

В. Сережников

**Искусство художественного
чтения**

Выпуск 1. Музыка слова

**Москва
«Книга по Требованию»**

УДК 82.09
ББК 83.3
В11

В11 **В. Сережников**
Искусство художественного чтения: Выпуск 1. Музыка слова / В. Сережников –
М.: Книга по Требованию, 2021. – 149 с.

ISBN 978-5-458-68422-4

ISBN 978-5-458-68422-4

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2021

© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2021

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг – не самое лучшее решение для восстановления текста в его первозданном виде, однако, наша цель – вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания – решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.



Серия Книжный Ренессанс

www.samizday.ru/reprint

I.

Что такое искусство художественного чтения?

(Вступительная беседа).

Определение искусства художественного чтения. Декламация и поэзия. Декламация и музыка. Своеобразные черты музыки речи. Декламация и драматическое искусство. Декламация и ораторское искусство. Декламация и вокальное искусство. Декламационные принципы в вокальной музыке. Формы декламационной речи. Эстетическое обоснование речевых форм. Идеалистический и реалистический элементы речевых форм. Методологический вопрос в декламации. Творческое воображение и его роль. Истинное декламационное произведение. Необходимые условия для истинного художника-чтеца. Психология декламационного творчества. Творящий (воспроизводящий) субъект (чтец). Связь между творящим (чтецом) и воспринимающим (слушателем). Слуховой, зрительный и «особый» путь. Воспринимающий субъект (слушатель). Связь между слушателями. Есть ли у нас истинные художники-чтецы? Чисто художественная и прикладная сторона искусства художественного чтения. Значение искусства художественного чтения.

Содержание.

— Наконец-то, maestro, мне представился случай поговорить с вами об искусстве декламации. Только должна вас предупредить: я буду больше слушать, чем говорить; ведь я профан в этом искусстве.

Определение искусства художественного чтения.

И, к сожалению, не представляете собой исключения, мой друг; но бросим шутки... И к делу. Ваш интерес к искусству чтения мне вполне понятен: во-первых, вы *певица*, и, во-вторых, интересуетесь *театром*, а вокальное и драматическое искусства так близки декламации. Я начну с того, что спрошу вас, как вы понимаете искусство художественного чтения?

Как я понимаю?... Эго... это есть искусство читать выразительно, красиво.

— Но, мой друг,... вы только перефразировали термин.

— В таком случае, maestro, я продолжу... Чтение можно назвать художественным, когда читают достаточно громко... достаточно ясно... и толково... и проникаясь чувствами читаемой вещи, захватывают своими переживаниями публику. Я выражусь более лаконично, если приведу фамусовский совет Петрушке: „Читай, не так, как пономарь, а с *чувством*, с *толком*, с *расстановкой*“.

— Последнее определение вполне приемлемо, мой друг, если его толковать несколько распространительно, т.-е. под «чувством» разуместь всю эмоционально-образную сторону чтения, под «толком» — музыкально-логическую и под «расстановкой» — не только паузальную, но и техническую (дыхание, голос и произношение). Вот мы с вами дошли до более точного определения нашего искусства: *искусство художественного чтения есть выявление логической и эмоционально-образной сути поэтических произведений в художественной форме живого слова*. Из этого определения видно, что декламация (я пользуюсь этим термином, как синонимом художественного или выразительного чтения) неразрывно связана с *поэзией*, без которой она немыслима, что творческим материалом служит здесь не какое-либо вещество, постороннее для художника, а он сам, вернее, его *слово* — это сильнейшее орудие эстетического воздействия и ценнейшее достояние человека — и, наконец, что это слово должно быть *художественным*, как в смысле технического совершенства, так и в смысле наиболее полного обнаружения музыкальных элементов речи.

— Разрешите, maestro, несколько вскрыть только что упомянутое положение о *художественности* живого слова. Художественность эта обуславливается вами, во-первых, *техническим мастерством*, что мне понятно: речь должна быть звучной, отчетливой... гибкой в смысле нюансировки... правильной в смысле говора, беспорочной и т. д. ... и во-вторых, «*наибольшим обнаружением музыкальных элементов речи*» — вот последнее мне неясно.

— Этим я хочу сказать, мой друг, что художественное живое слово есть музыкальное слово и что декламация, владеющая таким словом, есть *вид музы-*

кального творчества. Отсюда вытекает неразрывная *связь* данного искусства не только с *поэзией*, но и с *музыкой*. Эти *тонические* изящные искусства (поэзия, музыка, Декламация и поэзия. декламация) творят *во времени*, а другие, *пластические* (архитектура, скульптура, живопись)—*в пространстве*. Самое название «тонические» показывает, что поэзия получает свое окончательное выражение в *тоне*, т.-е. в музыке речи, иначе в *декламации*.

— На этом родстве декламации с поэзией нам нечего долго останавливаться—это так ясно, *maestro*: без поэзии не может быть ее выявления. Позвольте... кто это?.. кто-то сказал, что декламация—это... ах, да! *звучащая поэзия*. Сказано хорошо. Но... «декламация есть вид музыкального творчества...» это я, если хотите, и чувствую, но не совсем понимаю.

— Мой друг, вы только что сказали: декламация «*звучащая поэзия*»; тем самым вы отметили явление *звука* и в декламации и, следовательно, указали на родство ее с музыкой. Если угодно, я остановлюсь на этом вопросе более подробно.

— Прошу вас, *maestro*.

— Прежде всего, речь и музыка, говорит нам исто- Декламация рия культуры,—это две сестры одного отца, которого и музыка. еще Дидро называл «животным криком страсти».

— Простите, *maestro*, как это понимать?

— А вот... если хотите, мы обратимся с вами к самому Ш. Летурино... Сейчас найду... Вот... отсюда вы получите более авторитетный ответ: «*Всякое сильное впечатление*, пишет Летурино в своей «Социологии»¹⁾,—переходит у человека, особенно у первобытного, в рефлексивные движения, в особенности в *сокращение гортанных мышц*, отчего происходит или *песу-скание крика*, как у животных, или особенные смелы дрожаний голоса. Эти гортанные проявления жизни чувств неизбежны и так тесно связаны с *психо-логическими явлениями*, что достаточно быть человеком, чтобы понять их смысл и чтобы известные звуковые переходы голоса вызывали в большей или меньшей степени у

¹⁾ Ш. Летурино. «Социология». Перев. с предисл. А. Трещевского; С.П.Б. 1896 г. Стр. 61.

всех известные чувства... Музыка (а первобытная музыка—это *вокальная* музыка) имеет *то же происхождение, что и речь*, от которой вначале она мало чем отличалась. Потом, с усовершенствованием языка, с увеличением числа слов, получивших точный смысл, независимо от их интонации, речь окончательно *отделилась от пения*“ (курсив мой. В. С.).

Теперь, мой друг, представьте, что мы наблюдаем чью-либо выразительную речь... скажем, чтеца, актера, оратора... словом, художника слова. Что же мы слышим? Во-первых, мы слышим изменение речи *по высоте*, в направлении повышения и понижения (иначе говоря, *мелодию* речи); во-вторых, мы замечаем, что эти изменения частей фразы и целых родственных по смыслу фраз—*согласованы, объединены* между собою (*гармонию* речи); в-третьих, мы обнаруживаем, на-ряду с изменениями по высоте, изменения *по силе* (усиление и ослабление) и *по длительности* (замедление и ускорение) и, кроме того, *остановки* и смену *скорости* речи (*ритм* и *темп* речи); в-четвертых, улавливаем нашим слухом смену *окрасок* звука говорящего, в зависимости от смены чувств и образов (*тембр* речи). Мелодия, гармония, ритм, темп и тембр—вот основные музыкальные элементы речи. Чем ярче выявляются эти элементы, тем речь более музыкальна, более художественна, более интересна. При бедной мелодии речь бессмысленна, при бедном ритме речь безжизненна, при бедном тембре речь бесчувственна; ибо *мелодия есть музыкальное начало мысли, ритм—музыкальное начало жизни (энергии, воли) и тембр—музыкальное начало чувства*. (Обоснование этой формулы даст освещение всей нашей системы художественного чтения).

Все названные элементы можно наблюдать в той или другой степени даже в простом, повседневном языке. Повидимому, это имел в виду Карлейль, когда писал: «Всякой речи, даже шаблонной речи, свойственен до некоторой степени характер пения» ¹⁾

¹⁾ Т. Карлейль. «Герои и героическое в истории», публичные лекции в пер. В. И. Яковенко, изд. Павленкова, СПб 1898 г стр. 130.

На Западе, мой друг, раньше нас начали сознать музыкальную природу слова. Гениальный французский артист Тальма (1763—1826) говаривал: «Я музыкант, прежде чем актер»¹⁾ Музыкальная точка зрения на декламацию нашла себе место во многих трудах (в одних—более видное, в других—более скромное) по искусству декламации и сценическому. Для иллюстрации я остановлю ваше внимание... хотя бы... вот на двух (попавшихся мне под руку) трудах: английском—Дж. Льюиса: «Актеры и сценическое искусство»²⁾ и французском—H. Dupont-Vernon. «L'art de bien dire»³⁾ Из многих мест книги Дж. Льюиса прочту лишь несколько.

«Чарльз Кин (сын знаменитого артиста Эдмунда Кина) не может произвести своей декламацией *музыкального эффекта* частью потому, что голос его неглубок, главною же причиною будет всегда его неспособность к ритмической модуляции» (стр. 20). «Голос певца едва ли более неразрывно связан с *тактом и напевом*, чем голос актера во время декламации на сцене» (стр. 81). «Что касается *трех главных условий музыкальности речи—тона (мелодии), тембра и ритма*—Сальвини занимает первое место между всеми актерами, которых мне приходилось слышать». (стр. 211).

А вот несколько строк Dupont Vernon. «Выразительность всякой мысли и чувства передается целой серией интонаций, которые можно было бы *изобразить музыкально*. Но я уже слышу возражение по моему адресу. Мне скажут: «Вы смущаете все наши мысли и сами впадаете в противоречия. Разве не вы утверждали с Мольером, что нужно читать, как говорить? Уж не станете ли вы утверждать, что *слово есть пение?*»—«А разве вы сомневались в этом?» отвечу я им на это.—«*Твоя речь—пение*», сказал Эриани, обращаясь к Дюне Соль. II можно сказать, что *всякое слово действительно пение*. Ведь пение, выражаясь точно, есть *удлиненная*

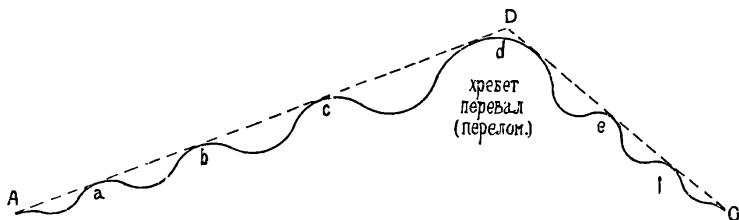
¹⁾ Dr. A. Castex «Гигиена голоса». Перев. др. Панченко. Изд. Губинского СИБ. 1899 г. Стр. 132.

²⁾ Дж. Льюис. «Актеры и сценическое искусство». Перев. Ф. И. Павлова под ред. В. А. Яковлева. Варшава, 1876 г.

³⁾ H. Dupont-Vernon. «L'art de bien dire». Paris, Paul Ollendorff, éditeur. 1885 г. 104. (русского перевода нет).

музыка речевого звука. Слово.—это—музыка, которую еще не взяли на себя труд отметить; вот и все» (стр. 104.— Курсив во всех цитатах мой. В. С.).

Теперь, мой друг, я предложу вам для разнообразия мысленно совершить со мной некоторое путешествие через горы... ну, хотя бы... через Урал. Согласны? Итак, мы отправляемся с равнины... поднимаемся на первую гору и спускаемся вниз... поднимаемся на следующую гору и снова спускаемся вниз, и так проделываем ряд подъемов и спусков, пока не достигнем хребта, перевала, самого высокого пункта в нашем путешествии. Вторая, заключительная часть нашего пути также будет иметь ряд подъемов и спусков, пока мы не попадем, наконец, в равнину, уже с другой стороны хребта. Вот, смотрите, я нарисовал вам график нашего путешествия.



— Я начинаю понимать, к чему вы ведете, maestro.

— Тем легче будет мне продолжать свою мысль. Наш путь, отраженный в этом графике, выясняет нам мелодическое движение *музыкальной фразы*, а вместе с тем и фразы *речевой*. Как вы знаете, в музыке одни звуки стремятся взлететь на вершинки (а, b, c и др.), другие—спуститься с вершинок, в результате чего получается *волнообразное* движение мелодии (сплошная линия рисунка); при этом, мелодическая волна до перелома (А—D) идет на повышение, а после перелома (D—O)—на понижение (пунктирная линия рисунка). В *речевой* фразе действуют те же мелодические принципы: *повышения и понижения* и «*подъем через падение и падение через подъем*»; *вершинки* этой фразы принадлежат понятиям, более значительным, т.-е. *центральному* словам. Вы, мой друг, кажется, ждете примера? Возьмите любую фразу,

внимательно вслушайтесь в ее мелодию, и вы заметите указанные явления. Для примера прочту несколько стихов из «Полтавы»:

Но Кочубей богат и горд
Не долгогривыми конями,
Не *златом*, данью крымских орд.
Не родовыми хуторами—
Прекрасной дочерью своей
Гордится старый Кочубей.

Вы слышали, как мелодия мною прочитанной фразы сначала, до перелома на слове «хуторами» выявила повышение, а после перелома—понижение? Повышение мелодии было выражено повышением центральных (подчеркнутых) слов: «конями», «златом» и «хуторами», и именно тем, что каждое дальнейшее центральное слово достигало относительно большей высоты, чем предыдущее; на слове «хуторами» как на переломе, вы должны были заметить наибольшее повышение. В отмеченном явлении сказался *принцип повышения и понижения*. Одновременно с этим можно было услышать, как мелодия перед словом «конями» и «хуторами» понизилась, прежде чем подняться на этих центрах, и как, поднявшись на центре «златом», она несколько спустилась на словах «данью крымских орд». В этом явлении сказался *принцип подъема через падение и падения через подъем*.

Разве это «подобие» речевой и музыкальной фразы не говорит вам, мой друг, о *музыкальной природе речи*?

Скажите мне, пожалуйста, почему в Греции музыке придавалось такое большое воспитательное значение? Потому, что греки сознавали тесную связь музыки с другими искусствами, так же подчиняющимися законам метра, ритма и мелодии (и в частности, с декламацией) и считали необходимым дать основательное музыкальное образование не только музыкантам, но и поэтам, декламаторам, ораторам, актерам, гимнастам и др., даже философам. О большом значении музыки в искусстве слова говорит известный в истории факт: ораторы Гиперид в Афинах и Гракх в Риме во время речи держали при себе флейтиста, дававшего тон, когда

их голос, в порыве вдохновения, слишком повышался или слишком понижался.

Если вы хотите, я продолжу свою речь...

Своеобраз-
ные черты
музыки
речи.

— Нет, нет, maestro, вполне достаточно!.. И все это значительно интереснее, чем я думала. Но кое-что из ваших положений требует разъяснений. Вы сказали, что речь, — это — музыка. Но мне кажется, что есть разница между музыкой *речи* и... если можно так выразиться, музыкой *музыки*. В противном случае невольно являлся бы вопрос, почему речь для точности музыкального выражения не пользуется нашими нотами?

— Вы правы, мой друг: *музыка речи* — *музыка sui generis* (особого рода). Когда я говорил: «слово есть пение», то я имел в виду пение ограниченное, уменьшенное, своеобразное. Ведь ваш музыкальный звук точен, математически точен: в определенную единицу времени он дает определенное число колебаний. Не благодаря ли этой математической точности (на ряду с другими общими чертами) *музыку считают аналогичной архитектуре*. Шлегель в «Athenäum's» называет музыку растаявшей архитектурой, а архитектуру — замерзнувшей музыкой. Гете, сравнивая архитектуру с музыкой, называет первую «закаменевшей музыкой» ¹⁾. У речевого звука нет такой определенности, как у музыкального, в частности, у «вокального» (певческого): он невыдержан, он постоянно меняется по скале высоты, он представляет собой как бы сумму целого ряда неуловимых в отдельности слагаемых. Тюбингенский проф. Грютцнер в своих исследованиях о постоянно меняющейся высоте речевого звука нашел, что «в течение 0,182 секунды (средней продолжительности звучания отдельной гласной в разговоре) высота тона колеблется в пределах до целой октавы» ²⁾.

Наличие в речевом звуке нескольких неуловимых в отдельности звуков дало возможность проф. A. Barth'y сказать, что речь «движется более в аккордах, чем в

¹⁾ Разговоры Гете, собранные Эккерманом. Перев. с нем. Д. В. Аверкиева, Ч. 2-я. СПб. 1891 г. Стр. 155.

²⁾ Др. М. С. Эрбштейн. Анатомия, физиология и гигиена дыхательных и голосовых органов. СПб. 1908 г., 169.

отдельных тонах»¹⁾. Тем не менее, среди всех этих слышимых бывает обыкновенно одно главное, более значительное, относительно выдержанное и потому улавливаемое нашим слухом, то, что я называю «стержнем» речевого звука. Музыкальный же звук,—это, если позволите так выразиться, голый «стержень», без одежды соседних неумовимых звуков. (Имейте в виду, мой друг, что я говорю о *звуке в целом*, вернее, о *последовательной смене* этих звуков, а не о *расчленении* каждого отдельного звука на *основной тон* и *одновременно* выступающие с этим основным *добавочные тона*—обертоны; о них мы поговорим потом). Музыкальная мелодия—определенная, явственная и простая; речевая мелодия—менее определенная и явственная, и сложная. В речи мы связываем, легатируем звуки, лишь небольшою задержкой отмечая некоторые из них; отсюда—*ультрахроматичность* речи. Ритм и темп речи—так же менее определены, сложны и капризны, как и мелодия. Как в мелодии, так и в ритме речь прибегает к более дробному делению *тона* и *такта* (она не ограничивается полу-тонами и тридцать вторыми такта и постоянно использует более мелкие дробы). Многообразие речевого ритма зависит от фонетической, логической, метро-ритмической и эмоционально-образной структуры фразы. Наша своеобразная музыка не может пользоваться (без искажения своей природы) вашими нотами и имеет свою, речевую потную систему, хотя и не такую законченную, как ваша.

— Maestro, а как давно определилось музыкальное течение в русской теории декламации?

— Можно сказать, что более определенно с начала нашего века. Это направление укрепили несколько авторов своими трудами и статьями, но наибольшую полноту и обоснование оно нашло в *Юрии Озаровском* с его «Вопросами выразительного чтения»²⁾ и особенно с «Музыкой живого слова»³⁾. Юрий Озаровский вскрыл

¹⁾ Prof. A. Barth. Klang und Tonhöhe der Sprechstimme, Leipzig, 1906 г., 37.

²⁾ Ю. О. Озаровский. «Вопросы выразительного чтения». Кн. 1-я. СПб. 1896 г. Кн. 2-я. СПб. 1901 г.

³⁾ Ю. Озаровский «Музыка живого слова».

Изд. О. Н. Поновой СПб. 1914 г.

музыкальную природу речи более точно и основательно, чем другие¹⁾ и установил, что декламация эстетически представляет собою вид музыкального творчества. Я не хочу сказать, что прежние теоретики совершенно игнорировали эту сторону чтения; в их лексиконе можно встретить и музыкальную терминологию, как напр.: тембр, ритм, тон, пауза, темп (понимаемый иногда, напр., Бродовским²⁾ и Сентюриной³⁾, как ритм), повышение и понижение и пр. Но все это носило единичный характер. Они не столько сознавали, сколько подсознательно чувствовали музыкальную природу речи. Их кортиев орган оказался глухим для многого, что удалось воспринять современным теоретикам. Заслуга автора «Музыки живого слова», заключается в достаточно обоснованном освещении музыкально-эстетической сущности искусства декламации и в приведении всего материала в относительно законченный, систематический вид. Новое течение, наряду с такими обстоятельствами, как, напр., намечающееся сближение с новейшим направлением поэтики и др. выводит, если не вывело, русскую теорию декламации с проселочных дорог на широкий, твердый и многообещающий путь. Помимо дальнейшего развития системы художественного чтения, новое течение вскоре же не преминуло разрешиться появлением новой формы тонального творчества («новым завоеванием в области музыки слова», по выражению Юр. Озаровского), а именно: *коллективной декламацией*⁴⁾.

¹⁾ К указанному направлению можно отнести Сергея Волконского с его трудами: «Человек на сцене» и «Выразительное Слово», Алекс. Струве с его статьями: «О мелодекламации» (журнал «Маски» 1912—1913 г. № 6) и «О музыке речи, о танцах под слово» (там же, № 7—8), В. Всеволодского-Гернгросса с его статьей «Закономерность мелодии речи» (журнал «Голос и речь», 1913 г. №№ 3, 4 и 5—6 и др.). Недавно вышла в свет новая книга В. Всеволодского-Гернгросса: «Теория интонации» (попавшая мне в руки, когда моя книга была уже в гранках. В. С.).

²⁾ М. М. Бродовский «Руководство к выразит. чтению». Изд. 2-е Губинского. СПб. 1904 г. Стр. 146 и др.

³⁾ Н. И. Сентюрина «Живое слово ребенка?». СПб. 1913 г. Стр. 28.

⁴⁾ Первые опыты кол. декл., как искусства, были в марте 1915 г. в моей школе; первые демонстрации ее—21 дек. 1915 г. в школе и 4 февр. 1916 г. в Политехническом Музее.