

*М. Е. Коленова*

## ОСОБЕННОСТИ РЕПЕТИЦИОННОЙ РАБОТЫ НАД СТИХОТВОРНОЙ ПЬЕСОЙ

Санкт-Петербургский государственный университет культуры и искусств,  
Российская Федерация, 191186, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 2–4

Статья посвящена исследованию проблемы сценической реализации стихотворной драматургии.

Среди популярных драматических произведений значительное по объему место занимают пьесы, написанные в стихотворной форме, это касается как зарубежной, так и русской драматургии. Классические трагедии, драмы, комедии, созданные много лет тому назад, сегодня активно присутствуют в репертуаре русских театров. Работа над постановкой стиховой драмы имеет специфические особенности, которые надо учитывать. Исследованием этой проблемы занимались как известные великие мастера русского театра, так и многие режиссеры, актеры, стиховеды и литературоведы.

В настоящей статье убедительно показано, что действие, которое заключено в стихе, — это суть стихотворной драматургии. Как действие, так и поступки героев в стихотворной пьесе находятся в тесной взаимосвязи с ритмической структурой пьесы. В стиховой драме действие проявляется не столько в логическом «анализе текста», сколько в актерском понимании темпо-ритма стиха. Пластика в стихотворном спектакле существенно иная, чем в прозаическом спектакле. Библиогр. 26 назв.

*Ключевые слова:* стихотворная драматургия, стиховая драма, спектакль, темпо-ритм, театр, действие, пластика, актер, репетиция.

## FEATURES OF REHEARSAL WORK WITH A POETIC PLAY

*M. E. Kolenova*

Saint-Petersburg State University of Culture and Arts,  
2–4, Dvortsovaya nab., St.Petersburg, 191186, Russian Federation

The article investigates the problem of the implementation stage of poetic drama. Plays written in verse form have a significant place among the popular dramas that applies to both foreign literature and Russian drama. Classic tragedies, dramas, comedies written many years ago are being actively presented in the repertoire of Russian theaters. The work with the poetic drama has specific features that should be considered. Research on this the issue involved well known masters of Russian theater, many directors, actors, and literature specialists. The article of Kolenova M. E. shows convincingly that the action contained in verse is the essence of poetic drama. Both action and deeds of the heroes in a verse play are closely connected with the rhythmic structure of the play. In a verse drama the effect is manifested not so much in the logical “text analysis” as in the actor’s understanding of verse’s temporhythm. The plastic in a poetic performance is significantly different than in prose performance. Refs 26.

*Keywords:* poetic drama, performance, temporhythm, theater, acting, plastic, play-actor, rehearsal.

Среди популярных драматических произведений значительное по объему место занимают пьесы, написанные в стихотворной форме, это касается как зарубежной (У.Шекспир, Ж.Б.Мольер, Ж.Расин), так и русской драматургии (А.С.Пушкин, А.С.Грибоедов, А.Н.Островский и многие другие авторы). Классические трагедии, драмы, комедии, созданные много лет тому назад, сегодня активно присутствуют в репертуаре русских театров. Исследованием проблемы сценической реализации стихотворной драматургии занимались кроме известных великих мастеров русского театра многие режиссеры, актеры, стиховеды и литературоведы. Мы можем назвать их, и этот список не будет полным: Б.В.Томашевский, Л.С.Вивьен, В.Н.Яхонтов, Ю.М.Юрьев, Л.Ф.Макарьев, Л.Знаменская, З.В.Савкова, В.М.Мультиатули, А.В.Толшин и др.

Приступая к репетиционной работе над избранным произведением, следует помнить о том, что драматический стих имеет свои особенности, учитывать это в процессе репетиций, а также непременно использовать богатый опыт лучших отечественных и зарубежных актеров и режиссеров.

В первую очередь следует помнить, что форма драматического стиха глубоко содержательна, она — само содержание. Действие и поступки героев в стихотворной пьесе находятся в тесной взаимосвязи с ее ритмической структурой. В стиховой драме действие проявляется не столько в логическом «анализе текста», сколько в актерском понимании темпо-ритма стиха, который обусловлен ритмом дыхания актера, воспроизводящего конкретное человеческое поведение в конкретных предлагаемых обстоятельствах. Л. Ф. Макарьев указывал на «телесность драматического стиха»: «драматический стих должен звучать по природе моего тела» [1, с. 155].

Здесь нужно отметить один важный момент. В современной орфографии написание слова «темпо-ритм» не предполагает наличия дефиса между двумя частями этого сложного слова. Но если мы используем данное слово как термин, мы следуем старому правилу написания, и это дополнительно подчеркивает равное значение каждой из частей сложного слова. Для актера в процессе работы в одинаковой степени являются важными как темп (общий для пьесы и в то же время индивидуальный для всякого исполнителя), так и ритм (определяемый, в том числе, и стихотворным размером) драматического произведения. Кроме того, цитируя работы основоположников и корифеев российского театра, мы сохраняем не только привычный для них графический образ слова, но и тот особый смысл, который в первой половине XX в. был вложен в этот термин.

Начиная работу над стиховой драмой, можно исследовать пьесу «методом ответственного анализа». Подход к исполнению роли в стихах со стороны «жизни человеческого тела» ведет к анализу роли всеми органами чувств, всем организмом, а не только умом. В этом случае актер с позиции стороннего наблюдателя переходит в позицию активно действующего человека. Реальная, физически ощутимая жизнь изображаемого лица, логика физического поведения неизбежно ведет за собой и логику мыслей, чувств.

В. О. Топорков писал, что К. С. Станиславский предлагал, репетируя сцену, начинать с простейших физических действий, выполнять их предельно правдиво: ведь мы знаем, как это делать, но в зависимости от предлагаемых обстоятельств физические действия переходят в психофизические. «Этим вы обретете веру в себя, в свои действия, — говорил К. С. Станиславский. — Учитывайте все, что относится к вашим действиям, и особенно ритм, который, как и всё, является следствием тех или иных предлагаемых обстоятельств» [2, с. 149]. Однако следует помнить, что анализ не является целью, он нужен для того, чтобы помочь исполнителю понять роль. Анализ совершенно необходим, когда у актера роль не получается, но не нужно злоупотреблять им, если роль удается и без него. В этом случае не надо анализировать, это может разрушить органику поведения. В. О. Топорков отмечал: «Не нужно также забывать, что сам Станиславский предлагает метод как средство, “когда роль не выходит”, а если она выходит от обратного метода или вовсе без него, то на это можно взглянуть, как на исключение, и предоставить мастерам работать так, как они находят нужным» [2, с. 178].

О необходимости разумно подходить к анализу роли говорил В. И. Немирович-Данченко: «...найти через внутреннеежитое то внешнее выражение, в котором

будет всё — и образ, и данный момент, и настроение, и взаимоотношения, — это самое драгоценное. В этом самая высокая сторона театрального искусства. Обычно всё это начинают разбирать аналитически: разберут, разложат на четыреста элементов и потом стараются всё это выразить в спектакле, и получается мозаика, а не синтез, не живая ароматная роза, а роза, сделанная из материи» [3, с. 299].

Работая над стихотворной пьесой, не нужно искусственно задерживать освоение текста, потому что, запомнив весь текст, актер может органически прийти к освоению всех качеств роли. В. И. Немирович-Данченко, работая над постановкой «Горя от ума» в МХТ, отмечал: «Маленькое расхождение, которое у меня было с Константином Сергеевичем, не знаю, есть ли теперь, потому что не знаю его работ последнего времени. Я говорил, что чем скорее знать роль, тем лучше, а Константин Сергеевич говорил, что текст роли знать не надо, что надо начинать, не зная роли, а слова потом придут. Тут расхождение естественное — нельзя сказать: “Забудьте роли”, — когда все знают “Горе от ума” наизусть. Я иду дальше: мне бы хотелось, чтобы вы пришли на репетиции, зная роль, и чем больше вы всю ее знаете, тем будет лучше». Он замечал: «...актер волнуется, если ему нужно думать о словах. Они должны литься из его уст с легкостью обыденной, живой речи» [3, с. 127].

М. С. Щепкин изумлял всех своей полной независимостью от суфлера, своим совершенным знанием текста уже на первой репетиции. Он отмечал, что надо играть всегда без суфлера, держать весь текст в памяти. Его ученица А. И. Шуберт писала: «Я не помню никогда в его руках тетради, к первой репетиции он уже твердо знал роль» [4, с. 334]. Ю. М. Юрьев писал, что «К. С. Станиславский не рекомендует заучивать текст заранее. Текст, по его убеждению, должен усваиваться во время работы, на репетиции, по мере вживания в роль; он должен сам собою усваиваться и становиться органичным. А вот М. Н. Ермолова не могла иначе работать, как, не усвоив текста заранее, еще до первой репетиции, и только тогда могла свободно оперировать всем материалом, лежащим под текстом, когда знала весь текст, как говорится, на зубок» [5, с. 432].

В. Н. Пашенная, ученица А. П. Ленского, актриса Малого театра, писала о том, как он работал с учениками: «Начинал он работу с того, что, остановившись на том или ином отрывке, поручал его ученикам для самостоятельного разбора. Когда мы выучивали текст наизусть, Александр Павлович работал над каждым самым маленьким кусочком отрывка» [6, с. 43]. Впоследствии В. Н. Пашенная отмечала, что ей достаточно было два-три раза прочитать роль, чтобы знать ее «на зубок». Анализируя свой процесс подготовки роли и выучивания текста, она говорила: «...я просто шла по пути, которому учил меня Александр Павлович: понимать, о чем, с кем, когда и зачем говоришь. Текст сам укладывался в моем мозгу, когда я естественно отдавалась своим переживаниям на сцене. И до сих пор, пока я не охвачу весь путь роли, пока не разберусь в мельчайших деталях взаимоотношений, пока мысли действующего лица не станут моими мыслями, я не буду знать текста. Тогда же, в молодости, все шло стихийным, но правильным путем: сначала понять, а уж потом отдавать свое сердце, свой темперамент, свою кровь» [6, с. 74]. В. И. Качалов, актер МХТ, отмечал, что в период подготовительной работы он большей частью устанавливает текст роли, а «если форма стихотворная или вообще особенная, необычная, — то обязательно для меня точное предварительное установление» [7, с. 639].

К. С. Станиславский считал, что стихотворный текст должен усваиваться во время репетиции, по мере вживания в роль. В. О. Топорков отмечал, что в работе над

«Тартюфом» «он категорически запрещал нам учить текст. Это было непереносимым условием нашей работы, и если вдруг кто-то на репетиции начинал говорить мольтеровскими стихами, он немедленно останавливал репетицию. Это считалось как бы беспомощностью актера, раз он цеплялся за текст, за слова, да еще за точный авторский текст. Наивысшим достижением считалось, если актер с минимальным количеством самых необходимых слов мог показать схему чисто физических действий, на которых построена та или иная сцена. Слова же должны играть здесь только служебную роль» [2, с. 137]. К. С. Станиславский говорил: «Я хочу, чтобы вы научились действовать, и прежде всего физически действовать. Слова и мысли вам понадобятся в дальнейшем, как укрепление и развитие этих действий» [2, с. 145].

Однако прием «говорить своими словами» в практике К. С. Станиславского не всегда оказывается эффективным, так как от частого механического повторения даже свои слова у актера часто теряют смысл. Например, при постановке «Тартюфа» актеры самостоятельно работали над сценами, не заучивая текст, после чего показали результат К. С. Станиславскому. Исполнители, идя по общему смыслу сцены, говорили текст своими словами. К. С. Станиславский остановил репетицию словами: «Вы не действуете, вы говорите слова, правда, слова не авторские, но вы к ним привыкли, и они стали для вас текстом и звучат, как заученный текст, только менее совершенный, чем у Мольера» [2, с. 144].

Думается, что на практике полезнее следовать совету В. И. Немировича-Данченко. Вы можете сделать то, о чем пишет К. С. Станиславский, но это может оказаться неэффективным, так как не все придут от анализа действия к стиху. А от формы стиха можно прийти к верному содержанию, т. е. к действию, так как для нас содержание драматического стиха — это действие. Поэтому совет В. И. Немировича-Данченко представляется практически более эффективным. Действие, т. е. воспроизведение внутреннего и внешнего темпа-ритма жизни человека в предлагаемых обстоятельствах, является содержанием драматического стиха. Темпо-ритм стиха неразрывно связан со сценическим действием, и, по-видимому, знание текста наизусть, т. е. ощущение структуры стиха с точки зрения действия, является более простым и коротким путем к овладению органической жизнью в стиховой драме. Это не является отрицанием метода действенного анализа, предложенного К. С. Станиславским, но особенность стиховой драмы в том, что действенный анализ происходит от правильного ощущения стиховой формы.

Постановка стихотворной пьесы, к сожалению, бывает связана с непониманием специфики драматического стиха. Существуют две наиболее распространенные крайности в работе над стихотворной пьесой. Первая — это механическое «стихоговорение», или так называемый «штамп декламационности», когда формально выполняют все внешние требования законов стихотворной речи, но отсутствует живой процесс действия. И наоборот, вторая крайность — превращение стихов в прозу, или так называемый «штамп переживания». Действие строится независимо от стиха и его ритм разрушается. В работе над постановкой стиховой драмы недопустимо игнорирование структуры стиха в надежде на то, что естественное произношение само собой окажется в гармонии с художественной структурой произведения. В. И. Немирович-Данченко, работая над постановкой «Горя от ума» в МХТ, считал, что из двух крайностей лучше подчеркивать стихотворную речь, чем приучиться к прозаичности. Он считал, что в идеале от актера требуется «играть стих» [3, с. 353].

К. С. Станиславский, анализируя свою неудачу в роли Сальери, указывал на то, что он недооценил структуру стиха:

Многие, увлекаясь пушкинским стихом, недооценивают самого содержания пушкинской поэзии. Я же, напротив, старался до конца исчерпать внутреннюю суть драмы. <...> главное было в том, что я не справлялся с пушкинским стихом. Я перегрузил слова роли и придал каждому из них в отдельности большее значение, чем оно может в себя вместить. Пушкинские слова как бы «распухли».

Все говорят: нет правды на земле,  
Но правды нет и выше...

В каждом из этих слов было заключено для меня так много, что содержание не вмещалось в форму и, выходя за ее пределы, распространялось в бессловесной, но многозначительной для меня паузе: каждое из распухших слов отделялось друг от друга большими промежутками. Это растягивало речь настолько, что к концу фразы можно было уже забыть ее начало. И чем больше я вкладывал чувства и духовного содержания, тем тяжелее и бессмысленнее становился текст, тем невыполнимее была задача [8, с. 366–367].

Действие, которое заключено в стихе, — это суть стихотворной драматургии. Ритм сценического поведения и речи актера также определен ритмом стиха. Драматический стих — это сиюминутный факт, и он должен быть сыгран. Не рассказан, не пропет, а именно сыгран. Следует избегать формального исполнения стиха, так называемого «стихоговорения», в ущерб смыслу, т. е. в ущерб действию. Также недопустимо превращать стих в прозу, так называемый «шепотковый реализм», это не соответствует природе драматического стиха. Любое психологическое оправдание текста, не соответствующее структуре стиха, уводит нас от авторского замысла и художественной правды поэта. Психологические паузы в стихотворной пьесе определены уже ритмом стиха и не должны разрушать его. Актеру необходимо уделять одинаковое внимание как подтексту с его внутренним темпо-ритмом и переживанием, так и самому стихотворному тексту с его четкостью, размеренностью, с его внешним темпо-ритмом.

В. Н. Яхонтов отмечал, что ключ к комедии А. С. Грибоедова состоит в раскрытии стиха:

Считается, что в прозе актеру, как говорится, легче «жить». Я не пробовал делать из стихов прозу, но почти уверен, что это бесконечно тяжелое занятие, непосильный, изнуряющий труд, напрасный и неблагодарный. Играть стихи естественнее и радостнее, проще и нормальнее, чем делать из них прозу. Идти против стиха — бесполезно, убыточно и смысла нет: зачем ходить поперек автору, почему не послушать его — покориться ему, пойти навстречу.

Чаще всего бывает так, что стихи просто досада актеру, лишнее препятствие — прыгай через обруч, как в цирке. Актер, конечно, чувствует, что стихи требуют известной легкости, смелости, озорства и блеска, но не хочет сойти с привычной дорожки. <...> На мой взгляд, в словах — образ. Как и чем дышат слова, что они означают, как поют ноту за нотой, в каком ритме — в этом и скрыт образ. <...> Поэт Грибоедов, написавший гениальную комедию, так отчетливо дал интонацию каждого героя, — поэтическую интонацию, — что при внимательном чтении роли сами собой распадаются на ряд партий. Инструменты солируют, сольные партии сменяются дуэтами, квартетами, звучит весь оркестр. Даже в массовых сценах — и там легко угадываются различные персонажи. Эти сцены неожиданно оказались для меня наиболее легкими, выразительными, многоголосный строй их увлек меня. В чем же секрет? Секрет, на мой взгляд, именно в раскрытии стиха [9, с. 448–449].

По-видимому, прозаическое исполнение противоречит природе стиховой драмы. То, что будет убедительно и трогательно в прозаических пьесах, окажется нелепым и неправдоподобным в стихотворных. «Говорить как в жизни» недопустимо в стихотворных спектаклях. Чрезмерная скупость выразительных средств (речевых, интонационных), проговаривание текста «про себя», между прочим — все это недопустимо в стихотворных спектаклях. После неудачи в роли Сальери К. С. Станиславский писал: «Вот когда я до конца понял, что мы не только на сцене, но и в жизни говорим пошло и безграмотно; что наша житейская тривиальная простота недопустима на сцене» [10, с. 368]. Занимаясь с учениками, проверяя работу над «Гамлетом», К. С. Станиславский говорил: «У Шекспира большие мысли, а о большом нельзя говорить, как о колбасе за завтраком. Когда Сальвини играл Отелло, он не делал ни одного лишнего жеста. Он никогда не торопился и самое возвышенное говорил просто, но значительно...» [11, с. 512]. Работая над ролью Сальери, К. С. Станиславский разными путями пытался добиться простой, но выразительной и действенной речи. В том числе он пробовал тихую, бытовую речь. Но пришел к выводу, что неуверенность и шепот мало подходят к «кованому пушкинскому стиху». Они лишь усугубляют фальшь. Он также указывал, что громкое, но формальное исполнение стиха не давало успеха: «...Я усиленно отчеканивал смысл слов... не забывая при этом и стихотворные остановки. Но в результате вместо стихов получалась тяжелая, глубокомысленная проза» [10, с. 369].

Именно «играть стих», как отмечал В. И. Немирович-Данченко, или «раскрытие стиха», по словам В. Н. Яхонтова, представляется наиболее короткой дорогой для верного понимания действия в стиховой драме, а любое психологическое оправдание текста в ущерб стиху или в противоречии со стихом уведет нас от смысла. Если верно ощутить форму драматического стиха, то она определит содержание, не надо его отдельно искать. Другой путь представляется менее надежным. Перевод стихотворной драматургии на уровень быта делает ее бессмысленной, нельзя произнести в бытовой манере монолог «Быть или не быть...». И хотя талантливый актер может и таким путем держать зрителя, но тогда он не только не пользуется стихом, но и искажает замысел автора.

Ритм стиха неразрывно связан с внутренней жизнью героев. В. Н. Яхонтов отмечал, что «нарушив ритм, нарушаешь смысл» [9, с. 341]. В. И. Немирович-Данченко советовал актерам «беречь стихотворный ритм, это помогает и правильному ритму внутреннему». Б. В. Томашевский отмечал, что «ритм стиха не является внешним и самостоятельным приложением к смыслу речи — он является только его материальным воплощением» [12, с. 185]. Огромное значение придавал ритму К. С. Станиславский, отмечая, что невозможно овладеть методом физических действий, не владея ритмом, так как всякое физическое действие неразрывно связано с ритмом и им характеризуется. Работая в области музыкального театра, К. С. Станиславский обогатил искусство драматического актера. «Благодаря музыке я понял, что лишь только одним ритмом можно непосредственно, самым прямым путем влиять на чувства. <...> Ритм — это пульс нашего переживания», — писал он [13, с. 249].

О значении ритма в создании стихотворного произведения писал и В. В. Маяковский:

Я хожу, размахивая руками и мыча еще почти без слов, то укорачивая шаг, чтоб не мешать мычанию, то помычиваю быстрее в такт шагам.

Я хожу...

Так обстругивается и оформляется ритм — основа всякой поэтической вещи, проходящая через нее гулом. Постепенно из этого гула начинаешь вытискивать отдельные слова.  
<...>

Откуда приходит этот основной гул-ритм — неизвестно. Для меня это всякое повторение во мне звука, шума, покачивания или даже вообще повторение каждого явления, которое я выделяю звуком. Ритм может принести и шум повторяющегося моря, и прислуга, которая ежеутренне хлопает дверью и, повторяясь, плетется, шлепая в моем сознании, и даже вращение Земли, которое у меня, как в магазине наглядных пособий, карикатурно чередуется и связывается обязательно с посвистыванием раздуваемого ветра.

...одна из главных постоянных поэтических работ — ритмические заготовки. Я не знаю, существует ли ритм вне меня или только во мне, скорее всего — во мне. <...>

Ритм — это основная сила, основная энергия стиха [14, с. 230–231].

В. В. Маяковский указывает на то, что размер стиха получается в результате покрытия словами ритмического гула.

Работая над стихотворной драматургией, необходимо научиться погружать себя в «волны ритма» стихов. К. С. Станиславский отмечал необходимость «заряжаться» ритмом стиха: «Ритм стиха должен жить в актере и когда он говорит, и когда молчит. Ритмом надо заряжаться на весь спектакль, и тогда можно делать паузу между словами и фразами. Это все попадет в нужный ритм» [2, с. 154]. Он справедливо замечал, что актер должен жить в ритме стиха. Актеры, верно понимающие природу стиховой драмы:

...еще до начала чтения входят в волны темпо-ритма, все время остаются и купаются в них. При этом не только чтение, но и движения, и походка, и лучеиспускание, и само переживание все время наполняются теми же волнами того же темпо-ритма. Они не покидают их и во время речи, и в моменты молчания, в логических и психологических паузах, и при действии, и при бездействии.

Такие актеры постоянно и невидимо носят в себе метроном, который мысленно аккомпанирует каждому их слову, действию, мышлению и чувствованию. Только при таких условиях стихотворная форма не стесняет артиста и его переживания, а дает ему полную свободу для внутреннего и внешнего действия. Только при таких условиях у внутреннего процесса переживания и у внешнего словесного воплощения создается в стихотворной форме один общий темпо-ритм и полное слияние текста с подтекстом [8, с. 190].

В. Н. Яхонтов в практической работе над стихотворными произведениями отмечал пользу первого подготовительного этапа, в котором «привыкаешь жить в рамках размера», имея в виду стихотворный размер [9, с. 343].

Для создания верного актерского самочувствия необходимо органически, телесно овладеть стихотворным ритмом и довести это качество до автоматизма. Для того чтобы «купаться в волнах ритма», полезно заняться сочинением стихов на тот размер, которым написана пьеса. Так, в Академическом театре драмы имени А. С. Пушкина готовилась к постановке пьеса Д. Кедрина «Рембрандт», в которой В. В. Меркурьев должен был играть главную роль.

З. В. Савкова отмечала, что В. В. Меркурьев стиходействию уделял особое внимание.

Его волновала проблема: как, не теряя естественности звучания речи, сохранять форму стиха, как овладеть особым видом словесного взаимодействия — стиходействием, когда слово, вплетенное в ткань стиха, вызывает иное самочувствие, иную взволнованность,

особый характер событий, мироощущения, сверхзадачи. И, как старательный ученик, Меркурьев вновь изучал законы звучащего слова в стихотворной пьесе, овладевал искусством паузирования, наполняя стиховые паузы глубоким подтекстом, вырабатывал в себе «внутренний метроном», позволяющий органично жить в ритме стиха, не теряя ритмического чувства ни в процессе речевого взаимодействия, ни в зонах молчания.

Уверовав в полезность рекомендованного приема, артист настойчиво учился говорить в заданном стихотворном размере пьесы Д. Кедрина, написанной пятистопным ямбом. В дни репетиций он пытался вообще разговаривать ямбичной стопой. Однажды он так обратился к нам:

Пора уже идти в театр, друзья,  
Лишь час до репетиции остался.  
Попробовать хочу сегодня я,  
Как в первом акте мне финал удался.

А в другой раз, возвращаясь после удачно прошедшей репетиции, мы услышали опять рифмованные строчки:

Заговорил стихами я во сне,  
Чтоб форма не мешала мне творить.  
Прием понятен стал и дорог мне:  
Он позволяет органично жить.  
Когда я в ритме двигаюсь, молчу,  
Тогда живу свободно, как хочу.

И всю дорогу мы втроем (Ирина Всеволодовна, Василий Васильевич и я) весело занимались стихоплетством, погружая себя в знакомые уже и ставшие близкими «волны ритма» кедринской пьесы [15, с. 312–313].

Для актера важно понимать, что особенность стиховой драмы заключается в том, что приходится действовать не словом, а качественно новым явлением — стихом. Стих — особое состояние души, иная психология. Драматический стих является сиюминутным событием, поступком, фактом, передаваемым данным темпо-ритмом и данной стиховой структурой. Темпо-ритм стиха неотделим от темпо-ритма существования героя. Подлинный драматический стих гораздо больше помогает актеру в раскрытии подтекста, чем проза, потому что он обладает эмфатической акцентацией речи. Эта акцентация, проявляющаяся в темпо-ритме, раскрывает иногда такие сложнейшие гаммы чувств и такие тонкие оттенки мысли, которые актер ценою огромного и долгого труда находит и по крупницам привносит в прозаический текст. В. О. Топорков отмечал, что «музыкальность стиха, его лаконичность, ритм, цезуры и прочее — все это драгоценнейшие качества, протягивающие руку помощи действующему актеру» [16, с. 98].

Надо отметить, что распространенное выражение «музыка стиха» не представляется научным. О соотношении музыки и слова, музыки и стиха существуют разные мнения. Б. В. Томашевский считает, что всякие аналогии стиха с музыкой следует ограничить: «Нельзя изучать ритм стиха, отвлекаясь от материала стиха. А этим материалом является речь в ее выразительной функции» [17, с. 29]. У поэзии с музыкой должны быть некоторые точки соприкосновения, восходящие к отдаленному прошлому, ведь генетически поэзия возникла из песни. Но ритмические свойства стиха и музыки возникли на разных основах, так как метрические формы современной поэзии сложились уже в эпохи, когда поэзия и музыка были двумя самостоятельными



искусствами. Ритм и мелодика стиха не строятся с математической точностью. «Для истолкования метрических форм нет никакой необходимости прибегать к аналогиям с музыкой. Если ритм стиха и ритм музыки различны, эта аналогия вредна. Если же ритм стиха и ритм музыки одинаковы, она излишня: можно анализировать стих, не выходя за его пределы», — пишет Б. В. Томашевский. «Говоря о стихотворных размерах, мы не должны подменять языкового материала музыкальным, не должны выходить за пределы языка» [17, с. 38].

Б. А. Кушнер в статьях по теории поэтического языка полагал, что музыка относится к искусству тонирующих звуков с математически точной организацией их соотношения, а стих — это искусство сонорирующих звуков, к которым в природе относятся шум деревьев, завывание ветра или шум морского прибоя. «Говорить на основании общности звукового материала, например, о музыке стихов, можно, конечно, только метонимически. При этом термин музыка будет обозначать уже не данный вид искусства, а только главнейший материал его произведения — звук. Подобная свободная перестановка терминов ведет только к смешению понятий и к бесплодному блужданию в дебрях разнопонимаемых слов», — пишет Б. А. Кушнер [18, с. 43]. Вместе с тем В. Е. Холшевников отмечает, что поскольку стихи ведут свое происхождение от песни, напев которой всегда эмоционален, «поэзия сохранила ряд признаков музыкальности. Звуки стихотворной речи обладают эмоциональным содержанием. Очевидно, кроме смысловозначительной функции, звуки речи в стихах имеют также эстетическую» [19, с. 75]. Глубокая связь стиха и музыки подтверждается содержательностью звука как такового, особенно в лирической поэзии. Академик Александр Николаевич Веселовский выделяет ритмический, звуковой параллелизм и отмечает неформальное, самостоятельное значение звуковой стороны.

Для стихотворной речи характерна четкость, острота, когда одним-двумя словами передается то, что в прозе передавалось бы несколькими фразами.

В стиховой драме иначе переживается и подтекст, четче и острее переживаются мысли и чувства. К. С. Станиславский говорил: «Действующие лица пьесы Мольера — французы, их чувства крепкие, мысли звонкие, как росчерк пера, без пояснительных остановок. Они льются быстро и легко. <...> Мысль дается целой фразой» [2, с. 153–154].

В отличие от прозаической речи, которая не имеет поддержки в метрической форме, стихотворная речь благодаря своей структуре привносит в речь новые знаки препинания, не доступные прозе. Благодаря ритмическому членению речи стих дает исполнителю возможность использовать малодоступные прозе формы интонации.

Большой смысловой выразительностью обладает перенос, зашагивание (*enjambement*). Он усиливает внутрстиховую паузу (*цезуру*), создает неожиданные паузы в необычных для этого местах членения стиха и ослабляет значение клаузулы. Паузы после клаузулы (между стихами) могут почти исчезать, но всегда должна чувствоваться граница стиха, обозначение которой открывает оттенки смысла. Выразительный ритмический эффект происходит от нарушения обычных, привычных для слуха, интонационно-синтаксического и ритмического рядов:

Ответа нет. Он вновь посланье:  
Второму, третьему письму  
Ответа нет. В одно собранье

Он едет; лишь вошел... ему //

Она навстречу.

(А. С. Пушкин «Евгений Онегин»)

После «ему» возникает пауза, которая выражена через стих. Это не логическая пауза, если фразу произнести как прозу «лишь вошел... ему она навстречу», то смысл исчезнет.

*Чацкий:*

Чтоб равнодушнее мне понести утрату,

Как человеку вы, который с вами взрос,

Как другу вашему, как брату,

Мне дайте убедиться в том;

Потом

От сумасшествия могу я остеречься;

Пушусь подальше простыть, охолодеть,

Не думать о любви, но буду я уметь

Теряться по свету, забытья и развлечься.

(А. С. Грибоедов «Горе от ума»)

Никаким знаком препинания невозможно передать тот оттенок интонации, который возникает в стихе с помощью эмфатической паузы. Прозаическое исполнение текста: «Чтоб равнодушнее мне понести утрату, как человеку вы, который с вами взрос, как другу вашему, как брату, мне дайте убедиться в том; потом от сумасшествия могу я остеречься...» искажает смысл. Перенос, по-видимому, — это своеобразный «знак препинания», свойственный именно стихотворной речи. Рассмотрим отрывок из монолога Сальери:

Кто скажет, чтоб Сальери гордый был

Когда-нибудь завистником презренным,

Змеей, людьми растоптанною, вживе,

Песок и пыль грызущею бессильно?

Никто!.. А ныне — сам скажу — я ныне

Завистник. Я завидую; глубоко,

Мучительно завидую.

(А. С. Пушкин «Моцарт и Сальери»)

Поэт подчиняет синтаксическое строение ритмическому. Мысль переносится в следующий стих и возникает неожиданная внутрстиховая пауза, а необходимая ритмическая пауза между стихами ослабевает, хотя и не исчезает, так как если она исчезнет, то стих превратится в прозу. Пауза, возникающая в конце стиха, не логическая, это эмфатическая пауза, характерная для эмоциональной речи, выраженная через стих. Она придает речи неожиданный, полный внутреннего напряжения смысл. Эмфатические паузы между стихами при переносах могут передать тонкие эмоциональные оттенки стиховой речи, непередаваемые другим способом. В. Е. Холщевников отмечал, что «значение переносов бывает различным. Они могут придавать стихотворной речи сильную взволнованность, задумчивость, разговорно-бытовую, прозаическую интонацию и т. п. Из сказанного ясно, что неправильно поступают те чтецы, которые в погоне за мнимой естественностью исполнения сливают

при переносах стихи, совершенно уничтожая паузу. Вместе с паузой могут исчезнуть смысловые оттенки, порою очень тонкие» [19, с. 139].

Однако формальное отношение к структуре стиха может привести к другой крайности: избыток пауз в конце стиха, после клаузулы или на цезуре. Промежутки молчаний отрезают стих от стиха. Между тем иногда требуется очень быстрый и непрерывный переход от стиха к стиху, а пауза в речи — это не обязательно молчание.

Надо заметить, что термин «пауза» часто неправильно понимается исполнителями. В отличие от музыки, речевая пауза не обусловлена перерывом звука, т.е. молчанием. Б.В.Томашевский определял паузу как «сложное синтактико-интонационное явление, где самый факт перерыва звукового потока играет наименьшую роль и может даже отсутствовать. Основное — это ритмико-мелодическая каденция, имеющая определенную смысловую выразительную функцию (расчленения речи)» [20, с. 305]. Членить речь можно не только паузами, т.е. короткими молчаниями, прерывающими голосовой поток, чаще всего то, что условно называют паузой, осуществляется без всякого перерыва в речи. Достигнуть этого можно средствами мелодической интонации, т.е. повышением или понижением голоса, а также путем изменения темпа речи. Иногда для отделения слова от дальнейшего достаточно замедления темпа речи, которое может сопровождаться и мелодическим интонационным ходом. Однако все эти изменения в речи не должны носить формальный характер, они возникают от верного понимании сути происходящего и внутренне оправданны. В основе драматического стиха — действие, и формальное отношение к его структуре — «соблюдать стих», как иногда приходится слышать, — превращает действительную основу драмы в «обесмысленный рубленый стих». Б.В.Томашевский справедливо замечал, что «нельзя сливать стихи на ровном тоне, но нет необходимости запинаться на каждой рифме» [17, с. 199].

В работе над сценической реализацией стиховой драмы следует обратить внимание на относительные ускорения или замедления, возникающие в зависимости от количества слогов в ритмической группе. Например, во фразе Репетилова:

По статской я служил, тогда  
Барон фон Клоц в министры метил,  
А я —  
К нему в зятя.

(А. С. Грибоедов «Горе от ума»)

Можно заметить, что, по сравнению со стихами: «По статской я служил, тогда // Барон фон Клоц в министры метил...», стих «А я — // К нему в зятя» произносится с невольным замедлением, что позволяет исполнителю сохранить тонкие оттенки смысла и сделать явным намерение Репетилова, сохранив замысел автора. По-видимому, интонационный рисунок стиха образуют относительные ускорения и замедления ритмических групп.

Известно, что впервые на это явление обратили внимание французские стиховеды. Л. Бек де Фукьер, а вслед за ним М. Граммон указывали на зависимость между скоростью произношения и количеством слогов в ритмической группе (чем больше количество слогов, тем быстрее произносится), которая дает четко выраженный ритмический эффект во французском александрийском стихе. Следует заметить, что так называемые убыстрение и замедление не означают ни быстрого, ни медленного темпа речи вообще, а указывают лишь на их соотношение.

По мнению Бек де Фукьера, эффект стихового воздействия на слуховое восприятие аналогичен для всех индоевропейских языков. Основной стих любого индоевропейского языка определяется по Бек де Фукьеру средней величиной акта выдыхания. Респираторный ритм переходит в ритм акустический, что и дает возможность стихотворную поэзию строить на определенной ритмической основе.

Интонация, средство смыслового выделения и в обычной речи, в стихе реализуется только благодаря темпо-ритмической организации по той или иной системе стихосложения. Ускорение и замедление стиха — это своеобразная кривая дыхания, темпо-ритма действия персонажа. Относительные замедление и ускорение образуют интонационный рисунок стиха (если, конечно, делаются в соответствии с его темпо-ритмом) и раскрывают его смысловое значение с богатым семантическим ореолом, его подтекст. Поведение определяет дыхание, т. е. темпо-ритм стиха. Вольный ямб «Горя от ума» отличается резким противопоставлением коротких и длинных строк и возникают невольные ускорения и замедления в зависимости от количества слогов в ритмической группе.

Рассмотрим сон Софьи:

Позвольте... видите ль... сначала  
Цветистый луг; и я искала //  
Траву  
Какую-то, не вспомню наяву.  
Вдруг милый человек, один из тех, кого мы  
Увидим — будто век знакомы,  
Явился тут со мной; и вкрадчив, и умен,  
Но робок... Знаете, кто в бедности рожден...

(А. С. Грибоедов «Горе от ума»)

Софья сочиняет свой сон, стараясь выпутаться из неприятного положения, за счет чего и создается неуверенная прерывистость первого стиха. Во второй и третьей строках возникают небольшие паузы после слов «луг» и «искала», что создает неопределенность речи Софьи, продолжающей придумывать. Мы видим, что третья одностопная строка «Траву» произносится с невольным замедлением, поскольку возникает затруднение в истории. В четвертой строке тема сна найдена, и речь Софьи становится свободной. Поэт не думает: здесь длинная, здесь короткая строка, но он так подминает свою речь, что в результате получается стих.

Другой пример — монолог Гамлета:

Один я. Наконец-то.  
Какой же я холоп и негодай!  
Не страшно ль, что актер проезжий этот  
В фантазии, для сочиненных чувств,  
Так подчинил мечте свое сознание,  
Что сходит кровь со щек его, глаза  
Туманят слезы, замирает голос  
И облик каждой складкой говорит,  
Чем он живет. А для чего в итоге?  
Из-за Гекубы!  
Что он Гекубе? Что ему Гекуба?  
А он рыдает. Что б он натворил,

Будь у него такой же повод к мести,  
Как у меня? Он сцену б утопил  
В потоке слез. В его изображенье  
Виновный бы прочел свой приговор.  
А я,  
Тупой и жалкий выродок, слоняюсь  
В сонливой лени и ни о себе  
Не заикнусь, ни пальцем не ударю  
Для короля, чью жизнь и власть смели  
Так подло.

(У. Шекспир «Гамлет», перевод Б. Л. Пастернака)

Мы можем заметить, что короткие строки произносятся с невольным замедлением, в то время как длинные — живее. Двустопная строка «Из-за Гекубы!» и одно-стопная «А я» невольно произносятся с замедлением, что позволяет актеру и зрителям понять внутренний мир героя. Перевод сделан белым пятистопным ямбом, но по сути это — вольный ямб, т. е. части стиха противопоставлены друг другу так, что это можно написать вольным ямбом. Возникает эффект произвольного деления на длинные и короткие отрезки, иначе говоря, свободная цезура в пятистопном ямбе создает вольный ямб. Отсутствие рифмы придает белому пятистопному ямбу более строгий характер. «Борис Годунов», «Маленькие трагедии» — более упорядоченные строки, но, в действительности, хороший драматический стих — это всегда замаскированный вольный ямб. Если цезура в пятистопном ямбе создает два полустишия, то относительные ускорения-замедления берут на себя куски стиха — сегменты.

Это относительное ускорение и замедление темпа и ритма имеет реальное объяснение. В стихах каждая единица ритма — стих, строка — произносится примерно одинаково. Во всяком случае, в восприятии слушателя они звучат как равные по своей протяженности единицы стиха. В. М. Жирмунский отмечал, что «во всех европейских языках существует слоговая группа нормальных размеров, присутствующая не только в наиболее употребительных стихотворных и песенных метрах, но также и в прозаической речи, поскольку она распадается на равномерные, как бы “ритмические” отрезки: это группа в (7)–8–9–(10) слогов, соответствующая в нашей силлаботонической системе четырехстопному ямбу или хорю, трехстопному анапесту (или амфибрахию). Возможно, что такое число слогов определяется условиями чисто физиологическими, например, объемом дыхания» [21, с. 140–141]. Если поделить стих на две не равные по количеству звуков (стоп) половины, то общая протяженность их звучания будет приближаться к одной единице времени, в которую укладывается стих. Именно поэтому более длинные полустишия произносятся быстрее, а более короткие — медленнее. Неравные части строки произносятся так, чтобы они казались соразмерными. Чтобы выразить действие, мысль, подтекст, поэт располагает слова по их значимости так, что части стиха с меньшим количеством стоп придают большую важность по смыслу, нежели той, где больше стоп. Повторим, что когда мы говорим «медленнее» и «быстрее» — это условно. Математической точности в смысле протяженности стиха и соотношения его частей нет. Когда мы говорим «замедление» и «ускорение», это означает лишь тенденцию, которая ощущается только благодаря сравнению. Если бы ритм стиха и его мелодия строились с математической точностью, в том числе и по высоте звука, то стих имел бы ту же природу, что и музыка,

однако это не так. «Но все это только теория, — пишет М. Граммон, — на практике ускорение или замедление произношения не будут с математической точностью такими, какими мы их описали: стихи не читают под метроном» [22, с. 14]. Своеобразным указанием на интонацию, которое мы можем получить из анализа метрической структуры стиха, служит появление внеметрических ударений (спондей) либо пропуск метрического ударения (пиррихий). Не нарушая размера стиха и не ломая ритма, пропуски метрического ударения разнообразят стих, лишают его монотонности, придают тонкие, но уловимые слухом оттенки. Сверхсистемное ударение утяжеляет, ритмически выделяет стих, им часто подчеркнуты наиболее эмоционально насыщенные стихи. В. М. Жирмунский отмечает особое качество драматического стиха, в котором эмфаза — «логическое или эмоциональное ударение, лежащее на метрически неударный слог, служит выделению соответствующего слова... Поэтому оно всегда обычной в драматическом стихе, в котором эмфаза... может служить задаче смысловой выразительности, во имя которой разрушается ритмическая закономерность в движении стиха: “Да, Дон Гуана мудро признавать...”. Или: “Кто подкупал напрасно Чепчугова? Кто подослал обоих Битяговских?”» [21, с. 58].

В «Борисе Годунове» видим:

*Царь (спокойно)*

Довольно; удались.

*(Шуйский уходит.)*

Ух, тяжело!.. дай дух переведу...  
Я чувствовал: вся кровь моя в лицо  
Мне кинулась — и тяжело опускалась...  
Так вот зачем тринадцать лет мне сряду  
Все снилось убитое дитя!  
Да, да — вот что! Теперь я понимаю.  
Но кто же он, мой грозный супостат?  
Кто на меня? Пустое имя, тень —  
Ужели тень сорвет с меня порфиру,  
Иль звук лишит детей моих наследства?  
Безумец я! Чего ж я испугался?  
На призрак сей подуи — и нет его.  
Так решено: не окажу я страха, —  
Но презирать не должно ничего...  
Ох, тяжела ты шапка Мономаха!

(А. С. Пушкин «Борис Годунов»)

«Ух, тяжело!.. дай дух переведу...» — сверхсистемное ударение утяжеляет стих и дает возможность почувствовать, каких усилий стоило Борису Годунову казаться спокойным в разговоре с Шуйским.

Я чувствовал: вся кровь моя в лицо  
Мне кинулась — и тяжело опускалась...  
Так вот зачем тринадцать лет мне сряду  
Все снилось убитое дитя!  
Да, да — вот что! Теперь я понимаю.

Пропуски метрического ударения, не нарушая размера в стихах, придают тонкие оттенки и создают прерывистость дыхания, что позволяет почувствовать смятение Годунова. А неожиданно возникающее внеметрическое ударение в последнем стихе «Да, да — вот что! Теперь я понимаю» позволяет почувствовать тяжесть «открытия» Бориса.

Но кто же он, мой грозный супостат?

Ровность стиха передает движение мысли Годунова, а ударение в стихе «Кто на меня? Пустое имя, тень» передает готовность принять вызов.

Ужели тень сорвет с меня порфиру  
Иль звук лишит детей моих наследства?  
Безумец я! Чего ж я испугался?  
На призрак сей подуй — и нет его.

Стихи с сохранением метрических ударений звучат подчеркнута ровно. Решение Бориса Годунова, к которому он приходит в конце монолога, отмечено как внеметрическими ударениями, так и неожиданно возникающими рифмами:

На призрак сей подуй — и нет его.  
Так решено: не окажу я страха, —  
Но презирать не должно ничего...  
Ох, тяжела ты шапка Мономаха!

Автор выделяет ритмом и рифмой то, что требуется по смыслу.

Наиболее заметным и регулярным из всех звуковых повторов является рифма. В. М. Жирмунский писал, что «рифмой следует называть всякий звуковой повтор, выступающий в стихе в организующей функции» [21, с. 248]. Изначально, в древнерусском юморе рифма играла комическую роль, Д. С. Лихачев отмечал, что: «рифма провоцирует сопоставление разных слов, “оглушает” и “обнажает” слово. Рифма (особенно в раешном или “сказовом” стихе) создает комический эффект. Рифма “рубит” рассказ на однообразные куски, показывая тем самым нереальность изображаемого. Это все равно, как если бы человек ходил, постоянно пританцовывая. Даже в самых серьезных ситуациях его походка вызывала бы смех. “Сказовые” (раешные) стихи именно к этому комическому эффекту сводят свои повествования» [23, с. 21]. В. Е. Холшевников отмечает, что «...рифма служит не только для насыщения стихов звуковыми повторами и их метрической организации, но выделяет слова и в какой-то мере связывает их по смыслу. Чем звучней и оригинальней рифма, тем больше она обращает на себя внимание, тем более возрастает ее смысловая роль» [19, с. 80].

Рифма, которая отсутствует в прозаической речи, является в драматическом стихе не просто звуковым акцентом, но особым инструментом выделения смысла произведения. Она служит для создания эмоционального настроения, ее роль — эффатическая. Когда появляется рифма — меняется чувство. Например:

Тень Грозного меня усыновила,  
Димитрием из гроба нарекла,  
Вокруг меня народы возмутила  
И в жертву мне Бориса обрекла —  
Царевич я.

(А. С. Пушкин «Борис Годунов»)

Неожиданно возникающие рифмы меняют характер речи, эмоционально и смыслово подчеркивают решение Самозванца.

В вольном ямбе рифма является сигналом, отмечающим конец стиха, т. е. это основное средство отделить один стих от другого. Поэтому «рифма должна быть особенно заметной, особенно звонкой, так как помимо эвфонической функции она несет еще дополнительную функцию — конструктивную. Это — средство расчленения речи на стиховые отрезки», — пишет Б. В. Томашевский [12, с. 143]. Таким образом, во время исполнения недопустимо приглушение рифмы, которое неизбежно возникает при слиянии стихов между собой в прозаической трактовке стиховой пьесы. В. И. Немирович-Данченко отмечал:

...делать на каждом стихе остановку — грубо; говорить стихи как прозу значит убивать музыкальность и красоту рифмы.

Ну, разумеется, к тому б  
И деньги, чтоб пожить, чтоб мог давать он балы.  
Вот, например, полковник Скалозуб...

Требуется тонкое мастерство, чтоб не исчезли рифмы «к тому б» и «Скалозуб», и чтоб речь оставалась непринужденною [3, с. 128].

Б. В. Томашевский отмечал некоторое интонационное единство, которым обладает каждый стих, и необходимость придерживаться авторской разбивки, придающей строке полноту и соответствующей поэтическому содержанию стихов. Изменение авторской разбивки, т. е. изменение интонационной линии даже без изменений текста, придает стихам иной тон, искажающий авторский замысел.

Например, восьмистопные хорей, которыми написана сцена у монастырской ограды в «Борисе Годунове»:

Что за горе, что за скука наше бедное житье:  
День приходит, день проходит, видно, слышно все одно...

Этот хорей цезурованный. Но каждая строка требует «одного дыхания» произнесения каждой строки с единым, цельным интонационным рисунком. Это не все замечают. В одной постановке «Бориса Годунова» режиссер, видимо, мысленно поделил строки пополам:

Что за горе, что за скука  
Наше бедное житье:  
День приходит, день проходит,  
Видно, слышно все одно...

Получился игривый плясовой мотив, находящийся в вопиющем противоречии со смыслом стихов. Но инерция размера более, чем содержание, определила интерпретацию сцены. И режиссер перенес эту сцену от монастырской ограды в кабак, а слова эти поручил хору пьяниц, которые исполняли их с присвистом и приплясыванием [17, с. 21].

Стихотворная драматургия требует от актеров особой музыкальной речи. «Стих живет распевом. Он освобождает большие голосовые возможности речи, все богатства человеческого голоса. Стих требует широкого диапазона интонации, умелого перехода от низких тонов к высоким, от высоких к низким», — отмечал Б. В. Томашевский [12, с. 200].



За строками написанного текста мы слышим тембр голоса. В спектакле «Снегурочка» К. С. Станиславский занимался звуковой разработкой массовой сцены. Репетируя, он организовывал голоса подобно хору в опере. Крики и возгласы «были обработаны музыкально, с типичными народными речитативами, узорчатыми фиоритурами, оригинальными каденциями, которыми украшают свои крики и возгласы разносчики, протодиаконы, плакальщицы, церковные чтецы Евангелия или Апостола. Глашатаи были расставлены во всех концах сцены и за пределами ее, с соответствующим распределением по голосам. Басы громоподобно выкрикивали свои крики, тенора заливались в своих фиоритурах, одни увесисто, тяжело, другие — весело, точно кудахча, третьи мелодично пели с забористыми переливами. Иногда тенора скликались с альтами, потом их заменяли низкие мужские голоса» [10, с. 216].

К. С. Станиславский признавал Ф. И. Шаляпина неоспоримым авторитетом в области звука, лучшим исполнителем пушкинских ролей и мастером слова. Л. М. Леонидов писал об их встречах: «Они сидели вдвоем — Константин Сергеевич слушал, а Шаляпин читал ему монолог Сальери» [24, с. 205]. На репетициях и с оперными, и с драматическими актерами он часто слушал записи (пластинки) Ф. И. Шаляпина, обращая внимание на дикцию и лепку фразы. Ф. И. Шаляпин показал, что музыка может быть воплощена в действии, что «игра» оперного актера не есть добавление к музыке, но представляет собою физическое ее воплощение. Г. В. Кристи считал, что музыка симфоническая и музыка сценическая имеют разную природу: «Опера — произведение для сцены и не может рассматриваться лишь с позиций музыкальных. По мнению Чайковского, например, опера, не поставленная на сцене, не имеет смысла» [13, с. 256–257]. Стиховая драма, подобно опере в музыке, отличается от других видов поэзии своей сценической природой. Стихи в драматическом спектакле настолько же самостоятельны, как и пение в опере. К. С. Станиславский был уверен, что Ф. И. Шаляпин достиг в опере того, что он искал в драме: пение, музыка и сценическое действие в его исполнении слились воедино. «Когда голос сам поет и вибрирует, нет нужды прибегать к фокусам, а надо пользоваться им, чтобы просто и красиво говорить мысли или выражать большие чувства. Вот такой голос и речь необходимы для Пушкина, Шекспира, Шиллера», — отмечал К. С. Станиславский [10, с. 371]. В конце жизни он пришел к выводу: «Я знаю, как надо играть трагедию. Сам, может быть, не сыграю — стар... но других научить могу. Ритм, фонетика, звуковая графика, так точно, как и правильная постановка голоса, и хорошая дикция, — одно из самых сильных и еще неизведанных средств в нашем искусстве» [25, с. 62].

Пластика в стихотворном спектакле существенно иная, чем в прозаическом спектакле. Связанная со стихотворной речью, она столь же условна, это не бытовое жизнеподобие. В. И. Немирович-Данченко отмечал:

Как естественно было бы Лизе, потягиваясь спросонья, произнести: «А-ах, как скоро ночь минула». Этого нельзя. Как развита в русском актере привычка испещрять свою речь вставными «да», «ну», «ведь», «мм...» и т. д. Ни один подобный звук не допускается в стихах. Но от этих всех погрешностей еще может удержать музыкальное ухо, по хорошей инерции. А паузы? Нельзя поставить одну рифму от другой на далекое расстояние. Например:

Переведу часы, хоть знаю, будет гонка:  
Заставлю их играть. Ах, барин!  
Барин, да.

Ведь экая шалунья ты, девчонка.  
Не мог придумать я, что это за беда.

Во время этих четырех стихов сколько движения на сцене: Лиза идет к часам и переводит их, часы играют, Фамусов заглядывает в дверь, с любопытством смотрит на странное занятие Лизы, приближается к ней, она оглядывается, пугается. Но стихи не позволяют не только тратить на это много времени, но даже слишком отвлекать внимание от двух рифм: «гонка» и «девчонка» и двух других: «барин, да», «что это за беда»... [3, с. 127].

Пластика теснейшим образом связана с содержанием и формой речи. Мы можем сослаться на труд Н. И. Жинкина «Речь как проводник информации»:

Когда человек говорит или слушает речь, работают не только определенные локусы коры головного мозга, артикуляция и слух, работает весь организм человека в целом. Не только его внимание, память, привычки, навыки и умения, но и весь комплекс, который принимает участие в приеме информации от окружающей действительности, влияют не только на переработку этой информации, но и на работу самих принимающих органов. Например, зрение, так или иначе, принимает активное участие в процессе речи. Человек по-разному присматривается к вещам и явлениям и партнерам. И это видно по его поведению. Трудно представить человека, который, обращаясь к другому, отвернулся бы от него и смотрел в другую сторону. И не только направление взгляда, но и вся поза, мимика, жестикация говорящих между собой людей теснейшим образом связаны с содержанием и формой речи. Это выразительный комплекс, получивший подкорковый тонус еще при подготовке к замыслу данного речевого сообщения [26, с. 154].

Пластика в стихотворном спектакле неразрывно связана со структурой стиха и ею определяется. Структура драматического стиха обнаруживает поступок, событие. Стих обладает смысловой пластической насыщенностью, т. е. пластика исполнителя рождается от верного понимания стиха.

Работа над постановкой стиховой драмы имеет специфические особенности, которые надо учитывать. Действие, которое заключено в стихе, — это суть стихотворной драматургии. Думать, что стих — это дополнительное украшение произведения, что его нужно «соблюдать», как иногда говорят, неверно. Стиховая форма драмы — это само содержание. Природа драматического стиха действительна, поэтому в практической работе надо следовать совету В. И. Немировича-Данченко «играть стих» и начинать работу над ролью с освоения стиха. Анализ смысла для каждого исполнителя начинается с точного знания текста роли. Подлинный драматический стих помогает актеру в раскрытии смысла, потому что он обладает эмфатической акцентацией речи. Ритм сценического поведения и речи актера также определен ритмом стиха. Драматический стих обладает смысловой пластической насыщенностью, и пластика исполнителя рождается от верного понимания стиха.

В заключение стоит отметить, что неустанное изучение основ драматического искусства и учет опыта работы известных мастеров сцены приведут нас к желаемому результату — сохранению и верному воплощению в сценической форме авторского замысла.

## Литература

1. *Мультатули В. М.* О педагогике Л. Ф. Макарьева // Леонид Макарьев. М.: ВТО, 1985. С. 150–156.
2. *Топорков В. О. К. С.* Станиславский на репетиции. М.: Искусство, 1950. 250 с.
3. *Вл. И. Немирович-Данченко.* Репетиции «Горя от ума» 1937–1938 гг. Стенографические записки // «Горе от ума» на сцене МХТ. Опыт четырех редакций 1906, 1914, 1925, 1938. М.: ВТО, 1979. 268 с.
4. *Шуберт А. И.* Михаил Семенович Щепкин // Михаил Семенович Щепкин. Записки. Письма. Современники о М. С. Щепкине. М.: Искусство, 1952. С. 334.
5. *Юрьев Ю. М.* Записки. Л.-М.: Искусство, 1963. Т. 2. 510 с.
6. *Пашенная В. Н.* Искусство актрисы. М.: Искусство, 1954. 268 с.
7. *Качалов В. И.* Анкета государственной академии художественных наук по психологии актерского творчества (1924) // Качалов В. И. Сборник статей, воспоминаний, писем. М.: Искусство, 1954. С. 637–648.
8. *Станиславский К. С.* Работа актера над собой. Часть 2. Работа актера над собой в творческом процессе воплощения // Станиславский К. С. Собр. соч.: в 8 т. М.: Искусство, 1955. Т. 3. 502 с.
9. *Яхонтов В. Н.* Театр одного актера. М.: ВТО: Искусство, 1958. 451 с.
10. *Станиславский К. С.* Моя жизнь в искусстве // Станиславский К. С. Собр. соч.: в 8 т. М.: Искусство, 1954. Т. 1. 514 с.
11. *Виноградская И. Н.* Жизнь и творчество Станиславского. Летопись в 4 т. М.: ВТО, 1976. Т. 4. 583 с.
12. *Томашевский Б. В.* Стих «Горя от ума» // Томашевский Б. В. Стих и язык. М.; Л.: Худож. лит-ра, 1959. С. 132–201.
13. *Кристи Г. В.* Работа Станиславского в оперном театре. М.: Искусство, 1952. 282 с.
14. *Маяковский В. В.* Как делать стихи? // Маяковский В. В. Полн. собр. соч.: в 12 т. М.: Худож. лит-ра, 1941. Т. 10. С. 211–248.
15. *Савкова З. В.* Воспоминания // Меркурьев-Мейерхольд П. В. Сначала я был маленьким. М.: Алгоритм, 2001. С. 311–318.
16. *Топорков В. О.* О технике актера. М.: Искусство, 1954. 124 с.
17. *Томашевский Б. В.* Стих и язык // Томашевский Б. В. Стих и язык: филологические очерки. М.; Л.: Худож. лит-ра, 1959. С. 9–68.
18. *Кушнер Б. А.* О звуковой стороне поэтической речи // Сборники по теории поэтического языка. I. Петроград, 1916. С. 42–49.
19. *Холшевников В. Е.* Основы стиховедения / изд. 2-е, перераб. Л.: Ленинградский Университет, 1972. 168 с.
20. *Томашевский Б. В.* Строфика Пушкина // Томашевский Б. В. Стих и язык. М.; Л.: Худож. лит-ра, 1959. С. 202–324.
21. *Жирмунский В. М.* Теория стиха. Л., 1975. 664 с.
22. *Grattont M.* Le vers français, ses moyens d'expression, son harmonie. Quatrième édition revue et corrigée. Paris, 1937. 508 p.
23. *Лихачев Д. С.* Смеховой мир Древней Руси // Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в древней Руси. Л.: Наука, 1984. С. 7–25.
24. *Леонидов Л. М. К. С.* Станиславский // Леонидов Л. М. Воспоминания, статьи, беседы, переписка, записные книжки. М.: Искусство, 1960. С. 201–208.
25. *Станиславский К. С.* Из письма к В. С. Алексееву и З. С. Соколовой // Станиславский К. С. Собр. соч.: в 8 т. М.: Искусство, 1961. Т. 8. С. 62.
26. *Жинкин Н. И.* Речь как проводник информации. М.: Наука, 1982. 160 с.

Статья поступила в редакцию 8 марта 2014 г.

## Контактная информация

*Коленова Марина Егоровна* — старший преподаватель; [kafedra\\_ritoriki@mail.ru](mailto:kafedra_ritoriki@mail.ru)  
*Kolenova Marina E.* — Senior lecturer; [kafedra\\_ritoriki@mail.ru](mailto:kafedra_ritoriki@mail.ru)