительная! (куда? зачем стремлюсь я на четырех ослиных ногах, когда Аллах дал мне две мои?..)

Но есть! Есть Третья Азиатская Цивилизация — возлюбленная моя: когда я лежу на речной траве и дремлю, а чудится людям, что это мудрец размышляет о вселенной... но нет ни одной мысли в голове веющей блаженной моей, а есть в голове только река и камень у реки...

И это Третья Возлежащая Цивилизация — возлюбленная моя... Когда мне даже две ноги скучны и не нужны?

И какие тут сатанинские колёса? крылья? моторы? даже во рту горько тошно от слов этих, как от вчерашнего прогорклого табака-насвая... (Т. Зульфикаров «Три цивилизации»)

Примечание: в тексте сохранена авторская пунктуация.

ВОПРОСЫ ДЛЯ САМОПРОВЕРКИ

1. В чем заключается универсальность закона противопоставления и сопоставления?
2. Объясните закон нового понятия.
3. Как следует работать над длинным предложением?
4. Что такое период? Каковы особенности интонации при чтении периода?
5. В чем заключается закон логической перспективы?
6. Как логическая перспектива связана с событийным рядом, сквозным действием и сверхзадачей?

РАЗДЕЛ III. РАБОТА НАД СТИХОТВОРНЫМ ПРОИЗВЕДЕНИЕМ

Основополагающие принципы работы артиста-чтеца над исполнением литературного произведения (принципы действенного анализа, логического разбора текста) актуальны как для прозы, так и для поэзии. Но частные особенности, связанные с самой спецификой стихотворного текста, нельзя не принимать во внимание. Требования формы здесь обостряются до предела и заставляют исполнителя быть особенно щепетильным в отношении ритмических, фонетических, интонационно-мелодических средств выразительности. Произведения поэзии — прежде всего лирические — обладают также особым возвышенным строем мыслей и чувств, который чтец должен быть способен переживать и заражать им зрителей. При этом к каждому произведению необходим абсолютно конкретный подход и с точки зрения формы, и точки зрения содержания.

ОСНОВЫ ТЕОРИИ СТИХОСЛОЖЕНИЯ

Главная особенность стихотворного произведения — *ритм*. В художественной прозе тоже есть свой ритм, создаваемый внутренней энергией замысла и выражающей ее интонационной мелодией. Прозаический ритм противопоставлен стихотворно-поэтическому: он соотносится с многообразием естественного ритма живой речи, тогда как стихотворно-поэтический ритм отличается упорядоченностью, где отдельные отрезки речи так или иначе приравниваются друг к другу. Более общее качество, отличающее поэзию от прозы, — перенос центра тяжести с изображения действительности в ее объективной и субъективной многоплановости на передачу субъективного состояния. Ритм стихов не музыкальный, а речевой. В ритме стиха нет ничего, чего не было бы в речи: иногда мы вдруг замечаем, что говорим стихами: «Не пойдем сегодня на прогулку» или: «Мы смотрели телевизор»; а вспомним вывески или названия: «Овощи и фрукты», «Закрыто на ремонт», «Волки и овцы», «Театральный роман» и т. д.

Однако поэтическое произведение отличается от прозаического не только особой формой. Форма органически связана с содержанием, более того, форма содержательна. И нам прежде всего необходимо познакомиться с особенностями русского стихосложения.

Общий родовой признак русского стиха — более или менее урегулированное чередование ударных и безударных слогов; при этом главенствующая роль принадлежит ударным. Такой стих называют **тоническим**; что связано с тем, что ударение в русском языке может стоять на любом слоге. Языкам с постоянным ударением (например, французскому, польскому и др.) свойственна **силлабическая** система стихосложения, в которой учитывается количество слогов в строке.

Примером исконно русского, тонического, стиха могут служить произведения народной поэзии, например:

*Под сла́вным го́родом под Кие́вом,
На те́х на степя́х на Цица́рских
Стоя́ла заста́ва богаты́рская.
На заста́ве атаме́н был Илья́ Му́ромец,
Подата́манье́ был Добры́ня Ники́тич млад,
Есау́л Але́ша Попо́вский сын...*

Былина «Илья Муромец на заставе богатырской»

Здесь урегулировано только количество ударных слогов, а безударные между ними не урегулированы.

В XVII–XVIII вв. в России каноном книжной поэзии был силлабический стих, который выглядел примерно так:

*А как в правах вредно что усмотрю, умняе
Сама ставши, под пером стих течет скоряе.
Чувствую сам, что тогда в воде своей плавлю,
И что чтецов я своих читать не заставлю.*

А. Кантемир «К музе своей»

Бытование такого неестественного для русской речи стиха объясняется тем, что стихи декламировались как богослужебный речетатив, где слоги уравнивались по силе, и различия между ударными и безударными слогами не было (если посчитать количество слогов в каждой строке приведенного отрывка,

их окажется равное количество — тринадцать, и все они должны произноситься с ударением). Это неудивительно, ведь большинство стихотворцев того времени были лицами духовными и черпали образцы из православного богослужения, да и сама эпоха требовала именно такой, божественно высокой поэзии.

Но уже с середины XVIII и до XX вв. в русской поэзии господствовало силлабо-тоническое стихосложение; оно вполне актуально и в современной поэзии, несмотря на то что уже с конца XIX в. начало расшатываться в направлении тонического и вольного стиха (об этом чуть ниже). Из силлабической системы оно взяло упорядоченное количество слогов в строке, а из тонической — упорядоченное количество ударений. Но при всей урегулированности силлабо-тоническая система поражает своим ритмическим богатством, поскольку обладает настоящим изобилием вариаций этой самой урегулированности. Убедимся в этом, познакомившись с ее основными ритмическими категориями.

Основной ритмической единицей является **строка**, или **стих**. Стихи делятся на стопы. **Стопа** — повторяющаяся единица ритма, включающая ударный слог и один, два, иногда и большее количество безударных. **Метр** — вид стопы: ямб, дактиль и т. п. **Размер** — количество стоп в строке. Деление стихов на стопы искусственно; мы их слышим только *при скандировании*.

Из двух слогов состоят **хорей** и **ямб**; в хорее первый слог в стопе ударный, второй безударный; в ямбе — наоборот. В строке может быть разное количество стоп, поэтому размер так и называется: двухстопный, трехстопный и т. д. Например, 4-стопный ямб (строки мы разделили на стопы чертой \ для наглядности):

*Не да́й \мне бо́г \сойту́ \с ума́.
Нет, лёг\че но́\сох ú \сума́... (А. Пушкин)*

А вот 4-стопный хорей:

*Были \бу́ри, \непо\го́ды,
Да́ мла\ды́е \бы́ли\ го́ды! (Е. Баратынский)*

А вот 2-стопный:

*Во́т мра\чítся
Сво́д ла\зу́рный!*

*Вот кру\титя
Вихорь \бу\рный!* (А. Полежаев)

В результате того, что количество стоп определяется при скандировании, в стихе, как видно из примера, появляются как бы дополнительные ударения. Но надо понимать, что деление на стопы условно, и при чтении стихотворения, то есть в отсутствие скандирования, их слышно не будет; более того, скандирование произведения считается пороком исполнения.

Теперь приведем примеры трехсложных метров, т. е. тех, в которых стопа состоит из трех слогов. В **дактиле** ударен первый слог, в **амфибрахии** — второй, в **анapestе** — третий.

4-стопный дактиль:

*Что ты, голубчик, за\думчив си\дишь,
Слышишь — не \слышишь, гля\дишь — не гля\дишь?* (А. Фет)

2-стопный амфибрахий:

*Есть рэчи \— значэнье
Темно иль \ничтожно,
Но им без \волнэнья
Внимать не\возможно.* (М. Лермонтов)

*По рыбам, \ по звэздам \ пронóсит \шалáнду,
Три грéка \ в Одéссу \ везут кон\трабáнду...* (Э. Багрицкий)

3-стопный anapest:

*Меркнет зрéние — си\ла моя,
Два незрú\мых алмáз\ных копьá,
Глохнет слúх, \ полный дáль\него грóма
И дыхá\ния ó\тчего дóма...* (А. Тарковский)

Последние две строки оканчиваются на безударный гласный, как бы лишний в стопе; бывает также, что в последней стопе стиха недостает безударных слогов (как, например, в приведенном отрывке из стихотворения А. Фета). Это частные разновидности ритмического окончания — **клаузулы**; они не меняют размера стиха. Клаузула бывает **мужская** (как в первых двух строчках), **женская** (как во вторых двух), **дактилическая** — с двумя

безударными слогами в конце строки (*По ве́черам, \над ре́с\ торá\нами*) и гипердактилическая — с тремя («Идет \Балда́, \ покрá\кивает...»).

Названные размеры — основные в русской поэзии; 4-сложник, или пеон, или 5-сложник встречаются редко. Приведем примеры: 4-сложник (4-стопный)

*Спúте, полу\мёртвые, у\вядшие цве\ты,
Та́к и не уз\навшие рас\цвёта красо\ты... (К. Бальмонт)*

*Фона́рики, \суда́рики, \скажи́те-ка \вы мне́,
Что ви́дели, \что слы́шали \в ночной вы́ти\шинé... (И. Мятлев)*

5-сложник (1-стопный и 2-стопный):

*Не шуми́ ты, рожь,\
Спелым ко́лосом\
Ты не по́й, коса́рь,\
Про ширóку степь. (А. Кольцов)*

*Ты не спра́шивай, \не распы́тывай,
Умом-ра́зумом \не раски́дывай:
Как люблю́ тебя, \почему́ люблю,
И за что́ люблю, \и надóлго ли? (А.К. Толстой)*

Этим не ограничивается ритмическое разнообразие русской поэзии, а отсюда, пожалуй, только начинается.

Есть огромное число стихотворений, в которых количество стоп в строке переменено, называются они **вольными (разностопными)**:

*И скúчно, \и гру́стно, \и не́кому ру́ку\ подáть
В мину́ту\ душе́вной\ невзго́ды...
Желáнья!.. \что по́льзы \напрáсно \и ве́чно\ желáть?..
А го́ды \прохо́дят \— всё лу́чши\е го́ды! (М.Лермонтов)*

*Наво́з\ну ку́чу ра́з\гребáя,
Петух\ нашёл\ жемчужно́е зер\но́
И го́ворит:\ «Куда́ \онó?\
Кака́я вещь\ пустáя...» (И. Крылов)*

Как мы видим, количество стоп в строках чередуется: в первом отрывке: 5, 4, 5, 4, во втором — 4, 5, 4, 3. Метр при этом не меняется: в первом — амфибрахий, во втором — ямб.

Часто поэты чередуют количество безударных слогов не только в конце строк (различные клаузулы), но и в начале. Количество безударных слогов перед первым ударным в строке определяет **анакрузу** — ритмический зачин стиха. Так, у ямба и амфибрахия — один безударный слог перед ударным, у хорей и дактиля — ни одного, а у анапеста — два. Но встречаются стихи с **переменной** анакрузой, независимой от размера, как, например, в следующих отрывках:

*Ó домовитая ласточка!
Ó милосизая птичка!
Грúдь краснобела, касаточка,
Лётняя гостья, певичка!
Ты ча́сто по кровлям щебечешь,
Над гнёздышком сидя, поёшь,
Крылышками движешь, трепещешь,
Колоко́льчиком в горлышке бьёшь. (Г. Державин)*

*Страшнá в настоящем бывает душе
Грядúщего тёмная даль.
Мы блаже́нство желали б вку́сить на земле,
Но с мíром расстаться нам жаль... (М. Лермонтов)*

Мы видим, что перед первым ударным слогом в строке разное количество безударных, в первом примере — 0, 0, 0, 0, 1, 1, 2, 3; во втором — 1, 1, 2, 1.

Как вы, вероятно, заметили, в стихах количество словесных ударений не совпадает с их количеством при скандировании. В строке *Вы́хожу́ о\д́ин я \на́ до\ро́гу* в первом слове при скандировании получается два ударения, ударение падает и на предлог, — этого требует 2-сложный размер (хорей), но этих ударений нет, когда мы читаем стихи без скандирования. Такие пропуски ударных слогов называются **пиррихиями**. Другой пример:

*Четы\рэхсто́п\ный ямб\
Мне на\доёл.\ Друзья́м\
Я по\дарю́\ трёхсто́пный,
Он мно́го ра́с\торо́пней. (Д. Самойлов)*

Стихов с пиррихиями больше, чем полноударных, мы могли в этом убедиться уже в ранее приведенных отрывках.

Кроме стихов с пиррихиями встречаются стихи, в которых при скандировании ударений меньше, чем словесных. Это **спондеи** — сверхсхемное ударение, например, в ямбе:

Швед, рúс\ский кó\лет, рé\жет, рúбит... (А. Пушкин)

Естественно, что при обычном чтении мы обязательно сделаем ударение на слове *швед*, ведь оно «лишнее» только с точки зрения стихотворной стопы, потому и называется *сверхсхемным*. Другой пример спондея, в анапесте:

Всё, что мóг, \ ты ужé \ совершил.
Создал пéс\ню, \ подбó\льную стóну. (Н. Некрасов)

Таким образом, уже здесь мы видим, что соотношение ударных и безударных действительно можно назвать *более или менее* упорядоченным, тем более что в XIX в. появляются стихи с пропусками безударных гласных в стопе, и затем эта тенденция уверенно распространяется в русском стихосложении. Так появляются размеры, в которых ударные слоги урегулированы, а количество безударных в стопе может варьироваться от 0 до 2 в **дольнике** и от 0 до 3 и даже до 4 в **тактовике**. Приведем примеры.

Дольник:

*Настоя\щую нéж\ность не спúтаешь
Ни с чéм, \и она \тиха.
Ты напрáс\но бé\режно кúтаешь
Мне плé\чи и грúдь\в меха.* (А. Ахматова)

*Ýт\ром в ржанóм\ закúте,
Где златя́т\ся рого́\жи в ряд,
Семеры́х\ ощенú\ла сúка
Ры́\жих семеры́х\ щеня́т.* (С. Есенин)

Тактовик:

*Споко́йно тру́бку докурíл до концá,
Споко́йно улы́бку стёр с лицá.*

— Команда, во фронт! Офицеры, вперед!
Сухими шагами командир идёт. (Н. Тихонов)

Никогда не перестану удивляться
Девушкам и цветам!
Эта уличная прохладца
По белым и розовым кустам... (И. Сельвинский)

При подсчете мы заметим, что в каждой из строк всех этих примеров количество ударных слогов одинаково, а безударных — разное.

В еще более свободном — **акцентном** — стихе количество безударных слогов между ударными произвольно, поэтому о нем можно говорить как о тоническом, а не силлабо-тоническом. Здесь элементарная единица ритма — слово, что делает последнее не только ритмической, но и смысловой единицей:

Вы себе представляете
парижских женщин
С шеей разжемчуженной,
разбриллиантенной рукой.
Бросьте представлять себе!
жизнь —
жестче.
У моей парижанки
вид другой! (В. Маяковский)

Белыми копытами
лёд колотя,
тени по Литейному —
дальше летят.
«Я тебе отвечу,
друг дорогой,
Гибель нестрашная
в петле тугой!
Позорней и гибельней
в рабстве таком
голову выбелив,
стать стариком.
Пора нам состукнуть
клинок о клинок:
в свободу —
сердце моё
влюблено!» (Н. Асеев)

Наименее урегулированный стих — **верлибр**, или **свободный стих**. Произведения, написанные верлибром, лишены единого размера; ритм в них создает только разделенность на строки:

Свободный стих —
Для лентяев,
Для самоучек,
Для мистификаторов
(когда без точек и запятых).
Но в руках настоящего мастера
Он являет
Естественную силу речи,
То есть мысли. (Д. Самойлов)

...Я бы хотела жить с Вами
В маленьком городе,
Где вечные сумерки
И вечные колокола.
И в маленькой деревенской гостинице —
Тонкий звон
Старинных часов — как капельки времени.
И иногда, по вечерам, из какой-нибудь мансарды
Флейта,
И сам флейтист в окне.
И большие тюльпаны на окнах.
И может быть, Вы бы даже меня не любили... (М. Цветаева)

Ритмическая стихия поэзии размером не ограничивается. Другая особенность стиха — **рифма**. Рифма — «всякий звуковой повтор, несущий организующую функцию в метрической композиции стихотворения» (В.М. Жирмунский). Бывает рифма **грамматическая**, представленная словами одной и той же части речи: гулял — стрелял, поющая — несущая, день — плетень; а бывает **разнородная**: в уголок — ей помог, колыбели — гимны пели, со мной — простой, более предпочтительная, поскольку часто повторяющаяся грамматическая рифма, особенно глагольная, может выглядеть однообразно.

Точная рифма — совпадение звуков рифмующихся слов от ударного до конца: мгновенье — виденье, покорные — упорные.

Если такое созвучие дополняется совпадением опорных согласных, такая рифма называется **богатой**: лучистый — чистый, встало — затрепетало, свиданье — страданье.

*Я вас бежал, отечески края;
Я вас бежал, питомцы наслаждений,
Минутной младости минутные друзья;
И вы, наперсницы порочных заблуждений...* (А. Пушкин)

В поэзии широко используется и **неточная** рифма: *труб-ный* — *чудный*, *оглохло* — *охрой*, *меч* — *не счесть*.

*Звезда с звездой — могучий стык,
Кремнистый путь из старой песни,
Кремня и воздуха язык,
Кремень с водой, с подковой перстень.* (О. Мандельштам)

*И матрос, на борт не принятый,
Идёт, шатаясь, сквозь буран,
Всё потеряно, всё выпито
Довольно, больше не могу.* (А. Блок)

У неточных рифм есть разновидности: усеченные (*топот* — *потопа*), ассонансы, т.е. с одинаковыми гласными (*каплища* — *катицтя*), диссонансы — рифмы с разными ударными гласными (*железной* — *морозной*), неравносложные (*тропики* — *торопкий*), составные (*где вы* — *девы*, *в воздухе* — *в звезд ухе*, *мешаете* — *у камыша идти*).

Вот пример неточной составной рифмы из современной поэзии:

*Что молчите, не отвечая мне?
И качаете головой?
Может, чая мне? от отчаянья?
С трын-травой?*

*У меня, может, побываете?
Перейдём на другой тариф мы?
Запретите слагать слова эти
В эти рифмы?* (В. Полозкова)

Кроме этого, в русской поэзии встречается **глубокая** рифма, когда созвучны не только части после ударения, но и предупредительные:

*Где найдёшь, на какой тариф,
рифмы, чтоб враз убивали, нацелясь?
Может, пяток небывалых рифм
только и осталось, что в Венецуэле. (В. Маяковский)*

Рифма не только связывает строки, она может подчеркивать смысл слов в конце строки, обыгрывать тему стихотворения:

*По морям, играя, носится
С миноносцем миноносица.
Льнёт, как будто к мёду осочка,
К миноносцу миноносочка.
И конца б не довелось ему,
благодарушью миноносьюму и т. д. (В. Маяковский)*

Общеизвестно, что рифмовка бывает **перекрестная** (абаб), **смежная** (аабб): **кольцевая**, или опоясывающая (абба), — все они представлены в «онегинской строфе»:

*Я знал красавиц недоступных,
Холодных, чистых, как зима,
Неумолимых, неподкупных,
Непостижимых для ума; (абаб)
Дивился я их спеси модной,
Их добродетели природной,
И, признаюсь, от них бежал,
И, мнится, с ужасом читал (ввгг)
Над их бровями надпись ада:
Оставь надежду навсегда.
Внушать любовь для них беда,
Пугать людей для них отрада. (деед)
Быть может, на брегах Невы
Подобных дам видали вы. (жж) (А. Пушкин)*

Комбинации созвучных строк могут быть самыми разными. Часто встречается и **вольная** рифмовка:

*Но, страстью пылкой утомленный,
Не ест, не пьёт Руслан влюблённый;
На друга милого глядит,
Вздыхает, сердится, горит
И, щипля ус от нетерпенья,*

*Считает каждые мгновенья.
В уныньи, с пасмурным челом,
За шумным, свадебным столом
Сидят три витязя младые;
Безмолвны, за ковшом пустым,
Забыли кубки круговые,
И брашна неприятны им;
Не слышат вещею Баяна;
Потупили смущённый взгляд:
То три соперника Руслана;
В душе несчастные таят
Любви и ненависти яд. (А. Пушкин)*

*Ещё кругом ночная мгла,
Ещё так рано в мире,
Что звёздам в небе нет числа
И каждая, как день светла,
И если бы земля могла,
Она бы пасху проспала
Под чтение псалтыри. (Б.Пастернак)*

Нередки стихотворения с **холостыми**, нерифмованными строками. Например, в следующем отрывке каждая первая и третья строка — холостые:

*Три у Будрыса сына, как и он, три литвина.
Он пришел толковать с молодцами.
«Дети! сёдла чините, лошадей проводите,
Да точите мечи с бердышами.*

*Справедлива весть эта: на три стороны света
Три замыслены в Вильне похода.
Паз идет на поляков, а Ольгерд на прусаков,
А на русских Кестут воевода. (А. Пушкин)*

Этот пример интересен тем, что в каждом нечетном стихе есть внутренняя рифмовка: *сына — литвина, чините — проводите* и т. д.

Довольно распространенное явление — **белый**, т. е. безрифменный стих.

*Река Сугакля уходит в камыш,
Бумажный кораблик плывёт по реке,
Ребёнок стоит на песке золотом,
В руках его бабочка и стрекоза...* (А. Тарковский)

*Трудно дело птицелова:
Заучи повадки птичьи,
Помни время перелётов,
Разным посвистом свисти
Но, шатаясь по дорогам,
Под заборами ночуя,
Дидель весел, Дидель может
Песни петь и птиц ловить...* (Э. Багрицкий)

Когда комбинация рифм повторяется на протяжении всего стихотворения, возникает **строфа** — ритмическая единица высшего порядка, которая отделяется от соседних строф пробелами. Обычно строфа имеет свою тему, оканчивается точкой или другим завершающим предложение знаком препинания. Таким образом, строфа — не только ритмическая, но и композиционная, смысловая, интонационная единица стихотворения.

И здесь можно наблюдать богатые возможности поэтической выразительности; двух-, трех-, четверо-, шести-, восьмистишия. Кроме них, встречаются строфы, самые разнообразные по структуре, например:

*А затем прощалось лето
С полустанком. Снявши шапку,
Сто слепящих фотографий
Ночью снял на память гром.*

*Меркла кисть сирени. В это
Время он, нарвав охапку
Молний, с поля ими трафил
Озарить управский дом...* (Б. Пастернак)

В этом стихотворении строки каждой нечетной строфы рифмуются со строками каждой четной. А в следующем — комбинация рифм в строфах еще более причудливая:

*И дале мы пошли — и страх обнял меня.
Бесёнок, под себя поджав своё копыто,
Крутил ростовщика у адского огня.*

*Горячий капал жир в копчёное корыто,
И лопал на огне печёный ростовщик.
А я: «Поведай мне: в сей казни что сокрыто?»*

*Виргилий мне: «Мой сын, сей казни смысл велик:
Одно стяжание имел всегда в предмете,
Жир должников своих сосал сей злой старик*

*И их безжалостно крутил на вашем свете».
Тут грешник жареный протяжно возопил:
«О, если б я теперь тонул в холодной Лете!..» (А. Пушкин)*

Существуют и твердые формы стиха: триолет, рондо, сонет, венок сонетов, венок строф и др. Такая редкая, экзотическая форма, как акростих, например, заключается в том, что начальные буквы каждой строки составляют слово; например, «Загадка акростическая»:

*Довольно именем известна я своим;
Равно клянется плут и непорочный им,
Утехой в бедствиях всего бываю боле,*

*Жизнь сладостней при мне и в самой лучшей доле.
Блаженству чистых душ могу служить одна.
А меж злодеями — не быть я создана.*

(Ю. Нелединский-Мелецкий)

Вольная, неупорядоченная рифмовка обычно создает **астрофический**, или **нестрофический**, стих, т. е. не имеющий деления на строфы. Таковы, к примеру, басни И. Крылова.

В поэзии, особенно XX–XXI вв., наряду с самыми разнообразными традиционными размерами и рифмами встречается неожиданная их смена, что усиливает драматическое напряжение, например:

*Я сегодня не помню, что было вчера,
По утрам забываю свои вечера,
В белый день забываю огни,
По ночам забываю дни.*

Но все ночи и дни наплывают на нас

*Перед смертью, в торжественный час.
И тогда — в духоте, в тесноте
Слишком больно мечтать
О былой красоте
И не мочь:
Хочешь встать —
И ночь. (А. Блок)*

Ритмическая игра может также подчеркивать эксцентricность стихотворения:

*Я похож на родильницу,
Я готов скрежетать...
Проклинаю чернильницу
И чернильницы мать!*

*Патлы дыбом взлохмачены,
Отупел, как овца, —
Ах, все рифмы истрачены
До конца, до конца!..*

*Мне, правда, нечего сказать сегодня, как всегда,
Но этим не был я смущён, поверьте, никогда —
Рожал словечки, и слова, и рифмы к ним рожал,
И в жизнерадостных стихах, как жеребёнок, ржал.*

(Саша Черный)

Наш краткий и далеко не полный обзор русского стихосложения показывает поразительное интонационно-ритмическое и композиционное многообразие поэзии. Исполнитель, безусловно, должен в нем ориентироваться, уметь слышать форму стиха, осмысливать ее, понимая, что она существует не для самой себя и не для того, чтобы поразить читателя своей причудливостью или изысканностью, а как единственно возможное воплощение содержания.

ИСПОЛНЕНИЕ СТИХОВ

Прежде всего, необходимо сказать об **особенностях художественного воплощения произведений поэзии** в искусстве

чтеца. Приступая к действенному анализу стихотворения, надо определить, к какому литературному роду оно относится и каков, в связи с этим, общий характер его содержания. Это сделать не сложно. Поэтическое произведение может быть **эпическим** или **лирическим**. В первом случае стихотворение имеет сюжетную линию, является повествованием (например, «Светлана» В. Жуковского, сказки А. Пушкина, «Демон» М. Лермонтова), рассказанной в стихах историей, и подход к его действенному анализу будет, в сущности, таким же, как в работе над эпической прозой (к нему, конечно, добавится анализ его стихотворной формы — об этом мы скажем позже). Во втором случае стихотворение передает эмоционально окрашенные размышления, волевые импульсы, впечатления, состояния (например, «Умом Россию не понять» Ф. Тютчева, «Выхожу один я на дорогу» М. Лермонтова, «Не жалею, не зову, не плачу» С. Есенина, «О весна без конца и без краю» А. Блока и т. д.). В лирическом стихотворении может присутствовать сюжет, но он едва обозначен («Незнакомка» А. Блока, «Сероглазый король» А. Ахматовой, «Первые свидания» А. Тарковского и др.).

Охарактеризуем лирическую поэзию немного подробнее. Лирика по преимуществу тяготеет к малой форме, хотя существует жанр лирической поэмы («Про это» В. Маяковского, «Поэма без героя» А. Ахматовой и др.). Принцип лирики — «как можно короче и как можно полнее».

Лирическое переживание предстает как принадлежащее говорящему, так называемому лирическому герою. *Лирический герой* тесно связан с автором, его мироощущением, душевным настроением, духовно-биографическим опытом; вместе с тем лирическое переживание не тождественно тому, что было испытано поэтом как биографической личностью (сравните, например, стихотворение А. Пушкина «Я помню чудное мгновенье», адресованное А.П. Керн, и его письма к ней). Лирика не автобиографична, она *автопсихологична*; она не воспроизводит чувства поэта, а трансформирует их, возвышает и облагораживает. Иногда лирические произведения могут принадлежать не только самому поэту, но и другим, непохожим на него лицам (А. Пушкин «Паж, или пятнадцатый год», А. Твардовский «Я убит подо Ржевом»).

Лирике присуща чарующая распахнутость внутреннего мира автора. Речевая экспрессия в лирическом произведении часто доводится до максимального предела. Такого количества смелых

и неожиданных иносказаний, такого гибкого и насыщенного соединения интонаций и ритмов, таких впечатляющих звуковых образов не знают ни художественная проза, ни драма, ни обычная речь.

Произведение поэзии всегда воплощает смысл в концентрированном виде, художественный образ в нем сгущен, недаром поэтические произведения невелики по объему в сравнении с прозаическими. Это заставляет исполнителя перестраиваться на «поэтический лад» — «повышенный уровень восприятия жизни» (Я. Смоленский), когда пережитое осмыслено настолько, что на него можно смотреть как бы с некоторого расстояния, осознавать как целостное явление и, соотнося его с другими явлениями жизни, рассказывать о нем, передавая свое к нему отношение через художественный образ. Поэт проходит путь от реальной жизни к поэтическому произведению, чтец, как мы уже говорили, идет от произведения, постигая его жизненный смысл, осуществляя действенный анализ, и возвращается к нему, наполненный мыслями, чувствами, ассоциациями, близкими к авторским, но в то же время своими собственными, сокровенными и современными.

Именно из-за «повышенного уровня восприятия жизни» в поэтическом произведении чтец не должен делать себя субъектом лирического стихотворения, то есть не должен подменять собой лирического героя. Это позволяет, в частности, чтецу-мужчине исполнять произведения, написанные от женского лица, и наоборот; при этом чтец исполняет не монолог лирического героя, а *передает его мысли*, выражая при этом свое отношение к ним. «Когда артист подменяет поэта собою, он наталкивает слушателя на нежелательные бытовые и биографические ассоциации. Лирическое “я” поэта обращается к людям вообще, этим самым и личность поэта, и его адресаты приобретают характер обобщенный. Исполнение лирического произведения по-актерски исчерпывающе, иначе говоря, отнесенное к частному случаю, неизбежно производит впечатление фальши и дисгармонии», — подчеркивал С. Шервинский и предупреждал, что надо стараться избегать соблазна угодить публике «с примитивным вкусом, которая легче воспринимает поэзию в искаженном театральностью виде».

Такая специфика чтецкого искусства в целом и законы исполнения произведений поэзии в частности требуют и отказа от открытого, непосредственного проявления эмоций. «Непосредственный темперамент законен на сцене, где у него есть свои

особые ограничения. В поэзии такого рода темперамент незаконен. Темперамент в поэзии опосредован памятью. Чтец должен это помнить. Его горячность, острота, его бурность уже отстоялись. Не опосредованы памятью бывают разве лишь стихи на случай, экспромты. Остальная поэзия имеет дело с чувствами и образами, очищенными фильтром памяти» (С. Шервинский). Я. Смоленский по этому поводу писал: «Позиция исполнителя стихов должна быть такова: не брать на себя авторство, не подменять авторское Я самим собою, не скрадывать музыкальной сущности стиха своей интерпретацией».

На «музыкальную сущность стиха» нельзя не обратить внимания, ведь поэтический образ, «что замечательно, передается не только значением слов, но и фонетически, музыкальным звучанием, которое составляет неповторимую индивидуальность стихотворения». Душой музыки стиха Я. Смоленский называл гласные и считал даже, что «мелодическое исполнение вообще имеет право на существование». Мы не будем подробно говорить о приемах звуковой выразительности, но заметим, что поэты, наряду с ритмическими возможностями стиха, стилистическими фигурами, влияющими на ритмический рисунок речи, используют и чисто звуковые приемы: ассонанс, аллитерацию, звукоподражание и др. В литературоведении существует даже термин «фонетическое мышление», суть которого заключается в способности создавать звукообразы в поэзии. Исполнителю надо их замечать, слышать, чтобы строить полноценную поэтическую форму, естественно воплощающую содержание. Случаи звукоподражания, непосредственного воссоздания звукового образа встречаются довольно редко, в отличие от звуковых повторов (аллитерации, ассонанса). Всё это в целом и делает более выпуклыми мелодию и содержание стихотворения.

В качестве примера очевидного использования звуковых приемов приведем два отрывка. Вслушайтесь в их звучание:

*Ты, волна моя, волна!
Ты гульлива и вольна;
Плещешь ты, куда захочешь,
Ты морские камни точишь,
Топишь берег ты земли,
Подымаешь корабли —
Не губи ты нашу душу:
Выплесни ты нас на сушу!»*

*И послушалась волна:
Тут же на берег она
Бочку вынесла легонько
И отхлынула тихонько.
(А. Пушкин)
Рас-стояние: версты, мили...
Нас рас-ставили, рас-садили,
Чтобы тихо себя вели*

*По двум разным концам земли.
Рас-стояние: версты, дали...
Нас расклеили, распаяли,
В две руки развели, распяв,
И не знали, что это — сплав*

*Вдохновений и сухожилий...
Не рассорили — рассорили,
Расслоили...
Стена да ров.
Расселили нас, как орлов-
Заговорщиков: версты, дали...
Не расстроили — растеряли...
(М. Цветаева)*

Начиная работу над поэтическим произведением, поэт должен обратить внимание и на следующее. В разных видах стихотворной интонации есть два самых крупных и заметно отличающихся друг от друга: стих **напевный** и стих **говорной**. Между ними располагаются переходные формы.

Напевным стихам свойственна лирическая тема, склонность к строфической композиции, где тематическое деление совпадает с делением на строфы; форма напоминает форму песни, каждая строфа завершена, строки закончены, отсутствуют переносы части предложения на следующую строку:

*Зеркало в зеркало, с трепетным лепетом,
Я при свечах навела;
В два ряда свет — и таинственным трепетом
Чудно горят зеркала. (А. Фет)*

К напевным стихам относятся многие известные, которые уже положены на музыку: «Я помню чудное мгновенье» А. Пушкина,

«Средь шумного бала» А.К. Толстого, «Утро туманное» И. Тургенева, «Бьется в тесной печурке огонь» А. Суркова и многие другие.

В переходных формах от напевного к говорному стиху наблюдается более сложная композиция стихотворения, строфы «размыкаются», иногда стихотворение состоит из одного предложения (например, «На холмах Грузии...» А. Пушкина).

Говорной стих может быть различным по характеру: от торжественно ораторского до разговорно-фамильярного. Если ораторскому стиху свойственны возвышенно-патетические языковые средства, то для разговорного характерна повествовательность, доверительность. Говорной стих, как правило, астрофичен, нередки переносы части высказывания на следующую строку; он отличается ритмическими переборами на уровнях размера и рифмы. Сравним:

*Век шествует путём своим железным,
В сердцах корысть, и общая мечта
Час от часу насущным и полезным
Отчётливей, бесстыдней занята.* (Е. Баратынский)

*Я живу, как кукушка в часах,
Не завидую птицам в лесах.
Заведут — и кукую.
Знаешь, долю такую
Лишь врагу
Пожелать я могу.* (А. Ахматова)

Естественно, напевный или говорной характер стихотворения должен отражаться на манере исполнения, способе общения чтеца со зрителями. И хотя каждое произведение, бесспорно, заслуживает своего режиссерско-исполнительского решения, но все-таки напевность будет выражаться в целом в мелодичности и взволнованности речи, достаточно личном, но не предельно откровенном обращении к слушателям. Стихотворение ораторского типа потребует приподнято-торжественной манеры и значительно большей дистанции с аудиторией, ведь ораторское слово обращено к большому количеству слушателей. Исполнение произведений разговорного типа потребует максимальной доверительности, откровенности: дистанция со зрителями здесь самая близкая, приятельская или дружеская, поэтому стихотворение

станет средством самой непосредственной беседы. Повторю, что эти общие замечания в каждом конкретном случае будут воплощаться особо, именно для этого произведения.

Действенный анализ стихотворного текста включает уже известные читателю этапы, хотя, как мы уже говорили, понимание конфликта, событийного ряда, драматургии текста в лирике несколько иное, чем в эпосе (то есть в эпической прозе и поэзии). Я. Смоленский учил: «Начало чтецкого искусства заключается в умении донести до слушателя в звучащем слове мысль, изложенную автором на бумаге. Это необходимо для исполнителя и прозы, и стихов. В стихах, как и в прозе, важно выявить главную мысль, идею, сверхзадачу, сквозное и частные действия. В стихах эти общие задачи усложняются только барьерами формы. И то на первых порах. Потом эти барьеры начинают активно помогать исполнителю».

Эти «барьеры формы» — ритмические и фонетические особенности стиха: размер, рифма, строфа, звукопись. Ритм — органическая форма поэтической мысли, и тот или иной метр, количество стоп в строке и строк в строфе, тип рифмы, приемы звуковой выразительности и т. д. не произвольны, а единственно возможны для выражения конкретного авторского замысла. Во всяком случае, у истинного поэта. Чтобы можно было оценить соотношение содержания и формы, приведем несколько стихотворных примеров.

*Жизнь — обман с чарующей тоскою,
Оттого так и сильна она,
Что своею грубою рукою
Роковые пишет письма.
Я всегда, когда глаза закрою,
Говорю: лишь сердце потревожь,
Жизнь — обман, но и она порою
Украшает радостями ложь...*

(С. Есенин)

*Время любви тяжело, если даже несут его двое.
Нашу с тобою любовь нынче несут я один.
Долю мою и твою берегу я ревниво и свято,
Но для кого и зачем — сам я сказать не могу.*

(С. Маршак)

Рябину
Рубили
Зорькою.
Рябина —
Судьбина
Горькая.
Рябина —
Седыми
Спусками.
Рябина!
Судьбина
Русская. (М. Цветаева)

Он любил три вещи на свете:
За вечерней пенью, белых павлинов
И стертые карты Америки.
Не любил, когда плачут дети,
Не любил чая с малиной
И женской истерики.
...А я была его женой. (А. Ахматова)

Приведенные стихотворения отличаются друг от друга размером, характером рифмы, строфическим оформлением. Эти различия определяются содержанием стихотворной речи. Услышать, почувствовать и осмыслить единство формы и содержания необходимо для верного действенного анализа и точного и выразительного исполнения поэтического произведения.

Логическое членение стихотворного текста подчиняется всем тем законам и правилам, по которым делается разбор текста прозаического произведения, и особенности интонирования знаков препинания одни и те же для прозы и стихов. Но существуют еще незыблемые **законы исполнения стихов**. Важнейший из них — **закон соблюдения межстиховой, или строчной, паузы**. Он заключается в том, что в конце стихотворной строки обязательно делается пауза, причем более длинная, чем обычная логическая пауза на стыке речевых тактов внутри предложения. Мы обозначим строчную паузу так: ///. По своей значительности она равноценна паузе на точке, но интонация здесь сохраняется в том виде, в каком она была бы в прозаическом тексте, например:

↓Наедине с тобою, →брат,///
Хотел бы я ↓побыть. ///
На свете | ↑мало, говорят, ///
Мне остаётся →жить! ///
Поедешь | скоро ты домой: ///
Смотри ж... || Да ↑что ж? | моей →судьбой, ///
Сказать по правде, ↑очень! ///
↑Никто | ↓не озабочен... (М. Лермонтов)

↑Русь моя, || ↑жизнь моя, || ↑вместе ль нам / ↓маяться? ///
↑Царь, | да ↑Сибирь, | да ↑Ермак, | да ↑тюрьма! ///
Эх, не пора ль → разлучиться, | → раскаяться... ///
Вольному ↑сердцу | ↑на что / твоя тьма?

↑Знала ли что? || Или в ↑бога ты верила? ///
Что там → услышишь | ↑из песен твоих? ///
Чудь | → начудила, | да Меря | → намерила! ///
↑Гатей, | ↑дорог | да ↓столбов верстовых... (А. Блок)

Мы видим, что стихотворный ритм не препятствует логическому разбору текста по всем законам и правилам, но добавляется, повторяем, обязательная строчная, или стиховая (межстиховая), пауза. Иногда исполнитель, и не только начинающий, сопротивляется необходимости делать обязательную паузу, объясняя это стремлением к естественности речи, но дело как раз в том, что ритм и есть естественная форма стихотворной речи в отличие от прозаической, иначе автор изложил бы свою мысль в эссе или рассказе. Не подмигивать ритм под свой произвол, а сделать его органичным для себя, не только приспособиться к нему, а получать удовольствие от каждой паузы и каждого созвучия, — вот задача для настоящего чтеца.

Кроме строчной паузы в стихах с длинной строкой (к ним относятся 5-стопные и 6-стопные) пауза, или цезура, есть и внутри строки, например:

*Из-под таинственной || холодной полумаски ///
Звучал мне голос твой, || отрадней, как мечта, ///
Светили мне твои || пленительные глазки... ///
И улыбалися || лукавые уста. (М. Лермонтов)*

*Как дымный свет || светлеет в вышине! — ///
Как тень внизу || скользит неуловима!.. ///
...*

«Вот наша жизнь, || — промолвила ты мне, ///
Не светлый дым, || блестящий при луне, ///
А эта тень, | бегущая от дыма...» (Ф. Тютчев)

Пятистопный стих может быть и бесцезурным:
Была пора, || наш праздник молодой ///
Сиял, | шумел | и розами венчался, ///
И с песнями бокалов | звон мешался, ///
И тесною сидели мы толпой... (А. Пушкин)

В приведенных примерах межстиховая пауза совпадает с границей между речевыми тактами. Но она обязательно делается и тогда, когда конец строки оказывается внутри речевого такта, разрывает его на месте переноса части высказывания на следующую строку. Это называется **зашагиванием**, или **переносом стиха**, например:

Она страдала, | хоть была **прекрасна** ///
И молода, || хоть жизнь её **текла** ///
В роскошной неге; || хоть была **подвластна** ///
Фортуна ей; || хоть мода ей **несла** ///
Свой фимиам, || — она была несчастна.

(А. Пушкин)

Ты, | меня любивший **фальшью** ///
Истины || — и правдой лжи, ///
Ты, | меня любивший | — **дальше** ///
Некуда! || — за рубежи!

Ты, | меня любивший **дольше** ///
Времени. || — Десницы взмах! ///
Ты меня не любишь больше: ///
Истина | в пяти словах. (М. Цветаева)

Зашагивание, или перенос, относятся к ритмическим выразительным средствам — это видно и из приведенных примеров, поэтому соблюдение его обязательно. Освоение зашагивания вызывает порой серьезные затруднения. Их будет меньше, если исполнитель научится находить ему смысловое оправдание, тем более что поэтом оно уже «оправдано». Такая пауза помогает выделить нужное слово, подчеркнуть состояние лирического героя, создать звуковой образ. Например, «зашагивающий» ритм стихотворения

М. Цветаевой несет ощущение недостатка воздуха, трудного, прерывистого дыхания человека, потерявшего в жизни опору, смысл:

*Тоска по родине! Давно ///
Разоблачённая морока!
Мне совершенно всё равно,
Где совершенно одинокой ///
Быть, по каким камням ///
Брести с кошёлкою базарной ///
В дом, и не знающий, что мой,
Как госпиталь или казарма.
Мне всё равно, каких среди ///
Лиц — ощетиниваться пленным ///
Львом, из какой людской среды ///
Быть вытесненной — непременно —
В себя, в единоличье чувств.
Камчатским медведем без льдины
Где не ужиться (и не тцусь!),
Где унижаться — мне едино.*

А в стихотворении А. Фета перенос дополняет особым образом построенную форму стихотворения, подчеркивая рифмующиеся эпитеты:

*Только в мире и есть, что тенистый ///
Дремлющих клёнов шатёр.
Только в мире и есть, что лучистый ///
Детски задумчивый взор.
Только в мире и есть, что душистый ///
Милой головки убор.
Только в мире и есть этот чистый ///
Влево бегущий пробор.*

В стихах с упорядоченным чередованием ударных и безударных слогов ритм ярко выражен — это стихи, написанные привычными, традиционными размерами: ямбом, хореем, амфибрахийем, анапестом, дактилем. Ритм еще более усиливается при наличии звуковых повторов — рифмы — и разделенности стихотворения на строфы. Таковыми являются приведенные выше стихи. Есть, как мы знаем, поэтические произведения, в которых соотношение ударных и безударных слогов более или менее расшатано,

но в целом ритм стиха воспринимается как вполне упорядоченный (дольник и тактовик), например:

*Его встречали повсюду
На улицах в сонные дни.
Он шёл и нёс своё чудо
Спотыкаясь в морозной тени.
Входил в свою тихую келью,
Зажигал последний свет,
Ставил лампаду веселью
И пышный лилий букет. (А. Блок)*

Напомним, что есть и такие стихи, где элементарной единицей ритма является слово, то есть количество ударных слогов упорядочено, а безударных — свободно, — акцентный стих. Работая над ними, надо помнить, что огромную ритмическую и, конечно, смысловую роль играет здесь речевой такт. Ритм держится не только на одинаковом в строке количестве ударных слогов, но и на логических и строчных паузах, например:

*Бородатые чуйки / с голодными глазами ///
Хрипло предлагают / «животрепещущих докторов». ///
Гимназисты | поводят бумажными усами, ///
Горничные | стреляют в суконных юнкеров. ///
Шаткие лари, | сколоченные наскоро, ///
Холерного вида пряники и халва. ///
Грязь под ногами | мокнет так ласково, ///
И на плечах | болтается / чужая голова... (Саша Черный)*

*Превращусь ///
не в Толстого, | так в толстого, — ///
ем, ///
пишу, ///
от жары балда. ///
Кто над морем | не философствовал? ///
Вода. ///*

*Вчера ///
океан был злой, ///
как чёрт, ///
сегодня ///
смирней ///*

голубицы на яйцах. ///
Какая разница! ///
Всё течёт... ///
Всё меняется. (В. Маяковский)

Заметим, что В. Маяковский (и не только он) часто сам как будто разделяет строку на речевые такты, записывая ее в несколько строк или выстраивая «лесенку». Соблюдение строчной паузы на каждой «ступеньке» обязательно так же, как и на каждой самостоятельной строке, — оно создает необходимое, по замыслу автора, звучание.

В самом ритмически свободном стихе, который так и называется — свободный стих (верлибр), ритм создается только разделенностью на строки: нет рифмы, количество ударных и безударных слогов совершенно произвольно. В свободном стихе строчная пауза — единственное, что дает понять слушателю, что звучит не проза, а стихи. Для тещи разделенность на строки — ритмическая паритурата, точное исполнение которой обязательно:

*Она пришла с мороза раскрасневшаяся, ///
Наполнила комнату ///
Ароматом воздуха | и духов, ///
Звонким голосом ///
И совсем неуважительной к занятиям ///
Болтовнёй. ///*

*Она немедленно уронила на пол ///
Толстый том | художественного журнала, ///
И сейчас же стало казаться, ///
Что в моей большой комнате ///
Очень мало места... (А. Блок)*

Надо сказать еще об одном законе исполнения стихов, который заключается в необходимости соблюдать **авторское ударение**. Бывает, что поэт ставит словесное ударение на непривычное для нас место. Это обусловлено как ритмом, так и смыслом, и исполнитель должен читать это слово согласно авторскому замыслу. Приведем примеры:

*Если б милые девицы
Так могли летать, как птицы,*

*И садились на сучках,
Я желал бы быть сучочком,
Чтобы тысячам **девóчкам**
На моих сидеть ветвях...* (Г. Державин)

*Погасло **днёвное** светило;
На море синее вечерний пал туман.
Шумы, шуми, послушное ветрило,
Волнуйся подо мной, угрюмый океан...* (А. Пушкин)

Свою истинную жизнь стихи обретают в звучании. Проникнуть в замысел поэта, постараться прочитать стихотворение так, как его слышал поэт, — очень трудная и необыкновенно интересная задача. Конечно, мы не можем сделать это абсолютно точно, но попытаться исполнить стихотворение так, как оно написано с точки зрения смысла, ритма, мелодии, возможно. Не собственное произвольное толкование, а стремление приблизиться к истинному замыслу поэта способно подарить подлинную радость творчества.

Прежде, чем перейти к заданиям, приведем пример разбора стихотворения:

*Она не гордой красотой
Прельщает юношей живых,
Она не водит за собою
Толпу вздыхателей немых.
И стан её — не стан богини,
И грудь волною не встает,
И в ней никто своей святыни,
Припав к земле, не признает.
Однако все ее движенья,
Улыбки, речи и черты
Так полны жизни, вдохновенья,
Так полны чудной простоты.
Но голос душу проникает,
Как вспоминанье лучших дней,
И сердце любит и страдает,
Почти стыдясь любви своей.* (М.Ю. Лермонтов)

Стихотворение написано в 1832 г. и посвящено Варваре Александровне Лопухиной. В.А. Лопухина и М.Ю. Лермонтов познакомились в 1831 г., ей было тогда 16 лет, ему — 17. Они полюбили

друг друга, но отец Варвары Александровны был против брака дочери с поэтом, и спустя четыре года она вышла замуж за богатого помещика, действительного статского советника Н.Ф. Бахметева. Несмотря на разлуку, Лермонтов и Лопухина любили друг друга всю жизнь, и в творчестве он постоянно так или иначе возвращался к образу своей возлюбленной.

Начиная анализ стихотворения, важно уточнить, что предложенное нами стихотворение — лирическое произведение, оно передает состояние лирического героя (см. главу, посвященную исполнению стихов). Каково это состояние?

Стихотворение написано поэтом в восемнадцатилетнем возрасте, однако его лирический герой — зрелый человек, что, впрочем, характерно для поэзии М.Ю. Лермонтова, погибшего в 26 лет. Лирический герой стихотворения восхищается девушкой, очарование которой не во внешней и неприступной красоте, заставляющей поклонников припадать к ее ногам, а в искренности и задушевности. Главная мысль произведения вполне выявляется в последней строке стихотворения. Почему лирический герой «почти стыдится» своей любви? Потому что «улыбки, речи и черты» возвращают его к воспоминанью «лучших дней». Что вызывает оно у героя? Очевидно, сожаление об утраченной чистоте, доверчивой открытости и простоте. В героине он видит себя прежнего и невозвратимого, отсюда, из этого отражения себя в героине, возможно, и берет начало любовь Лермонтова и Лопухиной.

В движении к раскрытию смысла стихотворения заключается сквозное действие, а сверхзадача — утверждение чистоты и душевной красоты как высшей ценности. В исполнении чтецу важно осуществить сверхзадачу, точно передавая состояние лирического героя.

Конфликт лирического произведения своеобразен, он скорее подразумевается, чем описывается в тексте. В эпическом и драматическом произведении коллизии возникают между реальными целями героев и историческими или социальными условиями, мешающими их достижению, между ними самими, их интересами и притязаниями и др. В лирическом стихотворении ничего этого нет. Здесь конфликт, если выразить его в самых общих чертах, может быть между желаемым и реальностью, стремлением лирического героя к некоему нравственному, духовному идеалу и невозможностью его достижения в реальной жизни. В анализируемом

стихотворении таким конфликтом может быть конфликт между стремлением лирического героя к чистоте, нравственному совершенству и потерей возможности достижения их.

Событийный ряд лирического стихотворения выявляется тоже иначе, чем в эпическом произведении. Поскольку сюжет как таковой здесь отсутствует, то драматургия поэтического текста заключается в развитии мысли и передаче душевного движения лирического героя. В стихотворении Лермонтова это восхищенное перечисление достоинств героини (развитие действия), которое приводит лирического героя к воспоминанию о «лучших днях», осознанию того, что он недостоин ее любви (кульминация), и надежде, что ее совершенство может сделать и его чище и лучше (развязка), — это читается в последней строке и в общем светло-вышнем тоне стихотворения.

Стихотворение лирическое, говорного типа, написано 4-стопным ямбом, рифмовка *абавгзгз* и т. д. с чередованием женской и мужской клаузулы, отсутствует деление на строфы.

ЗАДАНИЯ

1. Сделайте письменный режиссерско-исполнительский анализ стихотворения по следующему плану.

Режиссерско-исполнительский анализ отрывка из...

(автор/название произведения)

- 1) Краткая биографическая справка об авторе, в том числе что интересного в его биографии и какое это отношение имеет к его произведению, выбранному вами.
- 2) Время и повод создания произведения (поводом может быть конкретное событие, социальный заказ, личное потрясение и т. д.).
- 3) Принадлежность к литературному роду (лирическое или эпическое).
- 4) Тип стихотворения (говорной, песенный).
- 5) Тема (сформулировать как можно уже).
- 6) Авторская идея стихотворения — основная мысль (формулировать четко и конкретно, одним полным предложением).
- 7) Конфликт (четко объяснить одним высказыванием: конфликт между тем-то и тем-то).

- 8) Сквозное действие (обязательно связать с конфликтом: как преодолевается конфликт от исходного к главному, финальному, событию, или что произошло).
- 9) Позиция рассказчика (исполнителя).
- 10) Сверхзадача рассказчика.
- 11) Ритмические и звуковые средства выразительности в тексте.
- 12) Следующие четыре пункта объединяются в таблицу:

Композиция	Текст отрывка	Видения	Ассоциации

- 13) Композиция: экспозиция, завязка, развитие действия — кульминация, развязка.
 - 14) Видения (описать подробно соответственно тексту).
 - 15) Ассоциации с происходящим в произведении (описать подробно соответственно тексту и видениям).
 - 16) Логический разбор текста с использованием необходимых обозначений пауз, ударений, повышения-понижения интонации.
2. Исполните стихотворение, опираясь на действенный и логический анализ текста.

1. Поэзия

Среди громов, среди огней,
 Среди клокочущих страстей,
 В стихийном, пламенном раздоре,
 Она с небес слетает к нам —
 Небесная к земным сынам,
 С лазурной ясностью во взоре —
 И на бунтующее море
 Льёт примирительный елей. (Ф. Тютчев)

2. Простые строки

Я не могу без тебя жить!
 Мне и в дожди без тебя — сушь,
 Мне и в жару без тебя — стыть.
 Мне без тебя и Москва — глушь.
 Мне без тебя каждый час — с год,

Если бы время мельчить, дробя;
Мне даже синий небесный свод
Кажется каменным без тебя.
Я ничего не хочу знать —
Слабость друзей, силу врагов;
Я ничего не хочу ждать,
Кроме твоих драгоценных шагов. (Н. Асеев)

3. Хлеб

Положил в котомку
сыр, печенье,
Положил для роскоши миндаль.
Хлеб не взял.
— Ведь это же мученье
Волочиться с ним в такую даль! —
Всё же бабка
сунула краюху!
Всё на свете зная наперёд,
Так сказала:
— Слушайся старуху!
Хлеб, родимый, сам себя несёт... (Н. Рубцов)

4. Есть в осени первоначальной
Короткая, но дивная пора —
Весь день стоит как бы хрустальный,
И лучезарны вечера...
Где бодрый серп гулял и падал колос,
Теперь уж пусто всё — простор везде, —
Лишь паутины тонкий волос
Блестит на праздной борозде.
Пустеет воздух, птиц не слышно боле,
Но далеко ещё до первых зимних бурь —
И льется чистая и тёплая лазурь
На отдыхающее поле... (Ф. Тютчев)

5. Это утро, радость эта,
Эта мощь и дня, и света,
Этот синий свод,
Этот крик и вереницы,
Эти стаи, эти птицы,
Этот говор вод,

Эти ивы и березы,
Эти капли — эти слёзы,
Этот пух — не лист,
Эти горы, эти доли,
Эти мошки, эти пчёлы,
Этот зык и свист,
Эти зори без затмения,
Этот вздох ночной селенья,
Эта ночь без сна,
Эта мгла и жар постели,
Эта дробь и эти трели,
Это всё — весна. (А. Фет)

6. Высота

Волжские в дымке степной места,
Желто-зеленые редкие травы —
Очень красивая высота
В двух километрах от переправы.

Утром прозрачные облака
Ветер над самой вершиной гонит.
Как на ладони отсюда река,
Город рабочий как на ладони.

В полдень безветренный сводят с ума
Запахи чёбра и молочая.
А у подножья — балки, дома,
Крики летящих над Волгой чаек.

А у подножья — дубы, ручей,
Заячьи тропки и птичьи гнезда.
В тихом теченье летних ночей
Виден струящийся лунный воздух.

Все в незапятнанной чистоте,
Словно бои здесь не проходили, —
Небо без копоти,
Ветер без пыли...

Но у меня на той высоте
Брата родного немцы убили. (А. Яшин)

7. Утёс

Ночевала тучка золотая
На груди утёса-великана;
Утром в путь она умчалась рано,
По лазури весело играя;
Но остался влажный след в морщине
Старого утеса. Одиноко
Он стоит, задумался глубоко,
И тихонько плачет он в пустыне. *(М. Лермонтов)*

8. На бледно-голубой эмали,
Какая мыслима в апреле,
Берёзы ветви поднимали
И незаметно вечерели.

Узор отточенный и мелкий,
Застыла тоненькая сетка,
Как на фарфоровой тарелке
Рисунок, вычерченный метко, —

Когда его художник милый
Выводит на стеклянной тверди,
В сознании минутной силы,
В забвении печальной смерти. *(О. Мандельштам)*

9. Мой роман

Кто любит прачку, кто любит маркизу,
У каждого свой дурман, —
А я люблю консьержкину Лизу,
У нас — осенний роман.
Пусть Лиза в квартале слывет недотрогой, —
Смешна любовь напоказ!
Но всё ж тайком от матери строгой
Она прибегает не раз.
Свою мандолину снимаю со стенки,
Кручу залихватски ус...
Я отдал ей всё: портрет Короленки
И нитку зелёных бус.
Тихонько-тихонько, прижавшись друг к другу,
Грызём соленый миндаль.
Нам ветер играет ноябрьскую фугу,

Нас греет русская шаль.
А Лизин кот, прокравшись за нею,
Обходит и нюхает пол.
И вдруг, насмешливо выгнувши шею,
Садится пред нами на стол.
Каминный кактус к нам тянет колючки,
И чайник ворчит, как шмель...
У Лизы чудесные тёплые ручки
И в каждом глазу — газель.
Для нас уже нет двадцатого века,
И прошлого нам не жаль:
Мы два Робинзона, мы два человека,
Грызущие тихо миндаль.
Но вот в передней скрипят половицы,
Раскрылась створка дверей...
И Лиза уходит, потупив ресницы,
За матерью строгой своей.
На старом столе перевёрнуты книги,
Платочек лежит на полу.
На шляпе валяются липкие фиги,
И стул опрокинут в углу.
Для ясности, после её ухода,
Я всё-таки должен сказать,
Что Лизе — три с половиною года...
Зачем нам правду скрывать? (Саша Чёрный)

10. Сказка о мёртвой царевне... (отрывок)

Царь с царицею простился,
В путь-дорогу снарядился,
И царица у окна
Села ждать его одна.
Ждёт-пождёт с утра до ночи,
Смотрит в поле, инда очи
Разболелись гляючи
С белой зори до ночи;
Не видать милого друга!
Только видит: вьётся вьюга,
Снег валится на поля,
Вся белёшенька земля.
Девять месяцев проходит,
С поля глаз она не сводит.

Вот в сочельник в самый, в ночь
Бог дает царице дочь.
Рано утром гость желанный,
День и ночь так долго жданный,
Издавеча наконец
Воротился царь-отец.
На него она взглянула,
Тяжелёшенько вздохнула,
Восхищенья не снесла,
И к обедне умерла.
Долго царь был неутешен,
Но как быть? и он был грешен;
Год прошел как сон пустой,
Царь женился на другой. (А. Пушкин)

11. Три пальмы (восточное сказание)

В песчаных степях аравийской земли
Три гордые пальмы высоко росли.
Родник между ними из почвы бесплодной,
Журча, пробивался волною холодной,
Хранимый, под сенью зеленых листов,
От знойных лучей и летучих песков.

И многие годы неслышно прошли;
Но странник усталый из чуждой земли
Пылающей грудью ко влаге студеной
Еще не склонялся под кущей зеленой,
И стали уж сохнуть от знойных лучей
Роскошные листья и звучный ручей.

И стали три пальмы на бога роптать:
«На то ль мы родились, чтоб здесь увядать?
Без пользы в пустыне росли и цвели мы,
Колеблемы вихрем и зноем палимы,
Ничей благосклонный не радуя взор?..
Не прав твой, о небо, святой приговор!»

И только замолкли — в дали голубой
Столбом уж крутился песок золотой,
Звонком раздавались нестройные звуки,
Пестрели коврами покрытые вьюки,

И шел, колыхаясь, как в море челнок,
Верблюд за верблюдом, взрывая песок.

Мотаясь, висели меж твердых горбов
Узорные полы походных шатров;
Их смуглые ручки порой подымали,
И черные очи оттуда сверкали...
И, стан худощавый к луке наклоня,
Араб горячил вороного коня.

И конь на дыбы подымался порой,
И прыгал, как барс, пораженный стрелой;
И белой одежды красивые складки
По плечам фариса вились в беспорядке;
И с криком и свистом несясь по песку,
Бросал и ловил он копье на скаку.

Вот к пальмам подходит, шумя, караван:
В тени их веселый раскинулся стан.
Кувшины звуча налились водою,
И, гордо кивая махровой главою,
Приветствуют пальмы нежданных гостей,
И щедро их поит студеный ручей.

Но только что сумрак на землю упал,
По корням упругим топор застучал,
И пали без жизни питомцы столетий!
Одежду их сорвали малые дети,
Изрублены были тела их потом,
И медленно жгли до утра их огнем.

Когда же на запад умчался туман,
Урочный свой путь совершал караван;
И следом печальный на почве бесплодной
Виднелся лишь пепел седой и холодный;
И солнце остатки сухие дожгло,
А ветром их в степи потом разнесло.

И ныне всё дико и пусто кругом —
Не шепчутся листья с гремучим ключом:
Напрасно пророка о тени он просит —

Его лишь песок раскаленный заносит
Да коршун хохлатый, степной нелюдим,
Добычу терзает и щиплет над ним. *(М. Лермонтов)*

12. Муза

Не ослеплен я музою моею:
Красавицей её не назовут,
И юноши, узрев её, за нею
Влюбленную толпой не побегут.
Приманивать изысканным убором,
Игрою глаз, блестящим разговором
Ни склонности у ней, ни дара нет;
Но поражён бывает мельком свет
Её лица необщим выраженьем,
Её речей спокойной простотой;
И он, скорей чем едким осужденьем,
Её почитит небрежной похвалой. *(Е. Баратынский)*

13. Я спросил сегодня у менялы,
Что дает за полтумана по рублю,
Как сказать мне для прекрасной Лалы
По-персидски нежное «люблю»?

Я спросил сегодня у менялы
Легче ветра, тише Ванских струй,
Как назвать мне для прекрасной Лалы
Слово ласковое «поцелуй»?

И ещё спросил я у менялы,
В сердце робость глубже притая,
Как сказать мне для прекрасной Лалы,
Как сказать ей, что она «моя»?

И ответил мне меняла кратко:
О любви в словах не говорят,
О любви вздыхают лишь украдкой,
Да глаза, как яхонты, горят.

Поцелуй названья не имеет,
Поцелуй не надпись на гробах.
Красной розой поцелуи веют,
Лепестками тая на губах.

От любви не требуют поруки,
С нею знают радость и беду.
«Ты — моя» сказать лишь могут руки,
Что срывали чёрную чадру. (С. Есенин)

14. Смерть крестьянина (отрывок)

Три тяжкие доли имела судьба,
И первая доля: с рабом повенчаться,
Вторая — быть матерью сына раба,
А третья — до гроба рабу покоряться,
И все эти грозные доли легли
На женщину русской земли.

Века протекали — всё к счастью стремилось,
Всё в мире по несколько раз изменилось,
Одну только бог изменить забывал
Суровую долю крестьянки.
И все мы согласны, что тип измельчал
Красивой и мощной славянки.

Случайная жертва судьбы!
Ты глухо, незримо страдала,
Ты свету кровавой борьбы
И жалоб своих не вверяла, —

Но мне ты их скажешь, мой друг!
Ты с детства со мною знакома.
Ты вся — воплощённый испуг,
Ты вся — вековая истома!
Тот сердца в груди не носил,
Кто слез над тобою не лил! (Н. Некрасов)

15. Когда на смерть идут, — поют,
а перед этим можно плакать.
Ведь самый страшный час в бою —
час ожидания атаки.
Снег минами изрыт вокруг
и почернел от пыли минной.
Разрыв — и умирает друг.
И, значит, смерть проходит мимо.
Сейчас настанет мой черед,

За мной одним идет охота.
Ракеты просит небосвод
и вмерзшая в снега пехота.
Мне кажется, что я магнит,
что я притягиваю мины.
Разрыв — и лейтенант хрипит.
И смерть опять проходит мимо.
Но мы уже не в силах ждать.
И нас ведет через траншеи
окоченевшая вражда,
штыком дырявящая шеи.
Бой был коротким.

А потом
глушили водку ледяную,
и выковыривал ножом
из-под ногтей я кровь
чужую. (С. Гудзенко)

16. Рескрипт короля

Отныне плащ мой фиолетов,
Берета бархат в серебре:
Я избран королём поэтов
На зависть нудной мошкаре.

Меня не любят корифеи —
Им неудобен мой талант:
Им изменили лесофеи
И больше не плетут гирлянд.

Лишь мне восторг и поклоненье
И славы пряный фимиам,
Моим — любовь и песнопенья! —
Недосягаемым стихам.

Я так велик и так уверен
В себе, настолько убежден,
Что всех прощу и каждой вере
Отдам почтительный поклон.

В душе — порывистых приветов
Неисчислимое число.

Я избран королём поэтов. —
Да будет подданным светло! (*И. Северянин*)

17. Что в имени тебе моём?
Оно умрёт, как шум печальный
Волны, плеснувшей в берег дальный,
Как звук ночной в лесу глухом.
Оно на памятном листке
Оставит мёртвый след, подобный
Узору надписи надгробной
На непонятном языке.
Что в нём? Забытое давно
В волненьях новых и мятежных,
Твоей душе не даст оно
Воспоминаний чистых, нежных.
Но в день печали, в тишине,
Произнеси его тоскуя;
Скажи: есть память обо мне,
Есть в мире сердце, где живу я... (*А. Пушкин*)

18. Небывалая осень построила купол высокий,
Был приказ облакам этот купол собой не темнить.
И дивилися люди: проходят сентябрьские сроки,
А куда провалились студёные, влажные дни?..
Изумрудною стала вода замутнённых каналов,
И крапива запахла, как розы, но только сильней,
Было душно от зорь, нестерпимых, бесовских и алых,
Их запомнили все мы до конца наших дней.
Было солнце таким, как вошедший в столицу
мятежник,
И весенняя осень так жадно ласкалась к нему,
Что казалось — сейчас забелеет прозрачный
подснежник...
Вот когда подошел ты, спокойный, к крыльцу моему. (*А. Ахматова*)

19. Нежнее нежного
Лицо твоё,
Белее белого
Твоя рука,
От мира целого

Ты далека,
И всё твоё —
От неизбежного.

От неизбежного
Твоя печаль,
И пальцы рук
Неостывающих,
И тихий звук
Неунывающих
Речей,
И даль
Твоих очей. (О. Мандельштам)

20. Разговор Гамлета с совестью

— На дне она, где ил
И водоросли...Спать в них
Ушла, — но сна и там нет!
— Но я её любил,
Как сорок тысяч братьев
Любить не могут!
— Гамлет!
На дне она, где ил:
Ил!... И последний венчик
Всплыл на приречных бревнах...
Но я её любил,
Как сорок тысяч...
— Меньше
Всё же, чем один любовник.
На дне она, где ил.
— Но я её —
любил?? (М. Цветаева)

21. Во всём мне хочется дойти
До самой сути.
В работе, в поисках пути,
В сердечной смуте.

До сущности протекших дней,
До их причины,
До оснований, до корней,
До сердцевины.

Всё время схватывая нить
Судеб, событий,
Жить, думать, чувствовать, любить,
Свершать открытья.

О, если бы я только мог
Хотя отчасти,
Я написал бы восемь строк
О свойствах страсти.

О беззаконьях, о грехах,
Бегах, погонях,
Нечаянностях впопыхах,
Локтях, ладонях.

Я вывел бы её закон,
Её начало,
И повторял её имен
Инициалы.

Я б разбивал стихи, как сад.
Всею дрожью жилок
Цвели бы липы в них подряд,
Гуськом, в затылок.

В стихи б я внёс дыханье роз,
Дыханье мяты,
Луга, осоку, сенокос,
Грозы раскаты.

Так некогда Шопен вложил
Живое чудо
Фольварков, парков, рощ, могил
В свои этюды.

Достигнутого торжества
Игра и мука —
Натянутая тетива
Тугого лука. (Б. Пастернак)

22. Если дорог тебе твой дом,
Где ты русским выкормлен был,
Под бревенчатым потолком,
Где ты, в люльке качаясь, плыл;
Если дороги в доме том
Тебе стены, печь и углы,
Дедом, прадедом и отцом
В нём исхоженные полы;

Если мил тебе бедный сад
С майским цветом, с жужжаньем пчёл
И под липой сто лет назад
В землю вкопанный дедом стол;
Если ты не хочешь, чтоб пол
В твоём доме фашист топтал,
Чтоб он сел за дедовский стол
И деревья в саду сломал...

Если мать тебе дорога —
Тебя выкормившая грудь,
Где давно уже нет молока,
Только можно щекой прильнуть;
Если вынести нету сил,
Чтоб фашист, к ней постоем став,
По щекам морщинистым бил,
Косы на руку намотав;
Чтобы те же руки её,
Что несли тебя в колыбель,
Мыли гаду его бельё
И стелили ему постель...

Если ты отца не забыл,
Что качал тебя на руках,
Что хорошим солдатом был
И пропал в карпатских снегах,
Что погиб за Волгу, за Дон,
За отчизны твоей судьбу;
Если ты не хочешь, чтоб он
Перевертывался в гробу,
Чтоб солдатский портрет в крестах
Взял фашист и на пол сорвал

И у матери на глазах
На лицо ему наступал...

Если ты не хочешь отдать
Ту, с которой вдвоем ходил,
Ту, что долго поцеловать
Ты не смел, — так её любил, —
Чтоб фашисты её живьем
Взяли силой, зажав в углу,
И распяли её втроем,
Обнаженную, на полу;
Чтоб досталось трём этим псам
В стонах, в ненависти, в крови
Всё, что свято берёг ты сам
Всею силой мужской любви...

Если ты фашисту с ружьём
Не желаешь навек отдать
Дом, где жил ты, жену и мать,
Всё, что родиной мы зовём, —
Знай: никто её не спасёт,
Если ты её не спасёшь;
Знай: никто его не убьёт,
Если ты его не убьёшь.
И пока его не убил,
Ты молчи о своей любви,
Край, где рос ты, и дом, где жил,
Своей родиной не зови.
Пусть фашиста убил твой брат,
Пусть фашиста убил сосед, —
Это брат и сосед твой мстят,
А тебе оправданья нет.
За чужой спиной не сидят,
Из чужой винтовки не мстят.
Раз фашиста убил твой брат, —
Это он, а не ты солдат.

Так убей фашиста, чтоб он,
А не ты на земле лежал,
Не в твоём доме чтобы стон,
А в его по мертвым стоял.

Так хотел он, его вина, —
Пусть горит его дом, а не твой,
И пускай не твоя жена,
А его пусть будет вдовой.
Пусть исплachtetся не твоя,
А его родившая мать,
Не твоя, а его семья
Понапрасну пусть будет ждать.
Так убей же хоть одного!
Так убей же его скорей!
Сколько раз увидишь его,
Столько раз его и убей! (К. Симонов)

23. В ресторане

Никогда не забуду (он был, или не был,
Этот вечер): пожаром зари
Сожжено и раздвинуто бледное небо,
И на жёлтой заре — фонари.

Я сидел у окна в переполненном зале.
Где-то пели смычки о любви.
Я послал тебе чёрную розу в бокале
Золотого, как небо, аи.

Ты взглянула. Я встретил смущённо и дерзко
Взор надменный и отдал поклон.
Обратясь к кавалеру, намеренно резко
Ты сказала: «И этот влюблён».

И сейчас же в ответ что-то грянули струны,
Иступлённо запели смычки...
Но была ты со мной всем презрением юным,
Чуть заметным дрожаньем руки...

Ты рванулась движеньем испуганной птицы,
Ты прошла, словно сон мой, легка...
И вздохнули духи, задремали ресницы,
Зашептались тревожно шелка.

Но из глуби зеркал ты мне взоры бросала
И, бросая, кричала: «Лови!..»

А монисто бренчало, цыганка плясала
И визжала заре о любви. (А. Блок)

24. Привольем пахнет дикий мёд,
Пыль — солнечным лучом,
Фиалкою — девичий рот,
А золото — ничем.
Водю пахнет резеда,
И яблоком — любовь.
Но мы узнали навсегда,
Что кровью пахнет только кровь...

И напрасно наместник Рима
Мыл руки пред всем народом,
Под зловещие крики черни;
И шотландская королева
Напрасно с узких ладоней
Стирала красные брызги
В душном мраке царского дома... (А. Ахматова)

25. Пусто. Ни противостоянья,
Ни истерик, ни кастаньет.
Послевкусие расставанья.
Состояние
Расстоянья —
Было, билось — и больше нет.

Скучно. Мрачно. Без приключений.
Ни печали, ни палачей.
Случай. Встреча морских течений.
Помолчали — и стал ничей.

Жаль. Безжизненно, безнадежно.
Сжато, сожрано рыжей ржой.
Жутко женско и односложно:
Был так нужен,
А стал
Чужой. (В. Полозкова)

26. Прощай.
Позабудь.

И не обессудь.
А письма сожги...
Как мост.
Да будет мужествен твой путь
И будет он прям
И прост.
Да будет во мгле
Для тебя гореть
Звездная мишура,
Да будет надежда ладони греть
У твоего костра.
Да будут метели,
Снега, дожди,
И бешеный рёв огня...
Да будет удач у тебя впереди
Больше, чем у меня.
Да будет могуч и прекрасен
Бой,
Гремящий в твоей груди.
Я счастлив за тех,
Кому с тобой,
Может быть,
По пути. (И. Бродский)

27. Соловей

Вот опять
соловей
со своей
стародавнюю песнею...
Ей пора бы давно уж
на пенсию!

Да и сам соловей
инвалид...
Отчего же —
лишь осыплет руладами —
волоса
холодок шевелит
и становятся души
крылатыми?!

Песне тысячи лет,
а нова:
будто только что
полночью сложена;
от неё
и луна,
и трава,
и деревья
стоят замороженно.

Песне тысячи лет,
а жива:
с нею вольно
и радостно дышится;
в ней
почти человечьи слова,
отпечатавшись в воздухе,
слышатся.

Те слова
о бессмертье страстей,
о блаженстве,
предельном страданию;
будто нет на земле новостей,
кроме тех,
что как мир стародавние.

Вот каков
этот старый певец,
заклинающий
звёздную клятвою...
Песнь утихнет —
и страсти конец,
и сердца
разбиваются надвое! (Н. Асеев)

28. М. Б.

Я был только тем, чего
ты касалась ладонью,
над чем в глухую, воронью
ночь склоняла чело.

Я был лишь тем, что ты
там, снизу, различала:
смутный облик сначала,
много позже — черты.

Это ты, горяча,
ошую, одесную
раковину ушную
мне творила, шепча.

Это ты, серебя
штору, в сырую полость
рта вложила мне голос,
окликавший тебя.

Я был попросту слеп.
Ты, возникая, прячась,
даровала мне зрячесть.
Так оставляют след.

Так творятся миры.
Так, сотворив их, часто
оставляют вращаться,
расточая дары.

Так, бросаем то в жар,
то в холод, то в свет, то в темень,
в мироздании потерян,
кружится шар. *(И. Бродский)*

29. В огромном городе моем — ночь.
Из дома сонного иду — прочь
И люди думают: жена, дочь, —
А я запомнила одно: ночь.
Июльский ветер мне метёт — путь,
И где-то музыка в окне — чуть.
Ах, нынче ветру до зари — дуть
Сквозь стенки тонкие груди — в грудь.
Есть черный тополь, и в окне — свет,
И звон на башне, и в руке — цвет,
И шаг вот этот — никому — вслед,

И тень вот эта, а меня — нет.
Огни — как нити золотых бус,
Ночного листика во рту — вкус.
Освободите от дневных уз,
Друзья, поймите, что я вам — снюсь. (М. Цветаева)

30. Баллада о гвоздях

Спокойно трубку докурил до конца,
Спокойно улыбку стер с лица.
«Команда, во фронт! Офицеры, вперед!»
Сухими шагами командир идет.
И слова равняются в полный рост:
«С якоря в восемь. Курс — ост.
У кого жена, брат —
Пишите, мы не придём назад.
Зато будет знатный кегельбан».
И старший в ответ: «Есть, капитан!»
А самый дерзкий и молодой
Смотрел на солнце над водой.
«Не все ли равно, — сказал он, — где?
Ещё спокойней лежать в воде».
Адмиральским ушам простукал рассвет:
«Приказ исполнен. Спасённых нет».
Гвозди б делать из этих людей:
Крепче б не было в мире гвоздей. (Н. Тихонов)

31. Пустяк у Оки

Нежно говорил ей —
мы у реки
шли камышами:
«Слышите: шуршат камыши у Оки.
Будто наполнена Ока мышами.
А в небе, лучик серёжкой вдев в ушко,
звезда, как вы, хорошая, — не звезда, а девушка...
А там, где кончается звёздочки точка,
месяц улыбается и заверчен, как
будто на небе строчка
из Аверченко...
Вы прекрасно картавите.
Только жалко Италию...»
Она: «Ах, зачем вы давите

и локоть, и талию.
Вы мне мешааете
у камыша идти...» (В. Маяковский)

32. Если б я был древним полководцем,
Покорил бы я Ефиопию и Персов,
Свергнул бы я фараона,
Построил бы себе пирамиду
Выше Хеопса
И стал бы
Славнее всех живущих в Египте!

Если б я был ловким вором,
Обокрал бы я гробницу Менкаура,
Продал бы камни александрийским евреям,
Накупил бы земель и мельниц
И стал бы
Богаче всех живущих в Египте.

Если б я был вторым Антиноем,
Утопившимся в священном Ниле, —
Я бы всех сводил с ума красотой,
При жизни мне были бы воздвигнуты храмы,
И стал бы
Сильнее всех живущих в Египте.

Если б я был мудрецом великим
Прожил бы я все свои деньги,
Отказался бы от мест и занятий,
Сторожил бы чужие огороды —
И стал бы
Свободней всех живущих в Египте.

Если б я был твоим рабом последним,
сидел бы я в подземелье,
и видел бы раз в год или два года
золотой узор твоих сандалий,
когда ты случайно мимо темниц проходишь,
и стал бы
счастливей всех живущих в Египте. (М. Кузмин)

33. Прощанье

В авто,
 последний франк разменяв.
— В котором часу на Марсель? —
Париж
 бежит,
 проводая меня,
во всей
 невозможной красе.
Подступай
 к глазам,
 разлуки жижя,
сердце
 мне
 сантиментальностью расквась!
Я хотел бы
 жить
 и умереть в Париже,
если б не было
 такой земли —
 Москва. (В. Маяковский)

34. Гойя

Я — Гойя!
Глазницы воронок мне выклевал ворон,
 слетая на поле нагое.

Я — Горе.

Я — голос
Войны, городов головни
 на снегу сорок первого года.

Я — Голод.

Я — горло
Повешенной бабы, чьё тело, как колокол,
 било над площадью голой...

Я — Гойя!

О, грозди
Возмездья! Взвил залпом на Запад —
я пепел незваного гостя!
И в мемориальное небо вбил крепкие звёзды —
Как гвозди.

Я — Гойя. (*А. Вознесенский*)

35. Двенадцать (отрывок)

2

Гуляет ветер, порхает снег.
Идут двенадцать человек.

Винтовок чёрные ремни
Кругом — огни, огни, огни...

В зубах цигарка, примят картуз,
На спину надо бубновый туз!

Свобода, свобода,
Эх, эх, без креста!

Тра-та-та!

Холодно, товарищи, холодно!

— А Ванька с Катькой в кабаке...

— У ей керенки есть в чулке!

— Ванюшка сам теперь богат...

— Был Ванька наш, а стал солдат!

— Ну, Ванька, сукин сын, буржуй,

Мою, попробуй, поцелуй!

Свобода, свобода,

Эх, эх, без креста!

Катька с Ванькой занята —

Чем, чем занята?..

Тра-та-та!

Кругом — огни, огни, огни...
Оплечь — ружейные ремни...

Революционный держите шаг!
Неугомонный не дремлет враг!
Товарищ, винтовку держи, не трусь!
Пальнём-ка пулей в Святую Русь —

В кондовую,
В избяную,
В толстозадую!
Эх, эх, без креста! (А. Блок)

36. Град на Первой Мещанской

Бьют часы на башне,
Подымается ветер,
Прохожие — в парадные,
Хлопают двери,
По тротуару бегут босоножки,
Дождь за ними гонится,
Бьётся сердце,
Мешает платье,
И розы намокли.

Град
расшибается вдребезги
над самой липой...
Всё же
Понемногу отворяются окна,
В серебряной чешуе мостовые,
Дети грызут ледяные орехи. (А. Тарковский)

37. Когда вы стоите на моём пути,
Такая живая, такая красивая,
Но такая измученная,
Говорите всё о печальном,
Думаете о смерти,
Никого не любите
И презираете свою красоту —
Что же? Разве я обижу вас?

О, нет! Ведь я не насильник,
Не обманщик и не гордец,
Хотя много знаю,
Слишком много думаю с детства
И слишком занят собой.
Ведь я — сочинитель,
Человек, называющий всё по имени,
Отнимающий аромат у живого цветка.

Сколько ни говорите о печальном,
Сколько ни размышляйте о концах и началах,
Всё же, я смею думать,
Что вам только пятнадцать лет.
И потому я хотел бы,
Чтобы вы влюбились в простого человека,
Который любит землю и небо
Больше, чем рифмованные и нерифмованные
Речи о земле и о небе.

Право, я буду рад за вас,
Так как — только влюблённый
Имеет право на звание человека. (А. Блок)

ВОПРОСЫ ДЛЯ САМОПРОВЕРКИ

1. Каковы варианты баланса между силлабическим и тоническим стихом в русской поэзии?
2. Назовите и охарактеризуйте традиционные размеры русского силлабо-тонического стихосложения.
3. В чем особенность относительно урегулированных стихотворных размеров?
4. Рифма как средство ритмической выразительности. Виды рифмовки.
5. Строфический и нестрофический стих.
6. Что общего между логическим анализом прозаического и стихотворного текста? Если есть отличие, то в чем оно?
7. Каковы особенности художественного воплощения произведений поэзии в искусстве чтеца?
8. Особенности конфликта и событийного ряда в лирическом произведении.

9. Сквозное действие и логическая перспектива в произведении поэзии. Объясните суть закона сохранения межстиховой паузы.
10. В чем заключается закон сохранения авторского ударения?
11. Что такое «зашагивание стиха»?
12. Какие средства выразительности, кроме ритмических, используются в поэтическом тексте?

ЛИТЕРАТУРА

1. *Вербовая Н.П., Головина О.М., Урнова В.В.* Искусство речи. — М.: Искусство, 1977. — 303 с.
2. *Голуб И.Б.* Стилистика русского языка. — М.: Рольф, 2001. — 448 с.
3. *Голуб И.Б.* Упражнения по стилистике русского языка. — М.: Рольф, 2001. — 240 с.
4. *Граудина Л.К., Кочеткова Г.И.* Русская риторика. — М.: Изд-во «Центрполиграф», 2001. — 669 с.
5. *Гурова В.И., Гонссовская М.В., Фролова Л.А.* Сценическая речь: Учебное пособие. — М.: МГИК, 1986. — 84 с.
6. *Егорова А.Д., Радченко А.М.* Логика сценической речи. — М.: ВГИК, 2001. — 78 с.
7. *Журавлев Д.Н.* Жизнь. Искусство. Встречи. — М.: Всеросс. театр. о-во, 1985. — 373 с.
8. *Запорожец Т.И.* Логика сценической речи. Учеб. пособие для театр. и культ.-просвет. учеб. заведений. — М., «Просвещение», 1974.
9. *Импровизация и метод действенного анализа / Сост. И.Ю. Промтова.* — М.: Сов. Россия, 1986. — 88 с.
10. *Искусство звучащего слова.* Вып. 13. — М.: Сов. Россия, 1974. — 128с.
11. *Искусство звучащего слова.* Вып. 26. — М.: Советская Россия, 1982. — 88 с.
12. *Моргунов Б.Г.* Законы звучащей речи. Серия: В помощь художественной самодеятельности. — М.: Советская Россия, 1986. — 128 с.
13. *Мочалов Ю.А.* Язык театра: Словарь театральной лексики. — М.: МГИК, 1995. — 47 с.
14. *Пави П.* Словарь театра. — М.: Прогресс, 1991. — 504 с.
15. *Петрова А.Н.* Сценическая речь. Учеб. пособие. — М.: Искусство, 1982. — 191 с.
16. *Промтова И.Ю.* Речевая культура русского театра. — М.: Сов. Россия, 1989. — 144 с.
17. *Смоленский Я.М.* Читатель. Чтец. Актер: Ч. 1 и 2. — М.: Сов. Россия, 1983.

18. Сценическая речь: Учебник / Под ред. И.П. Козляниновой, И.Ю. Промптовой. — М., 2009. — 624 с.
19. Техника сценарно-режиссерской работы: Учебно-методическое пособие / Под. ред. Е.В. Дольгиревой. Ч. 1. — М.: МГПИ, 2011. — 76 с.
20. *Турсунова И.А.* Искусство речи: Учебное пособие. — М.: МГУКИ, 2014. — 204 с.

Учебное издание

Турсунова Ирина Анатольевна

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СЛОВО

Компьютерная верстка

З.С. Балабашина

Корректура

Н. Соболева

Дата выпуска 21.07.2021

Формат 60x90/16

Усл. печ. л. 11,5

ISBN 978-5-94778-620-0



9 785947 786200 >