

Струн вещей пламенные звуки

Г. Г. Дёмин

Предмет статьи – красивая и выразительная речь на театральной сцене. Проводится анализ выразительных средств, присутствующих в стихотворных текстах и текстах классической драматургии. Особое внимание уделено звукописи в художественных текстах.

Ключевые слова: выразительная речь, художественная речь, поэтический текст, стихотворная драма, драма в прозе, аллитерация.

Ardent Sounds of Prophetic Strings

G. G. Diomin

The subject of the article is a beautiful and expressive speech on the stage. The analysis of means of expression inherent in the poetic texts and the texts of classical plays. Particular attention is given to prosody in the art of text.

Key words: expressive speech, artistic speech, poetic text, a verse drama, a drama in prose, alliteration.

Музыка слова – явление совсем не акустическое и состоит не в благозвучии гласных и согласных, отдельно взятых, а в соотношении значения речи и ее звучания.

Борис Пастернак

В сезонах XXI века усиливается негативная тенденция, что досталась отечественной сцене от минувшего столетия: с подмостков почти полностью исчез красивый русский язык с его звучностью и мощью. Это стало заметно в последние годы, когда вышло много спектаклей на основе поэтических текстов. В столице появилось несколько версий «Горя от ума» и «Гамлета» [1] – а это не просто пьесы в стихах (таких тоже явлено немало), но произведения, в которых слово особенно весомо.

Шекспировские драмы всегда были любимы в Москве, но в последние годы наблюдается почти бардовский бум – при всей разнице в подходах у театров и режиссеров. Рядом следует назвать и древнегреческие трагедии, в которых стих воспринимается неотъемлемым компонентом пьесы. Звучание слова существенно и когда стихотворное произведение впервые появляется на подмостках, и в случае поэтического спектакля, где представлены разные поэты. Список постановок, в которых звучность речи особенно важна, растет и за счет детских. Отдельную группу составляют моноспектакли, которые появились даже в антрепризе.

Между тем, стихи, которые произносят сегодня на подмостках актеры, не согласованы ни между собой, ни с общим смыслом постановки. Здесь могла бы помочь театральная критика, однако замечания рецензентов в лучшем случае касаются внятности (невнятности) произношения или неумения «держать» поэтическую строку, то есть самых очевидных признаков. О более тон-

ких нюансах, связанных с речью на сцене, журналисты молчат.

Причин бедственного состояния родного слова немало, большая часть их лежит вне сферы театра – недаром попыткой (малоуспешной) обновить «эрозию» стало объявление 2007 года Годом русского языка.

В самом театре еще на изломе веков провозглашалась смерть слова. Режиссер Валерий Фокин утверждал, что драматической сцене интереснее визуальная сторона представления, пытался подтвердить постулат на практике («Ван-Гог», Театр-студия п/р О. Табакова). Перекос в сторону зримого на подмостках вскоре привел и к появлению «режиссеров трюка», и к ненормативной лексике «новой драмы», и к приходу людей, глухих к звучанию языка, в критический цех [2].

При таких обстоятельствах стоит обратить внимание на звукопись – она способна возродить интерес к красивой и выразительной речи на сцене.

Термин «звукопись» имеет несколько толкований. В театре это создание у зрителя слуховых ощущений, которые повлекли бы за собой нужные актеру ассоциации, вызвали бы симпатию к одним героям и неприязненное отношение к другим. Но прежде установим функцию звукописи в пьесе.

В словаре Ушакова содержится одно из наиболее удачных толкований термина (под именем «эвфонии»): «В литературном художественном произведении – подбор звуков, достигающих того или иного художественного эффекта, звукопись» [3]. Но «благозвучие» – так переводится греческое слово – не подходит, поскольку возникает опасность суждения о красоте слога вообще, без учета конкретного произведения.

Практически все энциклопедии приводят в пример звукописи поэтические строки, а некоторые прямо утверждают, что та принадлежит лишь поэзии: «В стихосложении разделяют четыре основных приема звукописи...» [4]. Соответствующие приводятся и примеры: «В целях звукописи может использоваться: а) повтор звука: “Ворон канул на сосну,/ Тронул сонную струну” (А. Блок); б) повтор фонетически близких звуков: “Шуршит вода по ушам, и, чирикнув,/ На цыпочках скачет чиж” (Б. Пастернак); в) противопоставление фонетически контрастных звуков: “Ветер веет и вьется украдкой / Меж ветвей, над водой наклоненных, / Шевеля тяжелыми складками / Шелков зеленых” (М. Волошин); г) разная организация последовательностей звуков и интонационных единств: “В июле, в самый зной, в полуденную пору, / Сыпучими песками, в гору, / С поклажей и семьей дворян, / Четверкою рыдван, / Тащился” (И. Крылов)».

Бесконечность поэзии

В поэзии вопросы звукописи разработаны давно и подробно. Основной проблемой при переносе результатов исследований на подмостки остается та же косность, о которой почти век назад писал в статье «Звукопись Пушкина» Валерий Брюсов: «Многим представляется чем-то несообразным, каким-то декадентским изыском, чтобы великий, подлинный, гениальный поэт, творя свое поэтическое произведение, следил пристально, почти преимущественно за тем, какие звуки и в каком порядке заполняют его стих. Что писатель избегает некрасивых, неприятных сочетаний звуков (какофония), это, конечно, известно всем ... но и только. Чтобы каждый стих был обдуман в звуковом отношении, чтобы каждая буква занимала свое место в зависимости от звука, какой она выражает, чтобы стихи Пушкина были сложным, но вполне закономерным узором звуков, узором, который можно подвести под определенные законы, – это, повторяю, поныне еще многим кажется унижением высокого звания поэта» [5].

Для актеров и режиссеров, воспитанных в традициях психологического театра, вопрос о том, что главенствует в поэзии – мысль, чувство, слово или звук, вызывает, как правило, затруднения. Утверждение Брюсова о главенстве звуков считается преувеличением. Но есть высказывания авторитетов, с которыми трудно не считаться, – того же Пушкина. Памятна строфа из первой главы «Евгения Онегина»: «Высокой страсти не имея / Для звуков жизни не щадить...». Автор однозначно отдает первенство в поэзии звукам. В

известных строках о «союзе волшебных звуков, чувств и дум» первенство тоже отдается звукам. Схожие утверждения, равно как и множество примеров, почерпнутых у самых разных поэтов, известных и малоизвестных («И гарцуют на кровных конях старики» – К. Случевский, «Орел российский воспарит / Над гордыми его врагами» – В. Капнист и т. д.) не убедят разве что все глухого к звучанию русской речи.

Но возникает другое сомнение: не рождается ли гармония стиха сама собой, следствием чувства или мысли (о чем говорил Брюсов). Тогда приходится обращаться и к специальным опытам поэтов, вроде стихов Ломоносова со звуком *г* в каждом слове: «Бугристы берега, благоприятны влаги, О горы с гроздами, где греет юг ягнят. О грады, где торги, где мозгокружны браги...» В таких примерах явна искусственность, почему они не очень убедительны.

Традиция сходных опытов не прерывается и ныне, современный поэт использует только одну согласную: Мы имеем умея, / И умеем имея... / Мама моя, мама! / Омоем мое имя... / Уму моему – яма... [6]

Пример доказателен, если звукопись отчетлива, но не вызывает ощущения нарочитости: «Пунш и полночь. Пунш и Пушкин. / Пунш и пенковая трубка/ Пышущая... Пунш и лепет/ Бальных башмачков по хрупким/ Половицам. И, как призрак/ В полукруге арки птицей...» (Цветаева). Тем более, не так существенно – возникает звукопись текста в силу одаренности автора, или он подбирает созвучья намеренно. Важно, что звуковой узор есть, и режиссеру и актерам надо его использовать.

Ориентация исключительно на поэзию подчас приводит исследователей к казусам: «Стилистическая активность “фоники” (еще один синоним звукописи. – Г. Д.) зависит от эмоциональной окраски речи. Для того чтобы звуковая сторона речи стала заметной, необходимо отчетливое выделение слов при чтении и подчеркивание выразительных звуков; это требует особой интонации, возможной лишь в поэзии и высокоэмоциональной прозе» [7]. Такая дискриминация прочих жанров странна, особенно когда читаешь фразу: «установка на разговорный стиль даже в поэзии “нейтрализует” фоннику», при этом «звуковые повторы не служат целям изобразительности и поэтому как бы «незаметны». Например:

Зима. Что делать нам в деревне? Я встречаю
Слугу, несущего мне утром чашку чаю,
Вопросами: тепло ль? утихла ли метель?
Пороша есть иль нет? и можно ли постель
Покинуть для седла, иль лучше до обеда
Возиться с старыми журналами соседа?

(А. С. Пушкин)

Здесь повторение звуков в словах *делать, деревне* не получает эстетической функции; сгущение шипящих, встретившихся в словах *встречаю, несущего, чашку чаю*, не играет изобразительной роли; употребление значительного количества слов со звуком *л* также не связано с особым фоностилистическим заданием... Таким образом,.. при спокойной интонации звукопись незаметна». Вывод категоричен, но не очень убедителен: неужели для сцены, где персонажи как раз *говорят*, звукопись, мощное средство воздействия, не подходит?

Стихотворная драма

Здесь звукопись изучена слабо – по-видимому, сказалось то обстоятельство, что представление о ней формировалось в период, когда стихотворная драма уже уступила первенство на подмостках пьесе в прозе. Но разрозненные наблюдения существуют. Чуковский, говоря о переводе Анны Радловой «Ричарда III», указывает, что «суровый ритм жалоб королевы Маргариты передан в нем с полным приближением к тексту:

Эдвард, мой сын, был Ричардом убит,
И Генрих, муж мой, Ричардом убит,
И твой Эдвард был Ричардом убит,
И Ричард твой был Ричардом убит.

Четырехкратное повторение одного и того же сочетания двух слов..., монотонные повторы одинаково построенных фраз» [8].

Чуковский говорит о переключке слов, не отдельных звуков. А Лев Толстой, один из самых яростных критиков Барда, пронизательно заметил, что его персонажи «говорят, руководствуясь больше созвучиями, каламбурами, чем мыслями», и даже у самого автора «мысли зарождаются из созвучия слов или из контрастов» [9]. Вот пример из «Ромео и Джульетты». Когда Лоренцо сообщает Ромео, что его приговорили к изгнанию, у юноши вырывается фраза: «There is no world without Verona walls». У Шекспира звуки *v* и *w*, дифтонги *au* и *ou* явственно сливаются, что можно толковать как вой, скулеж загнанного зверька. Однако (проблема перевода) в русском нет таких звуков. Вот как решает проблему соответствия Пастернак: в дословном переводе «Не существует мира без стен Вероны» он меняет только одно слово – вместо «мира» ставит «жизни» (законно, для Ромео это синонимы).

Сохраняя жесткий ритм, переводчик убирает вялое «не существует» и добавляет усиление «нигде»: «Вне стен Вероны жизни нет нигде». В результате не только почти безукоризненная точность, но и звукопись, адекватная авторской: в

каждом из 6 слов, в том числе и предлоге, звук «н» – вне стен вероны жизни нет нигде. Очевидно, что это не случайность, а результат поисков как смысла, так и созвучия. Столь же явно, что качество звучания все же меняется: Ромео Пастернака, по сравнению с Шекспировым, более человек – там слышен стон.

Здесь можно бы говорить об отличии русского сознания от западного: мы предполагаем меньше звериной основы в человеке, большую его духовность. Гораздо важнее другое: при постановке иноязычной пьесы и даже инсценизации прозы режиссеру стоит услышать оригинальную мелодику текста – наверняка выявятся смыслы, не учтенные при переводе.

В возгласе Ромео его создатель дает указание на состояние героя. Возможен и более сложный вариант: звуковые характеристики образа возникают помимо прямого смысла речи, выражают взгляд на него со стороны. Во фрагменте из пьесы Цветаевой «Метель» два посетителя трактира, Торговец и Охотник («каждый – олицетворение своего рода занятий», указано в ремарке), сидя за столом, обсуждают главную героиню – Даму в плаще.

Выделим в репликах группу свистящих и шипящих:

- Плащ-то на нашей красоте знатный,
Женкам такого ведь не сошьем.
- Плащ-то плащом, а узнать занятно,
Есть ли и женщина под плащом.
- Каши с одним-то плащом не сваришь!
- А погляжу-ка: и впрямь тоща.
- Плащ без красавицы? Нет, товарищ!
- Выпьем за женщину без плаща! [10]

Насыщенность однородными звуками создает впечатление раздраженных змей – впечатление, которое отнюдь не следует из прямого смысла произносимых речей. Драматург добивается того, что у зрителей рождается негативное отношение к собеседникам – и благожелательность к героине.

Отечественным режиссерам и актерам нелегко признать, что подобные явления связаны не только с поэзией, но и со сценой. Традиция психологизма подталкивает к разгадке смысла и чувства, а форма высказывания отходит на задний план. Недаром даже в истории Художественного театра досюветского периода мало свершений, связанных с поэтической пьесой.

Разлив прозы

В прозе звучание слова не так исследовано, как в поэзии, но некоторые ценные, хотя разроз-

ненные наблюдения существуют. Тот же Чуковский отмечает сходство приемов в поэзии и прозе: «Многие прозаики в качестве средств художественного воздействия прибегают к тем же методам, что и поэты. Художественная проза гораздо чаще, чем принято думать, стремится к кантансу, к ритмической последовательности голосовых подъемов и падений, к аллитерации и внутренним рифмам. Проза Андрея Белого, даже в книгах его мемуаров, всегда подчинена ритмическому строю».

Чуковский приводит и конкретные примеры, прежде всего из Диккенса: *«Их мебель была новая, все их друзья были новые, вся прислуга была новая, их серебро было новое, их карета была новая, их сбруя была новая, их лошади были новые, их картины были новые, они сами были новые».*

Автору было угодно повторить девять раз один и тот же глагол и одно и то же прилагательное при каждом из девяти существительных. ... Диккенс вообще любил такой словесный звуковой узор, в котором одно и то же слово повторяется назойливо часто» [11].

Здесь особый случай: повторение целых слов, одинаково построенных словесных групп, а не то эхо, не та переключка звуков, которая обыкновенно рассматривается в звукописи. Разумеется, это один из частных случаев, но слишком уж явный, который способны оценить даже неспециалисты.

«Наиболее ярко он (ассонанс. – Г. Д.) проявляется, если гласные стоят под ударением... *“Смерть бедного Максима заставила меня призадуматься. Удивительно умирает русский мужик”* (И. Тургенев)» [12]. Помимо отмеченных у тут еще и внятная переключка сонорных **м-р-л-н**.

Признать существование в прозе тех же закономерностей, что и в поэзии (пусть слабее выраженных), литературоведам трудно – стихотворения в неизмеримо большей степени учитывают звуки речи, почему исследователи прозы в первую очередь работают с текстом, а не с его звучанием.

Тем важнее замечания, которые подтверждают существование звукописи в прозе: «Еще раз мы слышим “Хорошо-с” от Гумберта, проверяющего рассказ Лолиты о том, чем она занималась, когда ненадолго отлучилась. Та уверяет его, что была в молочном баре. Гумберта интересует, где именно: *“Теперь посмотрим (я раскрыл телефонную книгу, прикрепленную цепью к пюпитру). Хорошо-с. Благородное похоронное бюро. Нет, рано. Ах, вот: Аптеки и молочные бары...”*»

В этом фрагменте выделяются и сближаются благодаря аллитерации три фразы: “Хорошо-с. Благородное похоронное бюро. Нет, рано”. Сбли-

жение осуществляется с помощью нескольких аллитеративных цепочек: 1) Хоро – горо – хоро; 2) оро – юро; 3) ронно – рано. Принципиальное значение имеет, что созвучие связывает слова в некотором смысле “антонимические”: **хорошо-с** и **похороны**» [13].

Приведенные примеры взяты у разных авторов – разных как по степени одаренности, так и по излюбленным ими жанрам; это говорит об общих закономерностях.

Драма в прозе

Первой вспоминается классическая «фонетическая пьеса», как называл ее автор, Бернард Шоу, – всем известный «Пигмалион». Однако в истории уличной цветочницы, в полном соответствии с парадоксами, любимыми ее создателем, собственно фонетический аспект становится фоном. В другой, менее знаменитой комедии того же драматурга, «Смуглая леди сонетов», не только множество замечательных по музыкальности фраз, но и предстает охотник за ними – человек, который на любовном свидании достает записную книжку, чтобы запечатлеть услышанное. Зовут его Вильям Шекспир:

– Когда хороший музыкант поет песню, разве вам не хочется петь ее еще и еще, пока вы не уловите и не запомните ее дивную мелодию? «На миг умерьте ваше изумление». Бог ты мой! В одном этом слове «изумление» – целая повесть человеческого сердца. «Изумление»! (Берет таблички.) Как это? «На час оставьте ваше восхищение...»

– Очень неприятное нагромождение шипящих. Я сказала: «На миг умерьте...»

– На миг, да, конечно, на миг, на миг, на миг! Будь проклята моя память, моя несчастная память! Сейчас запишу. (Начинает писать, но останавливается, так как память изменяет ему.) Но как же получилось это нагромождение шипящих?» [14].

Авторы исследований по звукописи порой, не отдавая в том отчет, находят примеры, которые намечают принцип использования ее для сцены. «Не всегда повторение звуков в поэтической речи имеет эстетическое значение. Оно может быть случайным, так как при ограниченном количестве звуков повторение их в словах неизбежно. В повседневной речи мы не придаем этому значения (никто не обратит внимания, например, на повторение согласного **с** в сводке погоды: По сведениям синоптиков, в ближайшие **сутки** в Москве и области ожидается **слабый снег...**) [15].

Действительно, сгущение не только **с**, но и других свистящих и шипящих дает изошренную

звукопись, которой позавидует иной автор. Но это означает, что в руках исполнителя – актера, чтеца – оказывается оружие, о котором мог и не подозревать автор текста и наверняка не подозревает слушатель и зритель, – вопрос в том, как научиться владеть этим оружием.

Счастливые случайности не снимают вопроса о сознательном использовании звукописи драматургом. В последних словах Гамлета (заключительные слова роли, как известно, самые важные) – «The rest is silence» – переключка звуков напоминает затихающий шелест или иссякающее журчанье. В отечественной драматургии существуют едва ли не более внятные русскому уху образцы. Можно вообразить воодушевление Льва Николаевича Толстого, когда он нашел для Феди Протасова финальные реплики после рокового выстрела: «А Маша опоздала... Как хорошо... Как хорошо...» Первая из них – совершенна, построена на одном-единственном гласном, оба **о** переходят в **а**, само **а** не подвергается редукции. После этой фразы повтор финальных «как хорошо» звучит ее затухающим эхом.

Но это один из великанов родной литературы. В первых сценах комедии Александра Вампилова «Старший сын» [16] автор выстраивает парадалле, давая краткий, но емкий набросок почти всех действующих лиц. Естественно предположить, что звуковая характеристика тоже использована.

Встреча Сарафанова с Соседом. Их диалог, точнее – обмен репликами, еще точнее, ответы Сарафанова на досужие вопросы:

– Кого хоронили? – Человека. – Молодого?.. Старого? – Средних лет.

У Соседа из ударных гласных преобладают более решительные **аои**, у его собеседника – неуверенное, «интеллигентское», «блеющее» **е**. Диалог завершается итоговой фразой Соседа, где повторы гласных образуют ритмически выверенный рисунок, словно в стихах:

– Нет, Андрей Григорьевич, не нравится мне ваша новая профессия (Е ЕО АА ОЕ).

Диалог Бусыгина и Сильвы, когда они видят, что Макарская пустила к себе в дом Сарафанова:

– Что делается! Ей двадцать пять, не больше. – Ему шестьдесят, не меньше.

Фразы выстроены ритмически, звучат почти как стихи, тем более впечатляюще, что утверждение вряд ли соответствует истине – Сарафанов все же моложе. Далее, Бусыгин:

– Любопытно...Остался у него кто-нибудь дома?.. (АООО) /.../

– Вроде там парень еще маячил. – Парень, говоришь?.. – С виду вроде молоденький. (ОАОА – АИ – ИОО)

Последнее определение не из лексикона Сильвы – скорее, появление эпитета вызвано его звучанием, переключкой со словами «парень», «вроде».

Несколько раньше у Сильвы была фраза «Вот и верь после этого людям» – прямая цитата из фольклорного стиха. А ответная реплика Бусыгина тоже воспринимается стихотворной строкой: «Пошли в подъезд. Там хоть ветра нет» – по ритму сочетание ямба и хорей, а по звукам две анафоры **па-** в первой фразе; пара **д-т** тоже объединяет обе части (можно представить, что от холода зубы персонажа выбивают дробь).

Еще раньше Бусыгин, говоря о том, как следует воздействовать на людей, произносит четкую формулу: «Их надо напугать или разжалобить». Три ударных **А**, одно предударное и три сопутствующих редуцированных сочетаются с обилием **И** (их, или, -ить). Похоже, Вампилову нужно, чтобы публика хорошо запомнила изречение студента-медика – тогда логична идея Бусыгина выдать себя за внебрачного сына.

Перемена в звуковом потоке может знаменовать и перелом в отношениях или, по крайней мере, в диалоге. Встреча Макарской с Васенькой сначала окрашена резкими звуками, постоянно балансирует на грани ссоры:

– Спокойной ночи. (ОО)

– Скажи, что завтра ты пойдешь со мной в кино. (АООО)

– Завтра увидим. А сейчас иди спать. А ну пусти! (АИ АИА И)

– Не пушу. (уУ)

– Я пожалуюсь твоему отцу, ты достукаешься! (аАуу ауаУ Уаа)

– Почему ты кричишь? (УИ)

– Нет, это наказание какое-то! (аАаОа)

– Ну и кричи. Мне, может быть, даже нравится. (И еО аАа)

– Что нравится? (ОАа)

– Когда ты кричишь. (ыИ)

Поняв, что силой ничего не добьется, Макарская пытается воздействовать лаской, звуки смягчаются, на что партнер реагирует соответственно:

– Васенька, ты меня любишь?

– Я?!

Разумеется, это всего лишь прикидка, предварительные замечания, но оценить значимость звукописи в «нормальной» пьесе по приведенным примерам вполне возможно.

Зыбкая почва

Парадокс в том, что сама неопределенность, смутность расшифровки звуковой картины таит богатые перспективы использования звукописи в работе над пьесой.

Одна из основных трудностей сопряжена со звукоподражанием: прямая имитация кажется примитивной, более изощренная вызывает разногласия толкований. Эта двойственность досталась русским в наследство от более древних литератур.

«Значительной популярностью пользовалось... мастерство звукоподражания, образцы которого в “Энеиде” Вергилия сохранили и до нашего времени широкую известность. Русская поэзия XVIII в., восприняв ряд понятий и терминов античной поэтики, именно в таком объеме включила в свой обиход вопросы фонетики стиха. С одной стороны, проявлялась забота о “сладкозвучии” или “сладкогласии” стиха – стремились избежать “стычки”, то есть столкновения труднопроизносимых согласных звуков или неприятного для слуха “слития” гласных. С другой стороны, иногда прибегали к “подражательной гармонии слова”, то есть к средствам звуковой изобразительности, которые в XVIII в. понимали примитивно – как непосредственное звукоподражание. Примером может служить подражание кваканью лягушек у Сумарокова: «О как, о как нам к вам, к вам, боги, не гласить». Однако уже в первой четверти XIX в. стало проявляться стремление расширить понятие «подражательной гармонии» и найти в звуковой организации стиха средства для передачи эмоционального содержания и образной выразительности произведения» [17] (подчеркнуто мною. – Г. Д.).

Несмотря на отмеченное Литературной энциклопедией стремление, со школьной скамьи все помнят о раскатах грома в «Люблю грозу в начале мая...» и утверждение, что звукопись есть звукоподражание, воспринимают аксиомой. Но тогда рождается подобие тавтологии: лягушки квакают, жук жужжит, гром гремит и т. д.; все сводится к общеизвестным представлениям. Тупиковость подхода – особенно для сцены – очевидна, однако склонность утвердить единственное толкование звуковой картинке проявляется снова.

Образец, приведенный для иллюстрации звукописи в Словаре литературных терминов: «Пирует Петр. И горд, и ясен, / И славы полон взор его. / И царский пир его прекрасен.

Здесь повторяются гласные (о, а) и согласные (п, р, т). Это делает стих музыкальным и ярким; в богатстве звуковых повторов словно отражается

широта размаха воспеваемого победного торжества. Звучание речи подчеркивает основные, доминирующие в тексте слова *пирует Петр*» [18].

Можно согласиться с утверждением о доминирующих словах, легко убедиться, что и в самом деле повторяются названные гласные, хотя среди согласных пропущен звук *с*, который встречается чаще упомянутого *т*. Но вывод об «отражении широты размаха победного торжества» не выглядит безусловным, вполне вероятны иные представления – скажем, о физической мощи царя в расцвете сил, о всепоглощающей его тяге к власти и т. п.

В суждениях о звукописи сталкиваться с такой комбинацией приходится то и дело: четкость выявления аудиоузора, верность подсчетов отдельных фонем и целых их групп сочетается с произвольностью толкования.

«Благодаря последовательному использованию звуков [л], [а], [э], в строках поэмы “Петербург” В. Набоков передал ощущение легкости, полета: *И слышу я, как Пушкин вспоминает / все мелочи крылатые, оттенки / и отзвуки: «Я помню, – говорит, – / летучий снег, и Летний Сад, и лепет / Олениной...»* [19]

«Ощущение легкости, полета» – это, конечно, звуковая и смысловая квинтэссенция впечатлений автора заметки, навеянных набоковскими определениями «крылатый», «летучий». Но нет (и вряд ли найдутся) доказательства, что именно такие ассоциации хотел вызвать сам поэт. Вполне вероятно, что кому-то при чтении этих строк придут на ум совершенно другие образы.

«Мне ничего на земле не надо, –

Ни громов Гомера, ни Дантова дива. (Анна Ахматова)

Аллитерация на *н* и повторение созвучия *не* в первой строчке двустипхи подчеркивают отрицание...» [20].

Вновь нельзя не согласиться с автором аналитического разбора относительно усиления выразительности при повторе (восходит к Пушкинскому «Ухо обрадовалось повторению звуков»). Но вот аллитерация на *н* как подчеркивание отрицания сомнительна – неужели обилие этого звука автоматически вызывает только одну ассоциацию? Вот иные строки, где также *н* и *nn* в каждом слове: *В некой разлинованности нотной, / Нежась наподобие простынь, / Железнодорожные полотна... Ясно, что в отрывке из «Рельсов» Цветаевой речь не идет об отрицании, звуковая картина имеет иную подоплеку.*

Насыщение строк или фраз теми или иными звуками расшифровывается **всегда по-разному**. Не стоило бы и доказывать это положение, ясно,

что при ограниченности числа фонем они не могут быть жестко связанными с каким-то единственным значением. Однако, как правило, исследователи предлагают только свое толкование, считая его единственно правильным. Между тем поиск соответствия звуковой картины авторскому замыслу способен дать импульс к неожиданному прочтению – тем более на подмостках. Вопрос не только в том, чтобы распознать смысл звуковой игры автора, но в воссоздании актером такой мозаики звуков, которая вызвала бы нужные ему эмоции в публике. Давняя альтернатива – следовать букве писателя или его духу – видоизменяется: духу или (и?) звуку.

Заманчивые горизонты

Звукопись способна помочь режиссеру и актерам в работе над пьесой и ее образами. Звуковая картина, возникающая у каждого исполнителя, индивидуальна, словно рисунок кожи на пальцах; созданная лично им, она не стесняет артиста, но дает ему возможность выразить потаенные ощущения и мысли. Это не прямое, но опосредованное высказывание, отчего степень откровенности может быть очень высока.

Один из постулатов отечественной театральной школы гласит, что актер играет на сцене для партнера; при этом относительная автономность звукового рисунка дает возможность адресовать его непосредственно публике (как в приведенном фрагменте «Метели»). Двойственность, непреложное условие актерского существования, обретает вполне конкретные очертания.

Зритель чувствует исходящую от актера эманацию, воспринимает – в зависимости от собственной чуткости – актерский посыл. Разумеется, он не «увидит» (не услышит) рисуемую исполнителем картину во всех подробностях – но наверняка ощутит мерцающие за звуками смыслы. Крайне существенно при этом, что актерское послание не должно осознаваться публикой, его задача – влиять непосредственно на чувства, минуя разум. От актера здесь требуется особая строгость, аккуратность, точность – специальное подчеркивание будет тут же замечено и воспринято как претенциозность, демонстрация профессиональных навыков, своеобразное щегольство, что мгновенно нарушит главное – воздействие на подсознание аудитории.

При верном подходе к звуковой мозаике усилится взаимосвязь актерского мастерства и литературной первоосновы: гибкость языка позволит исполнителю передать тончайшие нюансы в самочувствии персонажа, а актерская виртуозность продемонстрирует и неисчерпаемое богат-

ство русской речи. Тогда можно подумать и о звукообразе роли.

Конечно, немало трудностей возникнет как при изучении конкретной пьесы, так и при попытке воплощения, создания звуковой картины. Хорошо бы первоначальную подготовку проводить еще на студенческой скамье, изолируя слух будущего актера, обучая его улавливать звуковой рисунок автора, поэта или, что сложнее, прозаика. Затем студенту предстоит тренироваться в фантазировании по поводу зашифрованных автором звуковых картин и научиться самому их воспроизводить. Тогда надежды по поводу возвращения на подмостки звучной русской речи обретут прочное основание.

На этом пути вероятны открытия: согласно Мандельштаму, «Значенье – суета, и слово только шум, Когда фонетика – служанка серафима». А по Владимиру Вейдле, «слова, сплетенные (или только приближенные одно к другому) своими звуками, сближаются и сплетаются также и смыслами или частью своих смыслов» [21].

Примечания

1. «Горе от ума»: Театр на Покровке, режиссер С. Арцибашев; Театр на Таганке, режиссер Ю. Любимов; «Современник», режиссер Р. Туминас; Театр п/р В. Спесивцева, постановка последнего. «Гамлет»: МХТ, режиссер Ю. Бугусов; ЦАТРА, режиссер Б. Морозов; АпАРТе, режиссер Г. Стрелков; Театр Луны, режиссер Н. Когут.

2. В редакциях солидных газет и журналов о сцене пишут: «Режиссер собирал актеров буквально вручную» («Коммерсантъ»); «Актриса отдавала этой роли свою молодость в течение двадцати четырех лет» («Театрал»), «Смехом, который она вызывает, актриса цементирует зал» («Афиша»), не говоря уже о невежестве авторов, которые путают актеров, режиссеров, авторов, труппы, пьесы и постановки. Несколько лет рубрика, где выставляются на обозрение подобные ляпсусы, появляется в журнале «Планета Красота»; за эти годы положение только ухудшилось.

3. Толковый словарь русского языка: в 4 т. / под ред. Д. Н. Ушакова. – М.: Гос. ин-т «Сов. энциклопедия», ОГИЗ; Гос. изд-во иностр. и нац. словарей, 1935–40.

4. <http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%97%D0%B2%D1%83%D0%BA%D0%BE%D0%BF%D0%B8%D1%81%D1%8C>

5. Брюсов В. Мой Пушкин. – М.; Л.: Гиз, 1929.

6. <http://rifma.com.ru/Publiciftions/Chudasov-8/htm>

7. Голуб И. Б. Стилистика русского языка: учебное пособие. – М.: Рольф, Айрис-пресс, 1997.

8. Корней Чуковский: соч.: в 15 т. Т. 3: – Высокое искусство. – М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 2001.

9. Лев Толстой. О Шекспире и драме: критический очерк. – СПб.: В. Врублевского, 1907.

10. Марина Цветаева. Конец Казановы. Пьесы. – СПб. : Азбука, 2000.
11. Корней Чуковский. Указ. соч.
12. Голуб И. Б. Указ. соч.
13. Владимир Девятков. Что такое «хорошо-с»?
14. Б. Шоу. Полное собрание пьес : в 6 т. – Т. 4. Смуглая леди сонетов / перевод М. Лорие. – Л. , 1980.
15. Голуб И. Б. Указ. соч.
16. А. Вампилов. Драматургическое наследие. – Иркутск : Иркутская обл. типография № 1, 2002.
17. Литературная энциклопедия. – М. , 1929–1939.
18. Словарь литературоведческих терминов. – М. , 1974.
19. Набоков В. В. Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин». – СПб. : Набоков фонд, 1998.
20. Голуб И. Б. Указ. соч.
21. Вейдле В. В. Эмбриология поэзии : статьи по поэтике и теории искусства. – М. , 2002. – С. 110.