

83, 7
К68

Д. КОРОВЯКОВЪ.

ИСКУССТВО
и
ЭТЮДЫ
ВЫРАЗИТЕЛЬНОГО ЧТЕНІЯ

ХУДОЖЕСТВЕННЫХЪ
ЛИТЕРАТУРНЫХЪ ПРОИЗВЕДЕНІЙ.



ПЕТРОГРАДЪ.
Издание Н. П. КАРБАСНИКОВА.
1914.

83.7

режисе

808

к 68

Коровяков Д

Искусство и эстетика

Зарт



9
41.

лн

4.

129516

режисе
р

м/р

ИСКУССТВО

83.7
К 68

и

ЭТЮДЫ

ВЫРАЗИТЕЛЬНОГО ЧТЕНИЯ

✓ 129516.

ХУДОЖЕСТВЕННЫХЪ

ЛИТЕРАТУРНЫХЪ ПРОИЗВЕДЕНІЙ.

387.



Д. КОРОВЯКОВЪ.

1950

ЦЕНТРАЛЬНІЙ
МАГАЗИНЪ

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.

Изданіе Н. П. Карбасникова.

1914.

1947 ✓

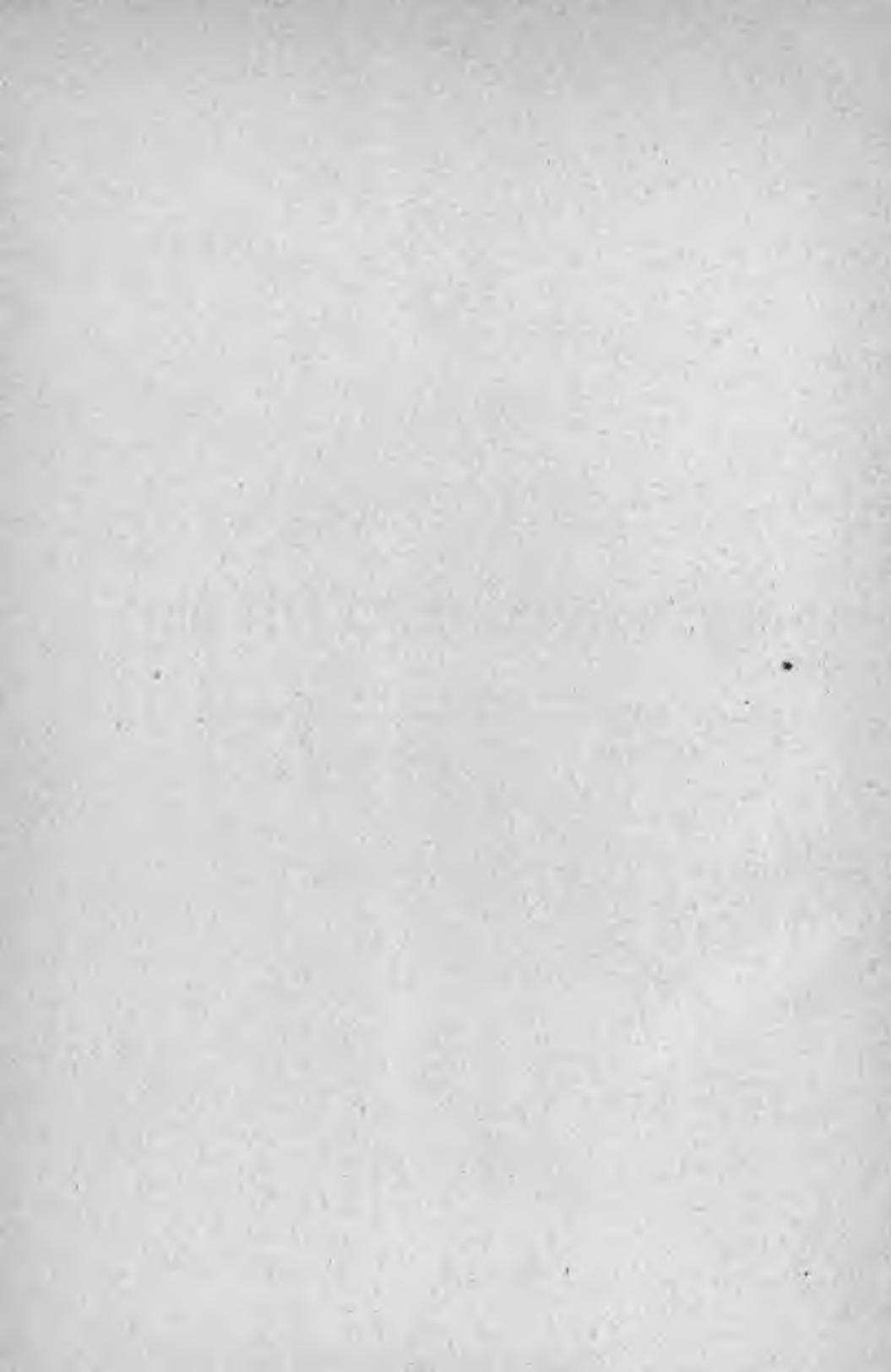
Типографія Кюгельгенъ, Гличъ и Ко.,
СПБ., Екатерингофскій просп., 87.

6521



ИСКУССТВО
ВЫРАЗИТЕЛЬНОГО ЧТЕНИЯ

Опыт систематическаго изложенія теоретическихъ
основъ и приемовъ преподаванія.



Оглавление.

	СТР.
Вмѣсто введенія. Историческій очеркъ искусства декламации. Значеніе выразительнаго чтенія въ общественномъ, педагогическомъ и художественно-литературномъ отношеніи. Задачи искусства декламации. Литература и номенклатура предмета	1
Общія опредѣленія. Три группы условій искусства выразительнаго чтенія.	18
I. Технические условія.	
1. Произношеніе. Пороки произношенія и способы ихъ исправленія. Произношеніе гласныхъ и согласныхъ звуковъ русской рѣчи	19
2. Голосъ, его благозвучность, объемъ, сила, выдержанность, подвижность	39
3. Относительный тонъ и его измѣненія. Рычаги тона. Ладъ. Тембрь. Темпъ и ритмъ рѣчи	44
4. Дыханіе. Вдыханіе и выдыханіе. Полное дыханіе и нижнее дыханіе. Управление дыханіемъ	52
5. Общія техническія условія рѣчи. Образцы упражненій въ примѣненіи техническихъ условій декламации	57
II. Логические условія. Логическія ударенія. Знаки препинанія и паузы. Примѣненіе рычаговъ тона къ задачамъ логическаго тонированія	61
III. Художественныя условія.	
1. Символичность. Символическія ударенія	81
2. Окрашиваніе объективное, субъективное и индивидуальное	86
3. Основныя окрашиванія и ихъ виды. Теоретическія основанія основныхъ окрашиваній.	90
4. Общій колоритъ, ладъ и темпъ и частныя ихъ измѣненія сообразно художественнымъ требованіямъ декламации. Экспрессивныя паузы. Увеличенія и уменьшенія силы художественнаго тонированія. Этический акцентъ.	95
5. Источникъ художественно-вѣрныхъ интонацій. Чувство фантазіи и значеніе таланта въ искусствѣ декламации.	104

IV. Общій планъ и систематическая связь теоретическихъ основъ декламациі	108
Декламационный анализъ стихотворенія	110
V. Особенности условія устнаго исполненія. Приемы послѣдовательнаго обученія выразительному чтенію. Границы между декламацией и сценической игрой. Участіе личной мимики и жестикуляціи въ декламациі	112
1. Чтеніе стиховъ и прозы. Указанія послѣдовательныхъ упражненій въ исполненіи эпическихъ произведеній . . .	120
2. Исполненіе лирическихъ произведеній. Чтеніе драматическихъ произведеній. Передача комическихъ мѣстъ. Чтеніе поясненій и ремарокъ автора	125
VI. Заключеніе	129

Вмѣсто введенія.

Первыя попытки систематизировать теоретически приемы выразительнаго чтенія и декламаціи и научно освѣтить основы этого искусства принадлежать весьма недавнему прошлому. Съ давнихъ поръ, общественнымъ сферамъ, соприкасающимся къ сценическому искусству и словеснымъ профессіямъ, извѣстны *практическіе* приемы декламаціи, передававшіеся „выучкой съ голоса“ изъ поколѣнія въ поколѣніе. При такой выучкѣ, указанія учителя неминуемо были совершенно субъективны, произвольны, отрывочны и безсистемны; авторитетъ или талантливость учителя замѣняли всякую теорію, а его опытность, личный вкусъ и господствующій вкусъ эпохи устанавливали тѣ или другіе приемы, взамѣнъ системы, покоящейся на научныхъ основаніяхъ. Подъ господствомъ такого порядка вещей искусство декламаціи оставалось столь долгое время, что не только во всеобщемъ сознаніи, но и въ средѣ лицъ заинтересованныхъ, прочно укоренился взглядъ на него, какъ на нѣчто, столь же не подчиняющееся теоріи, какъ прирожденный даръ, талантъ, творческая способность, въ сферѣ художества. Это предубѣжденіе осталось въ силѣ до послѣдняго времени, несмотря ни на блестящіе успѣхи акустики и психологіи, ни на изслѣдованія и открытія молодой еще науки фонетики, ни на горячую проповѣдь и труды многихъ ученыхъ и сторонниковъ новаго взгляда, доказывающихъ, что тончайшіе изгибы выразительности человѣческой рѣчи могутъ быть научно оцѣнены, измѣрены и введены въ рамки теоріи. Юная истина, очевидная немногимъ, посвятившимъ себя ея изслѣдованію, совершенно еще чужда остальному большинству, не только незнакому съ ея основами и формами, но и *не желающему* съ ними ознакомиться, предпочитая отрицать и упорно поддерживать предубѣжденіе, хотя и основанное лишь на *невѣдѣніи*, но настолько сильное, что съ нимъ приходится считаться и

борются тѣмъ энергичнѣе, что имъ заражены не только безучастныя къ вопросамъ этого рода массы, но и люди, по своей спеціальности и положенію, могущіе содѣйствовать или противооѣйствовать успѣху идеи и во всякомъ случаѣ обязанные имѣть ясное представленіе о томъ, что ими упорно отрицается.

Такимъ образомъ, вопросъ о томъ, что искусство выразительнаго чтенія или декламации представляетъ собою самостоятельную отрасль человѣческихъ знаній и что, какъ таковая, оно можетъ и должно быть предметомъ и научнаго изученія и систематическаго преподаванія, — является до сихъ поръ еще не безспорнымъ, и его приходится доказывать на ряду съ другимъ, не менѣе существеннымъ вопросомъ — *о значеніи*, о важности этого искусства въ современной намъ общественной жизни.

Колыбель всѣхъ искусствъ — Греція была колыбелью и искусства декламации. Многія столѣтія пережило человѣчество, но и въ современной намъ цивилизації сознание значенія этого искусства лишь понемногу завоевываетъ себѣ мѣсто и далеко еще не достигло той степени силы, въ которой оно находилось въ древней Элладѣ, какъ общее достояніе массъ. Начиная съ эпохи трагическаго театра Эсписа, Фриниха и особенно Эхила, искусство декламации получаетъ не только опредѣленныя формы, регулируется опредѣленными *правилами*, но и приобретаетъ значеніе *государственное* помимо своего художественнаго значенія. Допущеніе къ театральной дѣятельности только тѣхъ артистовъ, которые, удовлетворяя опредѣленнымъ условіямъ искусства декламации, *сдали требовавшійся для сего государственный экзамень*, назначеніе правительственныхъ судей, *ребдофоровъ*, слѣдившихъ за соотвѣтствіемъ сценическаго исполненія *правиламъ искусства*, возведеніе актерскаго званія на степень *почетнаго*, открывавшаго доступъ къ должностямъ стратеговъ (полководцевъ) и другихъ высшихъ государственныхъ постовъ¹⁾, наконецъ — распространенность въ общественныхъ массахъ, въ публикѣ, точныхъ знаній всѣхъ правилъ искусства декламации, выразившееся, на примѣръ, въ происшествіи съ актеромъ Геголахосомъ, который изъ-за *одного неправильно сдѣланнаго ударенія* былъ не только освистанъ публикой, но долженъ былъ совсѣмъ покинуть артистическую карьеру, — все вмѣстѣ указываетъ на то значеніе, которое декламация

¹⁾ Актеры Неоптолень и Аристодемъ были посланниками между Греками и Филиппомъ Македонскимъ, а актеръ Ахіасъ предводительствовалъ войскомъ. Многимъ изъ нихъ ставили памятники.

имѣла въ политической и общественной жизни классической Греціи и на ту ступень развитія этого искусства, на которой оно *тогда уже* признавалось за отрасль *необходимыхъ знаній*, за предметъ изучаемый по строго опредѣленнымъ основаніямъ, *правиламъ и формамъ*. Въ стѣнахъ „гимназій“, на ряду съ другими предметами умственного и физическаго обученія, съ особенною тщательностью *преподавалось* и искусство декламации, какъ предметъ необходимый для общественныхъ дѣятелей; отъ посвятившихъ же себя специально сценической дѣятельности требовалась особенная чистота нравовъ, какъ отъ лицъ, стоящихъ *къ божеству ближе прочихъ*. Изъ-подъ стѣни гимназій и академій выходили великіе ораторы, граждане-патріоты, во всеоружіи таланта и образованія, служившіе своей странѣ и давшіе тѣ примѣры доблести, предъ которыми изумляется человѣчество въ теченіе многихъ десятковъ столѣтій. Болѣе *трехъ тысячъ лѣтъ* тому назадъ, вопросъ объ искусствѣ декламации, какъ предметѣ общаго образованія, и объ общественномъ его значеніи, который намъ *теперь приходится доказывать*, составлялъ собою *безспорную истину*, воспринятую *всеобщимъ* сознаніемъ!

„Желѣзный Римъ“, заимствовавъ свою культуру отъ Греціи, заимствовалъ, конечно, и ея взгляды на искусство декламации, но въ силу перевѣса, который въ Римѣ имѣли политическіе интересы надъ художественными, согласно исторической миссіи новаго владыки міра, искусство это проявилось болѣе всего въ общественно-политической сферѣ римской жизни, давшей знаменитыхъ ораторовъ республики и имперіи. Христіанская эра положила конецъ классическому періоду исторіи и искусства, а нашествіе варваровъ и средневѣковыя неурядицы выдвинули другіе историческіе задачи и интересы, чуть было не смета съ лица земли всѣ художественныя наслѣдія древней культуры. Схоронившееся въ стѣнахъ монастырей, вмѣстѣ съ прочими отраслями человѣческихъ знаній и творческихъ силъ, словесное искусство, робко и неполно, заявляло себя то въ формѣ духовнаго витійства, то въ рыцарской балладѣ, распѣваемой по дорогамъ труверами, и вновь дождалось бѣльшаго простора только съ эпохой Возрожденія.

Въ эпоху Возрожденія, классическое искусство, какъ фениксъ изъ пепла, возстало обновленнымъ и преобразованнымъ, съ одной стороны, христіанскимъ міровоззрѣніемъ, а съ другой — свѣжими вкладами народной жизни, измѣнившей не только многія формы, но и внутреннюю сущность взглядовъ на искусство. Возродившійся театръ остался единственнымъ пріютомъ искусства декламации, но

и самый театр раздвоился, распался: на академическій — пытавшійся воскресить классическія традиціи, и на чисто народный — свободный отъ всякихъ традицій и наслѣдій прежнихъ вѣковъ. Народныя силы были свѣжѣе, производительнѣе, — и академическое направленіе должно было уступить напору этихъ свѣжихъ силъ, оказавъ на нихъ все-таки большую долю вліянія своею бѣльшею культурностью. Театръ испанцевъ и Шекспира, какъ выразитель новой эры искусства, создалъ новыя формы и указалъ новыя условія, соотвѣтственныя духу XVI и XVII вѣковъ. Наконецъ, въ XVIII столѣтіи наступилъ наибольшій расцвѣтъ обновленнаго классическаго искусства, [съ появленіемъ создателей такъ называемой *ложно-классической* школы, хотя прилагательное „ложная“ должно по справедливости быть замѣнено словомъ „ново“-классической, ибо въ новыя формы, какъ въ новыя мѣха, великіе таланты Корнеля, Расина и ихъ современниковъ щедро вливали, какъ старое вино, духъ и силу старо-классической трагедіи античнаго міра. Съ возрожденіемъ трагическаго духа, возродилась и форма трагическаго исполненія, и декламація снова завоевываетъ свое прежнее видное мѣсто.

Съ наступленіемъ господства французской классической трагедіи, искусство декламаціи окончательно становится достояніемъ театра, являющагося съ тѣхъ поръ единственнымъ хранителемъ приѣмовъ этого искусства, разсадникомъ учителей декламаціи и подчиняющаго своему вліянію распространенныя въ обществѣ вкусы и *моду* въ чтеніи. Вліяніе театра въ этомъ отношеніи было настолько сильно и продолжительно, что и въ настоящее время само понятіе о декламаціи многими отождествляется съ искусственными приѣмами чтенія, которыми отличалось сценическое исполненіе французской трагедіи. Несмотря на то, что уже въ самомъ началѣ текущаго XIX столѣтія, французскій трагическій актеръ Тальма явился поборникомъ болѣе естественнаго, реальнаго направленія въ декламаціи, и что успѣхи реальной школы въ театрѣ такъ же рѣшительны, какъ и въ другихъ сферахъ искусства, — старо-трагическая манера декламаціи пустила настолько глубокіе корни, что и теперь проявляется зачастую въ видѣ ложнаго пафоса, несоотвѣтствія приѣмовъ чтенія внутреннему содержанию читаемаго и ложныхъ преувеличенныхъ выраженій чувства, въ особенности, когда дѣло касается стихотворной формы рѣчи. Явленіе это замѣчается одинаково и въ западной Европѣ и у насъ, такъ какъ, заимствовавъ нашъ театр отъ запада, мы, вмѣстѣ съ тѣмъ, заимствовали и ложно трагическую декламацію, бывшую въ особенной силѣ въ концѣ про-

шлаго и въ началѣ нынѣшняго столѣтія. Припомнимъ, какъ князь Василій, считавшійся блистательнымъ свѣтскимъ чтецомъ, на вечерѣ у Анны Павловны, въ день Бородинской битвы, въ романѣ „Война и миръ“ гр. Л. Толстого, читаль посланіе митрополита къ императору по поводу войны. „Искусство чтенія, пишетъ гр. Л. Толстой, считалось въ томъ, чтобы громко, пѣвуче, между отчаяннымъ завываніемъ и нѣжнымъ шопотомъ, переливать слова, совершенно независимо отъ ихъ значенія, такъ что совершенно случайно на одно слово попадало завываніе, на другія шопотъ“. До послѣдняго времени, русскіе трагики, профессиональные чтецы и чтецы-любители обнаруживаютъ нерѣдко стремленіе къ такому же „блистательному чтенію“, какъ описанное графомъ Толстымъ, и князь Василій не умеръ еще даже въ наши дни.

Говоря о ложныхъ приѣмахъ декламаціи трагическихъ актеровъ, Легоувэ пишетъ: „Любители постоянно заходятъ еще дальше, чѣмъ артисты. И это весьма естественно: нельзя знать того, чему не учился, а между тѣмъ никто не думаетъ, чтобы тутъ было что-нибудь такое, чему надо учиться. Вслѣдствіе этого, мнѣ ни разу не приходилось слышать чтеніе стиховъ въ обществѣ, не удивляясь въ то же время множеству различныхъ способовъ дурно читать ихъ. Одни, подъ предлогомъ гармоніи, считаютъ своею обязанностью дѣлать изъ стиховъ какую-то умильную мелопею, которая округляетъ всѣ линіи, сглаживаетъ контуры, смазываетъ всѣ пружины и производитъ на васъ впечатлѣніе чего-то противнаго и приторнаго, похожаго на какой-нибудь слизистый отваръ. Другіе, подъ предлогомъ естественности, не заботятся ни о размѣрѣ, ни о рифмѣ, ни о просодіи“¹⁾.

Современная намъ культурная жизнь, соприкасаясь помимо театра многими своими формами съ словеснымъ искусствомъ, казалось бы, первымъ дѣломъ должна была сознать важность возможно широкаго распространенія истинныхъ приѣмовъ искусства выразительнаго чтенія и декламаціи, какъ знанія прикладнаго къ современнымъ требованіямъ общественности; но на дѣлѣ оказывается далеко не то. Стоить оглянуться кругомъ, походить по засѣданіямъ обществъ, въ наши суды, на всякія сборища, собранія и вечера, гдѣ говорятъ и читаютъ, — и каждому станетъ очевидно, что искусство выразительнаго чтенія находится на очень низкой степени и до тѣхъ поръ не двинется впередъ, пока имъ не станутъ заниматься съ серьезной педагогической цѣлью. „Умѣнью читать не

1) Э. Легоувэ. Чтеніе какъ искусство. Москва, 1879 г., стр. 76.

придаютъ цѣны, даже какъ пріятному искусству, — говорить Э. Легува, — на него смотрятъ какъ на рѣдкость, какъ на роскошь, иногда какъ на излишнюю претензію. Прослѣдите всѣ ступени общественнаго образованія, — вы не найдете обученія этому искусству нигдѣ. Учатъ ли читать вслухъ въ начальныхъ школахъ? — Нѣтъ. Въ учительскихъ, ремесленныхъ или коммерческихъ школахъ и, наконецъ, въ лицеяхъ? Тоже нѣтъ. Ни учителя ни ученики не умѣютъ читать. Возьмите воспитаніе домашнее и частныя учебныя заведенія, переберите одну за другою всѣ профессіи, — гдѣ вы найдете умѣнье читать? Умѣютъ ли читать адвокаты, должностныя лица, члены ученыхъ обществъ? — Нѣтъ и нѣтъ. Мы имѣемъ учителей всевозможныхъ искусствъ и упражненій; насъ учатъ танцовать, плавать, прыгать, бѣгать, фехтовать; но голосъ, т.-е. тотъ органъ, который намъ служить въ продолженіе цѣлаго дня, во всякихъ обстоятельствахъ жизни, при всѣхъ сношеніяхъ съ другими людьми, — голосъ остается безъ всякаго образованія¹⁾. Нельзя не сознаться, что приведенныя слова Легува относятся къ намъ въ одинаковой мѣрѣ, какъ и къ Франціи.

Не странно ли, въ самомъ дѣлѣ, должно показаться, что человѣкъ, изыскивающій всѣ средства для улучшенія, украшенія своей природы, хотя бы съ цѣлью нравиться другимъ людямъ, вліять на другихъ, затягивающій себя въ неудобное платье и обувь, прижигающій себѣ волосы каленымъ желѣзомъ, — пренебрегаетъ такимъ могучимъ средствомъ, проходить мимо такого доступнаго способа, какъ обработка собственной рѣчи?

О жалкомъ положеніи, въ которомъ искусство чтенія находится въ нашихъ школахъ и вообще средне-учебныхъ заведеніяхъ, мы имѣемъ вполне компетентныя свидѣтельства и показанія личнаго опыта. Въ статьѣ: „Выразительное чтеніе какъ учебный предметъ средняго образованія“, появившейся на страницахъ журнала „Педагогическій Сборникъ“²⁾, В. П. Острогорскій даетъ обстоятельный очеркъ современнаго положенія вопроса и подробно указываетъ тѣ важныя послѣдствія, которыя слѣдуетъ ожидать отъ развитія преподаванія искусства чтенія. То же дѣлаетъ и П. Д. Боборыкинъ въ брошюрѣ „Искусство чтенія“ (лекція въ пользу слушательницъ педагогическихъ курсовъ, читанная въ Александровской гимназіи 14 февраля 1882 г.³⁾).

¹⁾ Тамъ же, стр. 7.

²⁾ „Педагогическій Сборникъ“ 1883 г., № 9 и 10.

³⁾ Типографія Семакова, Спб. 1882 г.

Не повторяя положеній почтенныхъ авторовъ и отсылая интересующихся вопросомъ къ указаннымъ источникамъ, слѣдуетъ замѣтить, что вопросъ о необходимости введенія выразительнаго чтенія въ число обязательныхъ предметовъ средняго образованія возникъ въ нашей печати въ весьма недавнемъ прошломъ; первая же попытка обратить общественное вниманіе на эту важную отрасль знанія принадлежитъ всецѣло горячему поборнику искусства чтенія, французскому писателю, драматургу и академику Эрнесту Легувэ, брошюра котораго „L'art de la lecture“, въ переводѣ на русскій языкъ, была выше цитирована. Кромѣ этой брошюры, Легувэ издалъ краткое руководство къ чтенію вслухъ, приспособленное къ потребностямъ начальныхъ муниципальныхъ школъ, въ которыя недавно введено обязательное обученіе выразительному чтенію. Въ этомъ отношеніи Франція пошла впереди другихъ странъ Европы, слѣдуя въ свою очередь примѣру С. Америки, опередившей нашъ материкъ и признавшей первую права искусства выразительнаго чтенія на ряду съ другими общеобразовательными предметами первоначальнаго обученія. Брошюры Легувэ, не обладающія качествами учебниковъ или практическихъ руководствъ искусства чтенія, имѣютъ значеніе, главнымъ образомъ, какъ горячая и убѣдительная проповѣдь принципа *возможности и необходимости* обученія выразительному чтенію.

Такимъ образомъ, принципиальная сторона дѣла, въ наше время, получаетъ уже должную оцѣнку въ литературѣ и проникнетъ безъ сомнѣнія и въ общественное сознаніе, ручательствомъ чему служить очевидная убѣдительность аргументовъ, приводимыхъ въ защиту самой идеи. Нужно дѣйствительно обладать большимъ запасомъ упорства, чтобы не признать, что помимо чисто прикладнаго значенія, для различныхъ отраслей практической дѣятельности, какъ-то: проповѣднической, ораторской, судебной, адвокатской, профессорской и т. п.—искусство выразительнаго чтенія имѣетъ важное значеніе *художественно-литературное*, выдвигая съ неотразимою рельефностью всѣ достоинства и красоты произведенія и беспощадно указывая всѣ недостатки его, ускользящія отъ критическаго вниманія при чтеніи про себя — *общественно-моральное*, какъ могущественное средство распространенія въ обществѣ литературнаго вкуса, любви къ отечественной литературѣ, истиннаго здороваго патріотизма, художественныхъ и моральныхъ идеаловъ, какъ средство эстетическихъ наслажденій и полезнаго, разумнаго времяпровожденія, способствующаго, по словамъ Шиллера, образованію эстетическихъ нравовъ общества; наконецъ, — *общественно-*

педагогическое, облегчая первоначальное обученіе, отучая отъ безсмысленнаго задалбливанья уроковъ, улучшая устные отвѣты учащихся, накопляя запасъ знаній литературныхъ, короче ознакомляя съ отечественными сокровищами мысли и слова, возбуждая любовь ко всему родному и воспитывая будущихъ гражданъ въ идеалахъ прекраснаго, истиннаго и добраго.

Остановившись столь подробно на вопросѣ важнаго значенія, которое искусство выразительнаго чтенія имѣетъ въ общественномъ и педагогическомъ отношеніяхъ, мы руководствовались желаніемъ возможно большаго его уясненія, такъ какъ, несмотря на сдѣланные въ этомъ направленіи успѣхи, сознаніе истиннаго значенія этого предмета все еще недостаточно сильно проникло въ наши общественныя среды.

Главнѣйшимъ тормазомъ этого сознанія является то недоразумѣніе, о которомъ мы упоминали въ началѣ и къ которому вновь намъ приходится вернуться: *что искусству выразительнаго чтенія выучить нельзя*, такъ какъ оно не представляетъ собою точныхъ, положительныхъ научныхъ основаній, а есть продуктъ большей или меньшей прирожденной способности.

Лучшимъ путемъ для рѣшенія вопроса—*есть ли выразительное чтеніе самостоятельная отрасль человѣческихъ знаній?*— можетъ служить уясненіе *задачъ этого искусства*.

Искусство чтеца не только не ниже, но гораздо шире того спеціальнаго умѣнья, какое долженъ пріобрѣсти себѣ актеръ. „Актеръ—это солистъ, играющій въ оркестрѣ; чтець составляетъ весь оркестръ“, говоритъ Легувэ, „онъ долженъ изобразить словами цѣлую картину, а это такая обязанность, труднѣе которой не существуетъ“¹⁾. Художественное чтеніе предполагаетъ гораздо большую степень литературной и артистической развитости. „Правда, чтець не обязанъ жестикулировать, какъ актеръ, — говоритъ г. Боборыкинъ²⁾; — онъ можетъ не имѣть многихъ существенныхъ свойствъ актера: извѣстной наружности, роста, наконецъ, силы голоса, необходимой для большой зрительной залы, но онъ обязанъ понимать все разностороннѣе актера. На сценѣ вы исполняете одну какую-нибудь роль, и, какова бы ни была степень вашей талантливости, вы, все-таки, избираете себѣ то, что называется амплуа, извѣстнаго рода роли, соотвѣтствующія вашимъ внѣшнимъ и внутреннимъ особенностямъ. А читая романъ, поэмъ или драму, вы

¹⁾ Легувэ, стр. 17.

²⁾ „Искусство чтенія“, 13.

должны брать тонъ всѣхъ дѣйствующихъ лицъ, проходить черезъ ощущенія ихъ, давать намъ почувствовать не одну только логическую сторону рѣчи, а также колоритъ, зависящій отъ эмоціи. И при исполненіи повѣствовательныхъ, лирическихъ и драматическихъ произведеній, измѣняется и общій колоритъ. Мало того, въ каждомъ изъ этихъ отдѣловъ есть различныя формы произведеній. Въ повѣствовательномъ вы иначе будете читать простой отчетъ или докладъ, чѣмъ рассказъ, описательное изображеніе, чѣмъ передачу личныхъ испытаній. Точно также и въ лирикѣ есть почти безконечныя оттѣнки, соотвѣтствующіе всей гаммѣ нашей душевной жизни, нашихъ чувствъ, въ тѣсномъ смыслѣ слова, нашихъ эмоцій; и каждое изъ этихъ чувствъ, настроеній и страстныхъ состояній нужно передать посредствомъ тона“.

Невольно напрашивается сравненіе чтеца съ музыкальнымъ исполнителемъ-виртуозомъ. Какъ виртуозъ, такъ и чтець являются выразителями чужого творчества, воспроизводя довѣренныя имъ, такъ сказать, чужія созданія, мысли, идеи, облеченныя авторами въ извѣстную форму. Воспроизведеніе этихъ формъ должно быть таково, чтобы имъ воссоздавалось передъ слушателями, совершенно точно съ намѣреніями автора, внутреннее содержаніе этихъ формъ. *Геніальный виртуозъ, силою своего дарованія, прирожденнаго таланта, не только передастъ съ полною точностью музыкальныя формы композитора, но и всѣ тончайшія его внутреннія намѣренія, проникнутыя и усвоенныя* тою чудесною прозорливостью, которая свойственна таланту геніальнаго виртуоза, *сливающагося* такимъ образомъ *всецѣло съ создателемъ-композиторомъ*. Виртуозъ менѣе талантливый передастъ не съ такою тонкостію и, можетъ быть, не всѣ нѣжнѣйшія авторскія намѣренія, но передастъ вѣрно исполняемое имъ произведеніе въ общихъ чертахъ авторскихъ формъ. Какъ тотъ, такъ и другой, поэтому, помимо степени талантливости, должны обладать *умнiемъ* передавать формы авторскихъ идей, умнѣе же это невозможно *безъ знанія, безъ изученія*.

Такое же точно значеніе имѣетъ прирожденная талантливость и въ выразительномъ чтеніи. Сфера ея также важна и самостоятельна, но и совершенно одинаковымъ образомъ не исключаетъ необходимости *умнiя, знанія, а стало быть и изученія*. Если допустить противное мнѣніе, то чтецу придется руководствоваться единственно своими личными инстинктивными побужденіями, свойственными его натурѣ, т. е. онъ будетъ стараться *читать такъ, какъ онъ обыкновенно говоритъ*, ибо нельзя же предположить,

чтобы то, что онъ считаетъ правильнымъ, красивымъ при разговорѣ, онъ отбросилъ при чтеніи какъ неправильное, некрасивое; если же онъ это сдѣлаетъ, возьметъ для чтенія другую манеру, не ту, которою онъ всегда говоритъ, то значить, онъ самъ допускаетъ существованіе *извѣстныхъ правилъ* чтенія. „Читать такъ, какъ говорятъ“ многими признается именно за единственное правило, которое должно быть соблюдаемо при чтеніи. Легувэ совершенно справедливо замѣчаетъ: „Читать какъ говорятъ! Пусть такъ, но съ условіемъ, чтобы говорили хорошо: а вѣдь говорятъ почти всегда очень дурно“. „Разговоръ допускаетъ, а иногда и требуетъ нѣкоторой небрежности въ произношеніи, произвольныхъ неправильностей, которыя даже придаютъ рѣчи извѣстную прелесть, но въ чтеніи составляютъ недостатокъ. Говорить такъ, какъ читаютъ, было бы педантизмомъ; читать такъ, какъ говорятъ, было бы иногда вульгарностію. Въ разговорѣ, безъ сомнѣнія, есть натуральность, вѣрная интонація, изящество въ произношеніи: все это нужно удерживать и въ чтеніи, но въ то же время нуждо сохранять и совершенную правильность“.

„Мы обыкновенно смѣшиваемъ и употребляемъ безразлично два совершенно различныя слова: *разговаривать* и *говорить*, — замѣчаетъ далѣе Легувэ, — а между тѣмъ, между этими понятіями — большая разница. Есть люди, которые съ точки зрѣнія хорошей дикціи, разговариваютъ очень хорошо, говорятъ очень дурно. Если вы хотите имѣть доказательства, ступайте въ судъ, отыщите тамъ какого-нибудь знакомаго вамъ адвоката и поговорите съ нимъ; его разговоръ будетъ простъ и натураленъ. Потомъ подите за нимъ въ залу суда и послушайте, какъ онъ будетъ говорить свою защитительную рѣчь. Вы увидите, что это совсѣмъ другой человѣкъ, всѣ его прежнія качества исчезли: онъ былъ естествененъ, теперь онъ напыщенъ; онъ разговаривалъ правильно, теперь онъ говоритъ фальшиво“ ¹⁾.

Изъ этого слѣдуетъ, что одинаково необходимо *правильно говорить*, какъ и *правильно читать*; а такъ какъ говорятъ, по большей части, неправильно, то стало быть *нужно* и *можно выучиться* правильно говорить. Для того, чтобы выучиться правильно говорить, единственный способъ — *выучиться правильно читать*, ибо думать и учиться говорить, въ одно и то же время, нельзя: чтобы говорить хорошо, надо владѣть собой, своимъ голосомъ, надо обработать свою дикцію.

¹⁾ Легувэ, 52—54.

и вновь открытых въ прошлую зиму классовъ выразительнаго чтенія при Педагогическомъ музеѣ въ Солянномъ городкѣ. Преподаваніе декламациі въ театральныхъ училищахъ и курсахъ не можетъ быть принимаемо въ расчетъ, какъ вслѣдствіе специальности задачъ такого преподаванія, такъ и, главнымъ образомъ, вслѣдствіе полной теоретической безсистемности такого преподаванія.

Юная еще отрасль знанія, конечно, не богата пока и литературой. Нѣмцы болѣе другихъ приложили труда къ теоретической разработкѣ предмета, и среди сочиненій, посвященныхъ фонетикѣ, дикціи и декламациі, встрѣчаются чрезвычайно цѣнные вклады. Таузингъ, Брюкке, Дистервегъ, Эйртманъ, Опнелъ, Лудвигъ Девриентъ и въ особенности Родерикъ Бенедиксъ съ любовью и большими запасами знаній занимались вопросами нѣмецкой декламациі. Въ сочиненіяхъ Р. Бенедикса: „Der mundliche Vortrag“, Leipzig, 1866, и „Catechismus des Vortrags“ найдется не мало указаній, пригодныхъ и для русскаго читателя. Во французской литературѣ наиболѣе замѣчательны указанныя уже статьи Эрнеста Легувэ и, наконецъ, въ нашей отечественной печати, кромѣ имѣющихъ отношеніе къ предмету сочиненій академика Я. Грота: „Филологическія разысканія“, т. II, и „Русское правописаніе“, изд. 1888 г., и книги П. Д. Боборыкина „Театральное искусство“, Спб. 1872 г., можно указать на переводъ брошюры Легувэ „Чтеніе, какъ искусство“, Москва, 1879 г., и, главнымъ образомъ, на два сочиненія, имѣющихъ предметомъ прямо занимающій насъ вопросъ, это — „Выразительное чтеніе. Пособіе для учащихся и учащихся“ Виктора Острогорскаго. Москва, 1886 г., и „Искусство устнаго изложенія (чтеніе вслухъ, декламациа, ораторская рѣчь и проч.)“. Составилъ М. Бродовскій. Спб., 1887 г.

Собственно говоря, вышеприведенными трудами гг. Боборыкина, Острогорскаго, Бродовскаго и исчерпываются всѣ попытки систематическаго изложенія теоріи искусства русской декламациі и выразительнаго чтенія. Изъ названныхъ трехъ сочиненій книга г. Боборыкина относится къ занимающему насъ предмету только четырьмя своими главами (IX — XII), трактующими о декламациі; наибольшею же полнотою и стремленіемъ къ систематичности отличается упомянутая книга г. Бродовскаго.

Представляемый здѣсь опытъ изложенія основъ искусства выразительнаго чтенія имѣетъ въ виду главнымъ образомъ практическую сторону дѣла. Поставивъ себѣ цѣлью содѣйствовать всѣми силами возможно широкому распространенію *обученія* искусству выразительнаго чтенія, я старался возможно сжато систематизировать *практическіе приемы* такого обученія, въ связи съ теоретическими

основами, объясняющими сущность и необходимость того или другого приема и их последовательную постепенность. Приемы обучения предлагаются поэтому не как априорные выводы из голой теории, а как результаты, добытые многолѣтним опытом обучения выразительному чтенію: система же их сложилась постепенно на той же практической почвѣ, при приложеніи этихъ приемовъ ко многимъ обучаемымъ многообразныхъ прирожденныхъ способностей, личныхъ свойствъ и степени развитія. Съ другой стороны, я старался указывать на тѣ лишь теоретическія положенія, которыя являются необходимыми для объясненія и систематической связи предлагаемыхъ практическихъ приемовъ, избѣгая удаляться въ сторону теории отъ главныхъ практическихъ цѣлей задачи. Въ этихъ видахъ, я считаю излишнимъ, напримѣръ, вдаваться въ подробное изложеніе анатомической и физиологической стороны вопроса образованія звуковъ человѣческой рѣчи, въ теоретическій разборъ характера и свойствъ различныхъ музыкальныхъ тоновъ и въ фонетическія изслѣдованія русскаго произношенія, — хотя эти вопросы и имѣютъ свое вполне законное мѣсто въ теории декламации. Чтобы быть по возможности краткимъ и поставить съ желательною ясностью выполнение практической стороны своей задачи, я долженъ признать наличными многія научныя свѣдѣнія, которыя могли бы имѣть себѣ мѣсто и здѣсь, если бы имѣлось въ виду дать полную научную теорію искусства выразительнаго чтенія, излагать ее такъ сказать *ab ovo*, независимо отъ практическаго ея примѣненія, а только какъ научную систему. Въ нашей педагогической и научной литературѣ такъ какъ мало еще сдѣлано по занимающему насъ вопросу, что будущимъ изслѣдователямъ теории декламации открыто обширное поле, на которомъ несомнѣнно явятся современнымъ труды, достойные серьезнаго значенія этой отрасли знанія; не претендуя на такую роль, я стремился хоть сколько-нибудь подвинуть дѣло практическаго ознакомленія съ требованіями выразительнаго чтенія, въ полной увѣренности, что съ большимъ распространеніемъ этого искусства проявится и большее къ нему вниманіе, какъ къ предмету научной и педагогической разработки.

До сихъ поръ тѣ изъ немногочисленныхъ нашихъ изслѣдователей, которые стремились дать научную систему теории декламации, не находя ничего по этому вопросу въ отечественной литературѣ, обращались по необходимости къ трудамъ западно-европейскихъ ученыхъ, преимущественно нѣмецкихъ, и у нихъ заимствовали, болѣе или менѣе близко, не только общія теоретическія положенія, но и ихъ системную связь, дѣленія и даже номенклатуру,

при этомъ часто, въ погонѣ за систематическою полнотою, теоретическія положенія нѣмецкой системы примѣняются цѣликомъ къ русской декламациі, упуская характерныя различія русской и нѣмецкой рѣчи и оставляя въ сторонѣ указанія сравнительнаго языковѣдѣнія, которое одно можетъ ясно опредѣлить общіе и отличительныя признаки той и другой рѣчи, а стало быть и ихъ интонацій.

Нисколько не умаляя значенія трудовъ западно-европейскихъ теоретиковъ и нашихъ послѣдователей ихъ, мнѣ кажется, что вмѣсто того, чтобы подходить къ вопросамъ русской декламациі съ *готовыми* теоретическими мѣрками, существуетъ путь болѣе прямой и правильный, для такого почти *непочатаго* вопроса, — раскрытіе теоретическихъ основъ въ фактическихъ *осуществленіяхъ идеаловъ русскаго выразительнаго чтенія*. Такимъ путемъ, теоріи было бы придано надлежащее значеніе — *объясненія, причины, а не рецепта*, того или другого фактическаго осуществленія, какое впечатлѣніе производитъ большинство имѣющихся въ нашей литературѣ попытокъ изложенія теоріи декламациі и избѣжать котораго мнѣ было желательнымъ въ предлагаемомъ опытѣ моемъ.

Равнымъ образомъ, неправильно было бы приписать мнѣ намѣреніе составить *руководство* или *учебникъ теоріи декламациі*, приспособленный къ потребностямъ *самоученія* этому искусству. Сомнѣваясь вообще въ достижимости цѣлей самоученія при практическомъ примѣненіи теоріи въ такихъ занятіяхъ, которыя требуютъ постоянной провѣрки, критической оцѣнки и должнаго направленія со стороны авторитетнаго руководителя, какъ, на примѣръ, при практическомъ изученіи языковъ, пѣніи, музыкѣ, и т. д., я тѣмъ болѣе значеніе придаю участію *учителя* въ такомъ предметѣ, какъ декламациа, гдѣ самъ учащійся не можетъ судить о правильности своихъ пріемовъ, какъ бы хорошо имъ усвоены ни были теоретическія основы искусства. Начиная съ правильности произношенія словъ въ нормальной и красивой русской рѣчи до всевозможныхъ оттѣнковъ интонацій выразительнаго чтенія, судьею стараній обучающихся можетъ быть только компетентный руководитель или же ухо сторонняго слушателя, одареннаго качествами, развитіемъ, знаніями и вкусомъ цѣнителя техническихъ и художественныхъ свойствъ декламационнаго искусства. Вотъ почему предлагаемый опытъ, оставаясь вѣрнымъ своимъ практическимъ задачамъ, долженъ быть принимаемъ скорѣе какъ *методика обученія* выразительному чтенію, чѣмъ какъ *руководство* къ его изученію, и предназначается болѣе для *учащихъ*, чѣмъ для *учащихся*. Выше было уже указано, что даже тѣ изъ нашихъ

учителей русской словесности, которые отводят выразительному чтению известное место в своих классных занятиях, ограничиваются поверхностными, разрозненными замечаниями и поправками ученического чтения, без определенной системы и связи, что и понятно по новизне этого дела и отсутствию выработанных практикою приемов преподавания. В силу этого наилучшие учительские намерения остаются бесплодными и уровень выразительного чтения продолжает быть крайне низким. Никто, надюсь, не заподозрит меня в излишней самонадеянности, если я счел долгим прийти на посильную помощь столь серьезному вопросу и, путем настоящего скромного труда, решился поделиться результатами долголетней практики преподавания выразительного чтения. Ничего нового или в общих чертах неизвестного еще читатели у меня не найдут; никакой „Америки“ я не открываю; мою скромную задачу было — изложить систематическую последовательность приемов обучения выразительному чтению, соотвѣтственно теоретическим основам этого искусства, и если мой „опыт“ принесет хотя малую практическую пользу или вызовет дальнейшую разработку затрагиваемого им вопроса, — то я почту цель свою достигнутою и себя вполне счастливымъ.

Чтобы покончить съ предварительными объясненіями, мнѣ остается только сдѣлать одну оговорку относительно названія предмета настоящаго изложенія.

Объектъ занимающаго насъ искусства имѣть на иностранныхъ языкахъ определенное наименованіе, каковаго до сихъ поръ не нашелъ еще въ русскомъ языкѣ. У нѣмцевъ онъ называется „Vortrag“, у французовъ — „débit“. Получившее у насъ право гражданства слово „дикція“, заимствованное изъ французскаго „diction“, не опредѣляетъ предмета въ полномъ его объемѣ, служа выраженіемъ лишь той части его задачъ, которая относится до техническихъ и логическихъ условій искусства. Наболѣе общимъ, полнымъ и правильнымъ наименованіемъ могло бы служить слово „декламация“, какъ подразумевающее совокупность всѣхъ условій: техническихъ, логическихъ и художественныхъ, но препятствіемъ къ принятію его, помимо его иностраннаго происхожденія, можетъ служить опасеніе подать поводъ къ тѣмъ недоразумѣніямъ, которыя оно можетъ вызвать въ силу укоренившагося у насъ неправильнаго его пониманія. Объектомъ декламации у насъ привыкли считать только стихотворную форму рѣчи, хотя, какъ мы увидимъ, требованія искусства одинаковы при воспроизведеніи художественной словесности какъ въ стихотворной, такъ и въ прозаической формѣ. Кромѣ того, даже

и въ такомъ суженномъ значеніи, какъ относящееся только къ стихамъ, „декламация“ часто служитъ выраженіемъ отрицательныхъ свойствъ воспроизведенія, въ смыслѣ ложной аффектаціи, напыщенности или, другими словами, въ смыслѣ нарушенія всѣхъ правилъ истинной декламациі стихотворныхъ произведеній. Какъ ни странно понимать декламацию въ такомъ, совершенно обратномъ смыслѣ, т. е. именно какъ *не декламацию*, но съ такимъ предубѣжденіемъ приходится пока считаться въ силу историческихъ причинъ его происхожденія. Перенесенная къ намъ условная форма исполненія французской псевдо-классической трагедіи породила ту ложную манеру, которая предъ судомъ болѣе реальной эпохи отождествилась съ понятіемъ о декламациі вообще, и отъ этого заблужденія мы до сихъ поръ еще не освободились. Въ силу такихъ-то препятствій слово „декламация“ не вполне удобно для наименованія нашего предмета, хотя я и не могу удержаться, чтобы не пользоваться имъ весьма часто, какъ понятіемъ наиболѣе полнымъ, краткимъ и точно выражающимъ предметъ.

Названія „воспроизведеніе“, „исполненіе“ ближе подходятъ къ „Vortrag“ или „débit“, но, требуя объясненій и комментаріевъ, едва ли пригодны для теоретическаго опредѣленія. Принятое г. Бродовскимъ наименованіе „устное изложеніе“ страдаетъ тѣмъ же недостаткомъ, требуя поясненій, что повидимому сознается и самимъ авторомъ, прибавившимъ въ скобкахъ „чтеніе вслухъ, декламация, ораторская рѣчь и проч.“. Помимо этого, выраженіе „изложеніе“ выходитъ за предѣлы задачи. Въ *изложеніи*, т. е. въ извѣстномъ *распредѣленіи* излагаемаго матеріала предполагается *произволь излагающаго*, декламаторъ же воспроизводитъ *уже изложенное*. Въ ораторской рѣчи, правда, изложеніе и исполненіе совмѣщаются, но предметомъ занимающаго насъ искусства будетъ все-таки одно лишь *исполненіе* этой рѣчи, а не ея концепція, составляющая предметъ совершенно особаго искусства *сочиненія* ораторскихъ рѣчей, соприкасающагося съ авторскимъ талантомъ и законами логики, но не съ декламацией.

Выраженіе „устная передача“ тоже не можетъ быть признано удачнымъ, суживая значеніе декламатора въ сферѣ *художественности* его воспроизведенія, отводя ему совершенно пассивную роль живого „фонографа“.

Называя предметъ нашъ „выразительнымъ *чтеніемъ*“, я не забываю тѣхъ возраженій, какія обыкновенно дѣлаются противъ слова „чтеніе“. *Читатъ* вмѣсто того, чтобы *говорить*, *чтеніе* вмѣсто *живой рѣчи*, *чтеніе* вмѣсто *воспроизведенія какъ бы*

своей собственной рѣчи, — это недостатокъ, погрѣшность противъ истиннаго искусства, даже полное его нарушение. Но если мы условимся, что подѣ словами „выразительное чтеніе“ мы понимаемъ только такое воспроизведеніе читаемаго, которое совмѣщаетъ въ себѣ всѣ качества живой рѣчи, признакомъ чего и будетъ служить слово „выразительное“, а слово „чтеніе“ должно указывать на различіе, по задачамъ и процессу дѣйствія, между авторомъ и исполнителемъ (хотя бы они совмѣщались въ одномъ лицѣ, какъ это бываетъ съ авторами, исполняющими собственныя произведенія), — то недоразумѣніе возможно будетъ только въ такомъ же видѣ, какъ при пониманіи „декламаци“ въ смыслѣ *ложной*, по просту *скверной декламаци*. Этой оговорки полагаю достаточно, чтобы не принимать слова „чтеніе“ въ отрицательномъ его смыслѣ.

Названіе „искусство выразительнаго чтенія“, помимо своего чисто русскаго происхожденія, мнѣ кажется наиболѣе пригоднымъ потому еще, что въ немъ совмѣщаются и указаніе его художественнаго значенія (искусство), и указаніе на его задачи (выразительнаго), и наконецъ — на его формы (чтенія). Послѣднее важно въ отличіе отъ сродныхъ съ нимъ искусствъ: сценическаго и ораторскаго. *Чтеніе* не есть *дѣйствіе* (action), какимъ является сценическое искусство, соединяющее въ себѣ декламацию, мимику и жестикуляцію; оно не есть и витійство, въ которомъ дѣйствіе слито съ авторскимъ творчествомъ. Въ этомъ наименованіи прибавка пояснительныхъ словъ: устное, изустное, громкое, вслухъ и т. д. — совершенно лишняя, такъ какъ *выразительно читать про себя* имѣетъ смысла столько же, какъ прекрасно *про себя*, въ умѣ, *пѣть* или *играть на рояли*.

Повторяю, что только накопившіяся у насъ недоразумѣнія, извратившія многія понятія, шаткость номенклатуры въ такомъ юномъ предметѣ, какъ нашъ, и желаніе разъ-навсегда высказаться по этому предмету, принудили меня къ этой длинной оговоркѣ. Французы оказываются сильнѣе насъ, и Э. Легувэ не колеблясь назвалъ предметъ своего изложенія просто „искусствомъ чтенія“, безъ опредѣленія даже „выразительное“, въ полной увѣренности, что никакихъ недоразумѣній оттого не произойдетъ, и предметъ изложенія ясенъ самъ собой для всякаго, кто имъ интересуется. Считаю нужнымъ еще разъ предупредить, что въ дальнѣйшемъ изложеніи моемъ, я безразлично пользуюсь названіями „выразительное чтеніе“ и „декламаци“, какъ понятіями для меня тождественными.



Общія опредѣленія.

Когда мы слушаемъ какое-либо произведеніе изящной словесности, мы можемъ отличить три стадіи воспріятія нами читаемаго: а) физическими органами слуха мы *слышимъ рѣчь*, б) органами мышленія, мы *понимаемъ содержаніе рѣчи, ея логической смыслъ*, и в) способностію воображенія, дѣятельностію душевной, мы *сочувствуемъ* внутреннему смыслу произведенія, его художественнымъ красотамъ, мы переиспытываемъ выраженный въ немъ чувства, настроенія и ощущенія.

Эти три стадіи воспріятія опредѣляютъ *три группы средствъ искусства выразительнаго чтенія*, иначе говоря — три группы *условій* этого искусства: 1) *техническія условія*, имѣющія предметомъ передаваемую органамъ слуха рѣчь, 2) *логическія условія*, передающія логическій смыслъ содержанія рѣчи и 3) *художественныя условія* передающія внутреннее художественное содержаніе произведенія, придающія рѣчи ту художественную выразительность, которая и дѣлаетъ ее объектомъ искусства.

Соблюденіе этихъ техническихъ условій даетъ правильное, отчетливое и мелодическое воспроизведеніе звуковой, голосовой стороны рѣчи, безъ всякаго смысла. Соблюденіе техническихъ и логическихъ условій вмѣстѣ — даетъ въ результатѣ чтеніе *толковое*, но еще не художественное, примѣнимое къ письменнымъ произведеніямъ вообще, но не къ произведеніямъ изящной словесности, для полнаго воспроизведенія которыхъ необходима наличность всѣхъ условій: техническихъ, логическихъ и художественныхъ.

Объектомъ искусства выразительнаго чтенія поэтому будетъ — устное, правильное и пріятное для слуха воспроизведеніе читаемаго, въ полномъ объемъ его логическаго и художественнаго содержанія, согласно намѣреніямъ автора или же отъ его лица.

I.

Техническія условія.

Къ техническимъ условіямъ выразительнаго чтенія относятся:

1) *Голосъ* въ отношеніи его объема, выдержки, силы и тембра.

2) *Относительный тонъ* и его измѣненія.

3) *Дыханіе* и искусство управлять имъ.

4) *Произношеніе* — въ смыслѣ исправленія недостатковъ его; чистота, правильность и красота произношенія.

5) *Качества рѣчи*, въ смыслѣ гибкости, подвижности, силы и мелодичности ея.

Имѣя въ виду, что при выработкѣ любого изъ перечисленныхъ техническихъ условій декламации приходится производить упражненія на словахъ русской рѣчи, *произношеніе* которыхъ не можетъ быть при этомъ оставлено безъ вниманія, — мы и рассмотримъ прежде всего этотъ вопросъ, раньше чѣмъ перейти къ прочимъ техническимъ условіямъ.

1. Произношеніе.

Какъ техническое условіе искусства выразительнаго чтенія, произношеніе должно быть *безпорочно, правильно, отчетливо* и *красиво*, какъ примѣнительно къ *звукамъ* русской рѣчи, такъ и къ *слогамъ* и къ *цѣлымъ словамъ*.

Пороки произношенія, какъ индивидуальныя недостатки даннаго субъекта, могутъ быть или прирожденные, органическіе, или приобрѣтенные долгою привычкою. Здѣсь не имѣются въ виду недостатки произношенія, свойственныя большинству обитателей данной мѣстности, такъ сказать, недостатки этнографическіе (акценты), о которыхъ будетъ сказано въ отдѣлахъ о правильности и о красотѣ произношенія.

Прирожденные или органическіе пороки являются слѣдствіемъ ненормальнаго состоянія тѣхъ органовъ, которыми артикулируются звуки русской рѣчи. Избавленіе субъекта отъ такихъ пороковъ должно быть отнесено всецѣло къ области врачебной, которая одна можетъ рѣшить вопросъ, насколько возможно излѣченіе, смотря по степени ненормальности органовъ артикуляціи. Если излѣченіе возможно, то оно достигается по большей части оперативнымъ путемъ или извѣстнымъ режимомъ и приемами медицинской и хирур-

гической науки. Декламационная выработка вступает въ свою роль только по окончаніи врачебнаго лѣченія, въ случаѣ его успѣшности.

Почти всѣ виды пороковъ произношенія могутъ имѣть двойное происхожденіе (пріобрѣтенное или прирожденное), и потому часто весьма трудно опредѣлить характеръ его, на первыхъ порахъ знакомства съ пораженнымъ субъектомъ. Преподавателю декламации не остается другого пути, какъ попробовать примѣнять къ замѣченными порокамъ тѣ средства, которыя доступны искусству декламации, а послѣ того, какъ эти средства окажутся совершенно безсильными не только для исправленія, но и для сколько-нибудь существеннаго улучшенія произношенія, — обратить субъекта къ помощи врачебной. Нечего и говорить, что нѣкоторые изъ пороковъ произношенія, въ своихъ наиболѣе рѣзкихъ степеняхъ, дѣлаютъ совершенно недоступнымъ, для пораженныхъ субъектовъ, искусство выразительнаго чтенія; другіе — могутъ быть болѣе терпимы, но, конечно, *всякій* порокъ произношенія будетъ важнымъ недостаткомъ и препятствіемъ къ осуществленію идеаловъ чтеца.

Наиболѣе часто встрѣчаемые пороки произношенія суть: *заиканіе*, *картавость*, *гнузавость* и *шепелявость*, съ ихъ многочисленными разновидностями. Мы говоримъ здѣсь только о порокахъ произношенія звуковъ и словъ, а не о *недостаткахъ рѣчи* (тягучесть, скороговорка), о которыхъ будетъ сказано въ своемъ мѣстѣ.

Исправленіе *заиканія* относится цѣликомъ къ спеціальному врачебному методу и въ нашу задачу не входитъ, тѣмъ болѣе, что этотъ недостатокъ, весьма трудно излѣчиваясь, закрываетъ по большей части навсегда доступъ къ декламационному искусству.

Второе мѣсто по упорству занимаетъ *шепелявость* съ ея разновидностями: пришептываніемъ, присвистываніемъ, сюсюканьемъ, слюнявостью и проч. По степени распространенности порокъ этотъ уступаетъ только картавости, до такой степени часты случаи пораженія, въ большей или меньшей степени, тою или другою его формою.

Шепелявость происходитъ отъ излишняго участія языка въ артикуляціи шипящихъ и свистящихъ звуковъ русской рѣчи. Это излишнее участіе выражается или слишкомъ энергичнымъ напоромъ языка къ внутренней сторонѣ переднихъ зубовъ, или же выдвиганіемъ языка за зубы. Если это явленіе происходитъ вслѣдствіе ненормальнаго развитія объема языка, слишкомъ длиннаго или слишкомъ мясстаго, толстаго, — то порокъ этотъ долженъ быть

признанъ неисправимымъ. Если же шепелявость является слѣдствіемъ усвоенной привычкою неправильности дѣйствія языкомъ при артикуляціи шипящихъ и свистящихъ звуковъ, то исправленіе, или хотя бы уменьшеніе этого недостатка, возможно, хотя и требуетъ значительнаго времени, неослабной наблюдательности и упорнаго труда.

По большой части шепелявость проявляется, или въ замѣнѣ однихъ звуковъ другими, или въ прибавленіи звука *с* къ другимъ звукамъ. Наиболѣе частые виды ея: звукъ *ж* замѣняется звуками *з*, *с*, или *сж*, *сз*. Напримѣръ, вмѣсто *жалко* — нѣкоторые произносятъ *залко*, *салко*, *сжалко*, *сзалко*. Звукъ *з* замѣняется звуками: *с*, *ж*, *ш*, *сж*, *сш* (*зола*—*сола*, *жола*, *шола*, *сжола*, *стола*). Звукъ *с* обращается въ *ш*, *сш*, *сж*, звукъ же *ш* наоборотъ—въ *с* (*шапка*—*сапка*, *сани*—*шани*). *Ч* обращается въ *ц*, а сложный звукъ *щ*—въ *сц* (*чашка*—*цаска*, *щедрый*—*сцедрый*).

Эти виды шепелявости замѣтны съ большою рѣзкостью у евреевъ и чухонъ. При недостаткѣ присвистыванія, свистящія звуки *з*, *с*, *с*—артикулируются слишкомъ энергическимъ напоромъ языка на зубы, отчего звуки эти произносятся слишкомъ рѣзко.

Очень часто корень происхожденія такой безобразной привычки, какъ шепелявость, лежитъ въ самомъ нѣжномъ возрастѣ человѣка, когда неизбежное въ дѣтскомъ лепетѣ сюсюканье, возбуждая восторгъ родителей, остается неисправленнымъ и въ дальнѣйшіе года. Вмѣсто того, чтобы заставлятъ ребенка произносить слова какъ слѣдуетъ, съ возможно ранней поры, сами родители усердно сюсюкають, поддѣлываясь подъ дѣтскій говоръ, въ убѣжденіи, что такой исковерканный языкъ доступнѣе пониманію ребенка.

Исправляя шепелявость, слѣдуетъ обратить все вниманіе на очищеніе шипящихъ звуковъ *ж*, *ч*, *ш*, *щ* отъ примѣси звука *с*, заставляя много разъ, явственно и опредѣленно произносить эти звуки послѣдовательно (*же*, *же*, *ша*, *ша* и т. д.) или длительно *жжжжжарить*, *шшшшарикъ*. Свистящія же: *з*, *с* и *ц*—произносить мягко, не расходуя слишкомъ много воздуха и не напирая языкомъ слишкомъ энергично.

Есть еще видъ шепелявости, соединенный съ картавостью,—видъ довольно часто встрѣчающійся. Многіе звуки произносятся съ постороннею примѣсью, изобразить которую буквами крайне трудно, но ближе всего это похоже на присоединеніе сложнаго звука *тл*, причемъ протокъ воздуха по внутреннимъ сторонамъ щекъ производится съ особенною излишнею энергіей. Эта картаво-

шепелявость весьма трудно исправима, так же как и излишнее придыханіе при произнесеніи звука *х*, которымъ отличается еврейскій акцентъ.

Гнусавость порождается неправильнымъ направлениемъ выдыхаемой при артикуляціи звуковъ струи воздуха—въ носъ, вмѣсто того, чтобы направить ее изо рта. Въ русской рѣчи только два звука *м* и *н* требуютъ протока воздуха въ носъ, при артикуляціи же всѣхъ остальныхъ звуковъ, носовой проходъ закрывается небной занавѣской и воздухъ проходитъ въ ротъ. Гнусавость есть по большей части привычка, отвыкнуть отъ которой не трудно, наблюдая чтобы ротъ былъ достаточно открытъ, зубы не были бы сжаты и воздухъ могъ свободно проходить черезъ ротъ. Въ русской рѣчи, даже при удвоеніи носовыхъ *м* и *н* (*манный*), носовой звукъ не приобретаетъ такой силы, какъ во французскомъ языкѣ и преувеличеніе этой силы является грубой и неблагозвучной погрѣшностью. Тѣмъ не менѣе, весьма не рѣдко попадаются примѣры произношенія этихъ звуковъ русской рѣчи, такъ сказать, на французскій манеръ, причемъ нѣкоторыми это считается необходимымъ въ тѣхъ словахъ, которыя, хотя и получили право гражданства въ русской рѣчи, но заимствованы изъ французскаго языка. Почитаются даже признакомъ извѣстной цивилизованности — произносить эти слова съ особенностями французскаго произношенія, но, въ сущности, истинно образованный и со вкусомъ человекъ никогда не станетъ говорить: *bron*-зовый—вмѣсто *бронзовый*, *fran*-цузскій вмѣсто *французскій* и *scop*-фузиться вмѣсто *сконфузиться*—если не хочетъ произвести комическаго впечатлѣнія.

Заговоривъ о ложной манерѣ произносить звуки русской рѣчи, въ силу извѣстнаго заблужденія, нельзя не упомянуть еще объ одномъ подобномъ недостаткѣ. Нѣкоторые думаютъ, что признакомъ извѣстнаго рода сознанія достоинства, сдержанности или же признакомъ снисходительной холодности, обличающей высшія качества лица говорящаго, служить манера произносить слова со сжатыми зубами, сквозь зубы. Это своего рода фатовство порождаетъ настолько сильную привычку, что бороться съ ней бываетъ потомъ не легко, и нужно много вниманія и постояннаго труда, чтобы отъ нея избавиться. Исправляя этотъ недостатокъ, слѣдуетъ наблюдать, чтобы всѣ звуки рѣчи произносились съ хорошо раскрытымъ ртомъ, дающимъ свободный выходъ словамъ, и чтобы зубы не были сжаты. Полезно частыми и продолжительными упражненіями, на широкомъ произнесеніи гласныхъ звуковъ *а*, *о*, *е*, пріучать хорошо раскрывать ротъ и зубы.

дуетъ признать способъ Тальма, оправдываемый какъ практическими результатами его, такъ и теоретическими данными фонетическихъ разслѣдованій. Извѣстно, что по приѣмамъ артикуляціи, звукъ *p* весьма близко сроденъ съ артикуляціей звука *л*, а сей послѣдній—съ *д* и *т*, которые въ свою очередь, какъ *взрывные*, сродны съ *б* и *п*. Пользуясь этимъ, непреодолимый для картавыхъ звукъ *p* замѣняется сначала звукомъ *д* или *т*, наблюдая, чтобы при образованіи этихъ звуковъ, кончикъ языка принималъ дѣятельное участіе. Съ этою цѣлью, т. е. для приданія большаго порыва энергіи дѣйствию языка, присоединяють еще звукъ *б*, если *p* стоитъ въ началѣ слова, или удваивають *д*—если *p* находится въ срединѣ или въ концѣ слова. Такъ, вмѣсто: *ровъ*, *пора*, *воръ*,—слѣдуетъ заставлять произносить *бдовъ*, *подда*, *воддъ*, и произносить много разъ подъ-рядъ и съ возможно большей энергіей. Придавъ достаточную силу участію кончика языка, слѣдуетъ заставлять произносить *p* съ прибавкою передъ нимъ *д* (въ нашемъ примѣрѣ: *дровъ*, *подра*, *водръ*), при чемъ лучше начинать съ сочетанія *p* съ мягкими гласными, доводя постепенно до соединеній съ твердыми (бдимъ—дримъ—Римъ; бдѣса—дрѣса—рѣса; бдѣкъ—дрѣкъ—рѣкъ; бдана—драна—рана; бдовъ—дровъ—ровъ; бдуль—друль—руль; бдыло—дрыло—рыло; иддица—идрина—Ирина; аддава—адрава—арава; аддыкъ—адрыкъ—арыкъ и т. д.) Достигнувъ возможности произношенія сложнаго *др* вмѣсто *p*, слѣдуетъ отнимать постепенно прибавленный звукъ *д* и заставлять звучать чистый *p*, укрѣпляя его длительнымъ вибрированіемъ, при энергическомъ напорѣ набраннаго въ легкія воздуха, на примѣрѣ, на словахъ *горъ*, *норъ*, *баръ*, произносимыхъ: *горrrrrръ*, *норrrrrръ*, *барrrrrръ*, много разъ подъ-рядъ. Полезно также, для укорененія достигнутыхъ результатовъ, ежедневно упражняться въ чтеніи такихъ мѣстъ, гдѣ звукъ *p* часто встрѣчается въ разнообразныхъ сочетаніяхъ, напр. въ стихахъ:

Роняетъ лѣсъ багряный свой уборъ и т. д.

Конечно, для достиженія благопріятныхъ результатовъ первымъ дѣломъ нужна твердая воля и неослабное за собой наблюденіе со стороны упражняющагося, безъ чего, понятно, всѣ усилія преподавателя останутся тщетными.

Второй видъ, весьма распространенный у насъ, представляетъ собою картавость на звукъ *л*. Въ этой картавости особенно часто замѣчается указанное выше свойство утрачивать рѣзкія формы почти до полной незамѣтности, при сочетаніи съ мягкими гласными,

и выступать въ полной яркости—въ соединеніяхъ съ гласными твердыми. Большинство картавыхъ этой категоріи безпрепятственно чисто произнесутъ *листъ, льсъ, ляхъ, любъ*, но въ словахъ: *ладъ, логъ, лукъ* и *лыкъ* звукъ *л* обратится въ *у* или въ *р* или въ тѣ же звуки, въ которые при картавости обращается звукъ *р* (уошадь, рошадь, йошадь, гошадь).

По средству звуковъ *л* и *р*, средства исправленія картавости на *л* должны быть примѣнены тѣ же, что и при картавости на *р*, но замѣчено, что эта картавость съ особымъ трудомъ поддается исправленію и во всякомъ случаѣ, болѣе упорна, чѣмъ картавость на *р*, можетъ быть и оттого, что происхожденія она большею частью органическаго, а не заимствованнаго, такъ какъ картавить на *л* никакого щегольства или качества ни въ чьихъ глазахъ, кажется, не представляетъ.

При дальнѣйшихъ упражненіяхъ полезно заставлятъ читать стихи въ такомъ родѣ:

Востокъ алѣль—ладья катилась и т. д.

или ежедневно продѣлывать упражненіе въ постепенномъ сочетаніи *л* съ гласными: *ля, лю, ли, ле, ла, ло, лу*, и повторять его много разъ, въ разномъ порядкѣ.

На ряду съ этимъ видомъ картавости встрѣчается сродный ему видъ, мало замѣтный при первомъ знакомствѣ съ субъектомъ и иногда различимый только при внимательномъ прислушиваніи къ его говору: это—стремленіе смягчать, при сочетаніяхъ съ твердыми гласными *а, о, у*, звукъ *л* до мягкости этого звука въ романскихъ языкахъ, французскомъ или итальянскомъ, т. е. произносить русское *л* какъ *l*, напр., вмѣсто *голова* — *го-lau-ва, балуетъ*—*ба-lou* -ешь и т. д. Въ этомъ случаѣ, все вниманіе преподавателя понятно должно быть обращено на укрѣпленіе звука *л* съ твердыми гласными, способами, указанными выше.

Кромѣ исчисленныхъ выше видовъ картавости на звуки *р* и *л*, какъ наиболѣе распространенныхъ, встрѣчаются случаи картавости весьма рѣзкой, неприятной и производящей комическое впечатлѣніе, на звуки *к* и *г*. Эта картавость по большей части является остаткомъ дѣтскаго возраста или же слѣдствіемъ ненормальнаго состоянія органовъ артикуляціи. При первомъ изъ этихъ двухъ видовъ звукъ *к* замѣняется звукомъ *т* (вмѣсто *кошка*—*тошта, какъ*—*татъ*), при второмъ—*г* обращается въ *д* (вмѣсто *годъ*—*додъ, огурецъ*—*одурецъ*). При внимательной работѣ картавость на *к* проходитъ совершенно, конечно, въ томъ случаѣ, когда она

порождена была привычкою, оставшеюся отъ дѣтства, какъ это и бываетъ въ большинствѣ случаевъ, ибо этотъ видъ картавости весьма распространенъ между дѣтьми. Картавость же на *г* по большей части органическаго происхожденія, и въ этомъ случаѣ совершенно отказывается повиноваться усиліямъ избавиться отъ нея. Къ счастью этотъ видъ картавости встрѣчается относительно рѣдко.

Очеркъ пороковъ произношенія былъ бы не полонъ, еслибъ не упомянуть еще объ одной формѣ *косноязычія*, по характеру своему, близко подходящей и къ шепелявости и къ нѣкоторымъ видамъ картавости. Порокъ этотъ состоитъ въ свойствѣ обращать *голосовые согласные звуки въ ихъ парные безголосные*. Такое обращеніе, какъ мы увидимъ ниже, въ нѣкоторыхъ случаяхъ не только допустимо, но и обязательно по законамъ правильной русской рѣчи, требующей такихъ *викариатовъ* въ тѣхъ случаяхъ, когда этотъ согласный звукъ стоитъ, напримѣръ, въ концѣ слога или слова. Здѣсь же имѣются въ виду не эти случаи, а наоборотъ, такіе — когда эти согласные звуки, по законамъ русской фонетики, не должны викарироваться въ свои родственные безголосные, какъ, напримѣръ, въ слогахъ ударныхъ и въ началѣ слова. Викариаты въ этихъ случаяхъ являются ничѣмъ инымъ, какъ порокомъ произношенія, и не могутъ быть терпимы въ правильной, а тѣмъ менѣе въ художественной русской рѣчи. Припомнимъ, что *согласные голословные б, в, г* (придыхательное), *г* (простое) и *д* фонетикою ставятся въ парныя соотвѣтствія *безголоснымъ согласнымъ звукамъ п, ф, х, к* и *т*, въ которые они и викарируютъ въ подлежащихъ случаяхъ. Указываемый порокъ произношенія допускаетъ эти викариаты въ случаяхъ имъ неподлежащихъ и приводитъ къ тому, что слово *баринъ* произносится какъ *павинъ, воробей* — какъ *форопей, Господи* — *Хоспоти, голова* — *колофа* и *дорогой* — *торокой* и т. д. Этотъ видъ косноязычія очень упоренъ и рѣдко поддается исправленію.

Всѣ вышеуказанные пороки произношенія не могутъ быть терпимы въ художественной рѣчи, и забота о ихъ исправленіи должна занимать первое мѣсто въ занятіяхъ по выработкѣ этого важнѣйшаго изъ техническихъ условій декламации.

Независимо отъ исправленія недостатковъ, произношеніе должно быть *правильнымъ, отчетливымъ и красивымъ*.

Правильность произношенія должна быть понимаема, какъ соблюденіе не столько грамматическихъ, но главнымъ образомъ, *фонетическихъ условій живой, литературной русской рѣчи*, примѣняемыхъ къ произношенію словъ, слоговъ и составляющихъ оныя звуковъ.

Въ русской правильной рѣчи, звуковое воспроизведеніе словъ зачастую рознится отъ ихъ грамматическаго начертанія. Происходитъ это, съ одной стороны, вслѣдствіе того, что не всѣ звуки рѣчи имѣютъ свои особыя начертанія въ алфавитѣ, а съ другой, что грамматическое начертаніе словъ преслѣдуетъ часто спеціальныя цѣли, напримѣръ, показать связь слова съ его корнемъ, видоизмѣненія корня въ производныхъ отъ него формахъ и т. д. Выразительное чтеніе имѣетъ дѣло съ фонетическою стороною рѣчи, и для насъ важно не то, какъ слово пишется, а какъ оно *правильно произносится*.

Такъ какъ одни и тѣ же звуки, слога и слова русской рѣчи иногда произносятся различно русскими людьми разныхъ мѣстностей Россіи, то, конечно, прежде всего надо было установить, какія именно формы произношенія будутъ признаваться за правильныя, какой говоръ будетъ считаться нормальнымъ, литературнымъ. Московское нарѣчіе, въ силу историческихъ и этнографическихъ причинъ, признается за болѣе чистое, чуждое постороннихъ вліяній и нормально-культуривированное осуществленіе русской рѣчи, да къ тому же, съ звуковой стороны, и за самую мелодичную ея форму. Поэтому, московскій говоръ и послужилъ основаніемъ академической, литературной русской рѣчи, фонетическія формы которой обязательно должны быть соблюдаемы въ искусствѣ русскаго выразительнаго чтенія.

Выработка правильнаго произношенія составляетъ одну изъ главныхъ, основныхъ задачъ обученія декламации, и понятно, насколько важно тутъ участіе преподавателя, который, обладая самъ безукоризненною русскою рѣчью, долженъ непрерывно наблюдать за мельчайшими подробностями произношенія учащихся, не оставляя этой работы ни при какихъ декламационныхъ упражненіяхъ. Русскій языкъ такъ богатъ звуками, такъ разнообразны и капризны ихъ сочетанія, что никакіе учебники не въ силахъ предусмотрѣть всѣ видоизмѣненія произношенія, все разнообразіе отступленій голосоваго воспроизведенія звуковъ русской рѣчи отъ графическаго ихъ изображенія. Научиться правильно и красиво, во всѣхъ мельчайшихъ подробностяхъ, говорить по-русски нельзя по однимъ только книжкамъ; единственно вѣрный путь — это жить среди людей, хорошо, правильно говорящихъ, неустанно прислушиваться къ ихъ говору, стараться подражать имъ и мало-по-малу приучить свое ухо къ правильнымъ формамъ до такой степени, что отступленія отъ нихъ будутъ безсознательно неприятны и по привычкѣ невозможны.

Въ настоящемъ отдѣлѣ изложенія приходится поэтому ограни-

читься указаніемъ на главнѣйшія основанія правильнаго произношенія, оставляя подробности на долю практическихъ пріемовъ преподавателей ¹⁾. Кромѣ того, какъ уже было сказано, мы не будемъ касаться физиологической стороны образованія звуковъ русской рѣчи, а только фонетическихъ основъ ихъ произношенія.

Въ русской азбукѣ, состоящей изъ 35 знаковъ, имѣются четыре знака (*и, і, е, ѣ*), изображающіе два звука *и* и *е*, и совѣмъ не имѣется знака для изображенія придыхательнаго звука *г*, который будемъ обозначать *г^х*.

Гласныхъ знаковъ мы имѣемъ шесть *чистыхъ*, изъ конхъ *а, о, у* и *ы* суть *твердые*, *і* — *мягкій*, и *э*, составляющій переходъ отъ *а* къ *і*, можетъ быть то *твердымъ*, то *мягкимъ*.

Къ звукамъ, означаемымъ этими *чистыми гласными*, слѣдуетъ прибавить еще *облеченные* гласные, т.-е. звуки, получаемые отъ чистыхъ гласныхъ, облеченныхъ полугласною *і* въ слѣд. видѣ *іа = я, іо = ё, іэ = е* (ѣ), *іу = ю*.

Наконецъ, существуютъ еще *двугласные* или дифтонги: *ай, эй, ій* (й), *ой, уй, ый, яй, ёй, ей, юй*.

Облеченный звукъ *и*, который можно бы изобразить *йи*, не имѣетъ своего знака, хотя въ произношеніи слышится совершенно опредѣленно, напримѣръ, въ словахъ *имъ, ихъ*, весьма разнящихся въ этомъ звукѣ отъ словъ *итогъ, излишній*.

Итого, *гласныхъ звуковъ* русской рѣчи мы должны признать 22: *а, э* (твердое) *э* (мягкое), *е* (ѣ), *ё, і, и* (облеченный), *о, у, ы, ю, я, ай, эй, ей, ёй, ій, ой, уй, ый, юй, яй*.

Общее правило: *гласные звуки* въ правильной русской рѣчи въ *чистомъ ихъ видѣ слышатся обязательно въ ударяемыхъ слогахъ*, въ неударяемыхъ же они артикулируются такъ слабо и неполно, что произношеніе ихъ становится неяснымъ, и вмѣсто опредѣленныхъ, напримѣръ, звуковъ *а, о*, является неопредѣленный, средній между обоими звукъ, въ которомъ на половину слышится *а*, на половину *о*; такому же ослабленію въ неударяемыхъ слогахъ подвергаются звуки *е, и*, и др. Этотъ неопредѣленный, неясный средній звукъ такъ и долженъ произноситься неопредѣленно, артикулироваться легко; явное же впаденіе одного звука въ другой, во многихъ случаяхъ, должно быть почитаемо за ошибку, свойственную людямъ, необладающимъ правильною русскою рѣчью.

¹⁾ Руководствомъ въ этомъ отдѣлѣ была принята брошюра „Русское правописаніе“ Я. К. Грота. Часть I-я. Фонетика. Изд. 1888, какъ наиболѣе сжатое и ясное изложеніе основъ правильнаго произношенія.

Весьма трудно исчислить виды и случаи неясного, неопредѣленного произношенія гласныхъ звуковъ въ неударяемыхъ слогахъ или даѣь опредѣленные на этотъ предметъ правила. Здѣсь мы укажемъ только на нѣкоторые наиболѣе характерные виды измѣненія нѣкоторыхъ гласныхъ звуковъ.

Звукъ *а* переходитъ въ звукъ *е* (напр., часы — *чesy*, жалѣть — *желеть*) или въ звукъ *у* послѣ шипящихъ согласныхъ и въ окончаніи 3 лица мн. числа глаголовъ (дышать, держать — *дышутъ*, *держутъ*).

О формахъ произношенія звука э, т. е. о мягкомъ и твердомъ его произношеніи, будетъ сказано въ отдѣлѣ произношенія согласныхъ звуковъ, въ зависимости отъ сочетанія съ которыми и находится твердое или мягкое произношеніе звука э. Теперь же замѣтимъ только, что звукъ э произносится иногда весьма близко къ звуку *и*, на примѣръ, въ словахъ: тетенька, Оленька, произносимыхъ какъ *тетинька*, *Олинька*.

Звукъ *и* произносится иногда весьма близко къ звуку *е* (екатериненскій, анненскій), или же переходитъ въ звукъ *ы*, какъ послѣ шипящихъ (жила — *жыла*).

Говоря о звукѣ *и* нелишне вновь напомнить о необходимости тщательнаго наблюденія за яснымъ, энергичнымъ произношеніемъ обличеннаго *и* = *йи* (имъ, ихъ) въ надлежащихъ случаяхъ, такъ какъ произношеніе этого звука какъ простаго, необличеннаго *и*, весьма распространено, въ особенности среди петербургскаго населенія (зачастую говорится *имъ* вмѣсто *йимъ*).

Звукъ *я* произносится иногда весьма близко къ звуку *е* (десять, яровой, синяго произносятся какъ *десеть*, *еровой*, *синего*) или же къ звуку *ю* (стоять — *стоютъ*, ѣздить — *ѣздютъ*).

Звукъ *ы* въ окончаніяхъ глаголовъ на *ывать* переходитъ въ произношенія въ средніе звуки между *ы* и *о* или *а*.

Дифтонгъ *ій* произносится весьма часто тоже неопредѣленнымъ звукомъ, среднимъ между нимъ и дифтонгами *ой* и *ай*, что особенно замѣтно въ прилагательныхъ съ этимъ окончаніемъ. Чистое, рѣзкое произнесеніе дифтонга *ій* замѣчается обыкновенно у лицъ польскаго происхожденія, какъ ихъ характерная особенность. Исправленіе этой неправильности должно составлять существенную заботу при выработкѣ правильнаго произношенія.

Согласные звуки. Раньше чѣмъ говорить о произношеніи согласныхъ звуковъ русской рѣчи, вспомнимъ, что среди гортанныхъ согласныхъ звуковъ (*г*, *к*, *х*) есть одинъ, неизмѣющій своего особаго начертанія въ русской азбукѣ — это тотъ придыхательный

звукъ *г*, который слышится, напр., въ словахъ: *благо, тогда*. Для обозначенія его въ письмѣ употребляется также буква *г*, которая означаетъ звукъ, слышимый въ словахъ: *городъ, нога*. Для ясности, мы будемъ означать придыхательный звукъ знакомъ *г^х*.

Отсутствіе различныхъ начертаній для этихъ двухъ звуковъ и обозначенія ихъ обоимъ въ русскомъ письмѣ однимъ и тѣмъ же знакомъ *г* ведетъ весьма часто къ ошибочному произношенію одного звука вмѣсто другого. Необходимо обращать самое тщательное вниманіе на правильность употребленія того или другого звука, тѣмъ болѣе, что смѣшеніе этихъ звуковъ встрѣчается весьма часто среди русскихъ уроженцевъ южныхъ и юго-западныхъ губерній и среди лицъ, близко соприкасавшихся съ малороссійскою или польскою народностями, не говоря уже о лицахъ по происхожденію къ нимъ принадлежащихъ. Жители юга Россіи, также какъ и Малороссы, склонны вообще замѣнять звукомъ *г^х* звукъ *г* (*г^холова* вмѣсто голова); поляки же, наоборотъ, склонны произносить спиранту *г^х* какъ смычное *г* — богатый вмѣсто бог^гатый и т. п.

Въ русскомъ литературномъ языкѣ звукъ *г^х* встрѣчается въ словахъ, общихъ русскому и церковно-славянскому, какъ то: *Господь, благо, Бога*. Сверхъ того, звукъ этотъ слышится въ нарѣчійхъ: *когда, тогда, всегда, иногда* и въ косвенныхъ падежахъ иноязычнаго происхожденія: *Петербурга, Выборгу, Лейпцигомъ, Бергъ* и др. Слова, заимствованныя изъ греческаго, латинскаго и западно-европейскихъ языковъ (съ *h*), какъ напримѣръ, *Гидра, Гомеръ, Горацій, Голландія, Гуго, галстухъ, горельефъ, гусаръ*, вслѣдствіе неточнаго начертанія, произносятся у насъ невѣрно, т. е. вмѣсто спиранта *г^х* слышится въ нихъ смычной *г*.

Произношеніе согласныхъ. Почти всѣ русскія согласныя могутъ произноситься *твердо* или *мягко*, смотря потому, какая гласная, твердая (*о, у*) или мягкая (*э, і*), за ними слѣдуетъ. И въ концѣ слога, за русскою согласною слышится всегда приступъ къ твердой или къ мягкой гласной: этотъ отгѣнокъ произношенія въ окончаніи слова означается буквами *ъ* или *ь*, напр., *данъ, плоть, дань, плоть*.

Нѣбныя согласныя *ж, ш* всегда произносятся твердо, даже и передъ мягкими гласными или передъ буквою *ь* (*ложь, дѣлаешь*). Напротивъ, звуки *ч, щ* всегда слышатся мягко, хотя бы послѣ нихъ и стоялъ *ъ* (*мечъ, тощъ*). Звуки *г, к, х*, хотя и не принимаютъ знака *ь*, но передъ мягкою гласной произносятся мягко (*сапоги, китъ, хилъ*).

Когда послѣ согласной слѣдуетъ облеченная гласная, то сія

послѣдняя, умягчая согласный звукъ, теряетъ свою іотацію, перестаетъ быть дифтонгомъ и, передавъ мягкость согласной, сама становится чистою. Напримѣръ, въ словѣ *няня*, облеченная *я* смягчаетъ предшествующую ей согласную *н*, которая должна бы писаться *н'*, сама же обращается въ чистое *а* (*няня* = *н'ан'а*). Формула эта имѣетъ значеніе именно для объясненія явленій смягченія согласныхъ звуковъ.

Въ сложныхъ словахъ, однако же, оканчивающая предлогъ твердая согласная, отмѣченная знакомъ *ъ*, не умягчается передъ мягкою гласною *и*, начинающею главное слово, а напротивъ, это *и* въ соединеніи съ предшествующимъ *ъ* обращается въ *ы* (предыдущій = *предыдуцій*).

Далѣе, во многихъ случаяхъ, въ русскомъ языкѣ, предыдущій звукъ подвергается влиянію послѣдующаго въ отношеніи къ твердости или мягкости, каковое свойство порождаетъ такъ называемое *уподобленіе звуковъ*.

Такъ, послѣдній звукъ слога дѣйствуетъ на произносимые передъ нимъ звуки: твердый дѣлаетъ и ихъ твердыми, мягкій — мягкими. Дѣйствіе это часто распространяется и на предыдущій слогъ, стоящій не непосредственно передъ нимъ. Напримѣръ, въ словѣ *персть* по причинѣ твердаго звука *тъ*, тверды также и предшествующіе звуки: и непосредственно предшествующій ему *с*, и предыдущіе сему послѣднему *р* (*перьсътъ*). Напротивъ, въ словѣ *персть* отъ мягкаго *ть* становятся мягкими также *с* и *р* (произн. *перьсътъ*). Такимъ же образомъ послѣдній слогъ слова, смотря по твердости или мягкости своего гласнаго, дѣйствуетъ различно на предыдущіе звуки. Напр., въ словѣ *вредный* звукъ *д*, по причинѣ слога *ный* — твердый (произн. *вредъный*), а въ словѣ *средній* этотъ же звукъ *д*, по причинѣ мягкаго слога *ній* — мягкій (произн. *средній*).

Только звукъ *л* не подвергается, въ смыслѣ твердости или мягкости, влиянію послѣдующаго звука. Напримѣръ, въ словѣ *исполнить* или *желчь*, несмотря на мягкость звуковъ *н* и *ч*, звукъ *л* остается твердымъ; въ словахъ же *бѣльмо*, *льгота*, звукъ *л* остается мягкимъ, несмотря на твердость слѣдующихъ за нимъ звуковъ *м* и *г*.

Однако, при удвоеніи звука *л*, мягкость второго *л* переходитъ и на первые *л*, напримѣръ, въ словахъ: *аллея*, *металлическій* и т. п. Слѣдуетъ при этомъ замѣтить, что вообще при удвоеніи согласныхъ звуковъ всѣ они слѣдуютъ этому же закону, т. е. что мягкость второго изъ удвоенныхъ согласныхъ звуковъ

передается и первому изъ нихъ, напримѣръ: *странникъ, Ассирія, поддѣль*, которые выговариваются, какъ *странъникъ, Асьсирія, подьдѣль*.

Съ объясненнымъ закономъ уподобленія связанъ тотъ двоякій оттѣнокъ *произношенія звука э*, о которомъ было упомянуто въ изложеніи правилъ произношенія гласныхъ звуковъ. Если звукъ *э* (*е, ѣ*) предшествуетъ *твердому* согласному звуку, то, при большомъ растворѣ рта, слышится *широкій* или открытый звукъ, подобный французскому *è* (*e ouvert*)—это и будетъ *твердое* произношеніе звука *э*. Если же звукъ *э* стоитъ передъ *мягкимъ* согласнымъ звукомъ, то получается и *мягкое* произношеніе звука *э*, *сжатое* или спертое, похожее на французское *é* (*e fermé*), ротъ при которомъ раскрывается менѣе. Предъ этимъ закономъ двоякаго, т. е. широкаго и сжатаго произношенія звука *э*, начертанія его (*э, е, или ѣ*) не имѣютъ никакого значенія и совершенно безразличны въ звуковомъ отношеніи, что будетъ яснѣе изъ слѣдующихъ примѣровъ съ словами одного и того же рода, гдѣ звукъ *э* произносится широко или сжато, независимо отъ своего начертанія, а въ зависимости лишь отъ мягкости или твердости слѣдующаго за нимъ согласнаго звука: *широкое э*—эта, поэтъ, бредъ, шесть, вѣтръ, грѣтъ и т. д., *сжатое*—эти, поэзія, бредить, шесть, вѣтеръ, грѣть и т. д.

Наблюденіе за правильнымъ произношеніемъ широкаго или сжатаго звука *э*, какимъ бы знакомъ онъ не изображался, чрезвычайно важно въ интересахъ чистоты русскаго произношенія, тѣмъ болѣе, что среди обучающихся, понятія о двоякомъ способѣ произношенія этого звука чрезвычайно смутны и постоянно отождествляются съ начертаніемъ его; многіе думаютъ, что знакъ *э* служить указаніемъ на широкое произношеніе, знакъ *е*—на сжатое, а знакъ *ѣ*—на обложенное (*йе*), что совершенно невѣрно, какъ показываетъ предыдущее изложеніе.

Широкое произношеніе *э* передъ твердой согласной (первичное уподобленіе) влечетъ за собою еще другое явленіе (послѣдственное): находясь подъ вліяніемъ произносимаго за нимъ твердаго звука, *широкій—ѣ* легко обращается въ звукъ *йо*, изображаемый или тою же буквою *е*, или знакомъ *ѣ*, или же, послѣ шипящихъ, буквою *о* (*елка, твердый, шовъ*). Напротивъ, *сжатый е*, соображающійся съ послѣдующимъ мягкимъ звукомъ, не подвергается такому измѣненію (*ель, твердь, червь*). Образованный языкъ допускаетъ обращеніе *е* въ *ѣ* только въ ударяемыхъ словахъ. Въ народной же рѣчи этотъ звуковой переходъ является во

многихъ слогахъ, большею частью ударяемыхъ, частью же и въ неударяемыхъ, но и въ литературномъ языкѣ удерживающихъ неизмѣненное *e*, напр. народъ мѣстами говорить: *ѣму, смѣртный, пѣрстъ*.

Правило о переходѣ широкаго *e* въ *ѣ* допускаетъ многочисленныя исключенія, но такъ какъ исключенія эти падаютъ по большей части на слова, не возбуждающія недоразумѣній въ ихъ произношеніи, то мы и не будемъ подробно касаться этого вопроса, ограничиваясь указаніемъ лишь нѣкоторыхъ примѣровъ. Такъ говорится *блескъ*, а не *блѣскъ*, но *блѣкнуть*, а не *блекнуть*, слѣдуетъ произносить *меркнуть*, *подземный*, *тщетный*, *смежный* (народное иногда смѣжный), *мятежь*; но *кулечекъ* или *кулѣчекъ*, *мышечекъ*, или *мышочекъ*, *сплетни* или *сплѣтни*, *переплетчикъ* или *переплѣтчикъ*.

Покончивши съ произношеніемъ звука *e* и возвращаясь къ закону, по которому послѣдующій слогъ, въ отношеніи твердости или мягкости звуковъ, дѣйствуетъ на предыдущій, замѣтимъ еще, что когда твердому губному или гортанному звуку предшествуетъ ударяемый слогъ *er*, то этотъ послѣдній во многихъ словахъ произносится мягко со сжатымъ *ѣ*; слова: *вер-хъ цер-ковь, четвер-гъ, ковер-кать, пер-вый, вер-ба*, выговариваются: *верьхъ, церковь, четверьгъ, коверькать, перьвый, верьба*. Такимъ именно способомъ смягченія отличается въ особенности московское нарѣчіе (въ Москвѣ говорятъ, напримѣръ, Сербуховъ); петербургское же произношеніе въ особенности часто грѣшитъ отсутствіемъ такихъ смягченій, придающихъ рѣчи значительную мелодичность.

Обращаемся теперь къ другому виду уподобленій, а именно къ уподобленію *голосовыхъ согласныхъ безголоснымъ и наоборотъ*, т. е. къ вопросу о такъ называемыхъ викаріатахъ.

а) Изъ двухъ смежныхъ согласныхъ первый уподобляется второму, т. е. голосовой передъ безголоснымъ становится также безголоснымъ, а безголосный передъ голосовымъ обращается въ голосовой. Это особенно часто бываетъ при соединеніи слова съ префиксомъ или суффиксомъ:

<i>встать</i> —	произн. <i>ѣстать</i>	<i>отдать</i>	произн. <i>оддать</i>
<i>обхватить</i>	— <i>опхватить</i>	<i>сберечь</i>	— <i>зберечь</i>
<i>изсохнуть</i>	— <i>иссохнуть</i>	<i>сдѣлать</i>	— <i>здѣлать</i>
<i>невскій</i>	— <i>неѣвскій</i>	<i>просьба</i>	— <i>прозьба</i>
<i>будка</i>	— <i>бутка</i>	<i>также</i>	— <i>тагже</i>

б) *Свистящіе з, с передъ шипящими ж, щ, ч произносятся какъ шипящіе ж, щ:*

ижжарить — ижжарить шедшій — шедшій
прѣзжій — прѣзжій счастье — счастье (щастіе)
сжалиться — жжалиться, извозчикъ — извошчикъ (извощикъ)

в) *Въ концъ слова голосовой звукъ произносится какъ безголосный того же органа, каковъ бы ни былъ начальный звукъ послѣдующаго слова, напр.:*

грибъ—грпѣь годъ—готъ рѣжь—рѣшь кругъ—крукъ
ровъ —рофѣь ножъ—ношѣь глазъ—гласѣь богъ—бохѣь

Послѣднія два слова (кругъ, богъ) ясно указываютъ, что смычное *г* всегда викарируетъ въ *к*, а спирантъ *г^х* викарируетъ въ *х*.

Конечный звукъ предлога, хотя и отдѣльнаго, уподобляется начальному звуку послѣдующаго слова, напр.:

объ столѣ—опъ столѣ отъ доски—одъ доски
надъ тобой—натъ тобой съ другомъ—зъ другомъ
изъ печки—исъ печки къ дому—гъ дому

Конечный *голосовой* звукъ предлога не измѣняется передъ начальнымъ *голосовымъ же; надъ* нимъ, *надъ* рукою, *объ* васъ, *изъ* моря, *изъ* горы.

г) Такъ какъ конечный *голосовой* звукъ слова произносится безголосно, то и *предшествующій* конечному *голосовой* звукъ нѣсколько уподобляется ему; такъ, напр., въ словахъ: *дождь, подъѣздъ, мозгъ* предпослѣдній согласный теряетъ часть своей звонкости.

д) Въ именахъ, кончающихся на *бль* и *вль*, напр., *корабль, рубль, журавль, л* большею частью исчезаетъ въ живой рѣчи и звуки *б, в* обращаются въ безголосные, такъ что эти имена слышатся какъ: *коранѣь, рунѣь, журафѣь*, причемъ мягкій *л* не умягчаетъ предыдущаго согласнаго.

е) Законъ уподобленія звуковъ, изложенный выше въ пунктѣ а) допускаетъ только одно исключеніе: безголосные звуки не обращаются въ *голосовые* передъ губнымъ *в*, передъ плавными *р, л*, и носовыми: *м, н*: *свой, сводъ, отводъ, съ водой, къ верху, творить, сразу, слабый, тратить, книга, сноровка* произносятся совершенно сходно съ своимъ звуковымъ составомъ.

Какъ общее правило для всѣхъ видовъ уподобленія, слѣдуетъ имѣть въ виду, что звукъ, въ который начертанный знакъ обращается, долженъ быть произнесенъ съ полною ясностью, безъ всякаго старанія сохранить признаки замѣняемаго звука. Такъ, напримѣръ, если вмѣсто написаннаго *грибъ*, мы произносимъ *гринъ*, то звукъ *n* долженъ быть слышенъ съ такою же полнотою и ясностью, какъ если бы онъ и дѣйствительно находился въ начертаніи слова *грибъ*. Въ этомъ и состоитъ существенное различіе викаріатовъ согласныхъ звуковъ отъ викаріатовъ гласныхъ, которые, какъ мы знаемъ, измѣняются не вполнѣ, а обращаются въ средній и нѣсколько неопредѣленный звукъ.

Замѣтимъ еще, что викаріатъ звука *ч* въ такихъ употребительныхъ словахъ какъ *что*, потому *что* и т. д. усваивается весьма туго многими изъ петербургскаго населенія, привычными произносить вмѣсто звука *ш* орфографическое начертаніе этихъ словъ, съ рѣзкимъ и не мелодичнымъ звукомъ *ч*. Эта привычка до того вкоренилась, что для слуха многихъ правильное произношеніе *што*, потому *што*, кажется менѣ красивымъ и мелодичнымъ, чѣмъ излюбленное ими отчеканиваніе звука *ч*. Необходимо зорко наблюдать за этою особенностью и энергично отучать отъ этой погрѣшности, въ интересахъ правильной и художественной русской рѣчи.

Нужно вообще замѣтить, что не только въ средѣ массы населенія, но и среди лицъ, посвятившихъ себя преподаванію словесныхъ наукъ, орфографическое произношеніе держится весьма упорно и возводится даже въ заслугу, какъ грамматически, научно правильное. Происходитъ это, очевидно, отъ того, что при обиліи и разнообразіи требуемыхъ правильною *живою русскою рѣчью* викаріатовъ, не существуетъ другого способа усвоенія ихъ, какъ личное знакомство съ формами правильной, живой *народной* рѣчи центральныхъ мѣстностей Россіи. Отсутствіе такого знакомства, оторванность отъ первоисточника словесныхъ формъ, поневолѣ приводитъ къ подчиненію живой рѣчи начертательнымъ ея изображеніямъ, какъ основанію болѣе постоянному, прочному, чѣмъ встрѣчающіяся въ жизни разновидности произношенія. При этомъ упускается изъ виду, что правописаніе служитъ многимъ спеціальнымъ филологическимъ цѣлямъ, не играющимъ видной роли въ фонетической сторонѣ рѣчи, и что, внимательно прислушиваясь къ живому народному говору, не трудно придти къ заключенію, что огромная часть словъ русской рѣчи *выговаривается не такъ, какъ пишется*; декламація же и имѣетъ дѣло именно съ этою звуковою стороною вопроса.

Къ вопросу о правильности произношенія относится также и вопросъ о правильности *слоговыхъ удареній*. Русскій языкъ представляетъ изумительное разнообразіе постановки голосовыхъ удареній, не поддающееся никакой почти систематизаціи и не нашедшее до сихъ поръ твердыхъ теоретическихъ основаній въ свое оправданіе. Руководствомъ въ этомъ вопросѣ можетъ служить только живая, правильная рѣчь, практически установившая мѣсто слогаго ударенія. Вслѣдствіе этого, люди, относящіеся небрежно къ вопросу о правильности своей рѣчи, зачастую ставятъ удареніе не на тѣхъ слогахъ, гдѣ слѣдуетъ по практикѣ правильной рѣчи, и въ обиходѣ встрѣчается множество удареній произвольно неправильныхъ и мѣняющихъ свое мѣсто по прихоти или привычкѣ отдѣльныхъ лицъ или же цѣлыхъ населеній данныхъ мѣстностей. Въ Петербургѣ, напримѣръ, часто слышатся слова: *прѣговоръ*, *заговоръ* — вмѣсто: *приговоръ*, *заговоръ*, *машина*, *магазинъ*, *катѣстрофа* и пр. Насколько капризны русскія ударенія, можно видѣть изъ слѣд. примѣровъ: слово *сапогъ* носить удареніе на гласной *о*, въ уменьшительномъ видѣ множественнаго числа можетъ быть *сапожки* и *сапожкй*, а *башмакъ*—обязательно *башмаккй*, а не *башмачки*.

Вообще слоговыя ударенія русской рѣчи слѣдуютъ болѣе ритмическимъ строямъ рѣчи, чѣмъ грамматическимъ ея формамъ — что можетъ служить предметомъ весьма интересныхъ изслѣдованій въ будущемъ. Не касаясь этого вопроса, выходящаго за предѣлы настоящей задачи, повторяемъ, что преподаватель, владѣющій правильною литературною рѣчью, всегда сумѣетъ замѣтить и исправить погрѣшности учащагося въ слоговыхъ удареніяхъ.

Покончивъ съ *правильностью* произношенія, обратимся теперь къ *отчетливости произношенія словъ русской рѣчи*. Говоря о недостаткахъ произношенія, мы уже касались этого вопроса, насколько ясность, отчетливость страдаетъ отъ пороковъ произношенія. Но и помимо пороковъ произношенія, зачастую встрѣчаются примѣры лѣниваго, тусклаго, вялаго произношенія словъ, скрадыванья конечныхъ слоговъ, процѣживанья сквозь зубы и т. п. Во избѣжаніе такихъ погрѣшностей, какъ общее правило должно быть наблюдаемо: чтобы гласные звуки произносились чисто, а согласные артикулировались при энергическомъ участіи надлежащихъ органовъ, чтобы въ словѣ слышались отчетливо всѣ слоги его составляющіе, чтобы ротъ былъ раскрытъ, сколько слѣдуетъ, и слова произносились возможно громкимъ голосомъ.

Для достиженія этихъ качествъ, слѣдуетъ заставлять учащихся,

страдающихъ неясностью рѣчи, *выговаривать слова по слогамъ*, наблюдая, чтобы каждый слогъ слышался въ полной ясности и одинаковой силѣ. Нечего говорить, что такое чтеніе словъ по слогамъ должно быть примѣняемо только до усвоенія привычки выговаривать ясно каждый слогъ расчлененнаго такимъ образомъ слова, въ дальнѣйшихъ же занятіяхъ оно допускаться не можетъ, какъ несогласное съ требованіями правильной рѣчи. Вообще преувеличеніе, утрированіе того или другого свойства произношенія, недопустимое въ дальнѣйшемъ ходѣ обученія, въ началѣ его вполне умѣстно и необходимо, какъ лучшее средство для развитія того или другого качества рѣчи.

Въ этихъ именно видахъ, какъ средство развивающее отчетливость произношенія, можно указать способъ Ренье, приемы котораго оказываютъ прекрасное дѣйствіе. Способъ этотъ основанъ почти на томъ же принципѣ, какъ обученіе глухонѣмыхъ, и состоитъ въ слѣдующемъ: обучающагося помѣщаютъ въ большой комнатѣ на значительномъ разстояніи отъ учителя и заставляютъ его читать или говорить что-либо при самой малой силѣ голоса, почти шепотомъ, не только произнося раздѣльно слога словъ, но и стараясь артикулировать звуки, въ особенности согласные, съ особенною рельефностью, при насколько возможно энергичномъ участіи органовъ артикуляціи; при этомъ языкъ, вся полость рта и мускулы губъ приводятся въ усиленное дѣйствіе и слова рѣчи не столько *слышатся*, сколько *угадываются* на далекомъ разстояніи *по движенію губъ*, звуки такъ сказать *рисуются ртомъ*. Чѣмъ дѣятельнѣе будетъ производиться артикуляція, тѣмъ яснѣе будетъ содержаніе рѣчи для провѣряющаго упражненіе учителя. Нечего и говорить, что такое утрированное произношеніе порождаетъ преувеличенную рѣзкость согласныхъ и непріятныя для зрѣнія, каррикатурныя движенія рта и личныхъ мускуловъ, недопустимыя въ выразительномъ чтеніи, но необходимыя, пока упражненіе не приведетъ къ отчетливому произношенію.

Кромѣ безпорочности, правильности и отчетливости, искусство выразительнаго чтенія требуетъ отъ произношенія извѣстной красоты въ интересахъ художественной русской рѣчи. Понятіе о *красотѣ произношенія* весьма трудно отдѣлать отъ мелодичности голоса съ одной стороны и отъ понятія о правильности произношенія съ другой. Не касаясь теперь вопроса о мелодичности голоса, имѣющаго свое мѣсто далѣе, и не повторяя уже изложенныхъ указаній на необходимость соответствія произношенія требованіямъ правильности чистой, нормальной, литературной русской рѣчи, ука-

жемъ только, что красота произношенія требуетъ возможно чистаго произнесенія гласныхъ звуковъ въ ударныхъ слогахъ и легкаго, неопредѣленнаго — въ неударныхъ. Она страдаетъ также при слишкомъ усиленномъ произношеніи согласныхъ, въ особенности шипящихъ, свистящихъ, зубныхъ, при злоупотребленіи вибраціею въ звукѣ *р* и носовымъ отгѣнкомъ въ *м* и *н*.

Существеннымъ нарушеніемъ красоты произношенія является такъ называемая вульгарность, тривіальность его. Вульгарный отгѣнокъ произношенія, равно какъ и самаго голоса, трудно уловимъ для опредѣленія. Больше всего онъ проявляется на гласныхъ звукахъ, произносимыхъ слишкомъ открыто и вмѣстѣ съ тѣмъ замедленно, протяжно, тягуче. Приближаясь къ народному, некультуриванному говору, тривіальное произношеніе грѣшитъ, конечно, и противъ условій правильности произношенія особенно неударяемыхъ гласныхъ звуковъ, получающихъ вмѣсто средняго, легкаго характера, склонность къ болѣе опредѣленному обращенію въ тотъ или другой звукъ. Эта особенность сближаетъ вульгарность произношенія съ этнографическою неправильностью его, о которой было сказано въ своемъ мѣстѣ. Напримѣръ, жители Нижегородской губерніи слова: *даже*, *однакоже* произносятъ такъ, что неударный *е* на концѣ обращается не въ средній звукъ, а почти въ чистое *а* — *дажа*, *однакожа*, при протяжномъ неударномъ *а*.

Помимо провинціализмовъ, красота произношенія часто нарушается въ иностранныхъ именахъ, произносимыхъ въ русской рѣчи. Имена эти весьма часто произносятся или совѣтъ какъ на иностранномъ языкѣ, или же руссифицируются во всѣхъ своихъ звукахъ. Напримѣръ *Тартюфъ* нѣкоторыми произносится какъ по-французски, другіе же произносятъ звукъ *ю* рѣзко и *ф* усиленно твердо, что придаетъ сильную вульгарность. Наилучшее, конечно, держаться тамъ гдѣ можно средняго вида произношенія, сообразно развитію личнаго вкуса и такта.

2. Голось.

Голось представляетъ собою не только матеріальную сторону звуковъ рѣчи, но и главное средство выразительности ея содержанія. Разнообразіе отгѣнковъ звуковыхъ измѣненій голоса неисчерпаемо; трудно найти двухъ людей, у которыхъ былъ бы совершенно одинаковый голось. Разница звуковыхъ отгѣнковъ голоса не можетъ быть объяснена словами, тѣмъ не менѣе, мы совершенно ясно ее улавливаемъ слухомъ и, не видя человѣка, по звуку его голоса

можемъ узнать его. Не только голоса отдѣльныхъ лицъ различаются одинъ отъ другого крупными признаками звукового различія — тембромъ въ обширномъ смыслѣ (теноръ, басъ, баритонъ, альтъ и т. д.), но и между голосами одного и того же характера замѣчается индивидуальная звуковая разница. Мало того, у одного и того же человѣка обнаруживаются не только различные виды звуковъ его голоса (тембръ въ тѣсномъ смыслѣ), но и богатѣйшее разнообразіе самихъ звуковъ и ихъ измѣненій. Разнообразіе и выразительность этихъ звуковыхъ измѣненій такъ велики, что даже не будучи облечены въ форму членораздѣльныхъ звуковъ рѣчи или будучи облечены въ слова рѣчи, для насъ непонятной, — передаваемые ими ощущенія, настроенія, однимъ словомъ смыслъ ихъ, можетъ быть нами понятъ часто съ полною ясностію и подробностію, до того наглядны и рельефны звуковыя измѣненія человѣческаго голоса.

Выразительность звуковыхъ измѣненій голоса и составляетъ главный предметъ искусства выразительнаго чтенія и займетъ свое мѣсто въ надлежащихъ раздѣлахъ нашего изложенія. Теперь же мы указали только, что если разнообразнѣйшіе оттѣнки звуковыхъ измѣненій голоса составляютъ главное средство выразительности всевозможныхъ понятій, ощущеній, настроеній и т. д., то понятно, какую важность для декламатора получаетъ способность свободно располагать этими звуковыми измѣненіями. Способность же эта пріобрѣтается только обработкою матеріальной ихъ части — голосовыхъ звуковъ, съ цѣлью приданія имъ тѣхъ общихъ качествъ, о которыхъ будетъ изложено ниже.

Органъ голоса въ своихъ дѣйствіяхъ существенно разнится отъ органовъ зрѣнія и слуха. Процессы зрѣнія и слуха суть дѣйствія произвольныя. Если около васъ свѣтло и ваши глаза открыты, если есть какой-нибудь шумъ и ваши уши не заткнуты, — вы видите и слышите помимо вашей воли. Органъ же голоса, наоборотъ, дѣйствуетъ, только подъ вліяніемъ воли. Человѣкъ говоритъ тогда, когда хочетъ. Далѣе, вы не можете видѣть или слышать по своему желанію болѣе или менѣе, т. е. не можете уменьшить или увеличить вліяніе внѣшнихъ предметовъ на ваши зрѣніе и слухъ иначе, какъ удаляя отъ себя это вліяніе, ставя какое-нибудь препятствіе между собой и внѣшними предметами. Говорить же вы можете громче или тише, скорѣе или медленнѣе; вы сами опредѣляете какъ силу, такъ и характеръ дѣйствія вашего голоса. Отсюда естественное слѣдствіе, что нельзя учиться видѣть или слышать, и что поэтому нѣтъ искусства для зрѣнія и слуха, между

тѣмъ какъ можно учиться говорить. Совершенно вѣрно говорить Легуве, что „органъ голоса не есть только органъ, но въ то же время и инструментъ, какъ напр. фортепіано. А что характеризуетъ фортепіано? Его клавиатура. Изъ чего состоитъ эта клавиатура? Изъ нѣсколькихъ октавъ (шести или шести съ половиной); эти шесть октавъ раздѣляются на три рода нотъ: низкія, среднія и высокія; наконецъ, звукъ этихъ нотъ соотвѣтствуетъ струнамъ извѣстной толщины. Голосъ также имѣетъ клавиатуру, какъ фортепіано: у него двѣ октавы, три рода нотъ и струны различной толщины; и какъ нельзя хорошо играть на фортепіано не учась, точно такъ же нельзя, не учась, хорошо управлять своимъ голосомъ. Я скажу болѣе: фортепіано, вышедшее изъ рукъ хорошаго мастера, есть инструментъ полный, совершенный; звукъ его гармониченъ и правиленъ, когда на немъ играетъ артистъ. Тотъ же маленькій инструментъ, которымъ надѣлила насъ природа, почти никогда не доходить до подобнаго совершенства. То не хватаетъ струнъ, то скрипятъ клавиши, то встрѣчаются фальшивыя ноты; такъ что прежде чѣмъ сдѣлаться артистомъ, нужно быть мастеромъ и настройщикомъ, т.-е. умѣть дополнить, исправить и настроить свой инструментъ“¹⁾.

Обработанный для художественной рѣчи голосъ долженъ удовлетворять требованіямъ: *благозвучности, объема, силы, выдержанности и подвижности.*

Трудно опредѣлить словами, въ чемъ заключается относительная *благозвучность* голоса, понимаемая какъ прирожденная данному человѣку красота звука, чарующе дѣйствующая на слушателя; но помимо такой прирожденной особенности, благозвучность даннаго голоса можетъ быть предметомъ художественной обработки, направленной къ достиженію *правильной постановки голоса, полноты и чистоты* его.

Мы знаемъ, что, по различію фізіологическаго процесса, звуки голоса бываютъ *грудные* — когда вокальныя связки вибрируютъ во всемъ ихъ протяженіи и толщинѣ, и *фальцовыя* (головныя), когда лишь одни края голосовыхъ связокъ приходятъ въ сотрясеніе. *Фальцовыя* звуки не могутъ служить основнымъ матеріаломъ въ искусствѣ декламации и допускаются только иногда въ формѣ крика, восклицаній, при выраженіяхъ такихъ душевныхъ состояній, при которыхъ человѣчскій голосъ выходитъ изъ предѣловъ своихъ нормальныхъ формъ. Матеріаломъ искусства декла-

¹⁾ Легуве. Искусство чтенія, 25—26.

маціи и объектомъ художественной обработки являются поэтому *грудные* звуки человѣческаго голоса, которые, смотря по большей или меньшей близости гортани къ полости рта во время производящаго звукъ процесса, могутъ быть: *низкіе, средніе* и *высокіе*. Самыя естественныя, нормальныя и благозвучныя *ноты* или *относительныя тона* суть средніе. Они же и составляютъ главный матеріаль чтенія или декламаціи. Легуве весьма остроумно сравниваетъ эту главную силу декламатора съ пѣхотой, составляющей главное основаніе дѣйствій полководца. Низкіе тона, обладающіе солидною силой, могутъ быть уподоблены артиллеріи, предназначаемой для сильныхъ ударовъ, верхніе же — кавалеріи, употребляемой для быстрыхъ, блестящихъ атакъ.

Каждый человѣкъ, въ каждомъ регистрѣ своего голоса (низкомъ, среднемъ и высокомъ), обладаетъ извѣстнымъ числомъ нотъ или относительныхъ тоновъ. *Постановка голоса* и имѣетъ цѣлью опредѣлить сколько нотъ заключается въ пріятномъ и достаточно сильномъ медиумѣ голоса, какіе по преимуществу звуки и на какой высотѣ регистра находятся въ свободномъ распоряженіи декламатора. Декламаторъ долженъ имѣть такой же опредѣленный регистръ звуковъ, какъ и пѣвецъ. Иначе онъ можетъ на каждомъ шагу рисковать такими нотами вверхъ или внизъ, которыя окажутся внѣ его голосовыхъ средствъ. Лучшіе голоса тѣ, которые занимаютъ среднее мѣсто и соотвѣтствуютъ баритону въ пѣніи. Высокіе голоса обыкновенно крикливы и неблагозвучны; слишкомъ низкіе — обыкновенно тяжелы, малоподвижны и монотонны. Положеніе, данное голосу природою, измѣнить существенно нельзя, но слишкомъ высокій голосъ можно нѣсколько понизить путемъ правильной постановки и упражненій, о чемъ скажемъ при разсмотрѣніи вопроса объ объемѣ голоса. *Полнота голоса* есть то, что въ пѣніи называется металломъ и что зависитъ отъ свойства голосовыхъ связокъ, ихъ толщины, влажности и пр. Въ томъ размѣрѣ, въ какомъ дается природою, свойство это не можетъ быть пріобрѣтаемо, но задатки полнозвучія могутъ быть развиты упражненіемъ. При чтеніи громкимъ голосомъ, надо наблюдать, чтобы всѣ звуки выходили изъ груди, избѣгая головныхъ нотъ, чтобы всѣ препятствія къ свободному выходу звука были устранены, губы, ротъ и зубы достаточно раскрыты, звуки не шли бы въ носъ и т. д. *Чистота голоса* есть одно изъ самыхъ цѣнныхъ его свойствъ. Чистота нарушается не только болѣзненными состояніями организма, но часто и дурными привычками, дающими хрипоту и здоровымъ голосамъ. Наиболѣе вредныя изъ нихъ — частое пле-

ваніе, усиливаюцье отдѣленіе слизи, способствующей образованію хриплыхъ звуковъ, отхаркиваніе мокроты и откашливаніе безъ серьезной надобности. Наблюденіе надъ чистотой исходящихъ звуковъ при упражненіяхъ можетъ вполне устранить эти привычки.

Объемъ голоса зависитъ отъ количества находящихся въ немъ относительныхъ тоновъ или нотъ. Чѣмъ это количество больше, тѣмъ богаче матеріаль, которымъ декламаторъ можетъ распоряжаться, тѣмъ разнообразнѣе будутъ оттѣнки его дикціи. Однообразіе или монотонность чтецовъ и декламаторовъ и происходитъ или отъ малаго, неразвитаго упражненіями объема голоса (діапазона), или же оттого, что самъ декламаторъ не изслѣдовалъ, сколько у него и какія въ голосѣ сильныя и пріятныя ноты. Увеличить діапазонъ голоса посредствомъ упражненій можно только въ извѣстныхъ предѣлахъ. Для высокихъ голосовъ возможно пріобрѣтеніе нѣсколько новыхъ низкихъ нотъ, прежде недоступныхъ голосу, путемъ ежедневнаго громкаго чтенія на низкихъ тонахъ. Въ началѣ появится хрипость и грубость звуковъ; упражненіе слѣдуетъ временно прекратить, какъ только хрипота усилится, но снова возобновлять ихъ, когда она перестанетъ. Пріобрѣтеніе верхнихъ нотъ можетъ быть достигаемо подобными же упражненіями, хотя это не представляется столь часто нужнымъ, и вообще тянуть вверхъ низкіе голоса не слѣдуетъ безъ крайней необходимости. У кого отъ природы голосъ слишкомъ высокій, тому не слѣдуетъ пѣть, если онъ не хочетъ еще ухудшить свой голосъ для чтенія или разговорной рѣчи.

Сила голоса опредѣляется тѣмъ пространствомъ, которое звукъ долженъ наполнить. Развить силу голоса вполне возможно упражненіями, читая постепенно все громче и громче. Полезно производить эти упражненія въ большихъ помѣщеніяхъ, на открытомъ воздухѣ или подъ какой-либо посторонній шумъ, стараясь пересилить его (Демосеенъ на берегу моря). При томъ однако же слѣдуетъ наблюдать, во-первыхъ, чтобы упражненіе прекращалось каждый разъ, когда будетъ чувствоваться сильное утомленіе, а во-вторыхъ, чтобы вмѣстѣ съ усиленіемъ звуковъ голоса не было допускаемо повышеніе ихъ, а усиливались бы ноты той самой высоты, чтобы звукъ все время оставался чистымъ, груднымъ и не переходилъ въ головной звукъ, въ крикъ.

Выдержанность голоса подразумѣваетъ способность долго и не утомляясь говорить полными, чистыми звуками. Помимо условій дыханія и искусства паузъ, съ которыми это свойство связано, и о которыхъ рѣчь будетъ ниже, выдержанность достигается голо-

совыми упражненіями, умѣющими главною цѣлью приучить читать или говорить долго безъ того, чтобы утомленіе отражалось на измѣненіи первоначальной чистоты и силы звука. Всѣ приемы противъ утомленія при громкомъ чтеніи, какъ, напр., питье воды, сладости, сырыя яйца и т. п. совершенно не достигаютъ цѣли и скорѣе даютъ отрицательныя послѣдствія. Техническое умѣнье лучше всѣхъ средствъ.

Подвижность голоса есть способность легко, свободно и произвольно производить голосовыя измѣненія звуковъ голоса, какъ въ смыслѣ измѣненія ихъ высоты, силы и продолжительности, такъ и въ смыслѣ измѣненія естественнаго тембра для другого. Свойство это составить предметъ изложенія слѣдующаго раздѣла, и потому здѣсь мы ограничимся указаніемъ, что монотонность, однообразіе голоса и есть отсутствіе подвижности его.

Формы голосовыхъ упражненій, служащихъ къ выработкѣ тѣхъ техническихъ качествъ, теоретическое значеніе которыхъ указано выше, какъ-то: благозвучности, объема, силы и подвижности голоса будутъ указаны въ концѣ технической части, ибо служа исчисленнымъ уже цѣлямъ, они же должны быть примѣняемы и для достиженія тѣхъ техническихъ свойствъ, о которыхъ рѣчь еще будетъ впереди въ дальнѣйшемъ изложеніи этого раздѣла. Замѣтимъ только, что декламационныя упражненія съ цѣлью постановки голоса, полноты, ясности, объема, силы, выдержанности и подвижности его могутъ быть замѣнены упражненіями *въ пѣніи сольфеджіо*, которыя подъ руководствомъ опытнаго учителя могутъ дать тѣ же результаты, что и чтеніе, но, пожалуй, еще въ болѣе короткое время, въ виду бѣльшаго мускульнаго напряженія, а стало быть и дѣйствительности голосовой гимнастики, при пѣніи, чѣмъ при чтеніи. Вообще сольфеджіо является дѣятельною и сильною помощію декламации при выработкѣ техническихъ ея условій.

3. Относительный тонъ и его измѣненія.

Каждый звукъ человѣческой рѣчи, для того, чтобы быть уловленнымъ слухомъ, долженъ быть извѣстной *высоты, продолжительности и силы*. Другими словами, каждая нота, каждый тонъ человѣческой рѣчи можетъ измѣняться только по этимъ тремъ направленіямъ: высоты, продолжительности и силы, отчего мы и устанавливаемъ названіе *тона относительнаго*, въ отличіе отъ другихъ понятій слова *тонъ*. Такимъ образомъ, *относительный тонъ* можетъ: *повышаться или понижаться, замедляться или*

ускоряться, усиливаться или *ослабляться*. Эти три пары или эти шесть способов измѣненія относительнаго тона, нѣмецкій специалистъ дикціи Родерикъ Бенедиксъ называетъ очень мѣтко „рычагами тона“. И дѣйствительно, эти шесть видовъ измѣненія тона являются не только могучими рычагами *всѣхъ* декламационныхъ приемовъ, но и *единственными* способами придаванія рѣчи логической и художественной выразительности. При дальнѣйшемъ изложеніи, мы увидимъ, что какой бы изъ приемовъ искусства выразительнаго чтенія мы не взяли, непремѣнно при анализѣ его съ технической стороны мы придемъ къ заключенію, что это есть не что иное, какъ примѣненіе въ той или другой комбинаціи исчисленныхъ шести рычаговъ или нѣкоторыхъ изъ нихъ. Начиная отъ слогового ударенія, знаковъ препинанія и кончая тончайшими отѣнками художественной выразительности, все сводится къ примѣненію какой-либо изъ шести изложенныхъ простѣйшихъ формъ измѣненія относительнаго тона или къ сочетанію нѣсколькихъ изъ нихъ вмѣстѣ.

Мы имѣли уже дѣло, напр., съ *произношеніемъ* словъ русской рѣчи. Мы видели, что правильность произношенія ихъ различаетъ ударные и не ударные слоги въ словѣ, требуетъ правильной постановки слогового ударенія, отличаетъ длинныя и короткія слоги. Длиннота, продолжительность долгаго слога и является результатомъ *замедленія* тона на гласномъ звукѣ слога, а краткость слога является результатомъ *ускоренія* тона на гласномъ звукѣ. *Слоговое удареніе* есть не что иное, какъ *выдѣленіе* ударнаго слога посредствомъ извѣстной мѣры *замедленія и вмѣстѣ съ тѣмъ усиленія тона на гласномъ звукѣ ударнаго слога*.

Не забѣгая впередъ для доказательства, что и всѣ приемы сводятся въ концѣ-концовъ къ примѣненію рычаговъ тона, скажемъ теперь только, что какъ примѣненіе этихъ рычаговъ въ слоговомъ удареніи даетъ въ результатѣ извѣстное выдѣленіе, *тонированіе* ударнаго слога, такъ и въ примѣненіи къ цѣлому слову, цѣлому предложенію или цѣлому періоду, получается выдѣленіе, *тонированіе* слова, части предложенія, цѣлаго предложенія, періода или части его, придающее этому слову, предложенію или періоду (и частямъ ихъ) извѣстное логическое или художественное значеніе съ цѣлью выполненія поставленной авторомъ задачи.

Мы уже знаемъ, стало быть, употребленіе слова *тонъ* въ первомъ смыслѣ, т.-е. въ смыслѣ извѣстнаго *звука* (ноты) рѣчи извѣстной высоты, продолжительности и силы, что мы и рѣшили называть *относительнымъ тономъ*, въ отличіе отъ другихъ значе-

ній, которыя придаются отчасти неправильно слову *тонъ*, какъ примѣръ, взаимнѣ *колорита* (говорять свѣтлый, мрачный *тонъ*) или общаго характера (эпическій, лирический и драматическій *тонъ*).

Процессъ примѣненія въ рѣчи того или другого вида *тона* къ звукамъ, словамъ, предложеніямъ и т. д. называется *тонированіемъ*, получаемый же отъ сего результатъ — *интонаціей*. Не только въ разговорахъ и газетныхъ статьяхъ, но и въ болѣе спеціальныхъ трудахъ и сочиненіяхъ, постоянно встрѣчаются примѣры смѣшенія понятій *тона*, *тонирования* и *интонаціи*, при чемъ слово „тонъ“ употребляется въ самыхъ разнообразныхъ значеніяхъ, замѣняя то то, то другое изъ выше указанныхъ сродныхъ ему понятій, и въ особенности часто встрѣчается безразличное употребленіе слова *тонъ* и *интонація* (причина и слѣдствіе) одно вмѣсто другого. Упомянувъ объ этомъ во избѣжаніе недоразумѣній, условимся теперь же въ значеніяхъ, которыя будутъ придаваться слову *тонъ* въ дальнѣйшемъ нашемъ изложеніи.

Выше было уже опредѣлено значеніе выраженія *относительный тонъ*. Этотъ относительный *тонъ*, будучи неизмѣннымъ для цѣлаго ряда словъ, предложенія или нѣсколькихъ предложеній, для цѣлаго періода или для болѣе крупнаго дѣленія рѣчи, можетъ быть признаваемъ какъ *основной тонъ* этого дѣленія, періода или предложенія, и всѣ измѣненія по тремъ извѣстнымъ намъ направленіямъ будутъ идти отъ этого *основного тона*, т.-е. нѣкоторыя части періода, нѣкоторыя предложенія его или отдѣльныя слова, въ него входящія, могутъ, *сравнительно съ основнымъ тономъ*, повышаться или понижаться, замедляться или ускоряться, усиливаться или ослабляться въ своихъ относительныхъ тонахъ.

Кромѣ терминовъ: *тонъ относительный* и *тонъ основной*, мы допускаемъ еще выраженіе *общій тонъ* въ смыслѣ *эпическаго, лирическаго* или *драматическаго* или, другими словами, въ смыслѣ *объективнаго, субъективнаго* и *индивидуальнаго общаго тона*, замѣняя этими выраженіями слова „общій характеръ“, какъ менѣе употребительныя и способныя породить недоразумѣнія. Кромѣ трехъ исчисленныхъ видовъ (относительнаго, основнаго и общаго) слово *тонъ* употребляемо нами не будетъ.

Обращаясь къ разсмотрѣнію cadaго изъ видовъ измѣненія относительнаго тона, вспомнимъ, что, говоря въ предшествующемъ отдѣлѣ (2 голосъ) объ *объемѣ* и *гибкости* голоса, мы уже видѣли, какое важное значеніе для чтеца или декламатора имѣетъ съ одной стороны, обладаніе возможно большимъ числомъ различныхъ по высотѣ звуковъ или относительныхъ тоновъ, а съ дру-

гой—способность легко и свободно переходить отъ одного звука къ другому или, иначе говоря, способность свободно, по произволу, *повышать* и *понижать* относительный тонъ въ предѣлахъ діапазона своего голоса.

Какъ техническое условіе искусства декламации, *повышеніе* и *пониженіе* можетъ быть предметомъ спеціальныхъ упражненій, имѣющихъ цѣлью выработать способность сознательно, отчетливо и свободно брать относительные тоны той или другой высоты, съ сохраненіемъ опредѣленности, чистоты и выдержанности каждаго тона.

Для такихъ упражненій слѣдуетъ брать какіе-нибудь періоды опредѣленной мѣры, лучше всего строки гекзаметра, принимая за періодъ каждую строку, безъ всякаго отношенія къ ея логическому содержанію, остановкамъ на знакахъ препинанія и т. п., а просто какъ извѣстное число стопъ (5 дактилей и 1 хорей). Затѣмъ читать первую строку, скандируя по стопамъ, на *самомъ низкомъ* изъ доступныхъ голосу относительныхъ тоновъ, выдерживая этотъ тонъ въ чистомъ видѣ до конца строки. Взятый относительный тонъ обращается такимъ образомъ *для этой строки* въ *основной*, который и долженъ быть выдержанъ до конца строки безъ измѣненій (кромѣ, конечно, тѣхъ частныхъ уклоненій отъ основного тона, которыя произойдутъ на слоговыхъ удареніяхъ, составляющихъ эту строку словъ). Слѣдующую строку читать на основномъ тонѣ болѣе высокомъ, чѣмъ предыдущій. Третью строку—на еще болѣе высокомъ тонѣ, и т. д., до такого тона, выше котораго голосъ уже переходитъ въ фальцетныя, хриплыя или неровныя, крикливыя ноты, которыя допускать въ чтеніи не слѣдуетъ. Достигнувъ такого предѣла, слѣдующую засимъ строку читать на тонѣ болѣе низкомъ; слѣдующую на еще болѣе пониженномъ и т. д., понижая до того относительнаго тона, съ котораго начато было упражненіе на первой строкѣ.

Слѣдуетъ при этомъ наблюдать, чтобы постепенное съ каждой строкой *повышеніе тона* не сопровождалось другими формами измѣненія его, т. е. усиленіемъ или ускореніемъ, а напротивъ, чтобы, несмотря на постепенное повышеніе или пониженіе, какъ сила, такъ и продолжительность тона оставались бы неизмѣнными. Это замѣчаніе важно потому, что при повышеніи тона, вызывающемъ болѣе энергичное дѣйствіе голосовыхъ связокъ на болѣе высокихъ тонахъ, обнаруживается инстинктивная склонность къ усиленію тона, такъ что чѣмъ *выше* тонъ, тѣмъ *сильнѣе* хочется его давать. Полное обладаніе способностью повышать должно

давать возможность не только не усиливать тонъ при повышеніи его, но даже, наоборотъ, умѣть брать высокіе тоны при ослабленіи тона и низкіе при усиленіи. Такой виртуозности можно достигнуть, конечно, не сразу, и на первыхъ порахъ нѣкоторое усиленіе при повышеніи можетъ быть допустимо. Въ нѣкоторыхъ случаяхъ приходится даже пользоваться этою инстинктивною склонностью къ усиленію при повышеніяхъ, напримѣръ, съ людьми, лишенными музыкальнаго слуха и потому никакъ не могущими уловить ухомъ относительную разницу высоты тона. При всемъ ихъ желаніи повысить тонъ, они продолжаютъ повторять все тотъ же тонъ въ убѣжденіи, что они его повышаютъ. Въ этихъ случаяхъ, вмѣсто того, чтобы требовать постепеннаго повышенія тона, я требовалъ постепеннаго *усиленія*, при которомъ, независимо отъ воли учащагося, являлось повышеніе тона при наиболѣе сильныхъ тонахъ. Уловивъ, такъ сказать, *горломъ* разницу высоты тона, лишенный музыкальнаго слуха ученикъ, при повторительномъ требованіи повышенія, помнилъ уже, какъ приспособиться горломъ для болѣе высокаго тона, и такимъ путемъ пріобрѣталъ мало-по-малу привычку повышать и понижать тонъ, хотя, конечно, не съ той отчетливостью, какъ другіе, одаренные музыкальнымъ слухомъ учащіяся. Съ нѣкоторыми приходится читать при аккомпаниментѣ фортепіано, на которомъ настойчиво берешь потребный тонъ и тѣмъ наводишь на него голосъ учащагося, лишеннаго слуха.

Нечего говорить, что отъ учащихся невозможно требовать чтобы постепенное на каждой строкѣ гекзаметра повышеніе или пониженіе производилось ими въ строгой послѣдовательности нотъ гаммы, да къ тому же такая музыкальная правильность и не имѣетъ существенной важности для декламационныхъ цѣлей. Достаточно, если повышеніе и пониженіе будетъ производиться въ *приблизительной* послѣдовательности восходящей или нисходящей гаммы, съ болѣе или менѣе одинаковыми интервалами между послѣдовательными относительными (или основными) тонами строкъ.

Тѣмъ не менѣе, въ послѣдовательномъ повышеніи или пониженіи всегда будетъ наблюдаться *извѣстный строй гаммы*, восходящей или нисходящей, т.-е. извѣстная, однообразная правильность интерваловъ между тонами. Иначе, говоря, голосовыя повышенія и пониженія рѣчи происходятъ всегда въ опредѣленной гаммѣ или, употребляя музыкальный терминъ, въ извѣстномъ *ладѣ*, обозначаемомъ въ музыкѣ тѣмъ или другимъ количествомъ диезовъ или бемолей. Если, какъ я сказалъ уже, голосовыя повы-

шенія и пониженія не составляютъ полной послѣдовательной гаммы извѣстнаго лада, то все-таки относительные тоны, вошедшіе въ составъ даннаго повышенія или пониженія, взятые вмѣстѣ, образуютъ аккордъ *того или другого лада*. Безъ такой гармонической сродности относительныхъ тоновъ, рѣчь будетъ производить какофоническое впечатлѣніе, будетъ слышаться диссонансомъ.

Музыкальные различія ладовъ въ декламации не играютъ, конечно, такой опредѣленной роли, какъ въ музыкѣ: для цѣлей декламации существенное значеніе имѣетъ крупнѣйшее различіе ладовъ, т.-е. *мажорный* ли онъ или *минорный*, а не то, какой именно изъ *мажорныхъ* или какой изъ *минорныхъ* представляетъ собою ладъ данной рѣчи. Различіе *мажорнаго* (вообще) и *минорнаго* (вообще) лада въ декламации важно потому, что съ этимъ различіемъ соединены извѣстныя представленія въ области художественной выразительности. Такъ, мажорный ладъ служитъ для колоритовъ веселыхъ, свѣтлыхъ, положительныхъ и т. п., минорный же — для печальныхъ, мрачныхъ, отрицательныхъ и т. п., о чемъ будетъ сказано въ художественныхъ условіяхъ искусства выразительнаго чтенія. Теперь же, какъ *техническое условіе*, мы должны указать на значеніе способности перестраивать рѣчь при повышеніяхъ и пониженіяхъ изъ мажорнаго лада въ минорный и наоборотъ. Способность эта вырабатывается тоже упражненіями, предметомъ которыхъ должно быть *повышеніе и пониженіе въ данномъ ладѣ*, т.-е. въ мажорномъ или минорномъ, разнообразя ихъ такъ, напримѣръ, чтобы повышеніе шло въ мажорномъ ладѣ, а затѣмъ на высотѣ тона рѣчь перестраивалась, и пониженіе шло бы уже въ минорномъ и т. д.

Хотя вопросъ о *тембрѣ* относится къ художественнымъ условіямъ выразительности, но не лишнимъ будетъ и здѣсь упомянуть, что рѣчь, произносимая на однихъ и тѣхъ же относительныхъ тонахъ, при одинаковыхъ формахъ повышеній и пониженій, и въ одномъ и томъ же ладѣ, можетъ быть измѣнена въ звуковомъ отношеніи *перемѣною тембра*. Разница въ *характерѣ* (цвѣтѣ) *звуконъ* будетъ та же, какъ ежели бы одинъ и тотъ же мотивъ, на однихъ и тѣхъ же нотахъ, сыграть на скрипкѣ, напримѣръ, или на трубѣ.

Какъ раньше уже было сказано, способность измѣнять *тембръ своего голоса* есть чисто инстинктивная; человекъ *самъ въ себѣ находитъ ее* эмпирическимъ путемъ и, разъ найдя *способъ мѣнять тембръ* по произволу, можетъ, конечно, и упражнять и развивать въ себѣ эту способность, что легче всего выясняется на *подражаніяхъ*.

Способность *замедлять* и *ускорять* относительный тонъ выработывается также направленными къ этой цѣли упражненіями. Читая на одномъ и томъ же основномъ тонѣ, при одной и той же силѣ его (средній тонъ и средняя сила), первую строку гекзаметра читать сколь возможно медленно, вторую—скорѣе, третью—еще скорѣе и т. д. до предѣла скороговорки, послѣ чего также постепенно, съ каждой строкой, замедлять до степени первоначальной медленности.

При этомъ слѣдуетъ имѣть въ виду, что медленность тона зависитъ не отъ размѣра разстановокъ *между словами*, а въ *протяженіи самихъ словъ*, достигаемомъ протяженіемъ гласныхъ звуковъ въ слогахъ каждого слова. Какъ при самомъ медленномъ произношеніи словъ, такъ и при какой угодно степени ускоренія, даже на самомъ крайнемъ предѣлѣ скороговорки, *отчетливость* и *правильность* произношенія должны соблюдаться все время строжайшимъ образомъ. Чѣмъ болѣе ускоряется тонъ, тѣмъ большія старанія должны быть направлены къ сохраненію отчетливости произношенія, тѣмъ энергичнѣе должны приводиться въ дѣйствіе всѣ органы артикуляціи для яснаго и правильнаго произношенія всѣхъ звуковъ рѣчи.

Упражненія въ замедленіи и ускореніи могутъ быть производимы въ соединеніи съ остальными рычагами тона, т.-е. съ постепеннымъ повышеніемъ или усиленіемъ, или въ чистомъ видѣ безъ такого соединенія, какъ указано выше. Весьма полезно выработать способность ускорять безъ усиленія тона, ибо при ускореніи замѣчается инстинктивная склонность усиливать тонъ на большихъ скоростяхъ, требующихъ большей мускульной энергіи.

Преимущественное вниманіе должно быть обращено на выработку *замедленія* тона, какъ и вообще на *медленное* чтеніе, на которомъ должны вестись всѣ декламационныя упражненія, какъ въ технической, такъ и въ логической, а отчасти и въ художественной частяхъ. Это потому, во-первыхъ, что скорость рѣчи въ выразительномъ чтеніи вообще должна быть сравнительно *медленнѣе* скорости рѣчи въ обыденной жизни, и во-вторыхъ, при медленной рѣчи *яснѣе* и *отчетливѣе* соблюдаются всѣ техническіе, логическіе и художественные приемы декламации, что особенно важно и необходимо при прохожденіи курса этого искусства. Въ жизни вообще склонны болѣе къ быстрой рѣчи, несомнѣнной съ требованіями нашего искусства, и потому прилагать особенныя старанія къ выработкѣ способности ускоренія приходится гораздо рѣже и меньше, чѣмъ къ пріобрѣтенію привычки замедленія и

словъ. Соединеніе же продолжительности съ усиленіемъ на долгихъ слогахъ придаетъ этимъ слогамъ то особое значеніе, которое обращаетъ ихъ въ слоги *ударные*, какъ носителей *слововыхъ удареній*.

Чередованіе въ цѣльномъ рядѣ словъ долгихъ и короткихъ слоговъ или ударныхъ и неударныхъ слоговъ образуетъ то, что называется *ритмомъ* рѣчи. Въ стихотворной рѣчи, эти чередованія находятся въ правильномъ взаимномъ отношеніи, они слѣдуютъ въ однообразныхъ разстояніяхъ другъ отъ друга, опредѣляемыхъ стихотворнымъ *размѣромъ*. Поэтому ритмъ стиховъ всегда правиленъ и однообразно опредѣленъ. Въ прозаической рѣчи чередованіе ударныхъ и неударныхъ слоговъ безконечно разнообразно, и ритмъ не имѣетъ такихъ правильныхъ, опредѣленныхъ формъ. Тѣмъ не менѣе, та или другая манера сочетанія словъ въ предложеніяхъ у того или другого автора *со стилемъ*, размѣщеніе словъ и предложеній въ періодахъ, свойственное его манерѣ письма, опредѣляетъ и ритмъ прозаической рѣчи такого писателя. Въ силу этого, проза, напримѣръ, Пушкина отличается ритмомъ отъ прозы Гоголя, Тургенева и т. д.

Скорость, съ которою слѣдуютъ другъ за другомъ чередующіеся долгіе и короткіе тона слоговъ или гласныхъ звуковъ, опредѣлитъ скорость *ритмическаго движенія* рѣчи, подчиняющагося въ свою очередь извѣстнымъ логическимъ или художественнымъ условіямъ, о чемъ мы будемъ говорить въ соотвѣтствующихъ отдѣлахъ тонированія.

4. Дыханіе.

Въ ряду техническихъ условій чтенія, *дыханіе* занимаетъ одно изъ важнѣйшихъ мѣстъ, такъ какъ отъ правильнаго и *искуснаго* дыханія въ прямой зависимости находятся чистота, правильность и красота всѣхъ голосовыхъ измѣненій тона или, другими словами, всѣ виды тонированія.

Я не стану вдаваться въ подробное изложеніе физиологическаго процесса, въ которомъ воздухъ, набираемый легкими, является главною силою, служащею для образованія звуковъ чело-вѣческой рѣчи. Для насъ важна связь искусства дыханія съ прочими техническими условіями декламаціи и вліяніе его на правильность ихъ соблюденія.

Изъ предыдущаго изложенія мы видѣли, что вся тайна декламационныхъ приемовъ заключается въ произвольномъ, свободномъ,

ясномъ, правильномъ распоряженіи измѣненіями относительнаго тона, лада, тембра и ритмическихъ движеній. Въ результатъ такого тонированія тогда только возможно получение надлежащихъ интонацій, когда тонированіе не встрѣчаетъ никакихъ препятствій въ своемъ осуществленіи. Между тѣмъ, недостатокъ запаса воздуха въ легкихъ и необходимость возобновить этотъ запасъ для дальнѣйшей рѣчи, обнаружившіея вслѣдствіе физиологической необходимости и помимо воли говорящаго или читающаго, неминуемо поставятъ препятствія къ осуществленію производимаго тонированія, нарушатъ его ходъ и исказятъ интонацію. Если, напримѣръ, требуется *выдержать* извѣстный основной тонъ, при данномъ темпѣ, до момента какого-либо измѣненія высоты, лада или силы этого тона, а у говорящаго запасъ воздуха въ легкихъ пришелъ къ концу еще до наступленія удобнаго для передышки момента, то неминуемо произойдетъ звуковое измѣненіе тона отъ недостаточности напора воздуха, тонъ ослабѣетъ и понизится, и такимъ образомъ, вмѣсто ровной неизмѣнной выдержанности его высоты и силы, получится неожиданный переломъ въ такомъ мѣстѣ, гдѣ это не можетъ быть оправдано никакими логическими или художественными требованіями произносимой рѣчи.

Изъ этого явствуется, насколько важно умѣнье подчинять своей волѣ физиологическій процессъ возобновленія въ легкихъ воздушнаго запаса или передышекъ, т.-е. выработать въ себѣ искусство *вдыхать* воздухъ и расходовать его для рѣчи—*выдыхать*, согласно сознательнымъ требованіямъ искусства выразительнаго чтенія. Достигается же это умѣньемъ *экономнаго расходования* легочнаго запаса и *надлежащего мѣрою* его возобновленія.

Такимъ образомъ, въ дыханіи, какъ пріемъ декламации, мы различаемъ три элемента: *вдыханіе, удержаніе воздуха въ легкихъ* и расходование его—*выдыханіе*.

При *вдыханіи* надо различать *полное вдыханіе*, всею полостью груди и опусканіемъ діафрагмы, и одно брюшное, *нижнее вдыханіе*—дѣятельностью одной діафрагмы. При помощи вдыханія, грудныя ребра поднимаются, діафрагма же опускается, выпячивая наружу стѣнки желудка; при нижнемъ вдыханіи, ребра и верхняя часть груди остаются приподнятыми и неподвижными, движеніе же замѣчается только въ діафрагмѣ.

Полное вдыханіе необходимо передъ началомъ рѣчи или во время значительныхъ перерывовъ ея. Во время же ея плавнаго теченія, возобновленіе воздушнаго запаса должно производиться однимъ нижнимъ, брюшнымъ вдыханіемъ. Практически это дѣлается

Для того, чтобы вдыханіе *не было слышно*, надо, чтобы отверстіе для прохода воздуха было возможно шире, а для этого, за невозможностью раскрывать для этой цѣли ротъ, нужно расширять зѣвъ и глотку. Это достигается оттягиваніемъ сколь возможно внизъ гортани и корня языка и приподнятіемъ мягкаго неба, наблюдая при этомъ, чтобы опусканіе гортани совпадало съ опусканіемъ діафрагмы, т. е. съ нижнимъ вдыханіемъ.

При быстрыхъ передышкахъ способъ этотъ всегда инстинктивно примѣняется и можетъ ясно указать на формы дѣятельности исчисленныхъ выше органовъ.

Помимо незамѣтности, вдыханіе должно быть всегда *медленно* и *правильно*, такъ какъ только такая равномерность позволяетъ свободно владѣть голосомъ для надлежащихъ интонацій. Даже при быстрыхъ, порывистыхъ, страстныхъ мѣстахъ рѣчи, вдыханіе не должно удаляться отъ постоянной равномерности, и передача изображеній перерываемой, задыхающейся рѣчи должна производиться при равномерномъ, правильномъ вдыханіи, необходимомъ для вѣрнаго *изображенія* такихъ состояній. Вдыханіе можетъ быть прерываемымъ, неравномернымъ, видимымъ, и слышнымъ *въ дѣйствительности* только въ сценическомъ *дѣйствіи* и то въ мѣрѣ, не исключаяющей сознательнаго контроля и свободнаго распоряженія своими средствами.

Одинаково съ искусствомъ вдыханія важно овладѣть и умѣньемъ *задерживать воздухъ въ легкихъ*. Умѣнье это для декламации необходимо въ виду того, что набранный вдыханіемъ воздухъ не выдыхается сейчасъ же обратно, какъ это бываетъ въ обыкновенномъ процессѣ вдыханія, а долженъ быть задержанъ въ легкихъ для того, чтобы потомъ *постепеннымъ расходомъ* производить тѣ процессы, которые необходимы для образованія данныхъ интонацій, начиная съ производства гласныхъ и согласныхъ звуковъ и до всевозможныхъ измѣненій относительнаго тона, необходимыхъ для тонированія.

Задерживаніе воздуха производится процессомъ, извѣстнымъ каждому изъ насъ подъ названіемъ „задержать духъ“, и достигается, какъ закрытіемъ голосовой щели, такъ и выдерживаніемъ расширенныхъ вдыханіемъ реберъ и діафрагмы въ неподвижномъ положеніи.

Поэтому, сдѣлавъ передъ началомъ рѣчи глубокое, полное вдыханіе, нужно, раньше чѣмъ начать говорить, задержать на нѣсколько мгновеній воздухъ, иначе съ первыхъ же словъ, непосредственно слѣдовавшихъ бы за вдыханіемъ, много воздуха, стре-

лишь видоизмѣненіе свойственнаго каждому человѣку пассивнаго процесса дыханія, настолько понятенъ каждому, что упражненія, направленные къ приобрѣтенію указанной способности управлять выдыханіемъ, ясны сами собой и доступны всякому, кто ими задается.

Нелишнимъ будетъ замѣтить еще одинъ практической приѣмъ, облегчающій соблюденіе правилъ дыханія. Для приданія большей свободы дыхательному процессу, а также и для выигрыша силы дыханія и чтенія вообще, наиболее удобною позою при упражненіяхъ въ чтеніи или декламации должно считаться прямое, вертикальное положеніе туловища, съ свободно выдающеюся грудью, какъ это бываетъ при чтеніи стоя, съ руками опущенными внизъ, или скрещенными за спиной (при этомъ грудь особенно выдается впередъ и плечи оттягиваются книзу). Въ случаѣ утомленія, возьма помогаетъ опираться руками на что-либо стоящее впереди и ниже линіи діафрагмы (напр. на спинку поставленнаго впереди себя стула). Сила упора руками придаетъ значительную энергію мышцамъ грудной и брюшной полости и облегчаетъ задачи правильнаго дыханія.

Въ заключеніе нельзя не повторить, что успѣшное выполненіе задачи чтеца въ значительной степени зависитъ отъ искусства дыханія. Умѣнье читать долго безъ утомленія, съ достаточною и неизмѣнною силою и съ соблюденіемъ всѣхъ отгѣнковъ выразительности, дается только тому, кто выработалъ въ себѣ способность умѣло, незамѣтно и часто дѣлать передышки, сохранять всегда въ легкихъ достаточный запасъ воздуха и равномерно, сознательно и экономно расходывать его при чтеніи.

5. Общія техническія условія рѣчи (гибкость, подвижность, сила и мелодичность).

Резюмируя все вышесказанное и прилагая уже не къ отдѣльнымъ звукамъ, относительнымъ тонамъ или отдѣльнымъ словамъ, а къ рѣчамъ въ ихъ цѣльности или къ болѣе крупнымъ ихъ дѣленіямъ, періодамъ рѣчи, — мы въ правѣ требовать отъ рѣчи, какъ общихъ техническиихъ ея условій, надлежащей *гибкости, подвижности, силы и мелодичности.*

Гибкость рѣчи, въ противоположность *однообразію* ея, *монотонности*, будетъ заключаться въ разнообразіи и легкости надлежащихъ *повышеній* и *пониженій* отъ основнаго тона, въ измѣненіяхъ *лада* и измѣненіяхъ *тембра*, гдѣ это требуется

логическими или художественными основаніями по содержанію читаемаго.

Чѣмъ больше количество относительныхъ тоновъ, находящихся въ распоряженіи декламатора, чѣмъ легче ему дается переходъ отъ одного тона къ другому, изъ одного лада въ другой, и чѣмъ свободнѣе онъ перестраиваетъ тембръ своего голоса, — тѣмъ разнообразнѣе, богаче голосовыми и выразительными отбѣнками будетъ его рѣчь, тѣмъ болѣе ему будутъ доступны передачи тончайшихъ отбѣнковъ выразительности содержанія. Легкость перехода къ любому тону обезпечиваетъ способность связывать отдѣльныя части періода, какъ бы онѣ другъ отъ друга ни отстояли, общностію высоты тона, что бываетъ необходимо, какъ мы увидимъ, въ видахъ уясненія логическаго или художественнаго смысла читаемаго.

Подвижность рѣчи есть способность управлять скоростью ея ритмическаго движенія, ея темпами, переходя свободно и произвольно отъ самыхъ медленныхъ, протяжныхъ или разставленныхъ, до самыхъ быстрыхъ, стремительныхъ, соблюдая однако же какъ въ тѣхъ, такъ и въ другихъ, полную отчетливость и правильность произношенія.

Способность доводить рѣчь до высшей степени быстроты, безъ всякаго ущерба отчетливости, ясности и правильности произношенія, называется *волюбилитетностію*. Выбатывать волюбилитетность упражненіями (постепеннымъ ускореніемъ тона) въ особенности необходимо лицамъ, страдающимъ неясностію, вялостію, лѣнностію, тягучестію рѣчи, неповоротливостію языка и малоподвижностію прочихъ органовъ артикуляціи.

Если свободное управленіе ритмическими движеніями рѣчи необходимо, какъ одно изъ средствъ выразительности, то и способность управлять степенью скорости темповъ вообще, является существеннымъ условіемъ логическаго и художественнаго тонирования, требующаго, какъ разнообразія ритмическихъ темповъ, такъ и умѣнья связывать одинаковыми темпами различные періоды рѣчи и части ихъ или же оттънять нѣкоторыя изъ нихъ отступленіями отъ основныхъ темповъ рѣчи или періода.

Сила рѣчи подчиняется вѣншимъ условіямъ пространства, въ которомъ рѣчь произносится, и внутреннимъ условіямъ логическаго и художественнаго содержанія рѣчи.

Чѣмъ больше пространство, на которомъ рѣчь должна быть воспринимаема слушателями, тѣмъ значительнѣе должна быть общая сила рѣчи, и тѣмъ медленнѣе должна быть скорость движенія рѣчи. Способность говорить на медленныхъ темпахъ, со-

храняя полную отчетливость и правильность произношенія, увеличивающуюся *отъ усиленія* артикуляціи согласныхъ и чистоты гласныхъ звуковъ, — называется способностью *портamenta*. При выработанномъ (хотя бы способомъ Ренье) портamentѣ, малѣйшія подробности голосовыхъ формъ рѣчи будутъ явственно слышны въ самыхъ отдаленныхъ пунктахъ, хотя бы очень обширнаго помѣщенія, въ которомъ рѣчь произносится. Этотъ результатъ достигается не столько силою голоса, сколько искусною артикуляціею, при медленномъ общемъ теченіи рѣчи. Наоборотъ, рѣчь артикулированная не по условіямъ портamenta, *съ какою бы силою* ни произносилась, будетъ доходить до уха отдаленнаго слушателя въ неясныхъ, слитыхъ, непонятныхъ звукахъ большого шума, крика или гула.

Какъ техническое средство выразительности, *усиленіе* или *ослабленіе* рѣчи, вообще *степень силы* рѣчи, столь же важна, какъ и степень скорости и высоты, для *оттѣненія* нѣкоторыхъ частей періодовъ или для *соединенія* разрозненныхъ частей періодовъ, съ цѣлями уясненія логическаго или художественнаго смысла читаемаго.

Наконецъ, *мелодичность рѣчи* подразумеваетъ отсутствіе какихъ бы то ни было постороннихъ звуковъ, вставленныхъ между словами или частями рѣчи (напримѣръ, иные вставляютъ тянущіеся звукъ э-э-э и т. п.), чистоту рѣчи отъ тривіальности, отъ вульгарной манеры говорить и проч. Мелодичность рѣчи стоитъ въ близкой зависимости, какъ отъ мелодичности самаго голоса, такъ и отъ мелодичности, красоты произношенія, а также и отъ способности примѣнять соответствующій тембръ.

Въ заключеніе технической части, считаю не лишнимъ указать нѣкоторые образцы упражненій, имѣющихъ цѣлью выработать свободное и сознательное распоряженіе всѣми вышеизложенными техническими условіями искусства выразительнаго чтенія.

А. Вдыханіе, задерживаніе воздуха, экономное выдыханіе, укрѣпленіе голоса, чистота и выдержанность относительнаго тона.

1) Взять на *среднемъ тонѣ* и *средней силѣ* строку гекзаметра, сдѣлать передышку *передъ началомъ строки* и читать, скандируя по стопамъ, строку до конца, *выдерживая безъ измѣненій взятую высоту и силу тона*. Опять взять дыханіе и читать вторую строку *такъ же*, и т. д., *по одной строкѣ* на каждое вдыханіе.

2) Взять дыханіе и читать, какъ объяснено, сразу *безъ передышки 2 строки*.

3) Читать такъ же и безъ передышки 3, 4 строки и т. д., сколько можно выдержать. При усталости, прекратить упражненіе, но, отдохнувъ, вновь начать.

4) Взять болѣе длинный періодъ, на примѣръ, строкъ 12 гекзаметра, разставить мѣста передышекъ не въ началѣ строкъ, а *въ разныхъ мѣстахъ*, произвольно *въ различныхъ разстояніяхъ одна передышка отъ другой*, и читать, какъ объяснено, соблюдая законы передышекъ *на означенныхъ мѣстахъ*.

Б. *Увеличеніе объема голоса, силы голоса, гибкость и подвижность рѣчи. Упражненія въ рычагахъ тона.*

5) Читать по 1 строкѣ. Дыханіе передъ каждой строкой. Первую строку на *самомъ низкомъ тонѣ*, начиная со второй строки, *повышать, усиливать и ускорять* (все вмѣстѣ) съ каждой строкой до предѣла, а затѣмъ обратно, съ каждой строкой, *понижать, ослаблять и замедлять*.

6) По этой же формулѣ, *постепенно повышать и ускорять*, но безъ усилія, т. е. *на одной силѣ тона*.

7) *Повышать* постепенно, *усиливая*, но не ускорая, т. е. *на одной скорости*.

8) Постепенно *повышать* *усиливая* и *понижать* *усиливая* — на одной скорости.

9) *Повышать* *замедляя* и *понижать* *ускорая* — на одной силѣ тона.

10) Постепенно *ускорять* и *замедлять*, на одной силѣ и на одной высотѣ тона (выработка волюбилитетности).

11) Постепенно *замедлять*, *усиливая*, но на одной высотѣ тона (портаментъ).

12) Сложныя упражненія по тѣмъ же формуламъ комбинировать *въ большихъ періодахъ* такъ, чтобы *чрезъ извѣстные промежутки* рѣчь возвращалась къ *ранѣе взятымъ* формамъ въ смыслѣ высоты, силы и продолжительности тона. На примѣръ, *усилить* и *повысивъ* часть періода, *понижить* и *замедлить* *слѣдующую часть*, а потомъ *третью часть* вновь *повысить* до тона первой части. Точно также и для силы и для скорости. Цѣль этихъ упражненій — *приучить* связывать разрозненныя части періода *одинаковымъ тономъ* въ смыслѣ высоты, силы или скорости.

В. *Мелодичность, разнообразіе и гибкость рѣчи.*

13) Упражненія въ постепенномъ *повышеніи* и *пониженіи* дѣлать такъ, чтобы гамма *повышенія* умѣщалась на одной строкѣ, а

гамма пониженія на слѣдующей строкѣ. Другими словами, надо повышать *съ каждой стопой гекзаметра* (на строкѣ выйдетъ 6 ступеней повышенія) и понижать тоже *съ каждой стопой* слѣдующей строки (тоже 6 ступеней).

14) На *предѣль* повышенія или пониженія (все равно — на одной ли строкѣ или на нѣсколькихъ помѣщалась гамма) дѣлать *переломъ лада*; т. е. если *повышеніе* шло въ *мажорномъ* ладѣ, то *понижать* — въ *минорномъ*, и наоборотъ.

15) Пробовать дѣлать *измѣненія тембра*, насколько удастся.

Слѣдуетъ наблюдать, чтобы *при всѣхъ* указанныхъ упражненіяхъ соблюдались строго законы *произношенія*.

Скорость тона можно регулировать *метрономомъ*, считая *каждый ударъ* его на *длинный слогъ стопы*; короткіе же слоги стопы помѣстятся между ударами метронома.

Всѣ указанные упражненія слѣдуетъ потомъ пройти и *на прозаической рѣчи*, причемъ, вмѣсто строкѣ или стопы гекзаметра, брать *произвольныя части прозы*, безъ отношенія къ содержанію.

II.

Логическія условія искусства выразительнаго чтенія.

Закончивъ обзоръ техническихъ условій декламации, въ которомъ намъ приходилось имѣть дѣло съ отдѣльными звуками рѣчи, слогами и словами, мы должны теперь обратиться къ разсмотрѣнію *второй группы* условій выразительнаго чтенія — къ *логическимъ условіямъ*, имѣющимъ примѣненіе къ цѣлому ряду словъ, составляющихъ предложенія и цѣлые періоды рѣчи.

Логическія условія служатъ для передачи съ помощью ихъ *логическаго смысла содержанія*, въ полномъ его объемѣ и во всѣхъ его подробностяхъ, согласно намѣреніямъ автора.

Объектомъ этой группы условій является, слѣдовательно, *логическое тонированіе* рѣчи, дающее само по себѣ въ результатѣ — *чтеніе толковое*, какъ необходимое условіе воспроизведенія *всякаго* письменнаго источника. Для воспроизведенія же голосомъ произведеній *изящной словесности*, логическое тонированіе является, хотя необходимою, но лишь низшею ступенью искусства декламации, совмѣщающаго въ себѣ, кромѣ логическаго, и *художественное* тонированіе, составляющее необходимое условіе воспроизведенія изящной литературы.

Для того, чтобы изъ ряда поставленныхъ одно послѣ другого словъ получилось предложеніе съ опредѣленнымъ, точнымъ, во всѣхъ отгѣнкахъ, смысломъ, недостаточно придать этимъ словамъ надлежащія грамматическія формы, нужно еще показать относительную логическую важность одного слова передъ другимъ въ предложеніи, или относительную важность одного предложенія передъ другими предложеніями въ періодѣ, для чего грамматика является безсильною. Эти задачи могутъ быть выполнены только помощью *логическаго тонирования*. Равнымъ образомъ, и раздѣленія періодовъ и предложеній на части, опредѣленія взаимнаго отношенія этихъ частей между собою и степени значенія каждой изъ нихъ, съ цѣлью уясненія мельчайшихъ отгѣнковъ смысла читаемаго, могутъ быть произведены голосовымъ исполненіемъ, только подѣ условіемъ подчиненія его правиламъ *логическаго тонирования*.

Нечего и говорить, что при соблюденіи всѣхъ правилъ логическаго тонирования, соблюденіе всѣхъ техническихъ условій рѣчи должно быть строго сохраняемо; все дѣло въ томъ, что каждое слово рѣчи, произносимое въ отдѣльности, согласно *техническимъ* требованіямъ, какъ можно яснѣе и отчетливѣе, не должно уже, по условіямъ *логическимъ*, стоять особнякомъ, а должно быть связано съ предыдущимъ и послѣдующимъ словами *должнымъ теченіемъ голоса*. Такому же приему подвергается и каждое отдѣльное предложеніе въ отношеніи прочихъ.

Считаю не лишнимъ замѣтить теперь же, что всѣ приемы логическаго тонирования, какъ это будетъ указано въ *синтезѣ* его, сводятся къ примѣненію, въ различныхъ комбинаціяхъ, все тѣхъ же шести рычаговъ тона, о которыхъ неоднократно было упомянуто въ технической части и которые исчерпываютъ собою всѣ доступныя человѣку средства придавать рѣчи потребную выразительность.

Логическія условія чтенія имѣютъ ближайшей задачей тройкую цѣль: *тонированіе отдѣльныхъ словъ* въ предложеніяхъ—*логическія ударенія, раздѣленія предложеній* и частей ихъ *знаками препинанія и паузами*, и *тонированіе частей предложеній, цѣлыхъ предложеній и частей періодовъ*—*примѣненіемъ къ нимъ рычаговъ тона*.

Логическія ударенія. Мы видѣли при изложеніи техническихъ условій, что для приданія слову опредѣленнаго смысла, необходимо выдѣленіе одного изъ слоговъ, его составляющихъ, постановкою голосомъ *слогового ударенія*. Точно также и для приданія надлежащаго, точнаго смысла предложенію, необходимо вы-

дѣленіе наиболѣе важнаго въ этомъ отношеніи слова въ ряду остальныхъ словъ—постановкою на немъ *логическаго ударенія*.

Въ способѣ образованія слоговыхъ и логическихъ удареній замѣчается нѣкоторая разница. По словамъ Бодуэнъ-де-Куртенэ: „различіе гласныхъ и слоговъ ударяемыхъ и неударяемыхъ въ русскомъ языкѣ основано, съ антропофонической точки зрѣнія, на различіи силы и энергіи давленія, производимаго грудною полостью на текущій изъ легкихъ воздухъ. Отъ этого зависитъ большая или меньшая сила дрожанія голосовыхъ связокъ гортани. Высота основного тона, т. е. тона голосовыхъ связокъ, является при русскомъ удареніи дѣломъ второстепеннымъ. Если различіе высоты тона и имѣется, то оно все-таки не имѣетъ никакого значенія ни для природы русскаго ударенія ни для его вліянія на фонетическое построеніе слова. „*Существеннымъ является только различіе силы или напряженія*“¹⁾.

При логическихъ же удареніяхъ, выдѣленіе ударнаго слова производится *усиленіемъ въ соединеніи съ нѣкоторымъ повышеніемъ тона*, степень котораго Гольмгольцъ опредѣляетъ примѣрно на 1 тонъ выше тона остальныхъ словъ, въ простыхъ предложеніяхъ безъ вліянія внутренняго чувства²⁾.

Другой изслѣдователь, нѣмецкій ученый Гартунгъ, въ статьѣ своей: „*Methodische Richtlinien für den Lesevortrag in höheren Schulen*“³⁾, опредѣляетъ повышеніе тона на логическомъ удареніи въ кварту (или $2\frac{1}{2}$ тона); при двухъ же различныхъ удареніяхъ въ предложеніи, главное удареніе повышается, по его мнѣнію, еще на малую терцію, т. е. на $1\frac{1}{2}$ тона, а слѣдовательно, высота главнаго ударенія надъ основнымъ тономъ будетъ на малую секту или на 4 тона.

Такимъ образомъ, слоговое удареніе является однимъ изъ видовъ *усиленія тона*, логическое же удареніе—однимъ изъ видовъ сочетанія *усиленія съ повышеніемъ тона*.

Логическое удареніе падаетъ на то слово, которое имѣетъ *существенно важное по намѣренію говорящаго значеніе*, а потому и смыслъ предложенія измѣняется, смотря по тому, гдѣ поставлено логическое удареніе; на примѣръ, въ предложеніи „ты придешь завтра“—возможно придать три различныя значенія вы-

1) Бодуэнъ-де-Куртенэ. Филологическія Записки. 1881 г., вып. IV—V.

2) Гельмгольцъ. Ученіе о слуховыхъ ощущеніяхъ. С.-Петербургъ, 1875 г., стр. 339.

3) Jahrbuch des Vereins für wissenschaftliche Pädagogik, XII—1880 и XV—1883.

раженной мысли, передвигая логическое ударение съ одного слова на другое.

Въ простомъ предложеніи возможно лишь одно логическое ударение. Въ распространенномъ, сложномъ или въ періодѣ—нѣсколько удареній, но не равной силы; одно изъ нихъ будетъ превышать остальные и потому называется *главнымъ*, остальные—*второстепенными*.

Въ прямой рѣчи, состоящей изъ сложнаго предложенія (напримѣръ, „онъ сказалъ мнѣ: ты придешь завтра“), будетъ нѣсколько удареній (въ данномъ примѣрѣ—два), и отъ мѣста ихъ нахождения будетъ зависѣть смыслъ рѣчи. Если же мы обратимъ прямую рѣчь въ косвенную и скажемъ: „онъ сказалъ мнѣ, что ты придешь завтра“, то ударение тоже можетъ передвигаться съ одного слова на другое, измѣняя смыслъ фразы, но ударение будетъ уже только одно.

Въ сложномъ предложеніи можетъ быть нѣсколько равносильныхъ удареній, такъ же какъ и въ антитезахъ, въ которыхъ оба члена выдѣляются равносильными удареніями.

Нужно помнить главное правило: логическое ударение отмѣчаетъ то слово, на которомъ сосредоточенъ смыслъ предложенія *по намѣренію* говорящаго или автора. Намѣренія эти могутъ быть бесконечно разнообразны и на первый взглядъ не легко уловимы: вслѣдствіе этого отысканіе слова, на которомъ должно быть поставлено логическое ударение, требуетъ иногда кропотливаго разбора авторской мысли, ея мельчайшихъ подробностей, отысканія точнаго смысла выраженнаго предложеніемъ намѣренія. Возьмемъ, напримѣръ, четвертую заключительную строфу извѣстнаго стихотворенія Лермонтова „Когда волнуется желтѣющая нива“:

Тогда смиряется души моей тревога,
Тогда расходятся морщины на челѣ,
И счастье я могу постигнуть на землѣ,
И въ небесахъ я вижу Бога.

Въ первой строкѣ ударение можетъ падать или на „смиряется“ или на „тревога“, а во второй—на „расходятся“ или на „морщины“. Вникая въ намѣренія автора, слѣдуетъ придти къ заключенію, что въ первомъ случаѣ ударение будетъ на „смиряется“, а въ второмъ—на „морщины“, ибо восхищеніе мирными красотами природы, описанными въ первыхъ трехъ строфахъ стихотворенія, оказываетъ свое дѣйствіе на душу поэта, „смиряя“ ту душевную тревогу, наличность которой предполагается въ поэтѣ и безъ упоминанія о ней въ началѣ стихотворенія. Это душевное про-

свѣтлѣніе выражается и во внѣшнемъ признаковъ—*морщины*, сдвинутыя до тѣхъ поръ, *расходятся*. „Морщины“ поэтому являются внѣшнимъ признакомъ, *частью* описываемой картины, доступной чувству зрѣнія, а такъ какъ при описаніяхъ части описываемаго носятъ на себѣ намѣреніе автора (ибо его намѣреніе и есть описать *ихъ*), то логическое удареніе падеть на видимые предметы описанія— „морщины“.

Въ двухъ послѣднихъ строкахъ стихотворенія логическія ударенія должны падать на слова: *счастье, земля, небесахъ* и *Бога*, какъ на члены антитезы.

Отмѣчая указанныя ударенія, разбираемое стихотвореніе должно читаться въ слѣдующемъ логическомъ тонированіи:

Тогда *смиряется* души моей тревога,
Тогда *расходятся морщины* на челѣ,
И *счастье* я могу постигнуть на *земль*,
И въ *небесахъ* я вижу *Бога*.

Какъ примѣры затруднительнаго рѣшенія вопроса о мѣстахъ логическихъ удареній, можно указать еще на стихотвореніе „Послѣдняя туча разсѣянной бури“. Вопросъ въ томъ, гдѣ ставить удареніе въ строкѣ: „одна ты несешься по ясной лазури“, и въ строкахъ, повторяющихъ эту форму,—на словѣ ли „одна“ или на словѣ „ты“?

Точно также спорнымъ является вопросъ, гдѣ слѣдуетъ ставить удареніе въ заключительныхъ словахъ Маріи Стюартъ, въ сценѣ двухъ королевъ III дѣйствія:

Когда-бъ права торжествовали здѣсь,
Вы предо мной лежали бы во прахѣ
Затѣмъ, что я законный вашъ король!

Слѣдуетъ ли ставить удареніе на словѣ *права* или на *торжествовали*, на словѣ *вы* или *мною*, или *прахъ*? Что вѣрнѣе соотвѣтствуетъ намѣреніямъ поэта?

Приведенные примѣры показываютъ съ достаточною ясностью насколько разнообразны могутъ быть оттѣнки авторскихъ намѣреній, вліяющихъ на правильность логическаго тонированія, и какого тщательнаго, иногда кропотливаго, разбора требуетъ отысканіе мѣста для постановки логическихъ удареній. Такого рода анализъ, какъ педагогическій приѣмъ, независимо отъ чисто декламационныхъ задачъ, представляется чрезвычайно полезнымъ и въ видахъ общаго уясненія смысла, художественныхъ красотъ и подробностей стиля разбираемаго произведенія. Вѣрно угадать намѣренія автора не

всегда бывает легко. Весьма часто логическія ударенія могутъ быть поставлены и на одномъ, и на другомъ словѣ, не вызывая никакой логической несообразности, такъ что приводимый В. П. Острогорскимъ законъ Ейртманна, что удареніе слѣдуетъ ставить „на всѣхъ словахъ, относительно которыхъ, въ данномъ случаѣ, *мыслимо разумное противуположеніе*, ровно ничего не опредѣляетъ, ибо въ каждомъ изъ приведенныхъ примѣровъ любому *спорному* слову можно допустить „разумное противуположеніе“.

Точно также и законъ Дистервега, а именно: „подлежать непремѣнному ударенію всѣ слова, выражающія въ предложеніи смыслъ *противуположеній* и *соответствій*, принимая послѣднія въ самомъ обширномъ значеніи, т. е. выражающія не только ясное противуположеніе, но и подразумеваемое“, указываетъ лишь на незначительную долю тѣхъ случаевъ, которые могутъ быть подъ него подведены.

Стремленіе опредѣлить мѣсто удареній грамматическимъ путемъ ни къ какимъ результатамъ не приводитъ, если судить по слѣдующимъ положеніямъ нашихъ специалистовъ по искусству выразительнаго чтенія. Такъ, г. Бродовскій полагаетъ, что „вообще, главный акцентъ имѣютъ сказуемое, опредѣлительныя (прилагательныя, мѣстоименія, притяжательныя и числительныя) и обстоятельственныя слова. Но, *впрочемъ, главный акцентъ могутъ имѣть и другія части предложенія*, если въ нихъ скрывается главный смыслъ предложенія“.

Г. Острогорскій говоритъ: „Наблюдая значеніе частей предложенія, находимъ, что однѣ изъ нихъ *почти всегда* подвержены ударенію, другія, напротивъ, лишены его. Такъ, во-первыхъ: въ простыхъ нераспространенныхъ предложеніяхъ удареніе падаетъ *обыкновенно* на сказуемое (*птицы летаютъ; буря воетъ*). Но *встрѣчается и противное, когда этого требуетъ логическій смыслъ* (напр., *катятся ядра; свищутъ пули*) и т. д.“.

Очевидно, что выводить законы, допускающіе исключеній чуть ли не больше, чѣмъ случаевъ примѣненія—трудъ совершенно непроизводительный, тѣмъ болѣе, что, въ концѣ-концовъ, все-таки единственнымъ указателемъ мѣста логическаго ударенія оказывается внутренній логическій смыслъ или, иначе говоря, авторское намѣреніе, выражающееся во всевозможныхъ частяхъ предложеній и разнообразнѣйшихъ грамматическихъ формахъ.

Дѣло въ томъ, что при отысканіи словъ, несущихъ логическія ударенія, весьма часто встрѣчается смѣшеніе этихъ удареній съ другого рода *выдѣленіями словъ* въ ряду окружающихъ—съ такъ

называемыми *символическими удареніями*, о которыхъ рѣчь будетъ впереди. Иногда символическое удареніе отгѣняетъ слово настолько сильно, что оно превышаетъ силу ударенія логическаго и легко можетъ быть принято за сіе послѣднее. Это случается не только съ учащимися, но и съ учащими. Приводимое г. Острогорскимъ на стр. 55 логическое тонированіе стихотворенія: „Сквозь волнистые туманы“, судя по подчеркнутымъ ударнымъ словамъ, представляетъ собою примѣръ такого смѣшенія логическихъ и символическихъ удареній; о послѣднихъ авторъ даже и не упоминаетъ.

Повторяю, что отысканіе словъ, носящихъ логическія ударенія—работа, чрезвычайно полезная для учащихся, развивающая въ нихъ способность опѣнки подробностей читаемаго и разъясняющая многія детали выразительности. На этой работѣ необходимо остановиться продолжительное время, дабы чувство распознаванія ударныхъ словъ прочно усвоилось, безъ того смѣшенія удареній логическихъ съ другими видами тонированія словъ, которое присуще всѣмъ непосвященнымъ въ приемы искусства выразительнаго чтенія.

Какъ приемъ, облегчающій задачу распознаванія логическихъ удареній въ стихотворной рѣчи, можно рекомендовать переложеніе стихотворной рѣчи въ прозаическую, безъ прибавленія какихъ-либо словъ, не находящихся въ текстѣ стиховъ, но обходясь только тѣми же словами, переставляемыми въ прозаическія формы. Съ этими же цѣлями полезно разлагать сложные періоды на составляющія ихъ предложенія и сложные предложенія—на простыя. Съ раздробленіемъ рѣчи на простѣйшія составныя ея части, яснѣе выступаетъ ихъ голый логическій смыслъ, который и даетъ потребныя, совершенно точныя указанія.

Знаки препинанія и паузы служатъ тѣмъ же цѣлямъ логическаго тонированія путемъ надлежащаго раздѣленія періодовъ, отдѣленія одной части предложенія отъ другой и выдѣленія той или другой части мысли, сообразно ея значенію въ общемъ планѣ рѣчи.

Паузы могутъ быть или означаемы графически по законамъ грамматическаго построенія рѣчи—*знаки препинанія*, или не означаемы знаками—*логическія паузы*, соблюдаемыя по законамъ логическаго тонированія рѣчи. Третій видъ паузъ—*паузы патологическія* или *экспрессивныя* относятся уже болѣе къ сферѣ художественныхъ приемовъ декламации, служа средствомъ къ усиленію значенія словъ, за ними непосредственно слѣдующихъ; тѣмъ не менѣе, считаю болѣе удобнымъ изложить понятія и объ

этомъ видѣ паузъ въ этомъ же отдѣлѣ, въ цѣляхъ объединенія теоретическихъ основъ паузъ вообще, чтобы не возвращаться къ этому виду патологическаго тонированія, стоящаго особнякомъ въ ряду прочихъ художественныхъ условій выразительности.

Всякая пауза есть пріостановка, перерывъ теченія рѣчи, *молчаніе*, дѣлящееся большій или меньшій промежутокъ времени.

Продолжительность паузы всегда относительная, въ зависимости отъ быстроты темпа рѣчи, т. е. чѣмъ быстрѣе общій темпъ рѣчи, тѣмъ короче будутъ и всѣ паузы, чѣмъ медленнѣе темпъ—тѣмъ продолжительнѣе всѣ паузы.

Продолжительность различнаго рода паузъ *въ одномъ и томъ же темпѣ рѣчи* зависитъ отъ рода паузы, отъ того значенія, которое ей присваивается въ видахъ логическаго тонированія.

Изъ этого слѣдуетъ, что продолжительность паузы, положимъ, на запятой, въ очень медленномъ темпѣ рѣчи, можетъ оказаться большею чѣмъ даже на точкѣ въ болѣе быстромъ общемъ темпѣ, такъ что практикуемое многими преподавателями указаніе, что продолжительность запятой *вдвое* меньше противъ точки съ запятой и двоеточія или *втрое* меньше противъ точки, должно быть понимаемо условно, какъ относящееся *къ данному* темпу рѣчи и опредѣляющее лишь взаимное отношеніе продолжительности паузъ на знакахъ препинанія между собою. Соблюденіе такого взаимоотношенія паузъ на знакахъ препинанія пригодно лишь при первоначальныхъ упражненіяхъ въ чтеніи, съ цѣлью дать элементарныя понятія о продолжительности паузъ: въ дальнѣйшемъ же ходѣ преподаванія правило это соблюдается быть не можетъ, ибо при совокупности пріемовъ логическаго тонированія продолжительность паузъ на одинаковыхъ знакахъ препинанія и при одномъ и томъ же общемъ темпѣ можетъ быть различна, сообразно степени значенія въ общемъ планѣ рѣчи тѣхъ частей ея или подробностей логическаго содержанія, которыя этими знаками отбѣняются. Въ этихъ случаяхъ, паузы на знакахъ препинанія, какъ и всѣ прочіе пріемы логическаго тонированія, подчиняются общему, главному закону *логической перспективы*, по которому все наиболѣе важное тонируется и большею *значительностью* всѣхъ пріемовъ, и все менѣе важное вызываетъ примѣненіе и менѣе значительной степени пріемовъ тонированія, въ постепенномъ соотношеніи и строго параллельномъ направленіи.

Паузы, означаемыя на письмѣ *знаками препинанія*, или *грамматическія паузы*, для того, чтобы быть исполнены голосомъ читающаго или говорящаго, восприняты въ точномъ, *опредѣлен-*

Обращаясь къ разсмотрѣнiю значенiя паузъ на знакахъ препинанiя, каждомъ отдѣльно, прежде всего остановимся на *точкѣ*.

Когда мысль вся высказана, предложенiе или перiодъ окончены, и въ грамматическомъ начертанiи рѣчи поставлена *точка*, теченiе рѣчи перерывается молчанiемъ наибольшей относительной продолжительности, при чемъ тонъ гласной, въ ударномъ слогѣ стоящаго передъ точкой слова, *значительно понижается* отъ основного тона рѣчи или предложенiя ¹⁾, производя въ ухѣ слушателя впечатлѣнiе *закругленiя* рѣчи или перiода, заканчиванiя настолько *полнаго*, что ухо не ожидаетъ уже никакого продолженiя этой мысли или перiода рѣчи.

На *запятой*, наоборотъ, въ ухѣ слушателя должно возникнуть предположенiе о продолженiи теченiя рѣчи, прерванной лишь *незначительною приостановкою*, въ цѣляхъ уясненiя тѣхъ логическихъ или грамматическихъ частей, на которыя распадается выраженная въ продолженiи мысль. Для этого *тонъ* предшествующаго запятой слова (т. е. гласнаго звука въ его ударномъ слогѣ) *отнюдь не понижается*, но остается на *прежней высотѣ* и даже едва замѣтно *повышается* надъ основнымъ тономъ. Повышенiе это столь незначительно, что преобладающимъ впечатлѣнiемъ остается *продолженiе того же тона* и связанное съ такимъ неизмѣняемымъ теченiемъ тона продолженiе рѣчи или мысли, *приостановленной, но не прекращенной*.

Указывая на незначительное хотя, но все-таки *повышенiе* тона при запятой, я рѣшаюсь высказать нѣкоторымъ образомъ ересь относительно принятаго большинствомъ руководствъ мнѣнiя. Допуская повышенiе тона на вопросительныхъ и восклицательныхъ знакахъ, обыкновенно на всѣхъ другихъ знакахъ предполагается *пониженiе* въ большей или меньшей степени. Такъ, наибольшее пониженiе указываютъ на *точкѣ*, затѣмъ, въ порядкѣ постепенности, все меньшiя и меньшiя, на двоеточii, *точкѣ* съ запятой и наконецъ на запятой, при которой допускаютъ если и не повышенiе, то высоту тона, равную съ основнымъ. Такая систематизацiя знаковъ, вѣроятно, происходитъ изъ того соображенiя, что, служа въ разной степени одной и той же цѣли — раздѣленiя рѣчи на ея части — знаки должны представлять собою видъ одного и того же тональнаго приѣма. Исключенiе, дѣлаемое въ пользу вопросительнаго и восклицательнаго знаковъ, объясняется тѣмъ, что они въ сущности пред-

¹⁾ Гартунгъ опредѣляетъ пониженiе тона на *точкѣ* въ $1\frac{1}{2}$ тона или на малую терцю.

ставляютъ собою не столько знаки, дѣлящіе рѣчь, сколько *показателей интонацій* рѣчи вопросительной или восклицательной.

Исслѣдуя внимательно фонетическимъ путемъ формы тональных измѣненій на знакахъ препинанія, нельзя не придти къ заключенію, что *кроме точки*, вызывающей *пониженіе* тона, *всѣ другіе знаки характеризуются извѣстнымъ повышеніемъ* отъ основного тона. Такой выводъ согласуется вполне и съ теоретическими соображеніями значенія знаковъ препинанія. Правда, что всѣ знаки служатъ для раздѣленія частей, подробностей мысли или рѣчи, но раздѣленіе это имѣетъ въ виду цѣли различныя. Точка означаетъ окончаніе, выполненіе мысли, и тонъ на ней падаетъ, какъ свершившій, *выполнившій свою задачу до конца*. Всѣ же другіе знаки, указывая *продолженіе* мысли, заставляютъ *ожидать этого продолженія* и вслѣдствіе этого должны *притягивать*, возбуждать *большее вниманіе служащаго*, что и достигается *повышеніемъ* тона, за которымъ и ожидается необходимое продолженіе, объясняющее, почему нужно было усилить вниманіе сдѣланнымъ повышеніемъ.

Такимъ образомъ, весьма незначительное повышеніе тона на запятой становится болѣе значительнымъ на *точкѣ съ запятой*, разнящейся, однако же, отъ запятой не столько степенью повышенія, сколько *продолжительностію паузы*. Оно и понятно: тональные цѣли точки съ запятой и запятой мало чѣмъ разнятся по внутреннему ихъ значенію и потому различіе высоты не можетъ быть значительнымъ; логическое же значеніе, какъ знакъ отдѣленія одной части отъ другой, представляетъ болѣе рѣзкое различіе, ибо части, отдѣляемая точкой съ запятой, значительнѣе, крупнѣе частей, отдѣляемыхъ запятыми, и перерывъ теченія рѣчи (пауза) долженъ быть на *точкѣ съ запятой* болѣе значителенъ, болѣе продолжителенъ, чѣмъ на запятой. Эта-то болѣе продолжительность вызываетъ и нѣсколько большее сравнительно съ запятою повышеніе тона, которое иначе не могло бы ничѣмъ быть объяснено.

Двоеточіе, наоборотъ, какъ знакъ логическаго раздѣленія мѣста или рѣчи, ничѣмъ не отличается отъ точки съ запятой, и потому нѣтъ никакихъ основаній размѣръ паузы дѣлать болѣе или менѣе продолжительнымъ — онъ остается одинаковымъ въ обоихъ случаяхъ. Тональная же роль двоеточія совсѣмъ иная. Будучи поставлено передъ объяснительными частями рѣчи, передъ перечисленіями и т. п., двоеточіе по самому характеру своему вызываетъ ожиданіе чего-либо отвѣчающаго, объясняющаго и потому должно сильно поднять вниманіе. ожиданіе этого отвѣта или объ-

ясненія, что и достигается *повышеніемъ тона*, значительно большимъ, чѣмъ на точкѣ съ запятой.

Сообразно этой сторонѣ значенія знаковъ, *повышеніе тона будетъ еще значительнѣе при вопросительномъ знакѣ*¹⁾ и еще значительнѣе при *восклицательномъ*, такъ какъ эти знаки болѣе всего по характеру своему и имѣютъ въ виду тотъ внутренній процессъ подъема вниманія. о которомъ говорено выше; вслѣдствіе этого *степень повышенія тона* имѣетъ преобладающее значеніе, *продолжительность же паузы* подчиняется тому грамматическому значенію, которое придано этимъ знакамъ мѣстомъ ихъ постановки, т. е. если вопросительный или восклицательный знакъ, въ видахъ грамматическаго раздѣленія рѣчи или періода, поставленъ вмѣсто точки, то и продолжительность паузы будетъ равна по величинѣ паузѣ на точкѣ. Если же который-либо изъ этихъ двухъ знаковъ замѣщаетъ точку съ запятой, то и продолжительность остановки будетъ такая же, т. е. меньшая чѣмъ на точкѣ, но большая чѣмъ на запятой.

Тональное значеніе вопросительнаго и восклицательнаго знаковъ имѣетъ еще одну характерную особенность сравнительно съ другими знаками препинанія. Всѣ остальные знаки, какъ-то запятая, точка съ запятой, двоеточіе и точка измѣняютъ высоту тона въ словѣ *предшествующемъ непосредственно знаку*; вопросительный же и восклицательный знаки повышаютъ тонъ не послѣдняго передъ ними слова, а *слова, несущаго на себя логическое удареніе*, которому и придается вопросительная или восклицательная интонація, сообщаемая такимъ образомъ всему предложенію или періоду, *независимо отъ того, гдѣ помѣщается ударное слово*: въ началѣ, въ серединѣ или въ концѣ предложенія или періода. Если ударное слово стоитъ въ началѣ или въ серединѣ предложенія, то сообщаемая ему интонація (вопросительная или восклицательная) будетъ слышаться до конца фразы, несмотря на то, что сильно повышенный на ударномъ словѣ тонъ будетъ въ послѣдующихъ за ударнымъ словомъ словахъ *постепенно къ концу фразы понижаться*. Напримѣръ, въ фразѣ: *что заставило васъ уѣхать?* — повышеніе на вопросномъ словѣ *что* сообщить всей фразѣ надлежащую интонацію, хотя слова: *заставило васъ уѣхать* будутъ тонированы постепеннымъ пониженіемъ тона до высоты основнаго, въ который почти впадетъ рѣчь на словѣ *уѣхать*.

Обращаясь къ разсмотрѣнію остальныхъ употребляемыхъ на

¹⁾ Гартунгъ опредѣляетъ въ $3\frac{1}{2}$ тона или квинту.

письмѣ знаковъ, замѣтимъ, что *многоточіе* введено въ употребленіе сравнительно недавно, а именно лишь въ текущемъ столѣтіи: ранѣе же, въ письменныхъ источникахъ предшествовавшихъ эпохъ, знакъ этотъ не встрѣчается. Многоточію присвоено значеніе неожиданнаго перерыва рѣчи или же перерыва умышленнаго съ цѣлью показать, что мысль не окончена и окончаніе ея неизвѣстно или неопредѣленно. Этимъ же знакомъ означается отрывочность рѣчи или мыслей; причѣмъ окончаніе ихъ предоставляется угадывать. По цѣлямъ своимъ многоточіе принадлежитъ къ приемамъ художественнаго тонированія и въ исключительно-логическомъ чтеніи при мѣненія не имѣетъ. Въ сущности, знакъ этотъ есть графическое указаніе оттѣнка колорита, а не знакъ препинанія, и потому мѣсто его было бы не здѣсь, а въ раздѣлѣ художественныхъ условій выразительнаго чтенія; но мы включаемъ его въ изложеніе отдѣла знаковъ препинанія въ виду того, что тональное положеніе предшествующаго многоточію слова будетъ равняться или точкѣ или точкѣ съ запятой, смотря потому, слѣдуетъ ли придать рѣчи колоритъ отрывочности или колоритъ прерванной, неоконченной, неопредѣленной по заключенію рѣчи. Въ обоихъ случаяхъ размѣръ паузы долженъ быть не менѣе паузы на точкѣ, а въ большей части случаевъ — и болѣе значительной продолжительности.

Черточка и *тире* или прямо обозначаетъ паузу, поставленную вмѣсто опущеннаго слова, или замѣняетъ собою двоеточіе передъ объясняющимъ словомъ или предложеніемъ, или же, поставленное на обоихъ концахъ вводнаго предложенія, замѣняетъ собою запятая, въ которыхъ это предложеніе должно быть заключено. Въ первомъ случаѣ, по тональной формѣ и по величинѣ паузы, тире равняется запятой немного усиленнаго вида, во-второмъ — двоеточію, а въ третьемъ — запятымъ, служа вмѣстѣ съ тѣмъ и указаніемъ на тонированіе вводнаго предложенія, согласно приемамъ, о которыхъ будетъ рѣчь ниже.

Тотъ же характеръ указанія на тонированіе словъ или предложеній имѣютъ и остальные изъ употребляемыхъ на письмѣ знаковъ: *скобки, кавычки* и *курсивъ*. Слова и предложенія, включенныя въ *скобки*, тонируются какъ вводныя, второстепеннаго значенія, части періода. Слова и предложенія, поставленныя въ *кавычки*, указываютъ особенное ихъ значеніе, требующее усиленнаго вниманія, и потому должны быть оттѣнены извѣстною степенью усиленія тона или измѣненія темпа съ цѣлью приданія имъ большей противъ остальныхъ значительности. То же самое нужно сказать и о *подчеркиваніи* словъ или предложеній или о напечатаніи ихъ

курсивомъ, означающихъ особенную степень ихъ важности и требующихъ поэтому усиленнаго тонированія; отдѣльныя же слова, отмѣченныя этимъ способомъ, иногда прямо означаютъ *логическое удареніе*, на нихъ падающее—въ логическомъ чтеніи, или *символическое удареніе*—въ чтеніи художественномъ.

Покончивъ съ паузами, означаемыми на письмѣ знаками, обратимся къ разсмотрѣнію не означаемыхъ на письмѣ *логическихъ паузъ*.

Въ тонируемой логической рѣчи, главные логическіе члены отдѣляются почти такою же паузою, какая дѣлается и на запятой; поэтому въ простомъ нераспространенномъ предложеніи можетъ быть одна пауза, а въ распространенномъ могутъ быть слѣдующіе случаи: а) если объяснительныя слова стоятъ только при подлежащемъ, то они вмѣстѣ съ подлежащимъ (сфера подлежащаго) отдѣляются паузой отъ сказуемаго, и наоборотъ; б) если при подлежащемъ и при сказуемомъ есть объяснительныя слова, то сферы ихъ также отдѣляются паузою; в) если части, относящіяся къ сферѣ подлежащаго, стоятъ между словами сказуемаго, или наоборотъ, то онѣ выдѣляются съ обѣихъ сторонъ паузами, г) если подлежащее выражено мѣстоименіемъ, то послѣ него паузы не дѣлается; въ вопросительныхъ же предложеніяхъ послѣ вопросительнаго мѣстоименія пауза дѣлается.

Подлежащее или сказуемое, выраженное цѣлымъ предложеніемъ, отдѣляется паузою, такъ же, какъ отдѣльныя, почему-либо значительныя, второстепенныя слова (одиночныя или группы ихъ) и относительное мѣстоименіе, служащее подлежащимъ въ придаточномъ предложеніи, если за нимъ идетъ распространенная сфера сказуемаго. Равнымъ образомъ, рядомъ стоящіе однородные члены предложенія отдѣляются другъ отъ друга короткими паузами. Въ распространенномъ предложеніи короткой паузой отдѣляются дополнительные отъ обстоятельственныхъ словъ. Второстепенные члены, имѣющіе важное значеніе и несущіе логическое удареніе, выдѣляются паузами. Второстепенные члены предложенія, занимающіе несвойственное имъ мѣсто (по инверсіи), тоже выдѣляются паузами. Длительность паузъ, при медленномъ темпѣ, составляетъ приблизительно не болѣе половины паузы при запятой; при нормальномъ же, незамедленномъ темпѣ, она доходитъ до чуть замѣтнаго раздѣленія рѣчи. Замѣтимъ ксати, что вообще длительность паузы увеличивается, смотря по важности, которую мы хотимъ придать тому или другому слову (иногда предъ нимъ, а иногда и послѣ). Пауза между частями періода дѣлается тѣмъ продолжительнѣе, чѣмъ больше было повышеніе тона въ первой его части (протазисѣ).

Еще болѣе продолжительная пауза должна быть соблюдаема при перемѣнахъ основного тона на крупныхъ дѣленіяхъ рѣчи или читаемаго. Такая крупная пауза, поставляемая на мѣстѣ измѣненія основного тона, могла бы быть названа *тональною паузою*, ибо, отдѣляя одинъ тонъ отъ другого, она съ одной стороны ограждаетъ слухъ отъ могущаго произойти, при непосредственномъ соприкосновеніи двухъ различныхъ тоновъ, диссонанса, и съ другой—указываетъ на границы крупныхъ раздѣленій рѣчи. Случаи постановки такихъ паузъ весьма многочисленны и разнообразны, въ особенности въ сферѣ художественнаго чтенія. Ими отдѣляются, напримѣръ, рѣчи одного лица отъ рѣчей другого въ передачѣ разговоровъ; онѣ ставятся по окончаніи одной части описанія или повѣствованія и передъ началомъ другой, въ которой вниманіе слушателя переносится уже на другое мѣсто или въ другое время дѣйствія или повѣствованія и т. п., однимъ словомъ, во всѣхъ случаяхъ, когда логическое или художественное тонированіе требуетъ рѣзкаго измѣненія основного тона, сообразно измѣнившемуся характеру содержанія.

Наконецъ, послѣдній видъ паузы представляетъ собою *пауза патологическая* или *экспрессивная*, о которой было упомянуто выше.

Экспрессивная пауза дѣлается съ цѣлью приданія особенной силы или значенія слѣдующему за нею слову или мысли, выраженной цѣлымъ рядомъ словъ. Чѣмъ болшую надо придать силу, тѣмъ продолжительнѣе должна быть пауза. Достигаемый ею результатъ объясняется весьма естественнымъ процессомъ. Ухо слушателя освоилось съ извѣстнымъ видомъ плавнаго теченія рѣчи; вдругъ наступаетъ перерывъ, молчаніе; пораженное такимъ неожиданнымъ явленіемъ, ухо сосредоточиваетъ вниманіе на томъ явленіи, которое должно наступить послѣ перерыва, и слова за нимъ слѣдующія получаютъ особенное значеніе, такъ какъ они воспринимаются съ усиленнымъ вниманіемъ.

Экспрессивная пауза никакимъ знакомъ не обозначается, и мѣсто ея постановки вполнѣ зависитъ отъ намѣренія, воли и вкуса говорящаго. Нужно замѣтить одно, — что обильное употребленіе этого рода паузъ можетъ повести къ неприятой испещренности рѣчи, ложной выразительности и нарушенію художественныхъ условій искусства декламации, недопускающихъ злоупотребленія ни этимъ какъ и никакимъ инымъ приѣмомъ выразительнаго тонированія.

Обращаясь къ разсмотрѣнію примѣненія рычаговъ тона къ задачамъ логическаго тонированія, замѣтимъ, что для надлежащаго

отдѣленія различныхъ подробностей мысли, выраженныхъ въ той или другой части періода или рѣчи, служатъ тѣ же извѣстные намъ средства измѣненія тона въ направленіи *высоты, силы и продолжительности*.

Употребленіе различныхъ степеней высоты, силы и продолжительности можетъ имѣть цѣлью или выдѣленіе какой-либо части изъ окружающей ея сферы, или отдѣленіе различныхъ частей другъ отъ друга, или связь разрозненныхъ частей одной съ другою. Во всѣхъ этихъ случаяхъ, примѣненіе рычаговъ тона *въ извѣстной ихъ степени* подчиняется общему закону логической *перспективы*, по которому *значительность степени* примѣненія измѣненій высоты, силы и продолжительности прямо пропорціональна степени важности тонируемыхъ частей въ общемъ планѣ логическаго содержанія или намѣреній автора.

Для того, чтобы выдѣлить извѣстную часть изъ окружающей ея сферы, къ выдѣляемой части должна быть примѣнена степень высоты, силы или продолжительности тона *иная*, чѣмъ та, которая примѣнена къ самой сферѣ. Равнымъ образомъ и для того, чтобы отдѣлить одну часть отъ другой, рядомъ съ нею стоящей, нужно примѣнить *отличную* отъ сей послѣдней высоту, силу или продолжительность. Наоборотъ, чтобы связать двѣ разъединенныя чуждыми сферами части, необходимо примѣнить къ обѣимъ связуемымъ частямъ *одинаковую* высоту, силу или продолжительность тона.

Наибольшую важность для логическаго тонированія имѣютъ *высота и продолжительность* тона; что же касается до *силы*, то самостоятельнаго примѣненія она не имѣетъ, измѣняясь всегда въ соединеніи съ высотой въ прямомъ отношеніи, или съ продолжительностію — въ прямомъ и въ обратномъ отношеніи. Другими словами, чѣмъ *выше* будетъ тонъ извѣстной части періода или рѣчи, тѣмъ *сильнѣе* эта часть произносится, и чѣмъ *ниже* — тѣмъ *слабѣе*; но при *ускореніи* темпа можетъ быть примѣнено или *усиленіе* или *ослабленіе*, а равнымъ образомъ и при *замедленіи*.

Въ частности, примѣненіе повышенія въ соединеніи съ *усиленіемъ* мы видѣли уже въ логическихъ удареніяхъ. Иногда бываетъ необходимо выдѣлить *повышеніемъ* тона не только, какъ въ этомъ случаѣ, отдѣльныя слова, но и цѣлыя предложенія. Такъ, дополнительные и обстоятельныя предложенія, имѣющія въ рѣчи особенное значеніе, выдѣляются *повышеніемъ* тона при просто логическомъ чтеніи, примѣрно — на секунду (1 тонъ), а при художе-

ственнымъ — и больше. При чтеніи періода, *протазисъ* — въ которомъ излагаются доводы, за коими слушатель долженъ внимательно слѣдить, считается съ постепеннымъ *повышеніемъ* тона; напротивъ, *ападозисъ* читается съ постепеннымъ *пониженіемъ*, дабы слушатель могъ принять предлагаемые выводы, какъ свои собственные. Чтеніе ападозиса, начинаясь на высотѣ тона конца протазиса, постепенно понижается до основнаго тона. Повышеніе въ протазисѣ достаточно дѣлать на 1 тонъ или на секунду и притомъ главнымъ образомъ на словахъ, которыя имѣютъ особое значеніе, подготавливаютъ слушателя къ выводу; пониженіе въ ападозисѣ слѣдовательно будетъ такого же размѣра. Вводныя и заключенныя въ скобки слова и предложенія читаются, при ускоренномъ темпѣ, съ *пониженіемъ* тона; точно также и всѣ части періода или мысли, имѣющія неважное, мимоходное значеніе.

Виды примѣненія *продолжительности* тона мы видѣли уже въ изложеніи основаній *паузъ*, продолжительность коихъ, въ соединеніи съ *ускореніемъ* или *замедленіемъ* тона отдѣльныхъ словъ, предложеній и частей періода, даетъ ту или другую скорость теченія рѣчи — ея *темплъ*.

Въ нормальномъ, логическомъ чтеніи главныя предложенія произносятся съ умѣренной скоростью; придаточныя опредѣлительныя, имѣющія существенное значеніе, произносятся темпомъ, одинаковымъ съ главнымъ предложеніемъ, какъ и дополнительныя и обстоятельственныя; другія же опредѣлительныя и вводныя (а также заключенныя въ скобкахъ) произносятся *ускоренно*, вскользь (съ пониженіемъ тона). Маловажныя части періодовъ читаются тоже *ускоренно*; въ важныхъ же мѣстахъ (такъ же, какъ включенное въ *кавычки* или отмѣченное *курсивомъ*) темплъ *замедляется*. Въ логическомъ чтеніи и описательной прозѣ, при *повышеніи* тона темплъ *не ускоряется*; въ чтеніи же художественномъ бываетъ необходимо *ускореніе* вмѣстѣ съ *повышеніемъ* и *усиленіемъ* въ протазисѣ и *замедленіе* съ *пониженіемъ* и *ослабленіемъ* — въ ападозисѣ.

Сухое логическое чтеніе требуетъ вообще умѣреннаго средняго темпа; чтеніе актовъ, отчетовъ, писемъ и т. п. — умѣренно-быстро, а разсужденій, научныхъ изложеній и т. д. болѣе медленнаго. Для обучающихся выразительному чтенію, особенно въ началѣ обученія, обязательно примѣненіе возможно медленнаго темпа, какъ уже было выше сказано.

Обозрѣвая изложенныя основанія логическаго тонированія въ ихъ синтетической совокупности, мы видимъ, что всѣ *логическія*

условія декламаціи представляютъ собою не что иное, какъ различные виды примѣненія извѣстныхъ намъ рычаговъ тона, въ извѣстныхъ сочетаніяхъ и степеняхъ. Такъ, *высота тона* служитъ для тонированія частей періодовъ; *высота* и *сила* — даетъ логическія ударенія, *высота* и *продолжительность* — знаки препинанія. Одинаково съ *высотой* тона, и *продолжительность* играетъ роль въ тонированіи частей, основномъ и частномъ *темпъ* и *паузахъ*. *Сила тона*, соединяясь съ *высотой* въ логическихъ удареніяхъ, служитъ для выдѣленія отдѣльныхъ словъ и, въ тѣхъ же сочетаніяхъ, служитъ и для тонированія цѣлыхъ предложеній и частей періода. Такимъ образомъ, эти *три измѣренія тона* являются во всемъ и представляютъ собою начало, *объединяющее всѣ условія* искусства выразительнаго чтенія, не исключая и *условіи художественныхъ*, къ разсмотрѣнію которыхъ мы теперь и перейдемъ.

III.

Художественныя условія искусства выразительнаго чтенія.

Приступая къ обзорѣнію художественныхъ условій декламаціи, мы вступаемъ въ сферу основъ искусства, имѣющихъ первенствующее въ немъ значеніе, но за то и весьма трудно уловимыхъ въ опредѣленные рамки теоріи. Художественные приемы чтенія, вытекающая изъ разнообразнѣйшихъ и тончайшихъ проявленій духовной жизни человѣка, также безчисленны и безконечно разнообразны, какъ и формы этихъ проявленій. Опредѣлить точно эти формы, объяснить ихъ словами не представляется возможности, хотя всѣ онѣ каждому человѣку присущи и вполне понятны. Задача теоріи, поэтому, ограничивается группировкою этихъ приемовъ, указаніемъ на общій лишь характеръ каждой изъ наиболѣе крупныхъ группъ приемовъ и раскрытіемъ органической связи между художественными приемами чтенія и логическими и техническими его условіями.

Чтобы подойти возможно ближе къ пониманію сущности художественныхъ условій выразительнаго чтенія, вспомнимъ — въ чемъ заключаются задачи декламатора или чтеца художественныхъ литературныхъ произведеній, о чемъ говорено было на первыхъ страницахъ настоящаго изложенія.

Читая или воспроизводя голосомъ какое-либо художественное литературное произведеніе, декламаторъ или чтець, соблюдая всѣ

условія искусства выразительнаго чтенія, тогда только вполнѣ достигаетъ своей цѣли, когда воспроизводимое имъ не только становится доступнымъ физическимъ органамъ воспріятія слушателя (техническія условія) и усваивается пониманіемъ слушателя въ смыслѣ содержанія читаемаго (логическія условія), но и возбуждаетъ въ душевной и нервной дѣятельности слушателя чувства воображенія, фантазіи и сочувственнаго настроенія, съ помощью которыхъ слушатель воспринимаетъ какъ бы непосредственно отъ источниковъ, помимо личности декламатора, все впечатлѣнія, настроенія и чувства. Напримѣръ, если читаемое содержитъ въ себѣ описаніе природы или людей со всеми ихъ разнообразными характерными особенностями, или дѣйствій и событій, или излагаетъ состояніе внутренняго міра душевной жизни человѣка, чувства, ощущенія, настроенія, страсти и аффекты души автора или вообще души человѣческой, — то голосовое воспроизведеніе такого содержанія должно привести къ тому, что слушатель *какъ бы видитъ самъ* предметы описанія, *испытываетъ* тѣ же впечатлѣнія, какъ если бы онъ самъ все это видѣлъ; онъ вмѣстѣ съ авторомъ *переиспытываетъ* тѣ же ощущенія, настроенія и чувства, онъ сочувственно раздѣляетъ и симпатично откликается на изложенныя въ литературномъ произведеніи душевныя состоянія, онъ *понимаетъ* все проявленія душевной жизни автора, какъ если бы онъ самъ *былъ свидѣтелемъ своихъ проявленій*.

Описаніе роскошныхъ красотъ природы: голубого неба, лиловыхъ горъ, густыхъ тѣнистыхъ лѣсовъ, смѣющихся долинъ и болтливыхъ, играющихъ ручьевъ, — должно быть воспроизведено голосомъ *такъ*, чтобы предъ умственнымъ взоромъ слушателя живо возстали картины описываемыхъ красотъ, чтобы онъ ощутилъ такое же чувство любованья, трогательнаго восторга и наслажденія, какъ если бы эти красоты природы дѣйствительно находились теперь передъ его физическими глазами.

Жуткое чувство, гнетущее недовольство, страхъ или отвращеніе должны возбудить въ душѣ слушателя картины мрачныя, зловѣщія, картины разнuzданныхъ стихій, зла и порока въ людскихъ дѣйствіяхъ, картины крови, смерти и несчастья, выразительно нарисованныя голосовымъ воспроизведеніемъ декламатора.

Передастъ ли чтець отъ лица автора чувство горя по утраченномъ другѣ, грустное раздумье надъ непрочностью всего земнаго, тревогу разлуки, радость свиданія, мечты любви и порывы ревности, угрозы мести и экстазъ вдохновенія — вся гамма этихъ чувствъ, настроеній и аффектовъ должна возбудить сочувственный

откликъ въ душѣ слушателя, который въ эту минуту или сливается съ чувствами автора, или душою понимаетъ, раздѣляетъ ихъ такъ, какъ если бы слышалъ все это изъ устъ самого автора, видѣлъ бы самъ его подъ властью этихъ думъ, чувствъ и настроеній.

Наконецъ, воспроизводя рѣчи Лира, Гамлета, Альцеста или Тартюфа, Хлестакова или Любима Торцова, чтець воспроизводитъ ихъ *такъ*, что предъ умственнымъ взоромъ слушателя, какъ живыя, стоятъ тѣ лица, рѣчи которыхъ онъ слышитъ: и величавый и въ несчастіи король „съ головы до самыхъ пятъ“, и задумчивый датскій принцъ, и боець за правду Альцестъ, и лицемѣръ-святоша, и безсмертный хлыщъ, и пропойца-созерцатель, всё въ полной наличности своихъ индивидуальныхъ особенностей, съ отпечаткомъ мельчайшихъ подробностей своихъ типическихъ свойствъ, возраста, общественнаго положенія, душевнаго склада и характера.

Вспомнимъ при этомъ, что породить въ представленіи слушателя яркія картины, живые образы, вызывать въ душѣ его всевозможныя настроенія и чувства, какъ волшебствомъ переносить фантазію его чрезъ пространства и вѣка,—всѣ эти чудеса декламаторъ долженъ совершать при помощи своего единственнаго орудія — тона. Сценическій художникъ-актеръ воспроизводитъ лишь образы извѣстнаго характера, подходящаго къ его воспроизводящему матеріалу, къ складу его актерской природы, роли, такъ называемаго, *его амплуа*; для достиженія своей цѣли—сценической иллюзіи, актеръ обладаетъ могучими средствами и пособіями: жестами, движеніями и позами, личной мимикой, гримомъ, костюмомъ и сценической обстановкой; у декламатора же нѣтъ ничего подобнаго. Ни обстановка, ни движенія, ни мимика не приходятъ къ нему на помощь; онъ одинъ долженъ воссоздавать всѣ типы и всѣ характеры, воспроизводить всѣ настроенія и чувства, рисовать всѣ картины и образы, и все это только тономъ своей рѣчи. Онъ представляетъ собою цѣлый оркестръ, составленный изъ разнообразнѣйшихъ инструментовъ, способный передать мельчайшіе оттѣнки авторскаго замысла, передать стройно, ярко и прочувствованно.

Но какимъ образомъ голосовое воспроизведеніе одного и того же человѣка можетъ достигнуть столь безконечно разнообразныхъ результатовъ въ воображеніи, внутреннемъ представленіи слушателя? Какимъ чудодѣйственнымъ процессомъ *тонъ* декламатора можетъ принимать тѣ неисчислимые оттѣнки выразительности, которые необходимы для возникновенія въ душѣ и умѣ слушателя всего разнообразія впечатлѣній?

Орудіемъ этого чуда является присущее каждому человѣку

инстинктивно имъ усвоенное чувство *символичности*. Въ силу этого свойства, конкретныя явленія, факты и предметы порождаютъ въ душѣ нашей отвлеченія, представленія и воспоминанія о другихъ предметахъ, фактахъ и явленіяхъ, сродныхъ съ ними по условіямъ тождества, сходства, соответствія, подобія и ассоціаціи признаковъ или свойствъ.

1. Символичность. Символическія ударенія.

Символичность господствуетъ надъ людьми всегда и всюду. Какую бы идею человѣкъ ни отражалъ въ своихъ дѣйствіяхъ, онъ отражаетъ ее въ большей или меньшей степени символически, или наоборотъ, дѣйствія человѣка всегда могутъ служить основой для отраженія символическимъ путемъ связанной съ этимъ дѣйствіемъ идеи.

Житель обширныхъ степей, равныхъ, безконечныхъ пространствъ, живетъ среди созерцанія необъятнаго горизонта, въ которомъ земля сливается съ небеснымъ сводомъ. Идея полукруглаго свода непременно отразится въ его постройкахъ, въ его куполахъ, въ его орнаментахъ. Безграничная даль степи отразится и на его напѣвахъ, на тягучемъ, какъ бы уходящемъ вдаль, мотивѣ его пѣсни, замирающей вдали протяжнымъ откликомъ. Житель же горъ, окруженный уходящими въ небо вершинами, стройными стволами высокихъ деревьевъ, покрывающихъ его родныя горы, найдетъ отраженіе ихъ въ своихъ узорчатыхъ, прозрачныхъ, стремящихся въ небо постройкахъ, съ узорами и стрѣлками готическаго стиля, воспроизведетъ ихъ въ пѣснѣ, переливающейся капризными руладами, откликающейся горнымъ эхомъ, повторяющимъ на тысячу ладовъ родной мотивъ въ горныхъ ущельяхъ и долинахъ.

Пораженный раскатами грома, человѣкъ отразитъ свое впечатлѣніе въ словѣ своего роднаго языка и въ названіе поразившаго его явленія включить рокошную звукъ — *громъ*, *tonnerre*, *Donner*, какъ въ словѣ *капля*, подражательно отразитъ звукъ падающей понемногу воды, а въ словѣ *шопотъ* напомнитъ звукъ, характеризующій шумъ этого рода. И чѣмъ больше впечатлѣніе захочетъ онъ произвести этими словами, чѣмъ ярче должны быть у слушающаго представленія объ этихъ явленіяхъ, тѣмъ рельефнѣе, сильнѣе онъ произнесетъ подражательныя, напоминающіе, символическіе въ этихъ словахъ звуки: *pp*, *шш*, *кап*, и т. д.

Не только въ словахъ съ подражательными звуками, но и въ другихъ словахъ, обозначающихъ, напримѣръ, признаки и свойства, мы замѣчаемъ господство того же явленія символичности. Если произноса слова: *грубый*, *толстый*, *тяжелый* *распластавшійся*,

длинный, мы хотимъ выразить рельефнѣе обозначаемыя ими понятія, то мы непремѣнно придадимъ и самому способу произнесенія этихъ словъ характеръ обозначаемыхъ ими понятій для того, чтобы въ представленіи слушателя живѣе отразились рисуемыя этими словами понятія массивности, тяжести, ширины, плоскости и дали. Мы достигнемъ этой цѣли, усиливая или протягивая характерные гласные звуки этихъ словъ, подбирая подходящий къ понятію тембръ голоса и усиливая согласные шумы, символически напоминающіе эти понятія.

Точно также, желая живо изобразить предъ умственнымъ взоромъ слушателя что-либо *легкое, тоненькое, нѣжное*, мы и произнесемъ эти слова, подбирая символически способы смягченія, ускоренія звуковъ, подбирая подходящія для этихъ понятій тембры голоса. Произнести слово *брызнуть* не отрывисто, быстро и усиленно на слогъ *брыз*, а растягивая гласный звукъ *ы*, было бы ошибкою, такъ какъ возникающее въ умѣ слушателя понятіе объ этомъ дѣйствіи (брызнуть) символически связано съ движеніемъ быстрымъ, усиленнымъ и отрывочнымъ. Равнымъ образомъ было бы вопіющимъ нарушеніемъ выразительности произнести слово *плавный*, не растягивая гласнаго ударнаго звука *а*, какъ того требуетъ символичность понятія о мягкомъ, длащемся безъ рѣзкихъ перерывовъ движеніи.

Эти же основанія требуютъ подбора минорныхъ звуковъ для произнесенія словъ *печально, горестно, тяжело, безнадежный*, и пр. и мажорныхъ, свѣтлыхъ ладовъ для словъ: *бодрый, веселый, радостный*, и т. п.

Чувство символичности безошибочно укажетъ всякому, какими способами, звуками и тембрами должны быть выразительно произнесены слова: *милый, рѣзвый, голубой, пріятный*, и т. п.

Каждое слово поэтому можетъ быть произнесено двоякимъ образомъ, просто, предметно, какъ голое обозначеніе понятія, и выразительно, символически *окрашено*, въ цѣляхъ бѣльшаго воздѣйствія на воображеніе слушателя, въ цѣляхъ художественной выразительности. Мы, конечно, совершенно предметно, просто, произнесемъ слово *топоръ* въ фразѣ: „онъ взялъ топоръ и нарубилъ дровъ“. Но если мы должны сказать: „Плаха и на ней топоръ — вотъ что онъ увидѣлъ предъ собою!“ то слово *топоръ* получить уже символическую окраску, особымъ способомъ его произнесенія, съ которымъ въ представленіи слушателя свяжется впечатлѣніе ужаса передъ предстоящею казнью.

Такимъ образомъ, разница дѣйствія на слушателя словъ, произносимыхъ предметно и произносимыхъ выразительно, та же,

какая получается от рисунка, на котором предмет изображенъ одними контурами, и от рисунка въ краскахъ, съ свѣтотѣнями и перспективой. И первый рисунокъ даетъ понятіе о предметѣ, умомъ своимъ мы понимаемъ, что должно быть имъ изображено, но полное впечатлѣніе, такое, какъ если бы мы видѣли изображенное на рисункѣ, въ природѣ, мы можемъ получить только отъ второго рисунка, отъ картины.

Этому символическому окрашиванію могутъ быть подвергнуты почти всѣ слова человѣческой рѣчи, ибо отъ каждаго изъ нихъ могутъ быть сдѣланы символическія отвлеченія въ самыхъ разнообразныхъ направленіяхъ, соотвѣтствующихъ безконечному разнообразію человѣческихъ представленій, ощущеній и настроеній.

Не входя пока въ разсмотрѣніе различныхъ видовъ *интонацій*, о чемъ будетъ рѣчь впереди, мы остановимся пока на вопросѣ *окрашиванія* отдѣльныхъ словъ, съ цѣлью приданія имъ большей выразительности.

Читая какое-либо художественное описаніе или повѣствованіе, которое въ представленіи слушателя должно принять формы и краски полной выразительности и произвести въ немъ должное впечатлѣніе, мы пойдемъ къ этой цѣли путемъ наиболѣе рельефной изобразительности характерныхъ признаковъ, частей и подробностей этого описанія или повѣствованія, посредствомъ выдѣленія словъ, заключающихъ въ себѣ эти признаки, части и подробности картины. Такія слова мы выдѣлимъ особенною символическою выразительностью, соединенною съ особеннымъ *произнесеніемъ* ихъ; другими словами, мы *окрасимъ* символическимъ произнесеніемъ эти слова, или, еще короче сказать, мы поставимъ на нихъ *символическія ударенія*.

Символическимъ удареніямъ могутъ подвергаться всевозможныя слова въ рѣчи, и только внутреннія намѣренія автора, его цѣли въ данномъ мѣстѣ произведенія управляютъ мѣстомъ ихъ постановки. Задача декламатора или чтеца — проникнуть въ эти намѣренія, понять эти цѣли, дабы не исказить произведенія ложною постановкою символическихъ удареній. Какъ всякое выразительное средство, символическія ударенія могутъ быть употреблены не въ должномъ мѣстѣ и не въ должной мѣрѣ, и тогда дѣйствіе ихъ будетъ обратное: вмѣсто большей выразительности, чтеніе получить характеръ или ложной чувствительности или художественнаго безвкусія. Если мы выдѣлимъ символически слова, ничѣмъ этого неслужающія, или вообще слишкомъ щедро и обильно произведемъ символическое окрашиваніе, то мы исказимъ читаемое ложною выразительностью и испещримъ описаніе или повѣствованіе въ ущербъ

гармоничности цѣлаго и художественному, литературному вкусу. Вотъ почему на отвѣтственности чтеца или декламатора лежитъ правильное примѣненіе окрашиванія; отъ его литературнаго развитія и художественнаго вкуса зависитъ правильно понять авторскій замыселъ и вѣрно, умѣстно и въ должной мѣрѣ поставить символическія выдѣленія отдѣльныхъ словъ.

Въ поясненіе вышесказаннаго, возьмемъ для примѣра описаніе украинскихъ степей изъ „Тараса Бульбы“ Гоголя. „Степь чѣмъ *далѣе*, тѣмъ становилась *прекраснѣе*. Тогда весь югъ, все то пространство, которое составляетъ нынѣшнюю Новороссію, до самаго Чернаго моря, было *зеленою дѣвственною пустынею*“.

Нѣтъ сомнѣнія, что въ первомъ предложеніи, подчеркнутыя нами слова *далѣе* и *прекраснѣе* заслуживаютъ символическаго выдѣленія. Слова эти будутъ произнесены тѣми особенными способами замедленія ударныхъ гласныхъ и особыми видами тембра голоса, которые живѣе возбуждаютъ въ умѣ слушателя представленія о протяженіи и красотѣ степей.

Затѣмъ, нѣтъ никакого основанія что-либо выдѣлять символически въ слѣдующей засимъ фразѣ: „тогда весь югъ“ и т. д. до словъ „Чернаго моря“ включительно. Эти слова, представляя собою, такъ сказать, сухую географическую и историческую справку, не содержать въ себѣ никакого художественнаго матеріала для цѣлей описанія и потому должны быть произнесены просто, предметно, по законамъ логическаго тонированія. Но какъ только рѣчь заходитъ объ извѣстной художественной картинности, символическія окрашиванія вступаютъ въ свои права, и слова „зеленою дѣвственною пустынею“ несутъ на себѣ соотвѣтственныя символическія ударенія.

То же самое найдемъ мы далѣе черезъ страницу отъ приведеннаго мѣста. Мы читаемъ совершенно просто указаніе на такой безразличный въ художественномъ отношеніи фактъ, какъ то, что: „путешественники, остановившись среди полей, избирали ночлегъ, раскладывали огонь и ставили на него котель, въ которомъ варили себѣ кулишъ“. Но какъ только описаніе даетъ матеріаль для картины: „паръ *отдѣлялся* и *косвенно дымился* въ воздухъ“, — символическія выдѣленія подчеркнутыхъ словъ становятся умѣстными и необходимыми.

Возьмемъ слѣдующее мѣсто изъ того же описанія: „сквозь *тонкіе, высокіе* стебли травы сквозили *голубые, синіе* и *лиловые* волошки; желтый дрокъ *выскакивалъ вверхъ* своею пирамидальною верхушкою; бѣлая кашка *зонтикообразными шапками* пестрѣла на поверхности; занесенный *Богъ знаетъ* откуда колось

пшеницы *наливался* въ гущѣ“. „По небу, *изголуба-темному*, какъ будто *исполинскою* кистью *наляпаны* были *широкія* полосы *изъ розоваго золота*“.

Слова: *тонкіе, высокіе, голубые, синіе, лиловые. зонтикообразными, изголуба-темному, исполинскою, широкія, розоваго золота*, какъ заключающія въ себѣ картинныя качества, свойства и признаки, выдѣляются символическими удареніями. Равнымъ образомъ съ символическою окраскою произносятся слова: *выскакивалъ вверхъ* (быстро, отрывисто и сильно), *наливался* (скромно, уютно, немного таинственно и кротко-умиленно), *наляпаны* (растянуто, тяжеловато, расплывчато, съ энергичнымъ выдѣленіемъ слога *ляп*). Слова *шапками, золота* произносятся тоже образно: первое съ изображеніемъ чего-то широкаго, расплывшагося понизу, а второе — съ значеніемъ чего-то дорогаго, красиваго и важнаго. Наконецъ, словамъ „Богъ знаетъ“ придается интонація въ смыслѣ сомнѣнія, неизвѣстности, откуда занесенъ колосъ, съ удареніемъ на словѣ „Богъ“, тогда какъ тѣ же слова „Богъ знаетъ“, въ фразѣ, находящейся далѣе: „крикъ двигавшейся въ сторонѣ тучи дикихъ гусей отдавался *Богъ знаетъ* въ какомъ дальнемъ озерѣ“ — окрашиваются въ смыслѣ неизмѣримо дальняго разстоянія и произносятся съ сильнымъ протяженіемъ гласныхъ, символически соответствующемъ понятію о дали, отдаленности и неизвѣстности разстоянія, удареніе же переносится на слово „знаетъ“.

Говоря о логическихъ удареніяхъ, я упоминалъ уже, что символическія ударенія, превосходя иногда силою ударенія логическія, настолько сосредоточиваютъ на себѣ вниманіе читающаго или слушающаго, что весьма часто порождаютъ недоразумѣнія, гдѣ находится слово, облегченное логическимъ удареніемъ, или же прямо принимаются за таковыя. Подобныя смѣшенія удареній логическихъ и символическихъ весьма часты и отъ нихъ, какъ мы видѣли, не свободны даже теоретики декламации.

Въ приведенныхъ цитатахъ изъ Гоголя, въ нѣкоторыхъ случаяхъ символическія ударенія совпадаютъ съ логическими, въ другихъ же символическія ударенія перевѣшиваютъ логическія, какъ, напримѣръ: „желтый дрокъ *выскакивалъ вверхъ*“. По ходу описанія, перечисляющаго детали картины, логическое удареніе находится на словѣ *дрокъ*, но такъ какъ отгѣненный символическимъ удареніемъ глаголъ *выскакивалъ*, да еще усиленный указаніемъ — *вверхъ*, заключаетъ въ себѣ главную черту потребной для цѣлей автора картинности, то эта черта получаетъ преобладающее художественное значеніе, и слова „выскакивалъ вверхъ“ останавли-

вають вниманіє сильнѣе, чѣмъ наименованіє самага предмета — *дрокъ*.

Изъ приведенныхъ примѣровъ можно убѣдиться, что символическому окрашиванію, выдѣленію или ударенію подвергаются всевозможныя части рѣчи: существительныя, прилагательныя, нарѣчія и т. д., и всевозможныя части предложеній: подлежащія, сказуемыя, опредѣлительныя и т. д. Сколь разнообразны могутъ быть намѣренія и цѣли автора въ данномъ періодѣ или фразѣ, столь разнообразны и мѣста постановокъ символическихъ удареній.

Если мы посмотримъ на способы производить символическія выдѣленія отдѣльныхъ словъ съ технической стороны, то придемъ къ убѣжденію, что *произнесеніе* съ символической окраской этихъ словъ совершается при помощи различныхъ комбинацій все тѣхъ же *рычаговъ тона* (измѣненій его въ смыслѣ высоты, силы и продолжительности) и подбора символически соотвѣтствующихъ по *тембру* и *ладу* звуковъ голоса. Такимъ образомъ символическія окрашиванія словъ, сообразно сущности выражаемыхъ ими понятій не только не стоятъ особнякомъ или въ какомъ-либо противорѣчій съ изложенными техническими и логическими основами искусства декламации, но представляютъ собою тоже одинъ изъ видовъ приложенія этихъ основъ, проходящихъ непрерывною нитью чрезъ всю систему искусства выразительнаго чтенія.

2. Окрашиваніє субъективное, объективное и индивидуальное.

Тотъ видъ символическаго окрашиванія отдѣльныхъ словъ, которымъ мы занимались, далеко, однако же не исчерпываетъ этого вопроса. Въ приведенныхъ нами примѣрахъ тонированіє словъ производилось *сообразно сущности выражаемыхъ ими понятій*, безъ всякаго отношенія къ лицу автора или заступающаго его мѣсто чтеца. Для выдѣленія тонируемыхъ словъ подбирались способы, символически соотвѣтствующіє сущности самыхъ тѣхъ понятій, которыя этими словами выражаются, отношеніє же автора къ этимъ понятіямъ ничѣмъ не выражалось и оставалось совершенно въ сторонѣ. Въ силу этого признака, мы въ правѣ назвать такое тонированіє *объективнымъ* въ отличіє отъ другихъ его видовъ. Какъ мы увидимъ далѣе, этотъ объективный видъ тонированія имѣетъ преобладающее значеніє въ *эпическомъ тонѣ* выразительнаго чтенія.

Теперь мы перейдемъ къ разсмотрѣнію тѣхъ случаевъ, когда человекъ хочетъ выразить тономъ *свое отношеніє* къ обозна-

чаемому даннымъ словомъ понятію. Одно и то же слово можетъ быть предметомъ объективнаго тонированія (которое будетъ всегда одно и то же, такъ какъ оно соотнобразяется съ сущностью самого понятія) и предметомъ безконечно разнообразныхъ видовъ тонированія *субъективнаго*, отражающаго символически безконечное разнообразное тѣхъ чувствъ и настроеній, съ которыми *человѣкъ* *относится* къ выражаемому словомъ понятію. Передавая, какъ сторонній свидѣтель или повѣствователь, какой-либо фактъ и ничѣмъ не обозначая моего личнаго къ нему отношенія, я скажу, напримѣръ: „и онъ вонзилъ ему ножъ въ сердце“, тонируя *объективно* слова *вонзилъ* и *ножъ* символическими выдѣленіями этихъ словъ, сообразно понятіямъ, соединеннымъ съ словами *вонзилъ* и *ножъ*. Но эти же слова я могу символически окрасить разнообразнѣйшими интонаціями, если я намѣренъ выразить *мое отношеніе* къ этому факту; я могу произнести слово *вонзилъ* съ торжествомъ, радостью, злобой, ироніей, горемъ, раскаяніемъ, отчаяніемъ и т. д. со всѣми многоразличными оттѣнками чувствованій и настроеній, доступныхъ человѣческой природѣ.

Чтобы придать выраженіе того или другого настроенія или чувства, вообще душевнаго состоянія, *субъективное тонированіе* широко пользуется символичностью интонацій, выразительность которыхъ достигаетъ истинно чудодѣйственной силы. Мы не можемъ объяснить словами, почему съ такимъ или инымъ способомъ произнесенія словъ, т. е. съ тѣми или другими комбинаціями высоты, силы и продолжительности гласныхъ звуковъ и тембра голоса, соединяются въ умѣ нашемъ представленія о тѣхъ или другихъ душевныхъ состояніяхъ говорящаго, но мы все ясно понимаемъ эту символическую связь и инстинктивно обладаемъ способностью примѣнить ту или другую интонацію для намѣченной цѣли. Символическая выразительность субъективныхъ окрашиваній такъ велика и ярка, что мы можемъ, не видя лица говорящаго, не зная даже языка, на которомъ онъ говоритъ, по однимъ интонаціямъ рѣчи понять общій смыслъ душевнаго настроенія говорящаго, т. е. мы поймемъ, говоритъ ли онъ съ приказаніемъ или просьбой, мольбой, съ любовью, лаской или съ гнѣвомъ, съ ненавистью и т. п.

Понятно изъ этого, насколько безконечно разнообразны могутъ быть субъективныя окрашиванія. Никакая теорія не въ силахъ перечислить и указать все изгибы, сложныя формы и тончайшіе оттѣнки душевной дѣятельности человѣка. Часто въ душѣ человѣка возникаютъ состоянія или настроенія самой сложной сущности, въ которой множество отдѣльныхъ ощущеній перепле-

таются между собою, образуя тотъ или другой видъ субъективнаго отношенія человѣка къ фактамъ, явленіямъ и предметамъ. Прирожденное человѣку инстинктивное свойство подскажетъ ему каждый разъ надлежащую интонацію, съ помощью которой онъ сумѣетъ выразить свое душевное настроеніе, свое отношеніе къ данному явленію и въ данную минуту, и такое же природенное свойство дастъ служащему возможность понять эти интонаціи, уловить мельчайшіе оттѣнки выраженныхъ ими душевныхъ состояній.

Мы увидимъ въ дальнѣйшемъ изложеніи, что *лирической тонъ* выразительнаго чтенія и служитъ выраженіемъ именно такого субъективнаго тонированія, ибо въ лирическихъ произведеніяхъ художественной словесности авторъ высказываетъ свое отношеніе къ явленіямъ внутренняго или видимаго міра, выражаетъ свои душевныя настроенія, ощущенія и аффекты. Воспроизводя авторскія намѣренія, чтець или декламаторъ замѣщаетъ собою автора и долженъ передавать его намѣренія *какъ свои собственные* душевныя настроенія, ощущенія или аффекты, какъ бы отъ своего лица.

Итакъ, *объективное* окрашиваніе символически выражаетъ сущность вещей, а *субъективное*—отношеніе автора къ этой сущности, выражающееся въ извѣстномъ душевномъ состояніи. Въ первомъ случаѣ, личность автора остается совсѣмъ въ сторонѣ, совсѣмъ не обозначенною, во второмъ — выражаются его душевныя настроенія вообще, *въ чистомъ*, такъ сказать, *видѣ*, *безотносительно къ индивидуальности автора какъ человѣка*.

Въ дѣйствительности, разнообразіе душевныхъ настроеній человѣка еще безконечно увеличивается вслѣдствіе разнообразія *индивидуальныхъ свойствъ* людей, отражающихся на видахъ внѣшняго выраженія ихъ душевныхъ настроеній и вообще ихъ отношенія къ дѣйствительности. Одно и то же душевное настроеніе у людей различныхъ индивидуальныхъ свойствъ получаетъ различные виды внѣшняго проявленія: старикъ радуется *не такъ*, какъ молодой; дикарь честолюбивъ *не такъ*, какъ Наполеонъ; Шейлокъ жаденъ *иначе*, чѣмъ Гарпагонъ, и Ромео любитъ *иначе*, чѣмъ Отелло.

Это различіе индивидуальныхъ особенностей, конечно, отразится на всѣхъ проявленіяхъ духовной жизни человѣка, въ томъ числѣ и на интонаціяхъ его рѣчи, съ помощью которой онъ выражаетъ свою внутреннюю сущность. Интонаціи рѣчи *даннаго* человѣка неминуемо носятъ на себѣ отраженія его индивидуальныхъ особенностей: возраста, національности, умственнаго развитія, общественнаго положенія, темперамента, характера и т. д. Иоанна Безумная воскликнетъ: „дорогу королевѣ“ совсѣмъ иначе,

чѣмъ Любимъ Торцовъ крикнетъ: „шире дорогу, Любимъ Торцовъ идетъ!“

Теперь представимъ себѣ, что чтець или декламаторъ долженъ воспроизвести голосовымъ исполненіемъ какія-либо рѣчи *даннаго лица*. Его задачи усложняются еще однимъ условіемъ: всѣ его интонаціи должны *символически отражать* на себѣ всѣ *индивидуальныя* особенности того лица, рѣчи котораго онъ воспроизводитъ. Въ своихъ символическихъ окрашиваніяхъ онъ долженъ теперь отразить не только сущность выражаемыхъ словами понятій (какъ въ объективномъ окрашиваніи) и данное душевное настроеніе вообще (какъ при окрашиваніи субъективномъ), но и то, какимъ образомъ *извѣстное данное лицо представляетъ себѣ* сущность выражаемыхъ словами понятій и каковымъ *данное* душевное состояніе является у *даннаго* лица. При этомъ условіи всякое описаніе, рассказъ, повѣствованіе не являются уже *сами по себѣ*, безличными, а изображеніе душевныхъ состояній—безразлично *чьими*, но должны ясно, рельефно представляться такими, какіе они должны быть у *даннаго лица*. Чтець или декламаторъ, остававшійся совершенно въ сторонѣ (такъ же, какъ и авторъ) при объективныхъ окрашиваніяхъ и замѣнявшій собою автора *какъ чловѣка вообще*, какъ носителя только извѣстныхъ душевныхъ состояній, — при субъективныхъ интонаціяхъ, — теперь выступаетъ уже *въ роли того лица*, рѣчи котораго онъ воспроизводитъ, обязанный отразить въ своихъ интонаціяхъ всѣ индивидуальныя свойства этого лица, какъ они очерчены авторскимъ замысломъ.

Выполняя такую задачу и имѣя въ виду совокупность индивидуальныхъ свойствъ лица, рѣчи котораго воспроизводятся, декламаторъ отразитъ эти свойства и въ символическихъ окрашиваніяхъ отдѣльныхъ, вызывающихъ такой пріемъ, словъ. Этотъ родъ окрашиванія, въ отличіе отъ указанныхъ ранѣе — объективнаго и субъективнаго — мы въ правѣ назвать *индивидуальнымъ*.

Такимъ образомъ, *индивидуальное тонированіе* является какъ бы *усложненнымъ* видомъ прежде указанныхъ объективнаго и субъективнаго, при чемъ усложняющимъ элементомъ представляется тотъ какъ бы *налетъ* индивидуальныхъ особенностей лица, которымъ обволакиваются объективныя и субъективныя окрашиванія символическихъ удареній. Точно въ такомъ же отношеніи къ *эпическому* и *лирическому* тонамъ стоитъ *тонъ драматическій*, совмѣщающій въ себѣ сущность двухъ предыдущихъ, усложненныхъ *индивидуальнымъ тонированіемъ*, которое и составляетъ отличительное свойство драматическаго тона въ искусствѣ чтенія.

3. Основныя окрашиванія и ихъ виды.

Несмотря на безконечное разнообразіе оттѣнковъ окрашиванія указанныхъ трехъ родовъ: объективнаго, субъективнаго и индивидуальнаго, теорія стремится обобщить или классифицировать ихъ, насколько возможно, путемъ раскрытія признаковъ, общихъ для цѣлой категоріи или группы отражаемыхъ окрашиваніями понятій, душевныхъ состояній и индивидуальныхъ свойствъ. Стремленіе это не есть схоластическая погоня за системой, но имѣетъ практическое значеніе, уясняя основные, общіе для многихъ частныхъ приемы тонированія.

Наблюдая цѣлый рядъ выражаемыхъ различными интонаціями понятій, настроеній и душевныхъ состояній, мы подмѣчаемъ общность, сходство наиболѣе крупныхъ, общихъ признаковъ этихъ интонацій. Такъ, прислушиваясь къ интонаціямъ, которыми человекъ передаетъ, на примѣръ, описаніе грозныхъ явленій природы и къ интонаціямъ, въ которыхъ отражается его мрачное, унылое или гнѣвное настроеніе, мы не можемъ не замѣтить общій этимъ случаямъ мрачный характеръ окрашиванія. Точно также отраженіе свѣтлыхъ, радостныхъ описаній и бодрыхъ, веселыхъ душевныхъ состояній выразится въ свѣтломъ характерѣ окрашиваній, общимъ какъ для первыхъ, такъ и для вторыхъ. Мы увидимъ далѣе, что оживленный, легкій характеръ интонацій будетъ замѣчаться, какъ основная черта, при различныхъ настроеніяхъ, весьма разнообразныхъ по источникамъ и по формамъ, но связанныхъ между собою общимъ признакомъ извѣстнаго душевнаго возбужденія, чуждаго непріязненныхъ отношеній къ окружающему. Наконецъ, мы должны будемъ признать, что мягкій характеръ интонацій, какъ основной признакъ, необходимъ для выраженія какъ любви, нѣжности вообще, такъ и умиленія, состраданія, участія, мечтательности, пріятныхъ воспоминаній, мирныхъ картинъ природы и т. д.

Путемъ такихъ наблюденій и анализовъ, теорія приходитъ къ заключенію, что существуютъ извѣстные общіе роды окрашиваній, необходимыхъ какъ основной фондъ для множества разновидностей интонацій, основанныхъ на такомъ общемъ имъ всѣмъ фонѣ. Другими словами, извѣстный общій характеръ окрашиваній связываетъ цѣлую группу разнообразнѣйшихъ по оттѣнкамъ интонацій тѣмъ, что служитъ всѣмъ имъ основнымъ фономъ, на которомъ проявляются уже характерныя особенности каждой изъ нихъ.

Какъ уже было въ началѣ сказано, мы не можемъ ни исчислить ни указать все безконечное разнообразіе человѣческихъ интонацій, но съ помощью основныхъ родовъ окрашиваній, тео-

рія открываєть намъ главнѣйшія характерныя черты, присуція цѣлымъ группамъ разнообразнѣйшихъ интонацій.

Нѣмецкій теоретикъ Родерикъ Бенедиксъ, въ книгѣ своей, о которой я неоднократно уже упоминалъ, „Die Lehre vom mündlichen Vortrag“, 1852, опредѣляетъ числомъ двѣнадцать количество такихъ *общихъ, или основныхъ, окрашиваній*, которыя у него называются „родами тоновъ“. Хотя и трудно согласиться, чтобы эти 12 основныхъ окрашиваній исчерпывали признаки, общіе многимъ группамъ единичныхъ окрашиваній, но мы примемъ теоретическія положенія Бенедикса, какъ весьма ясно указывающія на сущность занимающаго насъ вопроса, что для насъ и представляется наиболѣе цѣннымъ.

Раньше чѣмъ приступитъ къ разсмотрѣнію этихъ 12 основныхъ окрашиваній, замѣтимъ для ясности еще разъ, что они не отражаютъ *какое-либо опредѣленное* настроеніе или душевное состояніе, чувство или аффектъ, но эти различныя настроенія, чувства или аффекты выражаются *въ этихъ основныхъ окрашиваніяхъ*, т. е. всѣ разнообразныя настроенія, чувства и т. д. *рисуются на фонѣ основныхъ окрашиваній*, представляющимся по этому присуею каждому изъ этихъ отраженій чувствъ, настроеній и т. д. наиболѣе общею характеристикою.

Согласно указанію Бенедикса, двѣнадцать *общихъ, или основныхъ, окрашиваній*, или тонированій, суть слѣдующія:

<i>темное</i> , глухое и противоположное ему,	<i>свѣтлое</i> , ясное окрашиваніе.
<i>узкое</i> , сжатое	<i>широкое</i> , открытое
<i>тяжелое</i>	<i>легкое</i>
<i>твердое</i> , жесткое	<i>мягкое</i>
<i>спокойное</i>	<i>живое</i>
<i>холодное</i>	<i>горячее</i>

На фонѣ этихъ двѣнадцати основныхъ окрашиваній будутъ рисоваться всѣ *объективныя* или *субъективныя* тонированія, или, другими словами, всѣ объективныя и субъективныя окрашиванія, какъ бы они ни были разнообразны по оттѣнкамъ, но, по основному характеру своему, они будутъ или темное, или свѣтлое, тяжелое или легкое, спокойное или живое и т. д.

Что касается до *индивидуальныхъ* окрашиваній, то въ нихъ мы должны будемъ различать такъ сказать *двойной фонъ*, на которомъ будутъ рисоваться единичныя душевныя состоянія, настроенія чувства и аффекты. Этотъ двойной фонъ будетъ состоять, во-первыхъ, изъ *основного окрашиванія* (темнаго, мягкаго, холоднаго и т. п.) и во-вторыхъ — изъ *индивидуальныхъ свойствъ лица*, т. е. тем-

перамента, развитія, характера, общественнаго положенія и т. п., какъ свойствъ постоянно ему присущихъ. Одинъ человѣкъ такихъ-то индивидуальныхъ свойствъ отразитъ въ своихъ интонаціяхъ извѣстное душевное состояніе данной минуты такимъ-то образомъ, при чемъ даже основныя окрашиванія, при его индивидуальныхъ особенностяхъ, выразятся въ такомъ-то видѣ; другой — при другихъ свойствахъ, то же душевное состояніе отразитъ въ иныхъ единичныхъ окрашиваніяхъ, и даже основныя формы этихъ окрашиваній представятся нѣсколько въ иномъ видѣ. Не только выраженіе печали у одного человѣка не похоже на выраженіе печали у другого человѣка, но и его мрачныя окрашиванія вообще выражаются нѣсколько иначе, чѣмъ мрачныя же окрашиванія у другого человѣка.

Еще одна оговорка. До сихъ поръ мы говорили объ окрашиваніи отдѣльныхъ словъ, выражавшемся въ символическихъ удареніяхъ. Но все, что было сказано нами выше по этому поводу, одинаково относится и до окрашиванія цѣлыхъ предложеній, фразъ и періодовъ рѣчи, т. е. до *интонацій* вообще, какъ результата примѣненія извѣстнаго тонированія. Теперь, говоря объ основныхъ окрашиваніяхъ и ихъ видахъ, мы должны имѣть въ виду именно интонаціи, выражающіяся въ цѣломъ рядѣ словъ, въ извѣстной фразѣ или періодѣ, хотя, конечно, вліяніе окрашиванія всегда будетъ сосредоточиваться главнымъ образомъ на извѣстныхъ словахъ, несущихъ символическія ударенія этого окрашиванія.

Теперь постараемся разобрать, какіе техническіе приемы лежать въ основаніи cadaго изъ указанныхъ двѣнадцати основныхъ, или общихъ, окрашиваній.

Вглядываясь ближе въ характеръ cadaго изъ этихъ окрашиваній, мы первымъ дѣломъ замѣчаемъ, что онъ обусловливается извѣстными фонетическими причинами. Гласные звуки рѣчи сами по себѣ уже несутъ извѣстную окраску, начиная отъ самой глухой, такъ сказать, темной, до самой ясной, свѣтлой. Окраска эта въ прямой зависимости отъ звонкости, отъ звучности, яркости самихъ звуковъ, т. е. отъ степени тербующейся для ихъ образованія высоты. Законы акустики показываютъ намъ, что въ порядкѣ постепенной высоты гласные звуки, начинаясь съ самаго низкаго изъ нихъ *у*, повышаются послѣдовательно черезъ *о*, *а*, *е*, до самаго высокаго изъ нихъ *і*. Со степенью высоты гласнаго звука соединена и та или другая окраска его, такъ что самый низкій звукъ у имѣетъ характеръ наиболѣе темной, глухой окраски. Звукъ *о* уже представляется сравнительно болѣе свѣтлымъ. Звукъ *а* еще свѣтлѣе, звукъ *е* еще и, наконецъ, звукъ *і* наиболѣе свѣтлымъ, яснымъ.

По способамъ артикуляціи, звукъ *у* образуется хотя и при удлинненныхъ трубообразно губахъ, но при почти закрытомъ ртѣ, и звуковая волна ударяется въ болѣе глубокіе органы артикуляціи, лежащіе въ задней части полости рта. Съ постепеннымъ повыше-ніемъ звука, ротъ открывается все болѣе и болѣе при *о* и совершенно открытъ при *а*, звуковая же волна ударяется въ органы, лежащіе все ближе и ближе къ исходу звука изъ полости рта. Повышаясь еще, главный звукъ *е* заставляетъ ротъ растягиваться въ ширину, такъ какъ въ вышину онъ уже раскрылся до предѣла звукомъ *а*. Наконецъ, звукъ *і* расширяетъ ротъ до предѣла и въ этомъ направленіи.

Мы уже знаемъ, что для того, чтобы произнести чисто какой-либо гласный звукъ, надо придать рту положеніе, соответствующее законамъ артикуляціи этого звука. Но должно также владѣть способностью произносить звуки извѣстной окраски (положимъ свѣтлой) при положеніи рта, соответствующемъ произнесенію звуковъ противуположной окраски (темной, напримѣръ), и наоборотъ. Напримѣръ, расположивши ротъ для артикуляціи звука *у*, мы произнесемъ все гласные звуки неизбѣжно съ темной, глухой окраской, тогда какъ все гласные звуки получаютъ свѣтлую, ясную окраску, если мы будемъ произносить ихъ, расположивши органы артикуляціи какъ бы для произнесенія звука *і*.

Такимъ образомъ, первая пара основныхъ окрашиваній — *темное*, глухое, и *свѣтлое*, ясное, получается оттого, расположили-ли мы органы артикуляціи какъ для произнесенія глухихъ гласныхъ или какъ для произнесенія ясныхъ гласныхъ; произносимъ-ли мы слова съ болѣе закрытыми губами, образуя звукъ въ глубинѣ рта, или раздвигая губы, образуя звукъ впереди рта. Эта темная окраска можетъ имѣть различныя степени, смотря по тому, какой гласный звукъ мы приняли за регуляторъ расположенія органовъ артикуляціи. Звукъ *а* даетъ среднее окрашиваніе, *о* переходное отъ темнаго къ среднему, звукъ *е* переходное отъ средняго къ свѣтлому. Все гласные звуки могутъ произноситься въ каждомъ изъ этихъ отѣнковъ.

Вторая пара основныхъ окрашиваній — *узкое*, сжатое, и *широкое*, открытое, образуется тоже извѣстнымъ положеніемъ рта, смотря по тому сжаты ли челюсти, сужена ли вообще полость рта, какъ для звука *і*, или, напротивъ, ротъ раскрытъ, расширенъ, какъ для дифтонга *Эй*. Простоватое добродушіе, наивность, глуповатость, пошлость и т. п. окрашиваются широкимъ основнымъ окрашиваніемъ, тогда какъ злость, иронія, насмѣшка, недоброжелательство и т. п. — узкимъ.

Тяжелое окрашивание получается при медленномъ, разстановленномъ выговариваніи словъ и слоговъ ихъ, при обильныхъ паузахъ и остановкахъ и вообще медленномъ теченіи рѣчи. Расположеніе органовъ артикуляціи—какъ для темнаго окрашивания, отъ *a* къ *y*. Угнетенныя душевныя состоянія, печаль, горестное раздумье и т. п. выражаются въ этомъ окрашиваніи.

Легкое окрашиваніе, наоборотъ, артикулируется какъ свѣтлое, отъ *a* къ *i*; движеніе рѣчи оживленное; слога выговариваются быстро, энергично; звуки голоса повышаются. Таковы выраженія веселья, счастья, шутки, легкомыслія и т. п.

Твердое, жесткое окрашиваніе, средней яркости, на *a*, но съ отрывочнымъ, крутымъ произнесеніемъ гласныхъ звуковъ и рѣзкимъ произнесеніемъ согласныхъ. Голосовая волна энергична; слова произносятся отрывисто и нѣсколько преувеличенно ясно и отчетливо. Голосовое теченіе не соединяетъ между собою отдѣльныя слова, рѣчь лишена пѣвучести, быстрота ея средняя или даже замедленная. Высокомѣріе, гордость, оскорбленное достоинство, негодованіе, ненависть, враждебность и т. п. окрашиваются обыкновенно такимъ твердымъ основнымъ окрашиваніемъ.

Мягкое окрашиваніе заставляетъ, напротивъ, гласные звучать плавно, пѣвуче; слова произносятся съ уменьшенной силой, а согласные шумы не рѣзки, теченіе рѣчи плавное, и одно слово соединяется съ другимъ извѣстнымъ голосовымъ теченіемъ. Высота звуковъ хотя и не низкая, но чужда и рѣзкихъ, большихъ повышеній.

Сердечность, задушевность, нѣжныя душевныя состоянія, вообще, умиленность, расположеніе, тихая грусть и проч. черпаютъ свою выразительность въ этомъ окрашиваніи.

Спокойное окрашиваніе характеризуется прежде всего нормальною, среднею высотой тона, не испытывающею ни значительныхъ паденій ни яркихъ повышеній. Движеніе рѣчи ровное съ весьма умѣренными ускореніями и замедленіями. Сила звука тоже средняя, удовлетворяющая лишь акустическимъ условіямъ рѣчи.

Совершенно обратнаго характера окрашиваніе *живое*. Высота звука склонна къ значительнымъ повышеніямъ, соединеннымъ съ усиленіями. Даже въ концѣ періодовъ тонъ не падаетъ глубоко, а держится сравнительно приподнятымъ. Движеніе рѣчи болѣе быстрое при укороченныхъ паузахъ—остановкахъ. Такимъ именно окрашиваніемъ выражаются возбужденныя душевныя состоянія. Эта возбужденность, какъ степень яркости, можетъ быть примѣнена какъ къ мягкимъ, такъ и къ твердымъ интонаціямъ, какъ къ темнымъ,

такъ и къ свѣтлымъ ибо живымъ окрашиваніемъ могутъ быть тонированы какъ любовныя, нѣжныя, такъ и гнѣвныя, злобныя душевныя состоянія.

То же самое приходится сказать и о послѣдней парѣ окрашиваній—*холодномъ* и *горячемъ*.

Холодная интонація близки по сущности своей съ спокойными и отчасти твердыми. Высота тона средняя и ровная, съ наклономъ къ пониженіямъ. Сила звука тоже ровная, но энергичная, постоянно сдерживаемая на средней степени. Скорость рѣчи точная, наклонная къ замедленіямъ, нѣсколько отрывочная, напоминающая жесткія, твердыя интонаціи. Иногда холодное окрашиваніе характеризуется усиленными замедленіями тона, произнесеніемъ словъ тягучимъ, лѣнивымъ, какъ бы пренебрежительнымъ. Холоднымъ окрашиваніемъ выражаются многія душевныя состоянія, весьма различныя по своимъ источникамъ.

Горячее окрашиваніе представляетъ собою какъ бы высшую степень, извѣстное преувеличеніе многихъ изъ предыдущихъ окрашиваній. Какъ тяжелый, темный, жесткій, такъ и свѣтлый, легкій, живой характеръ интонацій можетъ быть доведенъ до степени горячности, съ ея градаціями, доходящими до крайнихъ предѣловъ безумія, бѣшенства и ярости. Окрашиваться имъ могутъ какъ сочувственныя, такъ и несочувственныя душевныя состоянія. Понятно, что и всѣ составныя части этого окрашиванія являются въ наиболѣе яркихъ своихъ проявленіяхъ: высота тона можетъ достигать самыхъ рѣзкихъ, крайнихъ предѣловъ, такъ же какъ и сила и скорость его, и эти предѣлы могутъ оказаться въ обоихъ направленіяхъ. И мягкость, и нѣжность, и пѣвучесть рѣчи могутъ быть доводимы горячимъ окрашиваніемъ до такихъ же крайнихъ своихъ предѣловъ, какъ и жесткость, твердость и мрачность.

На фонѣ этихъ-то основныхъ или общихъ окрашиваній и получается, посредствомъ всевозможныхъ и тончайшихъ сочетаній ихъ между собою и съ прочими условіями, безконечное разнообразіе символическихъ отраженій различныхъ понятій, душевныхъ состояній, индивидуальныхъ особенностей, въ видѣ объективныхъ, субъективныхъ и индивидуальныхъ окрашиваній.

4. Общій колоритъ, ладъ и темпъ.

Итакъ, примѣненіе извѣстнаго окрашиванія, объективнаго, субъективнаго или индивидуальнаго, къ цѣлому ряду словъ, къ предложенію или же къ ряду предложеній въ періодѣ, даетъ въ результатъ тотъ или другой *колоритъ* этого періода.

Помимо тѣхъ общихъ условій основнаго и частнаго окрашиваній, которыя мы разсматривали въ предыдущей главѣ, колоритъ даннаго періода требуетъ въ особенности вѣрнаго примѣненія *лада* и *темпа*. Произнося выразительно отдѣльныя слова, мы инстинктивно подбираемъ символически соотвѣтствующіе выражаемымъ понятіямъ тембры звуковъ самой рѣчи. При окрашиваніи же цѣлаго ряда словъ, эти звуки должны быть настроены въ извѣстномъ ладѣ, символически подходящемъ къ характеру колорита. Такимъ образомъ, мы имѣемъ здѣсь дѣло уже съ цѣлымъ рядомъ звуковъ извѣстнаго тембра, поставленныхъ въ такія взаимныя соотношенія, которыя образуютъ собою извѣстный ладъ или строй рѣчи, символически присущій художественному содержанию ея.

На фонѣ основныхъ окрашиваній, измѣненіе лада приближаетъ колоритъ къ тому или другому частному окрашиванію. Напримѣръ, темное, глухое окрашиваніе въ положительномъ, мажорномъ ладѣ пригодно для суровыхъ интонацій высококомѣрной, повелительной рѣчи; въ минорныхъ же ладахъ то же глухое, темное окрашиваніе даетъ колоритъ удрученный, мрачногорестный, близкій къ безнадежному отчаянію, и т. д. Въ томъ же самомъ горячемъ или живомъ основномъ окрашиваніи могутъ выражаться и яркія, веселыя, и горестныя, печальныя описанія и ощущенія, смотря по ладу рѣчи — положительному, мажорному, или отрицательному, минорному. Однимъ словомъ, ладъ есть одно изъ основаній, разнообразящихъ до безконечности виды интонацій на фонѣ общихъ окрашиваній, съ цѣлью образной передачи тѣхъ или другихъ понятій, душевныхъ состояній или чувствъ.

Ладъ тоже можетъ быть *основнымъ*, какъ выражающій общій характеръ даннаго художественнаго произведенія, (особенно въ лирическихъ произведеніяхъ) или *частнымъ*, для даннаго періода или его части. Сообразно измѣненію характера содержания измѣняется и ладъ въ колоритѣ, такъ что одно и то же стихотвореніе, напримѣръ, начинаясь съ ликующихъ, радостныхъ звуковъ, можетъ перейти въ ладъ печальный, грустный.

Не меньшую роль въ колоритѣ играетъ *темпъ*. Можно смѣло сказать, что въ ряду выразительныхъ средствъ декламации, темпъ, какъ показатель движенія, даетъ душу и жизнь человѣческой рѣчи, служа не только средствомъ уясненія внутренняго ея смысла, но и отражая на себѣ все разнообразіе ея содержанія, въ наимельчайшихъ и тончайшихъ его подробностяхъ.

Изъ предыдущихъ частей нашего изложенія мы знаемъ, что чередованіе длинныхъ и короткихъ слоговъ въ словахъ образуетъ

ритмическое движеніе рѣчи; скорость этого движенія и будетъ то, что называется темпомъ рѣчи. Такимъ образомъ темпъ представляетъ собою результатъ примѣненія въ извѣстной степени продолжительности тона.

Въ *логическомъ* тонированіи измѣненія темпа рѣчи слѣдуютъ законамъ логической перспективы: все, что играетъ главную роль въ передачѣ логическаго содержанія, вызываетъ и наибольшую степень тонированія вообще, и стало быть и продолжительность тона въ наибольшей степени, или, другими словами, наибольшую *медленность* темпа; части менѣе важныя тонируются слабѣе, т. е. меньшею продолжительностью или болѣе быстрымъ темпомъ и т. д.

Въ тонированіи *художественномъ* скорость темпа подчиняется не только требованіямъ логической перспективы (что необходимо для полнаго уясненія содержанія, но и требованіямъ *символическаго соответствія* содержанію тонируемаго. Какъ одна изъ составныхъ частей *колорита*, темпъ слѣдуетъ всѣмъ тѣмъ основаніямъ, которыя разсмотрѣны нами при изложеніи вопроса объ окрашиваніи. Мы видѣли уже, что многія *основныя* окраски характеризуются именно темпомъ теченія рѣчи: *тяжелое, спокойное и холодное* окрашиванія отличаются отъ окрашиваній *легкаго, живого и горячаго* главнымъ образомъ большею или меньшею быстротою темпа. Какъ одинъ изъ признаковъ окрашиванія, темпъ слѣдуетъ указаніямъ *объективнаго, субъективнаго* или *индивидуальнаго* тонированія. При первомъ изъ нихъ (объективномъ), символически соответствуя сущности выражаемыхъ понятій, темпъ описаній спокойныхъ, картинъ мирныхъ и повѣствованій плавныхъ будетъ болѣе медленнымъ, ровнымъ. Съ возрастаніемъ же движенія, силы и яркости описаній, картинъ и т. п. увеличится и скорость темпа. Темпъ описанія мирнаго лѣтняго вечера и темпъ описанія бури на морѣ, битвы и т. п. будутъ значительно различаться другъ отъ друга степенью быстроты и стремительности.

То же самое и въ сферѣ душевныхъ состояній, настроеній и чувствъ, при тонированіи *субъективномъ*. Спокойныя душевныя состоянія, грусть, раздумье, воспоминанія, тихія мечты и проч. требуютъ для передачи темповъ медленныхъ; но какъ только энергія душевныхъ настроеній возрастаетъ, ощущенія или чувства переходятъ въ болѣе яркія, живыя формы — увеличивается и скорость темпа для ихъ изображенія.

Наконецъ, при *индивидуальномъ* тонированіи, быстрота темпа должна соответствовать присущимъ данному лицу свойствамъ (возрасту, темпераменту, характеру, развитію и т. д.), и вообще *для-*

щимся его признакамъ и душевнымъ состояніямъ, такъ и единичнымъ ощущеніямъ, чувствамъ, страстямъ и аффектамъ.

Нечего и говорить, что темпъ тоже можетъ быть *общимъ*, основнымъ, для цѣлаго произведенія, соотвѣтственно его характеру и содержанию, и *частнымъ*, даннаго мѣста этого произведенія, согласно изложеннымъ выше различіямъ формъ и видовъ тонированія. Темпъ эпическихъ произведеній вообще медленнѣе лирическихъ; темпъ трагедіи вообще медленнѣе темпа драмы и тѣмъ болѣе темпа комедіи и т. д. При этомъ нужно имѣть въ виду, что бѣльшая или меньшая скорость темпа суть понятія относительныя, по сравненію темпа одной части произведенія съ темпомъ другой.

Все изложенное относится, конечно, къ темпу, какъ условію *художественному*, такъ какъ значеніе темпа, какъ чисто *техническаго* приѣма, было уже указано въ соотвѣтствующемъ мѣстѣ. Напомнимъ только, что чѣмъ больше пространство, которе должно быть наполнено звуками нашей рѣчи, тѣмъ темпъ долженъ быть медленнѣе, равно какъ и въ тѣхъ случаяхъ, когда условія среды заставляютъ насъ усиливать голосъ, какъ-то: при постороннемъ шумѣ, въ слишкомъ гулкихъ помѣщеніяхъ и т. п. Только при медленномъ темпѣ и энергичной артикуляціи, слова нашей рѣчи будутъ ясно и отчетливо доходить до уха слушателей и достигать преслѣдуемыхъ нами цѣлей.

Вслушиваясь въ интонаціи живой, разговорной рѣчи, мы не можемъ не замѣтить поразительнаго разнообразія темповъ, сопровождающихъ словесное выраженіе человѣческихъ понятій, настроеній и чувствъ. Каждое мельчайшее измѣненіе хода мыслей или ощущеній немедленно отражается на измѣненіи темпа нашей рѣчи, получающей чрезъ это безконечное разнообразіе формъ и видовъ выразительности. Понятно, поэтому, какое важное значеніе имѣетъ темпъ въ ряду средствъ тонированія, въ ряду прочихъ признаковъ колорита интонацій. Исчислить или указать измѣненія темпа и ихъ основанія не представляется никакой возможности, но тѣмъ не менѣе присущее каждому изъ насъ инстинктивное чувство символичности безошибочно подскажетъ потребныя въ каждомъ случаѣ измѣненія темпа, для достиженія цѣлей выразительности рѣчи.

Въ числѣ приѣмовъ художественнаго тонированія, мы должны здѣсь упомянуть еще о *паузахъ экспрессивныхъ* или *патологическихъ*, находящихся въ близкомъ сродствѣ съ вопросомъ темпа. Сущность паузъ этого рода была уже изложена выше въ главѣ о паузахъ вообще, и намъ остается только припомнить, что помощію постановки такихъ паузъ, слова, за ними непосредственно слѣдую-

ція, получають особую виразительность, приобрѣтають особое значеніе, концентрируя на себѣ усиленно-возбужденное вниманіе слушателя. Пауза такого рода можетъ быть поставлена предъ любымъ словомъ, заслуживающимъ выдѣленія въ силу своего значенія для цѣлей выразительности рѣчи, или передъ цѣлымъ рядомъ словъ, приобрѣтающихъ чрезъ это особую силу и значеніе. Никакимъ теоретическимъ правиламъ или законамъ разстановка экспрессивныхъ паузъ не подлежитъ: онѣ ставятся по усмотрѣнію или произволу говорящаго, во всѣхъ случаяхъ, когда его вкусъ и художественныя намѣренія найдуть это нужнымъ. Единственное условіе, которое при этомъ должно соблюдаться, — стараніе не злоупотреблять этимъ приѣмомъ выразительности, частое и недостаточно мотивированное примѣненіе котораго порождаетъ пестроту и противохудожественную фальшь рѣчи, ложную, аффектированную выразительность ея.

Экспрессивныя или патологическія паузы, помимо своего значенія, какъ приѣма общаго художественнаго тонирования, представляютъ собою иногда необходимую принадлежность даннаго колорита, въ особенности въ области индивидуальнаго окрашивания. Нѣкоторыя индивидуальныя свойства или длящіяся состоянія характеризуются рѣчью, прерываемою частыми патологическими паузами, равно какъ и нѣкоторыя единичныя душевныя состоянія и аффекты требуютъ этихъ паузъ для своего изображенія. Насильно вырванное признаніе въ чемъ-либо важномъ, угрозы, высказываемыя съ особенною силою, душевная борьба въ сильномъ напряженіи и т. д. будутъ выражены не только особыми видами темпа рѣчи, но и употребленіемъ обильныхъ патологическихъ паузъ для отгѣненія особенно важныхъ словъ.

Изъ предыдущаго изложенія явствуетъ, что понятіе о *колоритѣ* обнимаетъ собою: *символическія ударенія* или выдѣленія *отдѣльныхъ словъ* посредствомъ соотвѣтственнаго ихъ окрашивания, *тембръ* звуковъ рѣчи, которымъ мы произносимъ эти слова, *ладъ* сочетанія словъ въ цѣлыхъ фразахъ или періодахъ, *надлежащее окрашивание* фразъ или періодовъ (*объективное, субъективное, или индивидуальное*) на фонѣ *общихъ* окрашиваній *единичными* ихъ видами, *темпъ* и *экспрессивныя* или *патологическія паузы*. Результатомъ такихъ приѣмовъ художественнаго тонирования являются потребныя даннымъ цѣлямъ *интонаціи*, которыя, какъ мы видѣли выше, представляютъ собою опять-таки не что иное, какъ извѣстныя сочетанія *высоты, силы* и *продолжительности тона*, этихъ основныхъ рычаговъ всего искусства дѣкламации.

Примѣненіе исчисленныхъ приѣмовъ само по себѣ не даетъ еще художественнаго тонированія въ полномъ его объемѣ: необходимо установленіе надлежащаго отношенія между приѣмами и правильное распредѣленіе *степеней тонированія*. Тогда только художественное тонированіе будетъ осуществлено въ полномъ объемѣ и во всѣхъ частностяхъ, когда всѣ подробности содержанія будутъ уловлены соответственными *увеличеніями* или *уменьшеніями* тонированія.

Какъ въ описаніяхъ и повѣствованіяхъ, такъ и въ изображеніяхъ душевныхъ состояній, подробности содержанія бывають крупнѣе или мельче по своему значенію и по своей сущности. Постоянно мѣняясь въ этомъ отношеніи, переходя постепенно или внезапно отъ одного вида къ другому, подробности эти должны быть переданы и соответственными степенями тонированія. Увеличить тонированіе можно путемъ увеличенія высоты, силы или продолжительности его; уменьшить — путемъ уменьшенія высоты, силы или продолжительности. Каждое изъ этихъ средствъ, взятое въ отдѣльности, ведетъ къ цѣли; взятые же вмѣстѣ, въ извѣстныхъ сочетаніяхъ, они оказываютъ тѣмъ большее дѣйствіе. Выборъ одного изъ средствъ, или комбинація ихъ, зависятъ отъ воли, вкуса и находчивости лица. Для избѣжанія монотонности лучше, конечно, разнообразить средства. Если содержаніе требуетъ, на примѣръ, постепеннаго увеличенія тонированія, то можно сперва увеличить высоту, затѣмъ увеличить силу, а потомъ и продолжительность. То же самое, но въ обратномъ порядкѣ, слѣдуетъ дѣлать и при уменьшеніи тонированія.

Не слѣдуетъ однако же думать, что средства тонированія всегда должны быть комбинируемы въ одномъ направленіи, т. е. что при меньшей, на примѣръ, силѣ тона обязательна и меньшая его продолжительность; напротивъ, съ уменьшеніемъ силы долженъ замедляться и темпъ, т. е. продолжительность увеличиваться. Вообще надо замѣтить, что менѣе всего подвергается колебаніямъ *высота* тонированія, съ которою всегда нужно обращаться весьма осторожно, во-первыхъ потому, что чрезмѣрное повышеніе непріятно для слуха, а во-вторыхъ — что повышеніе часто проявится и произвольно при увеличеніи силы тона. *Сила* тона допускаетъ всѣ оттѣнки и можетъ увеличиваться или уменьшаться сообразно возрастанію или паденію сути содержанія. *Продолжительность* или *темпъ* играетъ наиболѣе видную роль въ тонированіи. *Ускореніе* темпа никогда не можетъ быть соединяемо съ *усиленіемъ*, ибо каждое изъ этихъ дѣйствій требуетъ для себя усиленнаго расхода воздушнаго

запаса въ выдыханіяхъ, и на оба дѣйствія вмѣстѣ никакого запаса хватить не можетъ, исключая развѣ какихъ-либо короткихъ, отрывочныхъ фразъ. При *замедленіи* же темпа возможно и *увеличеніе силы* (что даетъ въ результатѣ увеличеніе тонирования) и *уменьшеніе ея* (при уменьшеніи тонирования).

Мы знаемъ, что при изображеніи душевныхъ состояній окрашиванія достигаютъ поразительнаго разнообразія оттѣнковъ передаваемыхъ ими чувствъ и аффектовъ. Эти оттѣнки могутъ увеличиваться или уменьшаться, переходить отъ одной степени къ другой того же чувства, или переходить совсѣмъ въ другое душевное состояние, разнообразясь и мѣняясь до безконечности — только путемъ увеличенія или уменьшенія тонирования. Если переходы эти совершаются постепенно, то и степень тонирования будетъ постепенно увеличиваться или уменьшаться; при внезапныхъ перемѣнахъ — также внезапно измѣняется и степень тонирования. Общее правило — болѣе сильное окрашиваніе примѣняется къ болѣе яркимъ, энергичнымъ настроеніямъ, менѣе сильное — къ менѣе яркимъ, ослабленнымъ, рефлексивнымъ. Этому же правилу слѣдуютъ темпъ и сила тона. Вообще степень тонирования отражается главнымъ образомъ на этихъ трехъ элементахъ колорита: окрашиваніи, силѣ тона и темпѣ.

Приведемъ нѣсколько примѣровъ въ поясненіе приемовъ увеличенія и уменьшенія тонирования. Если въ фразѣ встрѣчается повтореніе подъ-рядъ одного и того же слова, то второй разъ слово произносится съ измѣненнымъ тонированіемъ, увеличеннымъ или уменьшеннымъ, смотря по тому, направляется ли фраза къ болѣе сильному выраженію художественнаго содержанія или къ болѣе слабому. „Спасайтесь, спасайтесь! Ужъ врагъ въ нашихъ стѣнахъ!“ будетъ тонироваться увеличенно къ концу фразы, и слово „спасайтесь“ во второй разъ должно быть тонировано сильнѣе, чѣмъ въ первый, т. е. это слово должно быть произнесено съ большею силой или съ большею силой и высотой. Если слово повторяется нѣсколько разъ подъ-рядъ (напр. „Горе, горе, горе намъ!“), то увеличеніе тонирования во второмъ словѣ производится однимъ средствомъ (наприм. увеличеніемъ силы и высоты), а на третьемъ — другимъ (напр. увеличеніемъ и силы и продолжительности), для избѣжанія однообразія и монотонности. Наоборотъ, въ фразѣ: „онъ началъ дышать все рѣже, рѣже, рѣже и замолкъ навѣки“ тонированіе будетъ направляться къ уменьшенію, и слово „рѣже“ во второй разъ произнесется съ меньшей высотой и силой, а въ третій и съ меньшей быстротой темпа; слово же „замолкъ“ тониру-

вано будетъ еще сильнѣй, еще пониженной высотой и еще болѣе медленнымъ темпомъ.

Если въ фразѣ являются подъ-рядъ нѣсколько однородныхъ частей предложенія („Остановитесь, образумьтесь, воспряньте духомъ! Еще одинъ ударъ, одинъ дружный натискъ, и врагъ побѣжить!“), или если въ періодѣ стоятъ подъ-рядъ нѣсколько однородныхъ (по художественной цѣли), отрывочныхъ, не связанныхъ союзами предложеній („Непріятель скрылся за окопами; пальба прекратилась; настала глубокая тишина“), то при возрастаніи или ослабленіи тонирования слѣдуетъ примѣнять постепенно различные приемы, по возможности разнообразія ихъ, во избѣжаніе монотонности и для болѣе рельефнаго оттѣненія возрастающихъ или нисходящихъ эффектовъ. Можно увеличить или уменьшить сперва высоту и силу, и наконецъ — и высоту, и силу, и продолжительность въ любомъ порядкѣ постепенности, глядя по вкусу и художественному такту исполнителя.

Вообще, по мѣрѣ того, какъ въ описаніяхъ растутъ детали, краски описанія, а въ изображеніяхъ душевныхъ настроеній растеть энергія этихъ настроеній,—усиливается постепенно и тонированіе. Въ обратномъ случаѣ—тонированіе уменьшается. При переходахъ описаній одного рода въ описаніе другого, или при переходахъ изображенія одного чувства въ изображеніи другого, — степень тонирования должна измѣряться вмѣстѣ съ такими переходами, постепенно или внезапно, смотря по тому, постепенно или внезапно совершается эта перемѣна.

Кромѣ возрастанія или умаленія высоты, силы и продолжительности, можно еще увеличить постепенное или внезапное измѣненіе степени тонирования постановкою экспрессивныхъ паузъ, которыя особенно рельефно оттѣняютъ переходъ и часто безусловно необходимы при внезапныхъ измѣненіяхъ тонирования.

Въ словахъ Кочубея: „другой былъ кладъ невозвратимый, честь дочери моей любимой: я день и ночь надъ нимъ дрожаль...“, какъ тонированіе, такъ и само индивидуальное окрашиваніе идетъ постепенно все возрастая; затѣмъ прерываясь патологической паузой, тонированіе и колоритъ измѣняются внезапно со словами: „Мазепа этотъ кладъ укралъ!“. Слова эти произносятся съ сильнымъ пониженіемъ тона и нѣкоторымъ замедленіемъ темпа, колоритъ же отражаетъ уже не горячую любовь, съ которою Кочубей дрожаль надъ честью любимой дочери, а сильную ненависть, чувство мести къ Мазепѣ, похитителю этого сокровища.

Принявъ въ соображеніе все вышеизложенное, мы должны -

прийти къ заключенію, что художественныя подробности содержанія, мельчайшія детали изображеній душевныхъ состояній и разнообразнѣйшіе признаки индивидуальныхъ свойствъ передаются *колоритомъ* съ помощью *извѣстныхъ измѣненій степени* (увеличенія или уменьшенія) *окрашиваній* и вообще степени *тонированія*.

При описаніяхъ и повѣствованіяхъ содержаніе читаемаго переходитъ отъ предмета къ предмету, отъ одного дѣйствія къ другому и т. д., однимъ словомъ, отъ одной подробности повѣствованія къ другой. Каждая изъ этихъ подробностей должна быть передана соответствующимъ колоритомъ, соответствующимъ объективнымъ окрашиваніемъ. Но вмѣстѣ съ тѣмъ, каждая изъ такихъ подробностей имѣетъ свою роль въ общемъ ходѣ разсказа или описанія, роль, ближе или дальше стоящую къ окончательнымъ художественнымъ ея цѣлямъ, и несетъ на себѣ принадлежащую ея квалификацію, т. е. она можетъ быть болѣе или менѣе ярка, болѣе или менѣе сильна и т. д. Всѣ эти оттѣнки могутъ быть переданы только извѣстными увеличеніями или уменьшеніями окраски и тонированія вообще.

Въ изображеніяхъ душевныхъ настроеній и состояній не только данное настроеніе, душевное состояніе или чувство можетъ расти или умаляться, усиливаться или ослабѣвать, но и одно чувство переходитъ въ другое непосредственно или чрезъ цѣлый рядъ переходныхъ, посредствующихъ чувствъ и настроеній. И эти подробности степени и перемѣны чувствъ могутъ быть передаваемы только путемъ извѣстныхъ увеличеній или уменьшеній соответственныхъ субъективныхъ окрашиваній и степеней тонированія вообще.

Тѣ же самыя душевныя настроенія, чувства и аффекты, облеченныя въ характерныя признаки индивидуальныхъ явленій, передаются такими же, какъ вышеуказанныя, измѣненіями индивидуальнаго окрашиванія и степенями тонированія, при чемъ ни одна деталь не остается неуловленною надлежащимъ выраженіемъ, все безконечное разнообразіе подробностей должно отразиться въ соответственныхъ интонаціяхъ.

Что же управляетъ такими подвижными, гибкими перемѣнами колоритовъ, окрашиваній и степеней тонированія? Эти перемѣны указываются тѣмъ или другимъ *этическимъ акцентомъ*. Подъ этимъ выраженіемъ мы должны разумѣть *внутреннюю, нравственную суть намѣреній автора въ данномъ мѣстѣ его произведенія*.

Въ вышеприведенномъ примѣрѣ изъ „Полтавы“ Пушкина, *этический акцентъ* первой части („другой былъ кладъ... надъ нимъ дрожаль“) выражаетъ намѣреніе показать, насколько была дорога Кочубею честь дочери; во второй части („Мазепа этотъ кладъ украл!“) — *этический акцентъ* выражаетъ злобу, ненависть къ Мазепѣ за его поступокъ. Какъ мы видѣли выше, каждому изъ этихъ *этическихъ акцентовъ* должны соответствовать и *измѣненія колорита* и *тонирования* вообще и *окрашивания* въ частности.

Изъ всѣхъ, регулирующихъ приемы искусства декламации, началъ, *этический акцентъ* есть наиболѣе общее, основное и идеальное. Онъ, какъ мысль, присущъ вездѣ, ибо все, съ чѣмъ мы имѣемъ дѣло въ искусствѣ чтенія, есть плодъ авторскаго намѣренія, замысла. Начиная отъ самыхъ элементарныхъ приемовъ декламации и восходя до самыхъ тонкихъ оттѣнковъ искусства чтенія, мы придемъ въ концѣ концовъ къ *этическому акценту*, управляющему всею цѣпью приемовъ, какъ высшее и вмѣстѣ съ тѣмъ повсюду разлитое основаніе этихъ приемовъ, находящееся на вершинѣ теоретическихъ основъ искусства и пребывающее въ глубинѣ авторской души, идеи, вдохновенія.

Наконецъ, какъ наиболѣе крупное дѣленіе совокупности условий, приемовъ и началъ искусства выразительнаго чтенія, мы найдемъ раздѣленіе *общаго тона* на *тонъ эпическій, лирический и драматическій*, соответственно этимъ тремъ видамъ художественнаго творчества.

5. Источникъ художественно-вѣрныхъ интонацій.

Результатомъ примѣненія художественныхъ приемовъ искусства выразительнаго чтенія или, иначе говоря, результатомъ художественнаго тонирования, получаются разнообразнѣйшія по значенію и смыслу *интонаціи*. Какъ уже было сказано выше, никакая теорія не въ силахъ исчислить и указать все ихъ разнообразіе и оттѣнки, какъ невозможно перечислить всѣ оттѣнки движенія души человѣческой. Изъ предыдущаго изложенія мы видимъ, что теорія стремится лишь раскрыть основанія и главнѣйшіе виды приемовъ тонирования, объяснить же или указать, *какъ* должна быть образована та или другая интонація, она не въ состояніи. Для выраженія понятій, душевныхъ настроеній и проч. человѣкъ черпаетъ *изъ самого себя* надлежащія интонаціи тою инстинктивною способностью, которая ему присуща. Для передачи *чужихъ* настроеній, чувствъ, аффектовъ и т. д. и всѣхъ тончайшихъ оттѣнковъ ихъ, человѣкъ наблюдаетъ, какъ эти настроенія, чувства и

проч. выражаются въ *дѣйствительности его окружающей*, и добытыя такимъ наблюденіемъ указанія примѣняетъ самъ къ искусству декламации, съ бѣльшимъ или меньшимъ успѣхомъ, смотря по способности, по таланту.

Большая или меньшая степень совершенства изображенія, болѣе или менѣе *вѣрныя интонаціи*, являются, стало быть, результатомъ не только анализирующей, головной дѣятельности чело-вѣка, но и присущей ему *художественной способности*. Для передачи *логическаго* содержанія читаемаго во всѣхъ его подробностяхъ и со всѣми *техническими* достоинствами исполненія, достаточно мыслительной работы чело-вѣка, изученія приѣмовъ искусства и необходимаго природнаго матеріала. Для передачи *приближительнаго, въ общихъ чертахъ*, художественнаго содержанія читаемаго, можно тоже удовольствоваться этими же условіями и извѣстнымъ навыкомъ въ чтеніи. Все это даетъ чтеніе *толковое*, чуждое грубыхъ ошибокъ, *дающее понятіе* о читаемомъ и потому вообще *чтеніе хорошее*, достигаемое изученіемъ предмета и трудомъ. Для чтенія же истинно *художественнаго*, для *полнаго воплощенія искусства декламации*, знанія и труда мало, — нуженъ *талантъ*. Можно и должно выучить чело-вѣка читать *толково*, но нельзя выучить читать *талантливо*, если чело-вѣкъ лишень этой способности.

Въ самомъ дѣлѣ, представимъ себѣ, что декламатору предстоитъ *воспроизвести вполне* какое-либо лирическое произведе-ніе. Мыслительно, анализирующею способностью онъ различитъ находящіяся въ произведеніи этические акценты, сообразитъ и на-мѣтитъ надлежащія колориты со всѣми перемѣнами и переходами окрашиваній и подробностями тонированія, но изобразитъ въ *своихъ интонаціяхъ* всѣ оттѣнки чувствъ автора, *какъ бы свои собственные чувства, переиспытывая* ихъ и въ то же время *сознательно контролируя себя* въ изображеніи этихъ чувствъ, — онъ можетъ только силою таланта такой же сущности, какъ талантъ сценической, актерской, но еще болѣе обширный и разнообразный, какъ объ этомъ уже ранѣе было упомянуто.

Талантъ нуженъ чтецу именно для того, чтобы онъ чувствомъ *фантазіи* могъ усваивать себѣ чужія душевныя состоянія какъ свои собственные, переиспытывать ихъ съ полною силою лирическаго чувства и, подъ контролемъ сознательнаго творчества, воспроизвести передъ слушателями, которые только при этомъ условіи поддадутся очарованію и сами переиспытуютъ воспринимаемое, въ чемъ и заключается задача декламации, *какъ искусства*.

Если посмотрѣть на чтеца съ этой точки зрѣнія, то онъ является постоянно въ *роли* кого-нибудь, какъ актеръ: то въ роли автора лирическаго произведенія, то въ безконечныхъ образахъ эпическихъ описаній (зеленаго шумящаго лѣса, сіяющаго солнца и т. п.), то во всевозможныхъ типахъ и лицахъ драматическихъ произведеній. И всѣ эти разнообразныя изображенія распадаются еще на безконечное число оттѣнковъ; описанія переливаются красками; чувства мѣняются въ характерѣ, силѣ, напряженіи, переходя отъ чувствъ ярко, непосредственно испытываемыхъ, до чувствъ рефлексированныхъ, образы людей отражаютъ всевозможныя индивидуальныя особенности, типическіе штрихи и характерныя измѣненія во внутреннемъ мірѣ изображаемыхъ лицъ. Чтець долженъ дать всѣ эти изображенія *вѣрными дѣйствительности* такъ, какъ они наблюдаются каждымъ изъ слушателей, и каждый изъ слушателей долженъ *признать вѣрность изображенія*, иначе онъ не достигнетъ цѣли. Всю эту сложную, труднѣйшую задачу декламаторъ долженъ выполнить лишь одними своими интонаціями; понятно, что только силою спеціальной способности, таланта, такая задача можетъ быть выполнена вполнѣ удовлетворительно.

Черпая матеріалы для своихъ изображеній, заимствуя свои интонаціи изъ окружающей дѣйствительности, художникъ-декламаторъ не можетъ брать этотъ матеріалъ сырымъ, точно такъ же, какъ факты обыденной реальности не могутъ быть цѣликомъ перенесены на сцену. Подражаніе дѣйствительности должно имѣть свои предѣлы, не только физическіе, сообразно со средствами чтеца-исполнителя, но и художественные, соотвѣтственно средствамъ и задачамъ искусства чтенія. Вышнія проявленія многихъ душевныхъ состояній, чувствъ и аффектовъ въ дѣйствительности таковы, какими они не могутъ быть перенесены въ голосовое исполненіе декламаціею. Подражанія дѣйствительности, переходяція за художественные предѣлы искусства выразительнаго чтенія, могутъ потребовать отъ чтеца приемовъ, этому искусству не свойственныхъ, перенести исполненіе въ область драматической *игры* или же произвести на слушателей противохудожественное впечатлѣніе, что не можетъ быть цѣлью декламаціи какъ искусства.

Я сказалъ выше и повторяю, что талантъ является необходимымъ условіемъ для полнаго воплощенія идеаловъ искусства выразительнаго чтенія, и что, конечно, никакая теорія и обученіе не могутъ дать этой способности тому, у кого ея нѣтъ. Тѣмъ не менѣе, изученіе основъ искусства декламаціи, разработка прирожден-

ныхъ средствъ техническими приѣмами, уясненіе себѣ и усвоеніе правилъ и приѣмовъ логической передачи содержанія читаемаго, пониманіе основъ художественнаго тонированія и надлежащія упражненія въ *возможномъ* осуществленіи художественной выразительности, — могутъ образовать чтеца-исполнителя, удовлетворяющаго требованіямъ декламации и *вѣрно* передающаго исполненныя имъ произведенія, съ тѣмъ же различіемъ отъ декламатора-таланта, какое существуетъ между хорошимъ музыкантомъ-исполнителемъ и гениальнымъ виртуозомъ-художникомъ.

Обращаясь за симъ къ практическимъ приѣмамъ преподаванія, нельзя не замѣтить, что вступая въ область художественнаго тонированія, приѣмы преподаванія теряютъ уже ту опредѣленность и систематичность, которая имъ была свойственна въ сферахъ техническихъ и логическихъ условій искусства чтенія. Имѣя дѣло главнымъ образомъ со способностью учащихся схватывать художественную суть читаемаго, улавливать этические акценты и наблюдать формы тѣхъ или другихъ интонацій въ дѣйствительной жизни, послѣдовательность въ указаніи приѣмовъ не можетъ быть однообразной для всѣхъ учащихся, но должна сообразоваться съ личными ихъ свойствами и особенностями. Какъ путь болѣе короткій и правильный можно посовѣтовать слѣдующій методъ. Послѣ того, какъ учащіеся вполне ясно усвоили себѣ передачу содержанія читаемаго приѣмами *логическаго* чтенія, слѣдуетъ перейти къ чтенію какого-либо эпическаго прозаическаго отрывка, описательнаго содержанія (напримѣръ описаніе степей изъ „Тараса Бульбы“ или начало „Бѣжина Луга“), въ которомъ часто встрѣчаются слова, подлежащія *символическимъ удареніямъ* посредствомъ *объективнаго окрашиванія*, и наблюдать, чтобы слова эти произносились съ надлежащей выразительностью. Для пріученія къ точному, яркому воспроизведенію *субъективныхъ окрашиваній* отдѣльныхъ словъ, предпочтительнѣе упражняться на лирическихъ стихотвореніяхъ, такъ какъ стихотворная форма компактнѣе сосредоточиваетъ на извѣстныхъ словахъ окрашиванія субъективнаго характера. Разнообразя выборъ стихотворныхъ лирическихъ отрывковъ, слѣдуетъ добиваться возможно большаго числа отраженій въ окрашиваніяхъ различныхъ чувствъ и аффектахъ, выбирая сперва чувства и аффекты менѣе сложные и болѣе сильные, а затѣмъ и менѣе сильные, но болѣе тонкіе, сложные. Добившись удовлетворительной окраски *отдѣльныхъ словъ* можно перейти къ *колоритамъ* цѣлыхъ фразъ и періодовъ какъ въ прозаической, такъ и въ стихотворной формѣ, объяснивъ при этомъ значеніе *этическихъ*

акцентовъ, управляющихъ колоритами, значеніе *лада* и *тембра* звуковъ рѣчи и обратитъ особенное вниманіе на надлежащее соблюденіе основнаго и частныхъ *темповъ* читаемаго мѣста. Наконецъ, какъ упражненія связующія всѣ указанные приемы, должны быть поставлены на очередь исполненіе *измѣненной тонированія, увеличеніе* и *уменьшеніе окрашиванія, темпа* и *силы* и *высоты* тона въ *постепенномъ* возрастаніи или умаленіи и при *внезапныхъ* перемѣнахъ. Указаніе значенія эффектовъ *патологическихъ паузъ* должно дополнить обученіе приемамъ художественнаго тонированія. Что касается до *индивидуальныхъ окрашиваній*, то пока можно дать лишь самыя общія о нихъ понятія, не настаивая на ихъ воспроизведеніи, такъ какъ къ этому виду тонированія лучше подходит постепенно путемъ упражненій въ чтеніи различныхъ формъ художественныхъ произведеній, что будетъ указано въ концѣ настоящаго труда.

Укрѣпивъ упражненіями на разнообразныхъ отрывкахъ умѣнье примѣнять различныя приемы художественнаго тонированія *вообще*, можно приступить къ выполненію послѣдней части задачи — показанію *особенностей* декламационнаго исполненія *различнаго рода* эпическихъ, лирическихъ и драматическихъ произведеній, въ порядкѣ постепенности, который будетъ указанъ ниже.

IV.

Общій планъ и систематическая связь теоретическихъ основъ декламации.

Резюмируя указанное въ предшествующихъ отдѣлахъ настоящаго изложенія, мы получимъ слѣдующую общую картину теоретическихъ основъ искусства выразительнаго чтенія.

I. Техническія условія.

- 1) *Голось*, удовлетворяющій требованіямъ благозвучности, силы, объема, выдержанности и подвижности, при помощи
- 2) *дыханія*, правильно, сознательно и искусно управляемаго, посредствомъ
- 3) *артикуляціи* энергичной, отчетливой и вѣрной, образуетъ звуки человѣческой рѣчи, выражающейся въ словахъ,
- 4) *произношеніе* которыхъ должно быть безпорочно, отчетливо, правильно и красиво, согласно требованіямъ живой, литературной рѣчи; звуке словъ воспринимаются нами какъ
- 5) *относительные тона* извѣстной высоты, силы и продолжительности, придающіе смыслъ этимъ словамъ чередованіемъ

долгих и коротких слоговъ, *слоговыми удареніями*. Точно также и цѣлый рядъ словъ, образуя собою *рѣчь*, представляется намъ въ звукахъ извѣстнаго *тембра* нашего голоса, въ извѣстномъ *ладѣ* этихъ звуковъ и въ извѣстныхъ формахъ

6) *рычаговъ тона*, т. е. извѣстной *высоты*, *силы* и *продолжительности* тона рѣчи, которая должна удовлетворять

7) *техническимъ условіямъ* рѣчи: гибкости, подвижности, силѣ и мелодичности, какъ результатамъ примѣненія рычаговъ тона въ различныхъ комбинаціяхъ.

II. Логическія условія.

Примѣняя рычаги тона къ выраженію словами логического смысла читаемаго и всѣхъ подробностей логического содержанія, мы получимъ

8) *логическія ударенія*, показывающія точный смыслъ рѣчи по намѣреніямъ автора, что однѣ грамматическія формы сдѣлать не въ силахъ. Логическія ударенія суть *выдѣленія* рычагами тона *отдѣльныхъ словъ* — носителей логического смысла.

9) *Паузы (грамматическія, на знакахъ препинанія, и не-обозначаемыя на письмѣ, логическія)*, будучи тоже видами примѣненія рычаговъ тона, служатъ къ раздѣленію группъ словъ, образующихъ рѣчь, съ цѣлью уясненія значенія этихъ группъ въ общемъ смыслѣ рѣчи.

10) *Степени логического тонированія*, какъ примѣненія рычаговъ тона, въ *извѣстной мѣрѣ* къ цѣлому *ряду словъ* или части періода, служатъ для уясненія всѣхъ подробностей логического содержанія.

III. Художественныя условія.

11) *Символическія ударенія* выдѣляютъ отдѣльныя слова, придавая имъ художественную выразительность посредствомъ извѣстнаго *окрашиванія (объективнаго, субъективнаго или индивидуальнаго)*, произведеннаго на фонѣ общихъ, *основныхъ* окрашиваній извѣстными фонетическими приѣмами, тембрами голоса, примѣненіями гѣхъ или другихъ комбинацій рычаговъ тона, и примѣняемымъ къ данному случаю инстинктивнымъ свойствомъ находить символическое соотвѣтствіе между этимъ окрашиваніемъ и способомъ его воспроизведенія.

12) *Колоритъ* производитъ то же съ цѣлымъ рядомъ словъ, придавая имъ то или другое окрашиваніе, объективное, субъективное или индивидуальное и примѣняя извѣстный *ладъ* и *темпъ* къ тонируемымъ частямъ рѣчи. Наконецъ,

13) *степени тонирования*, какъ примѣненіе художественныхъ средствъ тонирования въ извѣстныхъ видахъ рычаговъ тона, служатъ для изображенія всѣхъ подробностей, измѣненій и перемѣнъ въ художественномъ содержаніи тонируемаго.

14) *Интонаціи*, получаемыя такимъ путемъ, должны быть вѣрны дѣйствительной жизни, изъ которой они черпаются чтецомъ и воспроизводятся голосовымъ исполненіемъ согласно указаніямъ

15) *этическихъ акцентовъ* исполняемаго, выражающихъ внутреннія намѣренія автора даннаго произведенія, относящихся по

16) *общему тону* къ *эпическому, лирическому или драматическому* роду поэтическихъ произведеній.

Декламационный анализъ стихотворенія.

Считаю излишнимъ, прежде чѣмъ перейти къ частнымъ указаніямъ объ исполненіи произведеній того или другого рода словесности, привести декламационный анализъ одного стихотворенія, съ цѣлью уясненія практическаго примѣненія теоретическихъ основъ художественнаго тонирования къ голосовому его воспроизведенію. Для примѣра возьмемъ стихотвореніе Я. П. Полонскаго

ОРЕЛЬ И ЗМѢЯ.

	<p>На горахъ, подъ метелями, Гдѣ лишь ели одиѣ вѣчно зелены, Слѣзъ орель на скалу въ тѣнь подъ елями, И глядитъ: изъ разстѣлины Выползаетъ змѣя, извивается, И на темномъ гранитѣ змѣиная Чешуя серебромъ отливается. У орла гордый взглядъ загорается, Заиграло, зная, сердце орлиное. „Высоко, ты, змѣя, забираешься“! Молвилъ онъ: „будешь плакать — раскаешься“! Но змѣя ему кротко отвѣтила:</p>
1	<p>„Изъ-подъ камня горячаго Я давно тебя въ небѣ замѣтила И тебя полюбила могучаго. Не пугай меня злыми угрозами, Нѣтъ, — бери меня въ когти желѣзные, Познакомь меня съ темными грозами, Иль умчи меня въ сферы надзвѣздныя“! Засвѣтились глазки змѣиная Тихимъ пламенемъ, по змѣиному, — Распахнулись крылья орлиныя;</p>
2	<p>Онъ прижалъ ее къ сердцу орлиному, Полетѣлъ съ ней въ пространство холодное; Туча грозная съ нимъ повстрѣчалася:</p>
3	

- 4 { *Изгибаясь, змѣя подколодная*
 Подъ крыло его робко прижалася.
 Съ бурей борятся крылья орлиныя:
- 5 { *Близко молнія гдѣ-то ударила...*
 Онъ сквозь громъ слышитъ рѣчи змѣиныя...
- 6 { *Вдругъ — змѣя его въ сердце ужалила.*
 И въ очахъ у орла помутилось,
- 7 { *Съ высоты онъ упалъ, какъ подстрѣленный,*
 А змѣя уползла и сокрылася
 Въ глубинѣ подъ гранитной разстѣлиной.

По общему тону, стихотвореніе это эпическое, но рѣчи орла и змѣи несутъ на себѣ характеръ драматическаго тона и должны быть тонированы индивидуально.

По различію этического акцента мы раздѣлили всю пьесу на 7 частей, такъ какъ каждая изъ этихъ частей имѣетъ свой, соотвѣтственный этическому акценту, колоритъ.

Часть 1-я изображаетъ величавую вышину, на которой помѣстился царь птицъ, гордый, но великодушный орель. Онъ грозно глядитъ на выползающую змѣю и гнѣвно (взглядъ загорѣлся, сердце заиграло), властно говоритъ змѣѣ. Весь колоритъ проникнуть орлинымъ величіемъ, силой, властнымъ тономъ. Колоритъ сосредоточивается на подчеркнутыхъ словахъ, несущихъ символическія ударенія. Всѣ окрашиванія *объективныя*, выражающія сущность понятій (горахъ, подъ метелями, орель, темный гранитъ, серебромъ, гордый, загорается, заиграло); окрашиванія эти всѣ почти въ одномъ направленіи, кромѣ: *разстѣлины, выползаетъ, извивается*, въ которыхъ жесткій основной тонъ предыдущихъ измѣняется въ сжатый, и вмѣсто характера открытой гордой мощи надо придать характеръ чего-то низкаго, униженнаго и непріятно дѣйствующаго на зрителя. Рѣчь орла должна быть окрашена индивидуально, согласно его, очерченному выше, характернымъ свойствамъ. Тонированіе усиливается отъ словъ: „у орла гордый взглядъ“, и это усиленіе идетъ до конца 1-й части, выражаясь въ увеличеніи окраски и въ усиленіи, повышеніи и небольшомъ оживленіи темпа, сохранявшаго до сихъ поръ спокойное, величавое теченіе.

Во 2-й части и этической акцентъ и колоритъ мѣняются. Колоритъ изображаетъ фальшивую кротость, притворную любовь и льстивую рѣчь змѣи. И индивидуальная окраска рѣчи змѣи, и объективная гѣхъ мѣсть, которыя къ этой рѣчи относятся (кратко, засвѣтились, тихимъ, по змѣиному), произносятся уже другими тембрами голоса, съ интонаціями умильной просьбы, фальшиваго увлеченія (полюбила, могучаго, темными грозами, познакомъ, умчи).

Основное окрашивание мягкое, течение рѣчи плавное; увеличение тонирования къ концу, чтобы показать какъ будто змѣя живо увлекается чудными перспективами выси надзвѣздныхъ сферъ.

3-я часть и 5-я представляютъ повтореніе колорита 1-й. Слова: *распахнулись, туча грозная, съ бурей борятся, молнія ударила, сквозь громъ* представляютъ собою тѣ же окрашивания, и тонированіе этихъ частей идетъ все возрастая и въ силѣ, и въ высотѣ, и въ темпѣ, несмотря на вставку 4-й части, повторяющей, но еще рельефнѣе, 2-ю часть (*изгибаясь, робко прижалась*—еще униженнѣе, мельче, фальшиво-жалостно) и оканчивается послѣ слова: „вдругъ“ большой патологической паузой, вслѣдъ за которой колоритъ опять мѣняется; слова *ужалила, помутилось, упалъ* произносятся измѣненнымъ ладомъ (минорнымъ), окрашивание темное, изображающее страданіе, сила значительная на *ужалила*, еще большая на *упалъ*, но съ сильнымъ пониженіемъ тона, хотя и энергичнымъ темпомъ, но замедленнымъ на *помутилось*. Наконецъ колоритъ 7-ой части — холодно равнодушный, почти безцвѣтный, слабое тонированіе котораго должно эффектно контрастировать съ яркими окрашиваниями орла, его дѣйствій и рѣчей и змѣи, съ ея рѣчами и поступками.

V.

Особенныя условія устнаго исполненія.

Покончивъ съ изложеніемъ теоретическихъ основъ искусства выразительнаго чтенія, мы должны теперь обратиться къ указаніямъ тѣхъ условій устнаго исполненія, которыя могутъ служить руководящимъ планомъ при послѣдовательныхъ пріемахъ преподаванія декламации.

Изъ техническихъ условій искусства, достаточная *громкость, отчетливость* и *правильность* рѣчи должны, конечно, лежать въ основѣ обученія. Къ несчастію, всюду замѣчается недостаточность выработки именно этихъ основныхъ качествъ декламации. Происходитъ это главнымъ образомъ потому, что при сухости и малоинтересности задачъ учащіяся стремятся перейти какъ можно скорѣе къ послѣдующимъ, болѣе занимательнымъ упражненіямъ, преподаватели же, поставленные часто въ необходимость поддерживать въ учащихъ интересъ и охоту къ столь новому еще у насъ дѣлу обученія декламации, сами вступаютъ на путь пріятныхъ учащимся уступокъ и не настаиваютъ въ достаточной мѣрѣ на усвоеніи указанныхъ первоначальныхъ правилъ искусства. Въ ре-

зультатъ не рѣдки случаи, что обучающіеся, особенно наиболѣе способные, недурно тонируютъ читаемое даже въ смыслѣ художественной выразительности и въ то же время обнаруживаютъ волющія погрѣшности въ правильности произношенія, отчетливости и красотѣ русской рѣчи. Конечно, техническія качества дикціи могутъ вырабатываться и на дальнѣйшихъ упражненіяхъ логическаго и художественнаго тонированія, но преслѣдуя уже болѣе сложныя задачи логической правильности или художественной выразительности, вниманіе не сосредоточивается съ достаточною энергіей на усвоеніи, такъ сказать, азбуки дѣла, которая такъ и остается усвоенною лишь поверхностно. Новизна дѣла и недостаточно ясное сознаніе всей важности техническихъ качествъ дикціи, какъ основы искусства чтенія, порождаютъ то нетерпѣніе русскихъ учащихся перешагнуть какъ можно скорѣй чрезъ сухія первоначальныя упражненія, которое отличаетъ ихъ отъ учащихся декламации въ западной Европѣ, гдѣ техническая сторона всегда безукоризненно выработана у всѣхъ, посвящающихъ себя этому искусству.

При правильной и прочной постановкѣ дѣла обученія декламации, необходимо, чтобы преподаватели обращали особенное вниманіе на усвоеніе учащимися техническихъ условій искусства *раньше всего остального*, преслѣдуя эту цѣль съ полной энергіей и *не оставляя эту задачу до тѣхъ поръ, пока она не будетъ достигнута въ достаточной мѣрѣ*. Въ нашемъ обществѣ замѣчается столько усвоенныхъ воспитаніемъ, дурными примѣрами и привычками, неправильностей рѣчи, что для борьбы съ ними не можетъ быть излишка усердія или слишкомъ продолжительнаго срока. Только вполне очистивши рѣчь отъ всѣхъ погрѣшностей, придавъ ей всѣ качества красивой литературной рѣчи, можно приступить къ дальнѣйшимъ занятіямъ декламациею съ ручательствомъ за успѣшное достиженіе цѣли. Большинство современнаго общества такъ *плохо* говоритъ на своемъ родномъ языкѣ, что только отъ изученія техническихъ условій дикціи можно ожидать широкаго распространенія сознанія силы, богатства и мелодическихъ красотъ русской рѣчи. Распространителями такого сознанія и носителями истинныхъ познаній красоты русскаго языка должны явиться люди, обучившіеся систематически искусству русской декламации.

На ряду съ этимъ, на первыхъ же шагахъ обученія, приходится всегда упорно бороться съ *темпомъ* рѣчи. Выработка техническихъ качествъ возможна только подъ условіемъ обладанія медленною, отчетливою рѣчью, но именно эта медленность и дается съ особеннымъ трудомъ учащимся, почти сплошь страдающимъ

относительно скороговоркою. Переноса въ упражненія свои житейскія привычки, учащіеся никакъ не могутъ совладать на первыхъ порахъ съ требованіями темповъ болѣе медленныхъ. Въ особенности труднымъ кажется имъ сочетать медленное теченіе рѣчи съ требованіемъ живой, *естественной* рѣчи; привыкнувъ въ жизни говорить съ извѣстною быстротой, болѣе медленная рѣчь имъ слышится какъ *неестественная* книжная. Сохранить живость и естественность житейскихъ интонацій при болѣе медленномъ, требуемомъ декламацию, теченія рѣчи—представляется для нихъ задачею весьма трудно разрѣшимою.

Необходимо, на первыхъ же порахъ, приучать сдерживать привычныя стремленія къ ускоренію рѣчи, слѣдя за собою съ неослабнымъ ни на минуту вниманіемъ и требовать, чтобы учащіеся *въ такомъ именно замедленномъ теченіи рѣчи* и находили жизненно-простыя, естественныя интонаціи. Въ противномъ случаѣ, та простота и естественность, которая замѣчалась въ рѣчи обычной имъ быстроты, тотчасъ же утратится, какъ только теченіе рѣчи будетъ замедленно.

Мало-по-малу упражненія выработаютъ извѣстный основной видъ темпа, удовлетворяющаго требованіямъ декламаци, болѣе медленнаго, чѣмъ темпъ житейской рѣчи, и тогда учащіеся безъ труда примѣняютъ къ нему какъ требованія естественности интонаціи, такъ и всевозможныя формы измѣненій основного темпа. Упражненія же покажутъ имъ и тѣ измѣненія скорости рѣчи, какія окажутся нужными по соображенію съ силою голоса, съ пространствомъ и средой, въ которыхъ рѣчь произносится и съ прочими физическими условіями.

Требованіе естественности и жизненной правды интонацій отнюдь однако же не должно быть понимаемо какъ точное перенесеніе въ искусство декламаци обыкновенныхъ формъ житейской рѣчи. Въ жизни мы говоримъ далеко не правильно: многое недоговаривается, а понимается ухомъ по привычкѣ, многое произносится небрежно, тонируется произвольно, допускается масса отступленій отъ правильныхъ формъ паузъ и удареній и т. п. Въ искусствѣ же декламаци рѣчь должна быть хоть и живая, но *правильная* и *литературно-красивая*, т. е. выработанная согласно правиламъ языка и фонетическимъ его условіямъ, чистая отъ всякихъ погрѣшностей и согласная съ законами логическаго и художественнаго тонированія.

Съ другой стороны, требованія *правильной* рѣчи въ искусствѣ выразительнаго чтенія не должны вести къ академической

сухости, педантической, не знающей никаких уступокъ, строгости соблюденія всѣхъ правилъ. Для приданія рѣчи требуемой живости, разговорной естественности, необходимы иногда тѣ отступленія отъ предписываемыхъ теорію правилъ, которыя замѣчаются въ житейской рѣчи.

Найти такую середину между педантично-правильной, но сухой рѣчью и живыми, естественными интонаціями, допускающими отступленія отъ законовъ правильной рѣчи, значитъ выработать рѣчь живую и естественную, но вмѣстѣ съ тѣмъ и литературно-правильную, красивую,—что и составляетъ главнѣйшую трудность задачи.

Едва ли не самая главная задача при обученіи декламациі—добиться, чтобы учащіеся *не читали, а говорили*, въ какой бы формѣ это ни было: эпической, лирической или драматической. Разница между *говорить* и *читать* и заключается въ отсутствіи, при *чтеніи*, той живости и естественности интонацій, которая присуща человѣку, когда онъ *говоритъ*.

Это требованіе основное, но и самое трудное для достиженія. Каждый изъ учащихся вполнѣ владѣть по привычкѣ всѣми живыми интонаціями *въ разговоръ*, но стоитъ только тотъ же разговоръ заставить его *прочестъ*—и живости интонаціи какъ не бывало: разговоръ получаетъ какой-то мертвенный, книжный характеръ, всѣ интонаціи пахнутъ типографской краской.

Можно смѣло сказать, что добиться того, чтобы все исполняемое декламаторомъ не *читалось, а говорилось*—есть конечная цѣль обученія и вѣнецъ всѣхъ усилій преподавателя. Достигнуть этого результата можно только исподволь и послѣ долгаго ряда упражненій.

При всѣхъ устныхъ упражненіяхъ, въ теченіе всего курса обученія, слѣдуетъ добиваться отъ учащихся интонацій живыхъ, черпаемыхъ изъ дѣйствительной жизни путемъ наблюденія, останавливая и поправляя каждый разъ, когда интонаціи уклоняются отъ разговорной жизненности. Въ особенности слѣдуетъ строго соблюдать эту методу при исполненіи *басенъ, разговорныхъ отрывковъ и драматическихъ сценъ*, т. е. такихъ формъ, которыя и основаны на разговорныхъ, живыхъ интонаціяхъ. При этомъ не слѣдуетъ учить *съ голоса*, показывая эти интонаціи, а добиваться, чтобы учащіеся *сами нашли ихъ*, сообразивъ, *какъ* это бываетъ въ дѣйствительной жизни. Навыкнувъ правильно исполнять разговорныя задачи (басни, сцены и т. п.), учащіеся сумѣютъ потомъ перенести и въ другія формы (повѣствованія, описанія,

лирики и т. д.) ту же естественность, живость и реальную правду интонацій. Такимъ образомъ, только пройдя весь послѣдовательный рядъ упражненій (въ указанномъ ниже порядкѣ) можно добиться усвоенія учащимися разговорныхъ, простыхъ, жизненныхъ интонацій, необходимыхъ для *всякаго* устнаго исполненія.

Замѣчено еще, что читаемое *наизусть* легче выливается въ живыя интонаціи, чѣмъ читаемое по книгѣ. Поэтому весьма полезно заставлятъ учить и исполнять на память задаваемые упражненія, которыя получаютъ характеръ какъ бы собственныхъ (учащагося) рѣчей, разсказа и т. д. Понятно, что исполненіе наизусть возможно только на небольшихъ примѣрахъ, болѣе же обширные примѣры и отрывки должны быть поневолѣ исполняемы по книгѣ. Заучивать на память можно не ранѣе какъ по разработкѣ въ главныхъ чертахъ всего тонированія, ибо неправильно тонируемое и такъ заученное наизусть потомъ уже весьма трудно исправляется, и вообще *переучивать* по новому гораздо труднѣе, чѣмъ заучивать вновь.

Относительно предварительнаго разучиванія исполняемаго слѣдуетъ замѣтить, что по новизнѣ этого дѣла у насъ сознаніе необходимости предварительной работы далеко еще не установилось, лучшіе наши чтецы ограничиваются однимъ поверхностнымъ ознакомленіемъ съ исполняемымъ, возлагая надежду на свою опытность, талантливость или находчивость. Поэтому всѣ чтенія представляются какъ бы экспромтами, чтеніемъ *à livre ouvert* болѣе или менѣе удачнымъ. Если же принять въ соображеніе всю сложность и разнообразіе предстоящихъ исполнителю задачъ, то безспорнымъ окажется необходимость самой тщательной и кропотливой предварительной подготовки, анализа и обсужденія читаемаго, распланировки приемовъ декламации, пробъ исполнимости задуманнаго плана, репетированія подробностей исполненія, примѣрки голоса къ окружающимъ условіямъ и проч. и проч. Понятно, что всѣ репетированія и пробы должны быть производимы полными тонами, всею потребною силою голоса и вообще въ формахъ и условіяхъ предстоящаго исполненія. Только хорошо обдуманная и тщательно разученная вещь можетъ быть исполнена вполнѣ художественно.

Вообще въ вопросѣ подготовки исполненія декламаторъ находится въ томъ положеніи, какъ актеръ, готовящійся исполнить на сценѣ свою роль, съ тою только разницею, что задачи декламатора, какъ уже неоднократно было упомянуто выше, несравненно сложнѣе и труднѣе задачъ актера. Здѣсь кетати будетъ упомянуть о той сравнительной разницѣ, какая существуетъ между чтеніемъ въ

тѣсномъ смыслѣ, устнымъ исполненіемъ въ условіяхъ искусства декламациі и сценическимъ исполненіемъ, игрой.

Чтець письменныхъ памятникѣвъ, не принадлежащихъ къ изящной словесности, воспроизводитъ голосомъ содержаніе читаемаго. Понятно, что его чтеніе должно выполнять задачи техническихъ условій чтенія и отчетливо и ясно передавать логическій смыслъ путемъ логическаго тонированія. Не преслѣдуя никакихъ задачъ художественной выразительности, такое исключительное *толковое* чтеніе въ сущности стоитъ внѣ занимающаго насъ вопроса и упомянуто только въ силу того значенія, какое имѣютъ для него первыя двѣ группы условій искусства декламаций: техническая и логическая.

Впрочемъ, нерѣдко и произведенія художественной литературы читаются только *толково*, но не выразительно, и хотя въ этомъ случаѣ исполненіе и не подходитъ подѣ понятіе декламациі, но оно уже представляетъ значительныя достоинства сравнительно съ чтеніемъ совсѣмъ неумѣлымъ, грѣшнымъ въ передачѣ логическаго смысла, искажаемаго неправильнымъ логическимъ тонированіемъ или техническими недостатками и пороками чтенія, что встрѣчается сплошь и рядомъ съ людьми, никогда не учившимися читать. Понятно, что если кто не въ состояніи читать выразительно, то лучше читать хоть толково, чѣмъ читать и не выразительно и даже логически неправильно. Въ большинствѣ жизненныхъ случаевъ, *хорошимъ чтеніемъ* и называется именно только толковое чтеніе, истинно же выразительное, художественное въ полномъ объемѣ исполненіе пока встрѣчается очень рѣдко и составляетъ особенность или людей спеціально себя этому посвятившихъ или щедро одаренныхъ отъ природы художественныхъ натуръ—само-родковъ.

Читая выразительно художественное литературное произведеніе, можно впасть въ двѣ крайности: или обезцвѣтить исполненіе до степени только толковаго, логическаго чтенія или, наоборотъ, преувеличить выразительность до степени сценической *игры*.

Мы уже не разъ касались вопроса о различіи задачъ чтеца-декламатора и сценическаго художника-актера и о тѣхъ средствахъ, которыми каждый изъ нихъ располагаетъ. Тѣмъ не менѣе, въ жизни можно нерѣдко видѣть примѣры нарушенія границы, существующей между чтеніемъ и игрой. Такіе примѣры болѣе всего встрѣчаются въ чтеніи профессиональныхъ чтецовъ и чтецовъ-актеровъ. Послѣдніе — по привычкѣ играть, а первые — вслѣдствіе погони за успѣхомъ въ публикѣ, склонны утрировать выразитель-

ныя средства декламаціи до степени сценической игры и считаютъ за качества чтенія такіе приемы, которые выводятъ чтеніе изъ свойственныхъ ему границъ.

Эти границы переступаются особенно легко при чтеніи драматическихъ сценъ, пьесъ и вообще разговорныхъ мѣстъ, при передачѣ сильныхъ лирическихъ настроеній и яркихъ описаній или рассказовъ. Такіе чтецы обыкновенно не довольствуются въ этихъ случаяхъ измѣненіями *тона*, составляющаго единственное средство декламатора, но прибѣгаютъ къ измѣненіямъ голоса, къ подражаніямъ и передразниваніямъ, къ изображеніямъ высшаго напряженія пафоса и воспроизведенію аффектовъ съ силою, допустимою только при участіи такихъ выразительныхъ средствъ, которые не входятъ въ сферу декламаціи, а присущи сценической игрѣ, какъ-то: дѣйствія, движенія, позы, жесты и полная мимика исполнителя.

Вообще слѣдуетъ замѣтить, что удержаться на весьма тонкой и деликатной границѣ, отдѣляющей художественное чтеніе отъ игры, весьма нелегко, но переступить ее составляетъ такую же ошибку противъ художественнаго вкуса, какъ *драматизировать* произведенія, не написанныя въ драматической формѣ—является нарушеніемъ вкуса литературнаго. Нѣтъ сомнѣнія, что въ любомъ эпическомъ произведеніи, напримѣръ романѣ, встрѣчаются „разговоры“ дѣйствующихъ лицъ, которые при желаніи могутъ быть драматизированы до степени индивидуальной выразительности говорящихъ, ежели бы они были лицами драмы, но въ этомъ же приѣмѣ и заключалась-бы грубая ошибка, ибо авторъ романа, хотя и оставаясь въ сторонѣ, *рассказываетъ о разговорѣ*, а не сами дѣйствующія лица отъ себя произносятъ рѣчи; по этому степень индивидуальной выразительности рѣчей *въ пересказѣ автора* не должна быть такой яркости и силы, какъ если бы эти рѣчи излагались какъ непосредственныя рѣчи дѣйствующихъ лицъ въ драмѣ. Границы между тѣмъ и другимъ воспроизведеніемъ, повторяю, очень тонки, и нужно много художественнаго такта, литературнаго вкуса и вѣрнаго *чувствованія* задачъ декламаціи, чтобы ихъ не нарушить.

Въ непосредственной связи съ занимающимъ насъ вопросомъ стоитъ другой—насколько чтець можетъ позволять себѣ, въ поясненіе и дополненіе своего воспроизведенія, мимическія движенія и жестикуляцію, не выходя изъ границъ выразительныхъ средствъ декламаціи.

Имѣя въ виду конечную цѣль искусства выразительнаго чтенія—воспроизведеніе въ душѣ слушателя того впечатлѣнія, какое

авторомъ преднамѣчено,—слѣдуетъ допустить, что *личная мимика*, какъ дополняющая слово, является могучимъ для чтеца пособіемъ. Общее настроеніе лица, соотвѣтствующее содержанию исполняемаго, необходимо для цѣльности впечатлѣнія, ибо нельзя себѣ представить обратнаго случая (напримѣръ, веселое лицо при грустномъ содержаніи читаемаго) безъ нарушенія существенныхъ качествъ выразительности. Понятно, что внутреннее содержаніе исполняемаго и въ особенности передаваемые чтецомъ душевныя настроенія, чувство и аффекты прежде всего отразятся на органахъ личной мимики: глазахъ, губахъ, бровяхъ, складкахъ лба и рта, служащихъ краснорѣчивыми показателями внутренняго состоянія чело-вѣка. Такая личная мимика, чуждая однако же преувеличеній и регулируемая яснымъ сознаніемъ задачъ декламации, вполне допустима и умѣстна при устномъ исполненіи. Здѣсь не мѣсто говорить о значеніи мимическихъ измѣненій лица и теоретической связи ихъ съ душевными состояніями, равно какъ и безцѣльно было бы давать какія-либо указанія способовъ пользованія средствами личной мимики; способность мимировать лицомъ есть способность инстинктивная, сила ея выразительности составляетъ природный даръ, который можетъ быть только развитъ, упорядоченъ изученіемъ своего лица и упражненіями, но не привитъ обученіемъ тому, у кого онъ отсутствуетъ. Конечно, чѣмъ выразительнѣе лицо, чѣмъ развитѣе мимическое его краснорѣчіе, тѣмъ легче достигаются и цѣли декламации такимъ одареннымъ отъ природы исполнителемъ.

Кромѣ личной мимики, при выразительномъ чтеніи допустимы также и пояснительные легкіе жесты, но подъ условіемъ крайней сдержанности и умѣренности пользованія этимъ средствомъ. Небольшой, мягкій, образный жестъ рукою или обѣими, движеніе плечъ и головы—вотъ все что можетъ себѣ позволить декламаторъ, не выходя изъ рамокъ, дозволенныхъ ему средствъ. Обиліе жестовъ вообще производитъ невыгодное, пестрое впечатлѣніе; при декламации же необходима особенная умѣренность какъ въ количествѣ, такъ и въ силѣ, яркости жеста. Красота, округлость, плавность или энергія и значительность жестовъ, составляющія необходимыя качества всякой жестикуляціи, конечно, умѣстны и при жестахъ, сопровождающихъ декламацию. Выразительность жеста и умѣнье пользоваться имъ въ умѣстныхъ случаяхъ составляютъ такую же способность, какъ и даръ личной мимики, и лучше совѣмъ не позволять себѣ жестикуляціи, если этой способности нѣтъ, чѣмъ допускать жесты неумѣстные, невыразительные или некрасивые.

Хотя способность жестикуляціи и можетъ быть развита, упорядочена и обработана соответствующими упражненіями, но такъ какъ этотъ вопросъ не входитъ въ задачу настоящаго изложенія, то мы его и не будемъ касаться.

Замѣтимъ только, что какъ личная мимика, такъ и сопровождающая устное исполненіе жестикуляція могутъ быть примѣнимы въ полной силѣ только при чтеніи наизусть и стоя. При чтеніи сидя и по книгѣ, возможны, конечно, только тѣ пояснительныя средства, которыя совмѣстимы съ такой позой и съ держаніемъ книги передъ собою. Какъ уже было сказано, исполненіе наизусть и стоя представляетъ собою наилучшій способъ, но примѣнимый къ сожалѣнію лишь къ небольшимъ объемамъ исполняемаго.

1. Чтеніе стиховъ и прозы.

Теперь мы обратимся къ весьма существенному вопросу о различіи способовъ исполненія въ *прозаической* и *стихотворной* формѣ. Вопросъ этотъ представляется особенно важнымъ не съ теоретической стороны, а въ силу весьма распространеннаго недоразумѣнія, имъ порождаемаго. Существуетъ у многихъ мнѣніе, что идеаль чтенія стиховъ—читать ихъ такъ, чтобы казалось, что это не стихи, а проза. Съ другой стороны, неопытные и незнающіе чтецы впадаютъ въ другую крайность—они *поютъ* при чтеніи стиховъ, отбивая размѣры стихосложенія и звеня рифмами.

Съ теоретической точки зрѣнія, никакой разницы въ чтеніи стиховъ и прозы не существуетъ. Какъ въ прозѣ, такъ и въ стихахъ всѣ раздѣленія періодовъ, всѣ остановки, ударенія и усиленія или ослабленія тона управляются, какъ мы знаемъ, правилами логическаго или художественнаго тонированія, общими какъ для стиховъ, такъ и для прозы. Остановки на концахъ строкъ, на рифмахъ, на частяхъ стихотворнаго размѣра, дѣлаемыя неумѣлыми чтецами, совершенно устраняются, если знаки препинанія, паузы, ударенія будутъ строго соблюдаемы. Если, въ силу одной изъ такихъ причинъ, логическое тонированіе требуетъ установки или ударенія на послѣднемъ словѣ стихотворной строки, то такая остановка обязательна, и пусть на ней рифма слышится звонко; если такого законнаго предлога къ остановкѣ нѣтъ, то плавное теченіе рѣчи соединить эту строку съ послѣдующей, и конечная рифма не будетъ выдѣлена ни удареніемъ ни пріостановкой. Однимъ словомъ, исполнитель долженъ строго соблюдать правила тонированія, не заботясь ни о *подчеркиваніи* стихотворной формы, ни о *скра-*

дивани ея. *Размѣръ* стиховъ всегда будетъ замѣтенъ сквозь всѣ формы тонирования, въ силу своей правильности, и скрывать его нѣтъ надобности, какъ нѣтъ основанія и выдвигать его въ ущербъ правильному тонированію.

Если меня спросятъ, что представляетъ большія трудности для выразительнаго исполненія: стихи или проза, я отвѣтилъ бы, что *проза*, ибо въ стихотворной формѣ какъ логическое, такъ и художественное содержаніе является болѣе сжатымъ, сконцентрированнымъ на сравнительно небольшихъ протяженіяхъ рѣчи; каждое слово имѣетъ опредѣленное значеніе въ общемъ планѣ выразительности, и потому тонированіе не разбрасывается, не расплывается такъ широко на отдѣльныхъ частяхъ, часто далеко стоящихъ другъ отъ друга, какъ въ прозѣ. Убѣжденіе, что прозу читать легче чѣмъ стихи, есть не болѣе, какъ недоразумѣніе, основанное на томъ, что при чтеніи прозы по большей части довольствуются однимъ только логическимъ тонированіемъ, которое, конечно, не представляетъ большихъ трудностей; но если исполнять прозу вполне художественно-выразительно, то трудность ея, сравнительно со стихами, окажется весьма ясно.

Въ силу этихъ причинъ, мнѣ кажется, что отъ учащихся можно требовать вполне выразительнаго исполненія художественной прозы тогда только, когда правила логическаго и художественнаго тонирования хорошо ими усвоены на исполненіи стиховъ, представляющихъ наилучшій матеріалъ для упражненій съ этой цѣлью. Конечно, при этомъ слѣдуетъ принимать въ соображеніе личныя свойства обучаемаго и, замѣтя наклонность къ пѣвучему чтенію, какъ слѣдствіе привычки читать размѣрныя стихотворныя формы, слѣдуетъ бороться съ такою наклонностью, разнообразя упражненія на размѣренной стихотворной и на безразмѣрной прозаической рѣчи поочередно.

Обращаясь за симъ къ вопросу объ особенностяхъ исполненія *эпическихъ*, *лирическихъ* и *драматическихъ* произведеній и ихъ отдѣльныхъ видовъ, слѣдуетъ имѣть въ виду, что хотя каждому изъ этихъ родовъ поэзіи соответствуетъ существенно различный способъ окрашиванія тона, но въ литературныхъ произведеніяхъ намъ почти не приходится имѣть дѣла съ однимъ какимъ-либо изъ этихъ тоновъ въ отдѣльности, въ чистомъ видѣ. Въ большинствѣ случаевъ, въ произведеніяхъ чисто эпическаго характера мы встрѣчаемъ отступленія въ видѣ лирическихъ или драматическихъ тоновъ; въ лирическихъ вещахъ—мы встрѣчаемъ мѣста эпическаго тона; въ драматическомъ тонѣ мы постоянно имѣемъ дѣло то съ эпиче-

скими, то съ лирическими его формами и т. д. Поэтому, мы должны принимать раздѣленіе общаго тона на три исчисленные вида, только по преобладанію въ данномъ случаѣ эпическихъ, лирическихъ или драматическихъ тоновъ.

Сдѣлавши эту оговорку, постараемся теперь намѣтить послѣдовательный порядокъ исполненія различныхъ видовъ художественной литературы, съ цѣлью наиболѣе цѣлесообразныхъ упражненій въ выразительномъ чтеніи.

Убѣдившись на чтеніи научной прозы и гекзаметровъ, что учащіяся усвоили себѣ правила логическаго тонированія, можно перейти къ указанію символическихъ удареній и вообще окрашенныхъ отдѣльныхъ словъ и колоритовъ цѣлыхъ періодовъ. Для этой цѣли лучше всего брать поэтическія описанія природы (напр. изъ „Тараса Бульбы“, начало „Бѣжина Луга“ и т. п.), дающія обильные поводы къ объективнымъ окрашиваніямъ. Рядомъ съ этимъ, слѣдуетъ брать лирическія стихотворенія съ яркими переходами чувствъ, и на нихъ показать какъ субъективныя окраски, такъ и измѣненія этическихъ акцентовъ. Затѣмъ нѣсколько басенъ уяснить суть окрашиванія индивидуальнаго, на ряду съ другими колоритами, чередующимися въ басняхъ. Послѣ такихъ поверхностныхъ упражненій слѣдуетъ приступать къ исполненію эпическихъ вещей уже въ полномъ объемѣ художественнаго тонированія съ требованіемъ правильной распланировки и надлежащихъ увеличеній или уменьшеній его.

Изъ упражненій въ *эпическомъ тонѣ* я исключаю какъ отдѣльные виды его: *описанія, повѣствованія и картины*, какъ заключающіяся въ извѣстной формѣ и мѣрѣ въ каждомъ изъ эпическихъ произведеній. *Ораторскую рѣчь* я также не ставлю во главѣ упражненій, ибо соприкасаясь съ одной стороны съ видами чисто логическаго тонированія, съ другой — она заключаетъ въ себѣ обильныя отступленія лирическаго характера, вслѣдствіе чего я съ болѣею охотой отношу исполненіе ораторскихъ рѣчей на конецъ курса.

Я думаю, что всѣ характерныя черты *эпическаго* исполненія могутъ быть уяснены и усвоены упражненіями въ трехъ формахъ: 1) *Баллады и былины*, 2) *басни* и 3) *поэмы и романъ*. Всѣ остальные виды эпоса представляются какъ бы промежуточными между этими главными видами или заключающимися въ нихъ какъ части въ цѣломъ. Сюда относятся: сказки, легенды, повѣсти и т. д., не представляющія специальныхъ чертъ исполненія.

Баллады. Историческое происхожденіе этого рода эпическихъ

произведеній отъ фантастическихъ или героическихъ исторій, *распѣвавшихся* съ извѣстнымъ музыкальнымъ сопровожденіемъ, съ припѣвами и даже съ танцами, повторявшимися въ извѣстныхъ мѣстахъ разсказа, отразилось, конечно, и на формѣ балладъ, какъ поэтическихъ произведеній, а вслѣдствіе этого и на устномъ исполненіи ихъ. Правда, теперь уже баллады не поются подъ музыку, а читаются, но близость музыкальнаго элемента сказывается въ размѣрахъ стиха, однообразно правильномъ, отчетливо замѣтномъ и музыкально звонкомъ на рифмахъ. Прежніе припѣвы и пританцовыванія оставили слѣды на повтореніяхъ, въ извѣстныхъ болѣе или менѣе правильныхъ промежуткахъ, нѣкоторыхъ строфъ, заканчивающихъ или начинающихъ каждую часть баллады однимъ и тѣмъ же припѣвомъ. („Мчатся тучи, вьются тучи“, „они вспоминаютъ минувшіе дни и битвы, гдѣ вмѣстѣ рубились они“). По-этому характерною чертою исполненія балладъ является: пѣвуче-мѣрное показаніе размѣра (почти до степени скандированія по стопамъ), звонкая рифма и колоритъ торжественно-таинственный, ука-зывающій на фантастическую, чудесную, загадочную или страш-ную сторону содержанія баллады. Эти-то характерныя черты испол-ненія, легко уловимыя начинающими, позволяли мнѣ давать бал-лады для первыхъ опытовъ выразительнаго чтенія. Крупность ихъ признаковъ легче ухватывается, чѣмъ тонкія особенности другихъ видовъ поэзіи, доступныя только при дальнѣйшихъ занятіяхъ. Кромѣ того, баллады помогаютъ сразу оторвать отъ тривіальнаго тона тѣхъ изъ учащихся, которымъ трудно дается вообще нѣсколько приподнятый, немного торжественный тонъ. Понятно, что учащіеся, склонные къ излишней напыщенности, должны быть наоборотъ ограждаемы отъ укорененія этого недостатка, и для нихъ исполне-ніе балладъ можетъ быть скорѣе вредно, чѣмъ полезно.

Какъ разновидность того же основного вида, *былина* стоитъ въ тѣхъ же условіяхъ исполненія, какъ и баллада, съ тою разли-цею, какую вноситъ чисто русскій, бытовой складъ содержанія и близкіе къ характеру народно-пѣсенному обороты ея формъ. Я раз-умѣю здѣсь былинку художественную, т. е. поэтически-обработан-ныя формы настоящей былины, въ родѣ напримѣръ „Пѣсни о купцѣ Калашниковѣ“ Лермонтова, носящей характеръ и формы народной исторической былины. Вообще баллада у насъ является формою чуждою, заимствованною съ запада, искусственною; въ чисто русской же поэзіи она вполне замѣщается былиною, одина-ковою съ ней происхожденіемъ и сродною по формамъ.

Исполненіе былинъ на ряду съ балладами представляетъ еще

ту пользу, что оно знакомитъ съ бытовымъ складомъ рѣчи, съ ея своеобразными интонаціями и подготавливаетъ обучаемого къ чтенію *пѣсенъ*, какъ лирическихъ формъ того же народно-бытового характера.

Приподнявъ тонъ учащихся исполненіемъ балладъ, полезно непосредственно перейти въ противоположную крайность—упрощеніе тона до полной жизненной естественности, наивности и безъискусственности, чтеніемъ *басенъ*.

Басни должны читаться съ полною реальностью тона. Наивная простодушность, убѣжденная простота и твердая опредѣленность тоновъ составляютъ главное качество исполненія *басенъ*. Онѣ же даютъ первыя понятія о подражаніяхъ и индивидуальных окрашиваніяхъ, подготавливающихъ учащихся къ чтенію драматическихъ тоновъ. Совмѣщая въ себѣ разнообразнѣйшіе виды колоритовъ, *басни* служатъ прекраснымъ матеріаломъ для всѣхъ способовъ окрашиваній, ибо на ряду съ эпическими мѣстами разсказа, встрѣчается не мало отступленій и вставокъ отъ лица автора чисто лирическаго характера, а разнообразныя интонаціи дѣйствующихъ въ *баснѣ* лицъ даютъ обильные примѣры индивидуальных особенностей этихъ интонацій.

Разработавъ интонаціи учащихся на двухъ противоположныхъ крайностяхъ—балладахъ и *басняхъ*, слѣдуетъ синтезировать объективные колориты въ исполненіи самой богатой формы эпическаго тона—въ *поэмѣ*, заключающей въ себѣ всю гамму тоновъ отъ самыхъ жизненно-простыхъ до возвышенно выразительныхъ. Къ этому же виду я причисляю и *стихотворный романъ*.

При чтеніи *поэмы* и *романа* необходимо разнообразить выборъ матеріала, давая исполнять какъ возвышенныя поэтическія созданія, такъ и реально простыя, легкія и даже шутивыя произведенія. Поэмы Пушкина, Лермонтова, Байрона, Евгенийъ Онѣгинъ, Кузнечикъ-Музыкантъ Полонскаго, поэмы Майкова,—даютъ все необходимое разнообразіе для упражненій этого рода.

Что касается до прозаическаго эпоса, то *романъ*, какъ наиболѣе полная, богатая и разнообразная его форма, представляетъ собою наилучшій, но вмѣстѣ съ тѣмъ и наиболѣе трудный матеріалъ. Какъ выше уже было сказано, вполне художественное, выразительное чтеніе прозаическаго романа—есть вѣнецъ искусства чтеца. Поэтому болѣе правильнымъ представляется оставлять чтеніе романа на самый конецъ курса, которому это и можетъ служить достойнымъ завершеніемъ. Какъ матеріалъ для чтенія, лучшій трудно себѣ представить по чистотѣ и красотѣ стили, какъ

романы и повѣсти Тургенева и Гончарова, а какъ примѣръ народно-бытового стиля—произведенія А. Печерскаго.

2. Исполненіе лирическихъ произведеній.

Упражненія въ исполненіи *лирическихъ* пьесъ должны быть расположены въ порядкѣ постепенной трудности и сложности задачъ субъективнаго тонированія. Слѣдуетъ начинать или съ наиболѣе спокойныхъ душевныхъ состояній раздумья, созерцанія, какія изображаются въ *думахъ*, или же съ менѣе сложныхъ, болѣе опредѣленныхъ настроеній, какъ въ *элегіяхъ*. Болѣе энергическія проявленія внутренняго чувства, отражающіяся въ *пѣсню* и возвышающіяся до восторженной *оды*, должны составлять послѣдующую ступень упражненій. Постепенно нужно приводить къ исполненію яркихъ, сильныхъ настроеній, энергичныхъ взрывовъ внутреннихъ чувствъ, каковы, на примѣръ, пьесы: Последнее новоселье, На смерть Пушкина, Клеветникамъ Россіи и т. п. Не слѣдуетъ упускать изъ виду, что для полнаго осуществленія идеаловъ декламации, настроеніе поэта должно быть воспринимаемо настолько исполнителемъ-чтецомъ, чтобы оно имѣло видъ его личнаго настроенія, и рѣчь дышала полною искренностью и убѣжденностью. Такое отождествленіе чтеца съ авторомъ не должно, однако же, въ моменты проявленія сильнаго чувства, увлекать исполненіе за предѣлы искусства декламации въ сторону сценической игры, и декламаторъ не долженъ переходить въ актера. Деликатность границы раздѣляющей эти двѣ сферы, должна быть точно сознаана и строго соблюдена чувствомъ мѣры и такта исполнителя, хотя нельзя не сознаться, что перейти ее нѣтъ ничего легче именно подъ видомъ полнаго отождествленія себя съ авторомъ, являясь какъ бы въ его роли, одушевленнымъ его чувствами, подчиняющимся его настроеніямъ и аффектамъ.

Приобрѣтя достаточную гибкость въ исполненіи всевозможныхъ лирическихъ настроеній, выражающихся въ лирическихъ стихотворныхъ пьесахъ, необходимо примѣняться къ этому же способу исполненія на *прозаической формѣ*. Для этого весьма полезно упражняться въ чтеніи *лирической прозы*, каковы на примѣръ отрывки Гоголя: Русь, Тройка, Дяѣпръ и т. п., и въ особенности „стихотворенія въ прозѣ“ Тургенева, дающія обширный матеріалъ для задачъ этого рода. Правильное тонированіе стихотвореній въ прозѣ оказываетъ огромную пользу для цѣлей выразительнаго тонированія прозы вообще и какъ нельзя лучше подготовляетъ уча-

щагося къ художественному чтенію романа. Подведеніе эпическаго матеріала этихъ стихотвореній подъ условія выраженія лирическихъ настроеній при воспроизведеніи его—упражненіе какъ нельзя болѣе плодотворное и чрезвычайно интересное.

Чтеніе *драматическихъ произведеній* требуетъ уже значительнаго умѣнья владѣть гибкими разнообразными интонаціями, естественною разговорною рѣчью и наблюдательностью. Поэтому оно и дается учащимся труднѣе всего остального. Въ немъ они находятъ примѣненія всѣхъ тѣхъ качествъ устнаго исполненія, которыя совершенствовались въ нихъ предшествующими упражненіями: и умѣнье вести жизненно просто и вмѣстѣ съ тѣмъ выразительно разсказъ отъ своего лица, и способность возвышаться до пафоса въ изображеніи душевныхъ движеній, и способность имитаций или подражаній въ извѣстной мѣрѣ; все это обобщается въ чтеніи драматическомъ.

Приступая къ драматическимъ интонаціямъ, прежде всего слѣдуетъ добиваться разговорной, естественной рѣчи, и только. Матеріаломъ для этого должны служить *комедіи*, въ которыхъ надо подыскивать діалоги и сцены чисто резонерскаго характера, безъ особеннаго подъема драматическаго чувства. Вмѣстѣ съ тѣмъ, полезно давать длинные монологи, заключающіе въ себѣ разсказы или описанія. Чередуя сцены по содержанію своему болѣе серьезныя и сцены легкія, веселыя, надо отдавать предпочтеніе комедіи стихотворной передъ прозаической, такъ какъ совладавши съ разговорною рѣчью стихами, прозаическая рѣчь будетъ уже гораздо легче касаться, а вмѣстѣ съ тѣмъ тона ея получать ту твердость и опредѣленность, которая выработана будетъ на рѣчи стихотворной.

Прекраснымъ матеріаломъ для этихъ цѣлей представляются сцены изъ „Горе отъ ума“, гдѣ разговорный стихъ доведенъ до совершенства, затѣмъ сцены изъ комедій Мольера (напримѣръ, Мизантропъ, Школа женщинъ, Тартюфъ) и небольшія комедіи первой четверти нашего столѣтія, какъ напр. комедіи Хмельницкаго: Воздушные замки, Нерѣшительный и т. п.

Только когда разговорная рѣчь дается уже легко, просто и жизненно, можно перейти къ драматическимъ интонаціямъ болѣе содержательнымъ въ смыслѣ лирическаго чувства и опять-таки соблюдая извѣстную постепенность отъ сценъ менѣе драматическихъ къ сценамъ болѣе яркаго драматическаго содержанія. Поэтому чтеніе *драмъ* должно предшествовать чтенію *трагедій*, представляющихъ собою уже высшую степень напряженія драматической экспрессіи.

Поэтическія созданія В. Гюго, Шиллера и Шекспира представляют примѣры всего необходимаго разнообразія образцовъ для исполненія, которыя полезно чередовать съ стихотворной и исторически-бытовою драмою и трагедіей русскаго характера, каковы произведенія Пушкина, графа А. Толстого и Островскаго. Слѣдуетъ однако же внимательно слѣдить, чтобы чтеніе стихотворныхъ образцовъ драмы не вкоренило въ учащихся слишкомъ аффектированную манеру исполненія, не привило бы имъ однообразно торжественный ложно приподнятый тонъ. Предупреждая такую опасность, необходимо время отъ времени оставлять стихотворныя формы драмы и вообще высокую трагедію и обращаться къ произведеніямъ реально-художественнымъ, какъ, напримѣръ, образцовыя бытовыя пьесы Островскаго, представляющія и по формѣ своей прозаическоя рѣчи и по жизненно-реальному содержанію лучшіе примѣры правдиваго осуществленія въ искусствѣ самой простой, естественной дѣйствительности.

Пьесы и сцены исключительныхъ бытовыхъ особенностей, какъ, напримѣръ, чисто-народныя, требуютъ, конечно, болѣе близкаго знакомства съ условіями быта и характеромъ народной рѣчи, чѣмъ встрѣчаемое въ средѣ учащихся; поэтому народную рѣчь слѣдуетъ изучить въ жизни и тогда уже возможно примѣнять въ чтеніи, а не „сочинять“ ее вслѣдствіе малаго съ ней знакомства.

Мы уже не разъ касались вопроса о границахъ между исполненіемъ декламатора и игрою сценическаго художника-актера и не считаемъ нужнымъ повторять сказаннаго. Замѣтимъ только, что выразительное чтеніе драматическаго произведенія хотя и воспроизводитъ его во всемъ, что касается рѣчей и интонацій дѣйствующихъ лицъ, въ полной подробности художественныхъ колоритовъ этихъ интонацій, но общая сила выразительности рѣчей будетъ все-таки уменьшеною сравнительно со сценическимъ исполненіемъ, увеличивающимъ эту выразительность тѣми средствами иллюзіи, которыми располагаетъ сцена. Есть сильныя мѣста въ пьесахъ, которыя непремѣнно требуютъ дополняющаго рѣчь *дѣйствія*, какъ извѣстно не находящагося въ распоряженіи чтеца; эти мѣста какъ бы ни были выразительно прочитаны, никогда не произведутъ того впечатлѣнія, какъ когда они *сыграны*, и напрасны были бы всѣ усилія декламатора придать имъ полную яркость выразительности. Поэтому исполнитель-чтець и не долженъ гнаться за недостижимымъ, а довольствоваться вѣрно намѣченнымъ общимъ тономъ такого мѣста. Въ моментъ сильныхъ аффектовъ, человѣкъ иногда издаетъ такіе вопли и нечеловѣческіе звуки, которые въ дѣйствиіи воспроизводятъ

совершенно вѣрно данное душевное состояніе,—въ чтеніи же были бы совершенно неумѣстны и производили бы противоположное впечатлѣніе. То же самое и въ подражаніяхъ и воспроизведеніяхъ комическихъ приемовъ игры, неумѣстныхъ и недопустимыхъ въ декламационномъ исполненіи въ той мѣрѣ, въ какой они исполнѣны законны на сценѣ.

Здѣсь кстати будетъ сказать, что *комическая передача* въ чтеніи требуетъ непремѣннымъ условіемъ комической способности у исполнителя, безъ чего никакія указанія не дадутъ ни малѣйшаго результата. Одаренный комическимъ талантомъ декламаторъ найдетъ безсознательно въ себѣ самомъ способы надлежащаго воспроизведенія комическаго въ чтеніи, безъ этого же дара можно посовѣтовать только по возможности обходить недоступныя трудности, довольствуясь *толковою* передачею общаго характера данной рѣчи.

Какъ частность, слѣдуетъ обратить вниманіе, что у насъ мало кто умѣетъ соблюдать надлежащую степень рельефа при передачѣ въ пьесахъ чужихъ рѣчей, при чтеніи писемъ и т. п. обстоятельствахъ. Въ большинствѣ случаевъ, такимъ мѣстамъ придается та же степень яркости, какъ если бы это были рѣчи самого говорящаго (вмѣсто словъ *письма* говорилъ бы ихъ *самъ авторъ* письма и т. д.), вмѣсто того, чтобы падающую на такія мѣста выразительность изображать *съ меньшею* рельефностью, какъ *рефлектированную*, а не непосредственную, совершенно въ томъ же соотвѣтствіи, въ какомъ природный ландшафтъ отражается въ какой-нибудь блестящей, но не зеркально-чистой поверхности.

Намъ остается еще коснуться *поясненій* дѣйствія пьесъ, подлежащихъ чтенію декламатора. Общее правило: воспроизводя подлежащими интонаціями рѣчи дѣйствующихъ въ пьесѣ лицъ, надо стараться по возможности избѣгать всякихъ вставныхъ поясненій, расхолаживающихъ впечатлѣніе, производимое чтеніемъ. Поэтому, прочтя въ началѣ списокъ дѣйствующихъ лицъ и ознакомивъ на первыхъ порахъ слушателей съ особенностями присущихъ каждому изъ этихъ лицъ тоновъ, избѣгать по возможности называть говорящее лицо. Въ сценахъ несложныхъ и при характерномъ различіи рѣчей одного лица сравнительно съ рѣчами другихъ—слушатель будетъ понимать *кто* говоритъ и безъ упоминанія его имени. Если же сцена сложная, состоящая изъ многихъ говорящихъ лицъ, рѣчи же ихъ не особенно характерны, то во избѣжаніе недоразумѣній слѣдуетъ иногда называть лицъ, но только въ случаяхъ

необходимости. При рѣчахъ второстепенныхъ и третьестепенныхъ персонажей, однообразной характерности (1-й солдатъ, 2-й изъ народа и т. д.), можно и совсѣмъ не называть ихъ, если общій, перекрещивающійся говоръ толпы и безъ того ясенъ.

Ремарки автора, относящіяся до выразительности *рѣчей* дѣйствующихъ лицъ (горячо, надменно и т. д.), совсѣмъ не должны читаться, а должны быть *исполнены* тономъ. Ремарки же, означающія *дѣйствія* (бросаясь въ объятія, надѣвая шляпу, и т. д.), необходимыя для цѣлей сценъ, должны быть прочтены такъ же, какъ и указанія *входитъ, уходитъ*, если всѣ эти дѣйствія не очевидно ясны изъ рѣчи или тона ея. Повторяю, вездѣ, гдѣ можно обойтись безъ чтенія пояснительныхъ ремарокъ и безъ ущерба для яснаго, точнаго пониманія читаемаго, слѣдуетъ ихъ избѣгать въ видахъ цѣлости впечатлѣнія отъ художественно-выразительнаго устнаго исполненія драматическихъ произведеній.

VI.

Заключеніе.

Закончивъ изложеніе предпріятого мною опыта, я долженъ повторить то, что сказалъ въ началѣ труда: я не придаю ему ни значенія законченной теоретической системы ни значенія практическаго руководства для учащихъся, учебника выразительнаго чтенія. Моею цѣлью было намѣтить систематическую связь теоретическихъ основъ искусства декламации съ практическою послѣдовательностью пріемовъ преподаванія этой новой еще у насъ отрасли челоувѣческихъ знаній. Если мнѣ удалось поставить на видъ вопросы, заслуживающіе научной ихъ обработки, если предлагаемый опытъ можетъ послужить программю дальнѣйшихъ разслѣдованій на намѣченномъ пути, и если вообще мой скромный трудъ послужитъ поводомъ къ обмѣну мнѣній по этимъ вопросамъ между компетентными людьми и тѣмъ хотя сколько-нибудь двинетъ впередъ дѣло возможно широкаго распространенія въ семьѣ, школѣ и обществѣ обученіе выразительному чтенію,—я почту себя вполне счастливымъ и цѣль мою вполне достигнутою.

ЦУНБ

им. Н. А. Некрасова



2 000001 344200



Такимъ образомъ, главнѣйшая задача искусства декламаци — *правильно говорить и читать*; стало быть, *изученіе этихъ правилъ* и составляетъ содержаніе искусства выразительнаго чтенія, *какъ положительнаго знанія*, обладаніе коимъ необходимо, независимо отъ какой бы то ни было степени прирожденной талантливости.

Въ чемъ именно состоятъ *правила* искусства выразительнаго чтенія, будетъ изложено въ своемъ мѣстѣ, ниже, теперь же я позволю себѣ привести еще одну цитату изъ книги Легувэ, весьма убѣдительно указывающую на то, что правила искусства декламаци покоятся на совершенно точныхъ и опредѣленныхъ основаніяхъ. „Однажды Марсъ (знаменитая актриса) дала мнѣ превосходной урокъ, — рассказываетъ Легувэ. — Она пріѣхала на репетицію нѣсколько усталая, озабоченная и не расположенная отдаться вполнѣ своей роли. Начинаютъ второй актъ: въ немъ есть одна сцена, которая требуетъ большой энергіи. Марсъ повторила ее, *не возвышая голоса и не сдѣлавъ ни одного движенія*; а между тѣмъ, *весь эффектъ всѣхъ оттѣнки чувства были выражены*. Это была какъ бы картина, видимая издали; какъ бы музыкальная пьеса, слышанная на нѣкоторомъ разстояніи: можно было бы сказать, что мы видѣли живопись, нѣсколько поблѣднѣвшую отъ времени, но въ которой всѣ малѣйшіе оттѣнки и контуры сохранились во всей своей силѣ и соразмѣрности. Этотъ маленькій фактъ былъ для меня открытіемъ; я понялъ, на какія точныя основанія опирается искусство дикціи, такъ какъ великая артистка *сумѣла при блѣдномъ исполненіи своей роли, сохранить за ней ея пропорціональность и рельефность*“ ¹⁾.

Выше было уже говорено, что идея включенія искусства выразительнаго чтенія въ число предметовъ общаго и начальнаго образованія осуществлена практически въ весьма недавнее время и то лишь одной С. Америкой и муниципалитетомъ города Парижа; въ послѣднемъ многія изъ начальныхъ школъ уже ввели этотъ предметъ, преподаваніе котораго возложено на начальныхъ учителей, подъ общимъ надзоромъ спеціальной инспекціи, врученной, по приглашенію муниципальнаго управленія, давнишней петербургской знакомой, драматической артисткѣ, нынѣ оставившей сцену, г-жѣ Маріи Деллапортъ. У насъ же пока еще ничего не сдѣлано въ этомъ отношеніи, если не считать попытокъ П. Д. Боборыкина въ Петербургѣ въ 1876 г., въ Москвѣ — около этого же времени,

¹⁾ Ib., 11—12.

Картавость есть наиболѣе распространенный порокъ произношенія. Обнаруживается онъ главнымъ образомъ при артикуляціи плавныхъ, язычныхъ звуковъ *р* и *л*. Для произношенія звука *р*, языкъ приподнимается къ верхнимъ деснамъ и производится въ вибрацію, при чемъ вдоль его образуется желобокъ, по которому проходитъ воздухъ. Для артикуляціи звука *л* языкъ (какъ для *д*, *т*) прикасается къ верхнимъ зубамъ, а воздушный токъ проходитъ по обѣ стороны языка, между нимъ и щеками.

При органическомъ порокѣ, языкъ бываетъ или недостаточно длиненъ самъ по себѣ, или, короткостію подъязычной перепонки, лишентъ возможности достаточно выдвигаться впередъ, т. е. въ обоихъ случаяхъ кончикъ языка недостаточно упираетъ въ зубы (при *л*) или недостаточно приближается къ деснамъ для вибрированія (при *р*). При короткости подъязычной перепонки, возможна хирургическая помощь, путемъ надрѣзыванія этой перепонки, съ цѣлью облегчить языку нужно удлиненіе.

Декламационной выработкѣ подлежитъ, конечно, только та картавость, которая является слѣдствіемъ пріобрѣтенной *привычкою* погрѣшности произношенія. Отличить органическое происхожденіе картавости отъ пріобрѣтеннаго, привитаго, не представляетъ особенной трудности, такъ какъ картавость второго рода поддается, въ концѣ концовъ полному исправленію и звуки *р* и *л* получаются въ чистомъ ихъ видѣ, чего, конечно, достигнуть невозможно при недостаткѣ органическомъ, даже и послѣ (по большей части) хирургической помощи. Слѣдуетъ замѣтить при этомъ, что въ большинствѣ случаевъ картавость на *р* легче исправляется, чѣмъ картавость на *л* и другіе виды косноязычія, отличающіеся особенною упорностію.

Происхожденіе привычки картавить на *р* бываетъ вольное и невольное. Послѣдняя получается, напримѣръ, въ дѣтствѣ и остается на всю жизнь, вслѣдствіе недостатка надзора и исправленія со стороны многихъ родителей, не только не считающихъ картавость порокомъ рѣчи, но признающихъ за нею извѣстную красоту и изящество. Это же странное заблужденіе является источникомъ картавости вольной въ началѣ и невольной тогда, когда привычка укоренилась въ продолженіе многихъ лѣтъ. Распространенность въ русскомъ „образованномъ“ обществѣ французскаго языка повела къ подражанію французской манерѣ произносить вибрирующій звукъ *р* и обратила этотъ видъ картавости въ признакъ хорошаго французскаго произношенія, слѣдовательно въ признакъ хорошаго воспитанія, принадлежности къ „хорошему“ обществу, въ личное

качество, своего рода красоту, предметъ щегольства наравнѣ съ „интересною блѣдностью“ или закрученными въ иголку усами. Заблужденіе это такъ живуче и сильно, что въ обыденной жизни картавость и не считается недостаткомъ, требующимъ исправленія, тогда какъ шепелявость, благодаря своимъ комическимъ свойствамъ, почитается большимъ порокомъ и вызываетъ насмѣшки.

Впрочемъ, такое восхищеніе или, по меньшей мѣрѣ, снисходительность къ картавости, рѣдко у кого переходитъ за предѣлы обыденной жизни и не распространяется на картавыхъ людей на театальной сценѣ или на эстрадѣ декламаціоннаго чтенія, гдѣ порокъ этотъ выступаетъ во всей своей яркости и противохудожественности. Кромѣ того, надо замѣтить, что снисхожденіемъ пользуется только одинъ видъ картавости, именно картавость на *p*, тогда какъ другіе виды ея откровенно почитаются пороками произношенія. Это происходитъ, какъ уже выше замѣчено, отъ заблужденія о нераздѣльности картаваго произношенія звука *p* съ хорошимъ французскимъ выговоромъ. Но дѣло въ томъ, что французское *grassement* вовсе не есть отсутствіе звука *r* въ средствахъ говорящаго; каждый французъ, при надобности, можетъ совершенно чисто дать этотъ звукъ, даже въ весьма усиленной степени (*les roulements des r*) и отнюдь не замѣняетъ его какимъ-либо другимъ звукомъ, какъ это дѣлаютъ подражающіе французамъ русскіе. У французовъ (и то не повсемѣстно) есть особая манера произносить вибрирующій звукъ *r* усиленнымъ придыханіемъ на задней части языка, вмѣсто чистой вибраціи одного кончика. У другихъ романскихъ народовъ звукъ *r* совершенно свободенъ отъ недостатковъ, и итальянцы, также какъ и испанцы, считаютъ картавость большимъ порокомъ, что и понятно, при обиліи въ ихъ языкахъ случаевъ употребленія этого звука.

Пораженные картавостію субъекты обыкновенно замѣняютъ звукъ *p* или придыхательнымъ *g* (роскошь — *госкошь*), или *l* (радъ — *ладъ*), или же опуская *p* смягчаютъ предшествующій ему согласный звукъ, какъ бы ставя *ь* послѣ него (красный — *кьясный*), (бредъ — *бьедъ*) или облекая звукомъ *й* послѣдующую за нимъ гласную (арестъ — *айестъ*), и т. п. Какъ общее замѣчаніе, относящееся до всѣхъ видовъ картавости, слѣдуетъ имѣть въ виду, что искаженіе звука всегда грубѣе, ярче, замѣтнѣе при сочетаніи его съ дебелыми, толстыми гласными *a*, *o*, *y*, *ы* и менѣе рѣзко — при тонкихъ *e*, *и*, *я*, *ю*; этимъ обстоятельствомъ надо пользоваться при постепенномъ исправленіи отъ недостатка.

Для исправленія картавости на *p* лучшимъ способомъ слѣ-

вообще медленной рѣчи, о которой слѣдуетъ озаботиться съ первыхъ же шаговъ обученія.

Въ прямой и непосредственной зависимости отъ замедленія или ускоренія тона находится общая скорость рѣчи или ея *темпъ*, который, какъ мы видимъ, есть не что иное, какъ извѣстная степень продолжительности тона, прилагаемаго къ произношенію составляющихъ рѣчь словъ, или, иначе говоря, степень продолжительности слоговыхъ гласныхъ звуковъ.

Мы здѣсь упомянули о темпѣ съ цѣлью показать его теоретическое происхожденіе все отъ тѣхъ же рычаговъ тона, къ которымъ, въ концѣ-концовъ, приводятся и всѣ другіе приемы выразительнаго чтенія. Настоящее же значеніе свое темпъ имѣетъ въ ряду логическихъ условій, гдѣ мы къ нему своевременно и возвратимся.

Третій видъ упражненій въ примѣненіи относительнаго тона заключается въ постепенномъ *усиленіи* и *ослабленіи* его и производится такъ же, какъ и предыдущіе.

Начиная съ самаго слабого тона, на какой-либо одной средней высотѣ и при медленномъ темпѣ, съ каждой строкой гексаметра усиливать тонъ до предѣла голосовой силы (не переходя, однакоже въ крикъ) и затѣмъ также постепенно уменьшать силу до первоначальнаго слабого тона.

Весьма существенно при этихъ упражненіяхъ соблюдать ту же высоту относительно тона, т. е. производить постепенное усиленіе все на томъ же тонѣ, не допуская повышенія вмѣстѣ съ усиленіемъ, къ чему обыкновенно чувствуется невольная склонность. Полезно также соединять силу съ продолжительностью тона, въ особенности въ такомъ сочетаніи, чтобы медленные тона произносились съ наибольшою силою и скорые съ наименьшею. Соединяя же силу съ высотой, наименьшую силу прилагать къ высокимъ тонамъ и, наоборотъ, наибольшую—къ низкимъ.

Способность усиленія и ослабленія тона по произволу имѣетъ огромное значеніе въ декламаци и обширное поле примѣненія, какъ въ логическихъ, такъ и въ художественныхъ приѣмахъ искусства, и потому на усвоеніе этой способности должно быть обращено самое серьезное вниманіе, тѣмъ болѣе, что сила тона слѣдуетъ не только за внутренними условіями читаемаго, но и подчиняется внѣшнимъ условіямъ пространства, среды, въ которой декламатору или чтецу приходится проявлять свое искусство.

Мы видѣли, что большая или меньшая продолжительность тона гласныхъ звуковъ производить *долгіе* или *короткіе* слоги

такъ: взявъ передъ началомъ рѣчи возможно большій запасъ воздуха, глубокимъ полнымъ вдыханіемъ, удерживаютъ затѣмъ грудную клѣтку и ребра приподнятыми и безъ движенія; всѣ послѣдующія затѣмъ возобновленія запаса дѣлаютъ однимъ нижнимъ вдыханіемъ, пока не встрѣтится возможность вновь повторить полное вдыханіе. Умѣнье пользоваться этими двумя видами вдыханія можетъ быть достигнуто упражненіями въ вышеобъясненномъ процессѣ его.

Слѣдуетъ помнить главное правило: запасъ воздуха *никогда не долженъ быть доводимъ до конца*, но долженъ поддерживаться въ возможно *постоянномъ размѣрѣ*, посредствомъ вышеобъясненныхъ процессовъ вдыханія, для чего слѣдуетъ пользоваться всѣми представляющимися въ рѣчи возможностями для небольшихъ, хотя, но частыхъ передышекъ, каковы знаки препинанія, паузы и т. п. При такихъ частыхъ, небольшихъ передышкахъ, въ легкихъ всегда будетъ запасъ воздуха, достаточный для звучнаго, полного образованія надлежащихъ тоновъ, какой бы величины ни былъ воспроизводимый періодъ рѣчи, и какова бы ни была скорость его ритмическаго движенія. Люди, не вырабатывавшіе въ себѣ искусства дыханія, обыкновенно дѣлаютъ передышки тогда только, когда запасъ воздуха израсходованъ ими до такой степени, что продолженіе рѣчи представляется уже физически невозможнымъ безъ новаго вдыханія.

Кромѣ выбора момента, благопріятнаго для вдыханія, декламаторъ или чтець долженъ наблюдать за собой, чтобы производимыя вдыханія были *незамѣтны* для слушателей, т. е. чтобы они не были *ни видны ни слышны*.

Для того, чтобы передышки *не были видны*, нужно пользоваться для нихъ тѣми моментами, когда ротъ и безъ того открытъ, какъ, на примѣръ, при произнесеніи гласныхъ звуковъ *а, о, е*, или же вдыхать *черезъ носъ*. Вдыхать носомъ весьма удобно еще въ томъ отношеніи, что при частыхъ передышкахъ этимъ путемъ слизистая оболочка зѣва не высыхаетъ, какъ это неминуемо случается при частыхъ вдыханіяхъ чрезъ ротъ.

Въ виду относительной медленности притока воздуха черезъ носъ, пользоваться однимъ лишь этимъ путемъ при закрытомъ ртѣ и сжатыхъ губахъ возможно только при болѣе значительныхъ перерывахъ. При быстрыхъ же передышкахъ необходимо дѣлать вдыханія и носомъ и ртомъ вмѣстѣ. Конечно, во всѣхъ этихъ случаяхъ, ротъ долженъ быть раскрытъ умѣренно и не обнаруживать видимой преднамѣренности передышки.

нительно вытекая, истрачивалось бы даромъ. Если бы даже, по какимъ-либо причинамъ, послѣ вдыханія приходилось выжидать начала рѣчи довольно долго, то и въ этомъ случаѣ слѣдуетъ выдержать легкія наполненными воздухомъ, дыша въ теченіе этого выжиданія одними короткими передышками при посредствѣ одного нижняго дыханія.

Изъ всѣхъ элементовъ процесса дыханія, важнѣйшее значеніе для искусства декламации имѣетъ неоспоримо *выдыханіе* или постепенное расхиновеніе воздушнаго запаса. Искусное вдыханіе, умѣнье задерживать въ легкихъ воздухъ, служатъ лишь приготовленіемъ, накопленіемъ матеріала для важнѣйшаго процесса—выдыханія, которымъ собственно и производятся всѣ звуковыя дѣйствія въ декламации. Понятно изъ этого, насколько важно умѣнье расходовать воздуху ровно столько, сколько нужно для того или другого результата, расходовать его съ такимъ расчетомъ, чтобы сила стремительности воздушнаго тока не превышала потребность, и способъ расходованья былъ экономенъ настолько, чтобы непроизводительно не истощать запаса драгоцѣннаго матеріала.

Искусство правильнаго и экономическаго расходованія воздуха достигается умѣньемъ управлять *по произволу* мышцами, регулирующими процессы вдыханія. Умѣнье управлять этими мышцами должно обнаруживаться въ произвольномъ *учащеніи* и *усиленіи* процесса выдыханія, ибо насколько важно *количество* расходуемаго при каждомъ выдыханіи воздуха, настолько же важна и *сила* стремительности, съ которою воздушный токъ выдыхается. Сочетанія количества воздуха и силы его напора служатъ источникомъ всѣхъ формъ измѣненій относительнаго тона, т. е., другими словами, въ нихъ заключается основаніе всѣхъ интонацій, составляющихъ совокупность декламационной выразительности.

Такъ какъ выдыханіе производится сокращеніемъ брюшныхъ мышцъ, дѣйствующихъ главнымъ образомъ на приподнятіе діафрагмы, а сія послѣдняя производитъ давленіе на полость легкихъ, вытѣсняя изъ нихъ воздухъ, то управленіе выдыханіемъ приводится къ управленію активною дѣятельностью брюшныхъ мышцъ, съ одной стороны, а съ другой—къ управленію сопротивленіемъ, оказываемымъ этому выдыхательному процессу діафрагмою и грудною полостію. Произвольное и экономное выдыханіе получится тогда, когда человѣкъ умѣетъ задерживать полость легкихъ расширенною, ребра грудныя приподнятыми и, *сопротивляясь сокращенію брюшныхъ мышцъ*, допускаетъ лишь *постепенное, понемногу* приподнятіе діафрагмы и опусканіе реберъ и грудной клѣтки. Процессъ этотъ, составляя

номъ значеніи ухомъ слушателя, должны заключать въ себѣ два элемента: собственно паузу, какъ *пріостановку* теченія рѣчи, какъ *молчаніе* извѣстной продолжительности и *тональное измѣненіе высоты* предшествующаго знаку или ударнаго слова (или другими словами, — высоты гласной въ ударномъ слогѣ этого слова). Это измѣненіе высоты, понятно, будетъ относительно основного тона той части періода или предложенія, которая отдѣляется знакомъ.

Какъ одно *измѣненіе высоты* основного тона на предшествующемъ знаку словъ, безъ пріостановки, не даетъ представленія о данномъ знакѣ препинанія, такъ и одна *пріостановка*, пауза, безъ измѣненія высоты тона, произведетъ впечатлѣніе только перерыва, непонятнаго для уха, случайнаго и ничѣмъ не оправдываемаго, но отнюдь не впечатлѣніе извѣстнаго знака препинанія, съ которымъ соединяются извѣстные отѣнки логическаго смысла рѣчи. Для точнаго и понятнаго воспроизведенія извѣстнаго знака препинанія необходима *наличность обоихъ элементовъ*, въ опредѣленной степени каждаго изъ нихъ.

Различіе значенія знаковъ препинанія и ихъ взаимное между собою отношеніе опредѣляются болѣе всего именно *различіемъ тональных измѣненій*, гораздо болѣе, чѣмъ различіемъ продолжительности перерыва, паузы. Въ нѣкоторыхъ случаяхъ только степень тональнаго измѣненія высоты и опредѣляетъ различіе между знаками, продолжительность остановки на которыхъ одна и та же, какъ напримѣръ, при точкѣ съ запятой и двоеточіи, какъ мы увидимъ ниже.

Я останавливаюсь нѣсколько подробнѣе на этомъ вопросѣ потому именно, что во всѣхъ руководствахъ, посвященныхъ правиламъ чтенія, преобладающее значеніе обыкновенно придается размѣрамъ паузы на знакахъ препинанія, о тональныхъ же на нихъ измѣненіяхъ, если и говорится, то въ крайне неопредѣленныхъ выраженіяхъ и безъ точнаго опредѣленія тѣхъ мѣстъ, на которыя падаютъ эти тональныя измѣненія.

Въ заключеніе общихъ замѣчаній, относящихся до всѣхъ вообще знаковъ препинанія, обратимъ вниманіе на то, что и этотъ способъ логическаго тонированія, по характеру своей внутренней сущности, является тоже ничѣмъ инымъ, какъ извѣстною формою примѣненія рычаговъ тона. Въ этомъ способѣ тонированія, происходящемъ изъ сочетанія двухъ упомянутыхъ выше элементовъ: молчанія или перерыва рѣчи съ тональнымъ измѣненіемъ окружающихъ знаковъ словъ проявляется, слѣдовательно, дѣйствіе двухъ комбинированныхъ рычаговъ: замедленія и повышенія или пониженія тона, въ извѣстной большей или меньшей степени.