

Группа 15, 17 речь

Период с 23.03.2020 по 16.04.2020

Задание по сценической речи.

Задание:

1. Работа над дикцией и артикуляцией.
2. Работа над скороговорками.
3. Выучить правила орфоэпии.
4. Выбор репертуара для чтения.
5. Читать предложенный материал.
6. Выборочно законспектировать и прислать по эл. почте

СКВОЗНОЕ ДЕЙСТВИЕ И СВЕРХЗАДАЧА В ЛИТЕРАТУРНОМ ТЕКСТЕ

Но понять произведение в идейном плане еще не значит воплотить идею, донести ее. Это особенно подчеркивал Вл. И. Немирович-Данченко. Он писал, что идею произведения надо уметь найти в действии, в чертах поведения и характера всех без исключения героев, а для этого понять, чем захвачены их чувства и мысли.

Работа над литературным материалом дает нам возможность научиться доносить идею произведения до слушателей. Для этого прежде всего надо выстраивать сквозное действие рассказа так, чтобы каждый эпизод решался с учетом сверхзадачи, развивал, подчеркивал авторский замысел, чтобы каждое событие осмысливалось в связи с общей идеей, которая таким путем будет по мере развития действия все полнее выявляться.

Однако заостренность, целенаправленность авторской мысли зачастую тонет за детальным разбором каждого события в тексте. Накопление видений предметов и событий, подробное воссоздание действительности, анализ отдельных эпизодов — все это порой мешает взглянуть на текст в целом, дробит, останавливает действие. Необходимо "собрать" рассказ в единое целое, подчинить все авторскому замыслу. В литературном материале, в условиях рассказа об уже произошедших событиях надо научиться подчинять отдельные эпизоды целому, сохранять перспективу мысли, перспективу развития действия так же, как в спектакле, где членение на эпизоды, овладение отдельными частями пьесы постоянно синтезируется сквозным действием, направленным к сверхзадаче. Движение по перспективе — одно из основных понятий действия словом.

Например, в монологе Заремы из "Бахчисарайского фонтана" А. С. Пушкина перед студенткой стоит много увлекательных задач. Монолог насыщен драматизмом, содержание его многогранно; каждый эпизод легко строится по действию, задачи близки к актерским, стоящим обычно при работе над ролью, и это очень помогает в овладении текстом. Но особенности передачи монолога в рассказе, а не в сценическом действии с реально существующим партнером поначалу осложняют работу. Исполнительница начинает играть самочувствие, сентиментальничает, жалеет себя, вспоминая о прошлом. Текст, лишенный активного взаимодействия с партнером, рассыпается на куски. Помогает постепенное углубление своего отношения к событию, уточнение сверхзадачи — отобрать Гирея у Марии, доказать ей свое право на него. Этому и подчиняются все действия и мысли. Главная цель решается разными средствами: Зарема и просит Марию, и рассказывает о том, как любил ее раньше Гирей, и грозит ей. Но все разнообразие задач и мыслей подчинено одному — заставить Марию отказаться от Гирея. Благодаря этому монолог приобретает у исполнительницы цельность, перспективу, точность словесного действия.

Ощущению сквозного действия студент учится, рассказывая о встрече Чичикова с Собакевичем. В отрывке все известно, понятно, но поначалу существует для исполнителя вне конкретной цели, само по себе. Студент все время стремится "объяснить" текст; его темперамент после каждого эпизода как бы выключается, действие прерывается. Сквозное действие он начинает ощущать по-настоящему, если почувствует горячее стремление Чичикова заполучить "мертвые души". В результате в каждом эпизоде — то прося Собакевича, то споря с ним, то отвлекая его — студент сможет добиться этой главной цели.

Сверхзадача и сквозное действие мобилизуют внутренний мир исполнителя, активизируют слово, делают его целенаправленным, действенным.

В работе над пушкинской "Сказкой о золотом петушке" много трудных и интересных задач: найти внутренние образы царя, воеводы, звездочета, царицы, рассказать об их столкновениях, представить себе сказочный мир, фантастический и в то же время реальный. Однако в исполнении студентки все эти эпизоды существовали сами по себе, и с каждым занятием рассказ о них становился все менее интересным и заразительным. Исполнение только тогда приобрело остроту и действенность, когда были четко поставлены вопросы: каково мое отношение к происходящему? Чего я хочу? Чем я захвачена в сказке? Идя по сквозному действию, студентка стала постепенно выяснять, до чего же довела царя шамаханская царица. За каждой строфой возникало мысленно: а дальше? что же было дальше? Сказка наполнилась заинтересованностью студентки, передававшейся и слушателям; все подчинялось главному: "Вот к чему приводит легкомыслие, ведь предупреждали вас — сказка ложь, да в ней намек, добрым молодцам урок!"

В процессе работы рассказ "собирается" не сразу. Подчинить его сверхзадаче, провести красную ниточку сквозного действия, на которую нанизываются все события текста, трудно. Мы вновь и вновь возвращаемся к видениям, иногда по-новому оцениваем отдельные моменты, что-то прожитое и очень яркое уходит на второй план, углубляются наши оценки, меняются акценты в некоторых эпизодах.

Например, в чеховском рассказе "Дом с мезонином" художник, говоря о первой своей встрече с сестрами, описывает внешность Лидии: "Одна из них, постарше, тонкая, бледная, очень красивая, с целой копной каштановых волос на голове, с маленьким упрямым ртом, имела строгое выражение и на меня едва обратила внимание,..". Эти подробности поначалу кажутся самым важным, исполнитель тщательно выделяет их. Однако постепенно становится ясно, что главное для исполнителя здесь все-таки не внешность, а замечание о том, что Лидия "едва обратила внимание" на художника; именно к этому подводит нас и само описание ее внешности.

Или в рассказе Чехова "Гриша" огромная работа была проделана над конкретным воссозданием впечатлений, которые наполнили воображение мальчика в тот сумбурный день. Постепенно отдельные картины, видения, воспоминания стали приобретать самодовлеющий характер, затуманивали мысли рассказа, отвлекали от главного, необходимо было перевести все эти подробности "за текст", подчинить их главному — бешеному мельканию суматошного дня, показать их в рассказе такими же, какими они остались в памяти ребенка, — отрывочными образами, картинками, чувствами, образующими киноленту видений.

Умение ощутить композицию материала, сосредоточить внимание на основных этапах развития мысли, подчинить второстепенное главному, рассчитать свои силы и возможности — все это ясно осознается в работе над художественным текстом. Эта работа приучает строить перспективу рассказа и в связи с ней менять акценты в отдельных эпизодах.

ПРЕДЛАГАЕМЫЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВА И ВИДЕНИЯ

Сохранение непрерывной линии видений в сценическом творчестве — трудная задача. Видения прерываются, а сосредоточение на них внимания отвлекает от общения с партнером. В занятиях художественным словом литературный материал создает благоприятные условия для преимущественной и тщательной проработки линии видений. Это непосредственная помощь курсу "Мастерство актера", где видения — один из элементов построения внутренней жизни героя.

В рассказе видения имеют большую длительность. Много внимания уделяется описанию места действия; о людях мы рассказываем, воссоздавая в памяти их облик; и даже диалог между героями идет в передаче автора, т. е. через воссоздание в памяти, в "вымыслах воображения" ситуаций, отношений, взаимодействий героев. Сама конструкция рассказа, в котором речь идет, как правило, о прошлом, требует непрерывной работы воображения, как бы заменяющего реальную сценографию спектакля.

Исчерпывающее знание описываемой действительности, подробнейшее вскрытие текста по видениям играют основополагающую роль в работе над рассказом. Именно в линии видений создается внутренняя жизнь произведения. Видения — яркие, конкретные, разнообразные — создают основу для превращения авторского текста в свой, личный рассказ о пережитом и пережитом. Процесс создания видений насыщает слова живыми человеческими эмоциями, включает в работу подсознание, творческую природу человека.

Накопление видений, непосредственных чувственных впечатлений — увлекательная работа. На помощь приходит собственный жизненный опыт, студент тесно соприкасается с жизнью. Работа заставляет его быть наблюдательным, внимательным к деталям, развивает фантазию, эмоциональную память.

Создание цепи видений заставляет расширять объем своих познаний, круг интересов. Этого требуют даже сравнительно простые произведения. Так, работая над рассказом Ю. Казакова "На еловом ручье" (о жизни зверобоев в-поморов), студентка сначала из са- мого текста узнавала о героях, о том, как и когда ведется промысел тюленей. Однако каждая фраза ставила перед ней и новые вопросы. Чем дальше, тем больше оказывалось в тексте белых пятен. Студентка с увлечением выясняла, как выходят корабли в море, что это за площадки, на которых сидят дозорные, как одеты поморы, как происходит на льду отстрел тюленьего стада. Живая действительность в конкретном мизансценическом пространстве вставала за скупым авторским текстом. Рассказ стал толчком для знакомства с новой для студентки жизнью, а это знакомство в свою очередь помогло овладеть рассказом, нафантазировать все его обстоятельства, образы и детали, сделать текст "своим".

Объем работы над видениями возрастает соответственно глубине и многогранности литературного материала.

Особенно важную роль для возбуждения эмоционально-чувственной природы актера, для включения в работу всех его внутренних сил играет создание многосторонних чувственных впечатлений — и зрительных, и осязательных, и слуховых, и двигательных... Чувство откликается тем полнее, чем ярче и многообразнее видения, чем теснее они соприкасаются с эмоциональным опытом человека во всей его широте и конкретности. Этот опыт может включаться в работу и по далеким ассоциативным связям. Количество таких ассоциативных условных связей может быть чрезвычайно велико. У каждого эти ассоциации свои, неповторимые, по-своему рождающиеся, увиденные и прочувствованные в личном опыте.

Постоянная тренировка расширяет сферу фантазии, включает в творчество все более тонкие и сложные анализаторы, развивает психотехнику актера и чтеца.

Специфика литературного материала, сосредоточивая все внимание исполнителя на словесном действии, приучая непрестанно тренировать воображение, создает огромные возможности для развития этого важного элемента мастерства — умения создавать линию видений. Залогом дальнейших успехов являются единые с курсом "Мастерство актера" методические пути работы над словом.

ВОСПИТАНИЕ УМЕНИЯ ДЕЙСТВОВАТЬ СЛОВОМ

Яркие, конкретные видения, живущие в воображении актера, должны быть донесены до слушателя. И здесь особую роль приобретает умение заражать своими видениями, воздействовать словом на слушателя, убеждать его, заинтересовывать существом события. Для нас очень важно то обстоятельство, что конкретно-чувственный, яркий художественный образ заставляет и слушателя активно воспроизводить рассказываемое в своем воображении, мобилизует запасы его жизненных впечатлений.

Видения, возникающие у слушателя, могут быть иными, нежели у рассказчика, ибо они рождаются из иного опыта, из иного мира представлений, чувств и ассоциаций. Но в сути своей воссоздаваемый слушателем мир всегда адекватен миру, порожденному воображением рассказчика. Слушатель переживает вместе с чтецом описываемую им жизнь.

Вот, например, рассказ А. П. Чехова "Устрицы". И рассказчик и слушатель представляют себе дождливые осенние сумерки, бесконечный людской поток и две неподвижные фигуры на тротуаре: отец, в котором борясь желание остановить кого-нибудь, попросить о помощи и стремление уйти от позора, спрятать свои неуклюжие калоши, надетые на босые ноги, свое поношенное пальто; а рядом с отцом — покорно ждущий мальчик.

В воссоздании этой картины в сознании слушающих особую роль играет умение рассказчика заразить своими видениями, переводя их в авторское слово. Не декламация, не объяснение сюжета — словесное действие вскрывает зрительно ощущаемые, как бы реально представленные события рассказа. Весь ужас ситуации дойдет до слушателя, если он увидит, как пытается мальчик на чем-то сосредоточить свое внимание, как вглядывается он в окна, стараясь забыть о голоде. В рассказе о том, как голодный ребенок уце-новой для студентки жизнью, а это знакомство в свою очередь помогло овладеть рассказом, нафантазировать все его обстоятельства, образы и детали, сделать текст "своим".

Объем работы над видениями возрастает соответственно глубине и многогранности литературного материала.

Особенно важную роль для возбуждения эмоционально-чувственной природы актера, для включения в работу всех его внутренних сил играет создание многосторонних чувственных впечатлений — и зрительных, и осязательных, и слуховых, и двигательных... Чувство откликается тем полнее, чем ярче и многообразнее видения, чем теснее они соприкасаются с эмоциональным опытом человека во всей его широте и конкретности. Этот опыт может включаться в работу и по далеким ассоциативным связям. Количество таких ассоциативных условных связей может быть чрезвычайно велико. У каждого эти ассоциации свои, неповторимые, по-своему рождающиеся, увиденные и прочувствованные в личном опыте.

Постоянная тренировка расширяет сферу фантазии, включает в творчество все более тонкие и сложные анализаторы, развивает психотехнику актера и чтеца.

Специфика литературного материала, сосредоточивая все внимание исполнителя на словесном действии, приучая непрестанно тренировать воображение, создает огромные возможности для развития этого важного элемента мастерства — умения создавать линию видений. Залогом дальнейших успехов являются единые с курсом "Мастерство актера" методические пути работы над словом.

РАССКАЗ ОТ ПЕРВОГО ЛИЦА

ОСНОВНЫЕ ЗАДАЧИ И ПРИНЦИПЫ РАБОТЫ НАД ТЕКСТОМ ОТ ПЕРВОГО ЛИЦА

Задача актера состоит в создании сценического образа. Каждому сценическому герою присущ индивидуальный способ мышления, который диктуется мировоззрением, профессиональной и социальной принадлежностью человека, уровнем его образования и культуры, свойствами характера и т. д. Способ мышления героя, в свою очередь, должен найти выражение в речевой манере — в произношении, интонационном звучании, тем-по-ритме речи.

На наших занятиях студенты должны приобрести навыки, которые помогут им в дальнейшем создавать яркие сценические образы, помогут образно мыслить и образно говорить на сцене. В связи с этим оказывается недостаточным работать лишь над текстом от третьего лица. Возникает необходимость в работе над материалом, который был бы максимально близок к драматургическому, служил бы переходным звеном к монологу и диалогу. Таким материалом и служит рассказ от первого лица.

Именно в рассказе от первого лица мы ставим себя в условия, чрезвычайно близкие к драматургическому монологу. Именно в работе над таким рассказом с наибольшей определенностью понимаются и практически осваиваются важнейшие для актера понятия — образное мышление, живое общение с конкретными людьми. В рассказе от первого лица остро встает проблема овладения образной речью; своеобразие этой речи поддается стилистикой языка героя, от чьего имени идет рассказ.

Рассказ от первого лица требует большей личной причастности исполнителя к материалу, чем рассказ от третьего лица. Исполнитель передает событие не со стороны, как наблюдатель, а сам участвует в нем. "Лично с ним" произошло нечто, изменившее его судьбу, его взгляд на жизнь, на окружающих людей. Как доказано современной экспериментальной психологией, нервные, эмоциональные затраты человека возрастают, когда дело касается его лично. Следовательно, в рассказе от первого лица педагог вправе требовать от студента более ярких, конкретных и точных видений, больших эмоциональных затрат, большей личной заинтересованности, чем позволяет это материал рассказа от третьего лица.

При исполнении рассказа от первого лица не нужны мизансцены, грим, костюм. Лишь действенное слово, выразительные речевые средства — мелодика, темпо-ритм речи и т. д. — передают движения человеческой души, мысли и чувства героя. Не играть образ, а овладеть характером, логикой мышления, темпераментом героя — вот задача, которая ставится в работе над текстом.

В рассказе от первого лица, как и в любом литературном материале, мы учимся определять тему и сверхзадачу, выявлять главное и второстепенное, активно действовать

39

словом, передавая сквозное действие, доносить до слушателей стилистические, языковые особенности текста.

Остановимся подробнее на понятиях, практическое освоение которых на данном материале представляется наиболее важным — на сверхзадаче, сквозном действии, конфликте и объекте внимания рассказчика.

Сверхзадача. Понятие о сверхзадаче знакомо каждому студенту театральной школы с первых шагов обучения, так как оно является одним из важнейших положений системы К. С. Станиславского. Мы знаем, что любое произведение вызвано к жизни мыслями, мечтами, чувствами автора. Они составляют то зерно, из которого вырастает произведение. "Передача на сцене чувств и мыслей писателя, его мечтаний, мук и радостей является главной задачей спектакля. Условимся же на будущее время называть эту основную, главную, всеобъемлющую цель, притягивающую к себе все без исключения задачи, вызывающую творческое стремление двигателей психической жизни и элементов самочувствия артисто-роли сверхзадачей произведения писателя".

Далее, поясняя свою мысль, Станиславский определяет сверхзадачу произведений Чехова, боровшегося с пошлостью, мещанством, мечтавшего о лучшей жизни: "Эта борьба за нее и стремление к ней стали сверхзадачей многих его произведений". Стремление к постоянному самосовершенствованию — сверхзадача многих произведений Л. Толстого.

Что бы актер ни делал в спектакле, какие бы поступки ни совершал, он не должен забывать о той цели, о той мысли, ради которой поставлен спектакль, о том, что является сверхзадачей. "Все, что происходит в пьесе, все ее отдельные большие или малые задачи, все творческие помыслы и действия артиста, аналогичные с ролью, стремятся к выполнению сверхзадачи пьесы. Общая связь с ней и зависимость от нее всего, что делается в спектакле, так велики, что даже самая ничтожная деталь, не имеющая отношения к сверхзадаче, становится вредной, лишней, отвлекающей внимание от главной сущности произведения

Эти положения целиком относятся и к передаче рассказа от первого лица.

Выбрав для работы рассказ, студент определяет его сверхзадачу, исходя из главной мысли произведения, из его стилистики в целом. При этом важнейшее условие — чтобы сверхзадача нашла живой отклик в душе исполнителя.

"Из всей богатейшей сокровищницы творческого наследия великого режиссера именно учение о сверхзадаче чаще всего воспринимается нами схоластически, школярски, а не практически-творчески""", — справедливо отмечал крупнейший советский режиссер и педагог А. Д. Попов.

Если сверхзадача лично не взволновала ученика, он лишь более или менее тонко имитирует взволнованность по поводу событий рассказа, судеб его героев. Сверхзадача, найденная чисто умозрительно, рассудочно, никогда не рождала произведения выдающегося. Лишь сверхзадача лично пережитая, затронувшая эмоциональную сферу художника создает прекрасное в искусстве.

А, Попов приводит в своей книге слова В. Стасова, утверждавшего, что только в том случае, когда художник "ужален", "чуть не смертельно поранен" своим замыслом, бывают подлинно художественные всходы: "Все остальное, без такого "ужаления", — ложь, вздор и притворство в искусстве"*.

С этих позиций и должен взглянуть исполнитель на выбранный им рассказ. "Я выхожу на сцену не потому, что надо сдать очередной экзамен по сценической речи, — я выхожу потому, что не **МОЮ** не рассказать о событии, которое меня взволновало, потрясло, о том, что мне очень дорого или очень враждебно".

Увлеченность сверхзадачей создает необходимые предпосылки к тому, чтобы исполнитель стал лично причастен к тексту, чтобы его мышление было живым, достоверным, "сиюминутным", чтобы рождение слова стало подлинным процессом, а не холодной, расчетливой имитацией такого процесса.

Для всего этого чрезвычайно важна близость, необходимость темы рассказа и исполнителю, и слушателям. В связи с этим остро встает вопрос о мировоззрении будущего актера, о его месте в обществе. Если свое вдохновение он ищет лишь в узком мире собственных забот и тревог, если окружающую жизнь оценивает только под влиянием собственных радостей и разочарований, — его пребывание на сцене не взволнует зрителя, не будет идейно и эстетически его воспитывать. Актер должен обладать чувством ответственности за то, с какими мыслями, убеждениями выходит он к зрителю. Источником его вдохновения должны быть острые проблемы современности, судьба его родины, его народа.

Работа над рассказом от первого лица воспитывает будущего актера в этом направлении. Конечно, в рассказе не обязательно говорится о кардинальных жизненных проблемах, — в нем могут решаться вопросы морали, быта и т. д. Но решаться они должны с позиций художника-гражданина, кровными узами связанного с судьбой, делами и мечтами своего народа.

Сквозное действие. Понятие о сквозном действии, как и понятие о сверхзадаче, — одна из основ системы К. С. Станиславского. "Действенное, внутреннее стремление через всю пьесу двигателей психической жизни артисто-роли" к сверхзадаче Станиславский называл "сквозным действием". Таким образом, сквозное действие теснейшим образом связано со сверхзадачей, диктуется ею.

"...Сверхзадача и сквозное действие — это та основная творческая цель и творческое действие, которые включают в себя, совмещают, обобщают в себе все тысячи отдельных разрозненных задач, кусков, действий роли. Сверхзадача и сквозное действие — главная жизненная суть, артерия, нерв, пульс пьесы... Сквозное действие — лейтмотив, проходящий через всю пьесу. Сверхзадача и сквозное действие — компас, направляющий творчество и стремление артиста... Сквозное действие — глубокая, коренная, органическая связь, которая соединяет отдельные самостоятельные части роли. Это та духовная нить, которая пронизывает все отдельные самостоятельные куски, точно разрозненные бусы или жемчуга ожерелья".

¹ Попов А. Д. Художественная целостность спектакля. С. 44. Станиславский К. С. Работа актера над ролью. — Собр. соч. М., 1957. Т. 4. С. 151.

Великий актер, режиссер и педагог неустанно подчеркивал основополагающую роль сверхзадачи и сквозного действия, призывал учиться подчинять каждую фразу, кусок, сцену сверхзадаче спектакля.

Студенту театральной школы мало знать понятие о сквозном действии чисто умозрительно. На языке актерской профессии знать — это **практически уметь**. На протяжении всех лет обучения надо неустанно работать именно над практическим освоением принципов системы Станиславского, и, может быть, более всего — над практическим освоением понятия о сквозном действии. Как часто студент не может подчинить весь текст рассказа сверхзадаче, пронизать его "страстным, стремительным, интенсивным" сквозным действием!

Вот исполнитель выбрал рассказ, взволновавший его своей проблемой. Нашел сверхзадачу, которая будит его творческую фантазию. Начинается анализ текста. Выявлены основное событие рассказа, поступки героев, их взаимоотношения, определено отношение рассказчика к событию и героям. Студент вникает в детали рассказа, стремится ярче, яснее представить себе все, о чем идет речь. Ни одно слово, ни одна фраза не оставлены без внимания, каждая подробность что-то добавляет к рассказу, вызывает в памяти исполнителя жизненные ассоциации. Подробный, глубокий анализ стилистики произведения помогает точнее вскрыть подтекст, уяснить замысел автора, его взгляд на проблему.

Такого рода анализ, разумеется, необходим. Однако анализ произведения — это лишь этап работы, а не конец ее. "...Прекрасные в отдельности куски вашей роли не производят впечатления и не дают удовлетворения в целом, — предупреждал Станиславский. — Разбейте статую Аполлона на мелкие куски и показывайте каждый из них в отдельности. Едва ли осколки захватят смотрящего".

Не умея подчинить весь рассказ основному, сквозному действию, исполнитель передает текст "впрямую", т. е. каждое слово звучит в отрыве от контекста, от сверхзадачи и выражает лишь то, что оно непосредственно

обозначает. В таких случаях, произнося слова *печаль, грусть*, исполнитель непременно "грустит", а произнося *радость, веселье*, — "радуется". Пренебрегая сверхзадачей и сквозным действием, которые диктуют подчас свою, образную логику речи, исполнитель владеет лишь логикой нейтральной грамотной речи. В условиях театральной школы приходится очень часто встречаться с ошибками такого рода.

Наша задача — научиться уже в период анализа текста не столько делить рассказ на куски, сколько синтезировать, собирать его вокруг основной мысли. "Обрастая" видениями, ассоциациями, увлекаясь подробностями, исполнитель не должен терять из виду главного — сверхзадачи. Тогда в рассказе возникнет взаимозависимость частей и их подчинение основному в тексте. Пропитать сверхзадачей, нанизать на единый стержень сквозного действия весь текст рассказа — вот на что должно быть направлено внимание исполнителя уже в первый период работы.

Подчиняя текст сквозному действию, мы выявляем слова, фразы, куски, которые наиболее четко подкрепляют мысль рассказчика, как бы укрупняют ее. Одни из них будут стоять на первом месте; другие, менее важные, отступят на второй, третий план; остальные слова будут произноситься как бы незаметно, не теряя, однако, при этом своей

Станиславский К. С. Работа актера над собой в творческом процессе переживания. С. 340.

42

доходчивости, дикционной ясности, "...Живопись создает иллюзию многих планов. Они точно уходят внутрь, в глубину самого холста, а первый план точно вылезает из рамы и холста вперед, на смотрящего. У нас в речи существуют такие же планы, которые дают перспективу фразе. Наиболее важное слово ярче всех выделяется и выносится на самый первый звуковой план. Менее важные слова создают целые ряды более глубоких планов"*.

Подчинение текста сквозному действию и сверхзадаче способствует развитию образного мышления, образной речи. "Актеру нужно уметь отличить главное предложение от придаточного, "опустить" вводное, связать подлежащее со сказуемым, распределить силу голоса и дыхания в речи, найти перспективу в монологе и т. п. Но это только первый этап овладения актером сценической речью. Образное слово на театре формируется по законам сценического действия и подчиняется образному и смысловому решению всего спектакля", — пишет известный режиссер и театральный педагог А. А. Гончаров.

Именно сверхзадача и сквозное действие влияют на те или иные смысловые ударения в рассказе. Если этого требует замысел отрывка, смысловое ударение может падать на прилагательное, местоимение и т. д., т. е. на такие части речи, на которые по общепринятым законам грамотной устной речи оно обычно не падает. Например, произнося вне контекста фразу: "Спектакль происходил в небольшом флигеле", мы поставим смысловое ударение на слово *флигеле*. Интонационный рисунок фразы в русском языке таков, что, как правило, основное фразовое ударение падает на последнее слово последнего речевого звена (синтагмы). А теперь представим, что для рассказа в целом очень важна подробность, заключающаяся в определении: флигель был *небольшой*, и поэтому спектакль прошел хуже обычного — и сцена крохотная, и декорации не уместились, да и зрителей было меньше, чем всегда. Такое смысловое решение отрывка потребует переноса ударения на слово *небольшой*.

Подчиняя рассказ основной мысли и цели, ради которой он выбран, студент не будет "раскрашивать" слова, а научится вскрывать их внутреннее содержание, их подтекст в прямой зависимости от образного решения отрывка.

Знакомясь с понятием сквозного действия, полезно прочитать отрывок из книги Станиславского "Работа актера над ролью", в котором Константин Сергеевич очень ярко, образно, наглядно раскрывает, как именно возникает, растет и побеждает в произведении основная тема, как именно распределяется в нем главное и второстепенное. Приводим этот отрывок в сокращенном виде:

"Творить — это значит страстно, стремительно, интенсивно, продуктивно, целесообразно и оправданно идти к сверхзадаче.

Если хотите наглядно видеть, как это делается, пойдите на концерт гастрوليрующего у нас теперь гениального дирижера Х. Я слышал его на днях. Вот что он мне показал.

В первую минуту, когда вошел Х., я разочаровался: маленький, невзрачный... Но лишь только он взялся за палочку, на моих глазах свершилось преобразование. Х. впился в оркестр, а оркестр в него. После этого Х. стал поодиночке забирать в руки все вожжи, которые невидимо проведены от каждого музыканта к дирижерской палочке. Он точно

" Станиславский К. С. Работа актера над собой в творческом процессе воплощения. С. 124. " Гончаров А. А. Поиски выразительности в спектакле. М., 1959. С. 24.

крепко сжал их в руке. Палочка взвилась, и Х, вырос или точно вознесся кверху. Тут я почувствовал, что он собирает в себя не только общее внимание, но и все бесчисленные предлагаемые обстоятельства, ту сверхзадачу, над которой он долго работал и которая должна изнутри подсказать ему сегодня истину страстей или правдоподобие чувств.

Я заранее, до первого звука, по лицу дирижера понял, что оркестр запоет о чем-то важном, значительном, таинственном, вечном.

Не торопясь, четко, ясно Х. продирижировал и нарисовал палочкой весь внутренний смысл того, о чем говорили звуки. Мы уже поняли эту небольшую, но важную музыкальную фразу. Но нет, оказывается, что она еще не досказана до самого конца. Х. не торопится, он не перейдет к следующему куску или задаче, пока фагот не доскажет совсем, до самой последней ноты начатую фразу. Еще, еще... мало,, мало... фагот досказал и точно поставил точку. Только после этого палочка чуть опустилась. Секунда, другая, чтоб успеть дирижеру обернуться в противоположную сторону, к первым скрипкам, которые логически и последовательно продолжают развивать ту музыкальную мысль, которую так хорошо начали и закончили гобой и фагот.

Теперь Х. еще сильнее ухватился за скрипки. Он досказал с их помощью все, что они могли дать. Но этого мало, музыкальная мысль разрасталась и двигалась дальше, вперед. Одних скрипок недостаточно — понадобилась вся группа виолончелей, но и от них больше ничего нельзя было взять. Поэтому Х. повелительно обратился к деревянным инструментам, но, так как музыкальная мысль все росла выше и выше, — дирижерская палочка зывала к меди. Но Х. не дал ей реветь. Он удерживал гигантскую силу, рвущуюся из медной пасти тромбонов. Х. умолял их глазами и руками пощадить. Но металл уже хрипел в металлической груди инструментов, они не могли больше удерживаться. Теперь они подымали свои страшные раструбы вверх, точно умоляя дать им свободу. Но дирижер был неумолим. У него была сила сдерживать. Он боялся, что чрезмерная страсть медных не даст досказать ясно растущую музыкальную мысль, в которой главный смысл произведения. Но больше сдерживать нет сил, и Х., точно распутив крылья, ринулся кверху, а за ним — рев, вихрь, от которых он сам затрясся, разметался во все стороны, распластался над всем оркестром. Палки смычков взметались вверх и падали вниз. Виолончели и контрабасы от страсти точно перепиливали самих себя. Женские ручки порхали, задевая струны арфы. Флейты свистели, точно визжа о помощи. Губы, щеки тромбонистов наливались кровью, и глаза вылезли из орбит. Весь оркестр, точно море, бушевал и переливался. Но вот все тромбонисты и медные инструменты встали, — они кончали заключительную музыкальную фразу, они завершали задачу. Они досказали ее, но, по-видимому, не до конца, так как Х. не опускал палочки, а напротив, угрожающе махал ею, точно предупреждая, чтобы говорили все, до самого последнего конца, иначе беда. Еще, еще и еще! Не пущу, не позволю!

А вот теперь все до конца сказано — и довольно. Х, выполнил все куски, задачи.

Вот что я заметил: Х. отделяет и выставляет наперед далеко не все куски и задачи. Одни он старательно ступшевывает. Другие выделяет, заботится об их четкости, но лишь только музыканты слишком увлекаются и отчеканивают их, Х. тотчас же нервно делает им знак палочкой и рукой, чтобы они не пересаливали. Его движения говорят: нет, нет, не надо, не надо, бросьте. Многие маленькие куски он умышленно пропускает незаметными и даже, как мне показалось, проигрывает их быстрее. При этом он перелистывает соответствующие листы партитуры как неважные, на которых нельзя застревать. Зато в других местах Х. становится совсем другим — сильно настороженным, жадным не только для каждого куска или задачи, но и для каждой отдельной ноты. Что же касается некоторых кусков, то он в них точно вцепляется и доделывает до самого последнего, последнего конца. Нередко он точно вытягивает у музыканта на последней финальной ноте всю его душу. Он, точно рыболов, вытягивает из воды удочкой пойманную рыбку, боясь, как бы она не сорвалась с крючка. А как он старается округлить, сделать яркими, красочными или острыми другие куски, которые он считает важными во всем общем рисунке программной симфонии! Он выманивает их вперед всем туловищем, призывает к себе движениями рук, зазывает мимикой, отклонением назад всего тела, точно таща тяжесть. Часто Х. точно запускает обе руки в оркестр, чтобы вытянуть оттуда необходимые ему звуки или аккорд.

Не чувствуете ли вы сами во всем поведении гениального дирижера его страстное и единственное стремление как можно полнее, выпуклее и ярче выявлять не отдельную какую-то задачу ради нее самой, а сверхзадачу и сквозное действие, для которых нужны все вообще задачи.

То же должен делать и артист в нашем искусстве. Пусть он со всем темпераментом и страстью стремится к сверхзадаче, которая должна искренне волновать и увлекать его. Пусть он упорно, неуклонно идет по линии сквозного действия, как можно рельефнее и ярче выявляя свой творческий путь"¹.

Конфликт. Подчиняя свой рассказ сверхзадаче и сквозному действию, исполнитель должен своим рассказом активно воздействовать на слушателей, т. е. стремиться переубедить их в чем-то, заставить их мыслить и чувствовать по-своему. Если бы уже было достигнуто всеобщее единомыслие по поводу рассматриваемой проблемы, не появилось бы необходимости и говорить о ней. Ведь именно для того, чтобы решить проблему, остро поставленную и еще не решенную жизнью, выходит артист на сцену. Он отстаивает свою точку зрения, свой взгляд на события и стремится заразить своими взглядами слушателей, сделать их единомышленниками. Народный артист России С. Юрский писал, что в зале он ищет не друзей, а оппонентов, чтобы в процессе спектакля "перетянуть их на свою территорию". Такое "противоборство", такой "конфликт" со зрительным залом делают искусство драматического актера действенным, заразительным.

"Всякое действие встречается с противодействием, причем второе вызывает и усиливает первое. Поэтому в каждой пьесе рядом с сквозным действием, в обратном направлении, проходит встречное, враждебное ему, контрсквозное действие. Это хорошо, и нам следует приветствовать такое явление, потому что противодействие естественно вызывает ряд новых действий. Нам нужно это постоянное столкновение; оно рождает борьбу, ссору, спор, целый ряд соответствующих задач и их разрешения. Оно вызывает активность, действенность, являющиеся основой нашего искусства" .

Чем острее, конфликтнее общение исполнителя со слушателями, тем активнее, действеннее, живее звучит его рассказ, его монолог. Но конфликт нельзя понимать прямолинейно: конфликтовать — не значит громко и напористо отчитывать, ругать оппонента. Нет, действенные формы (или действенные пристройки к партнеру), в которых проявляется конфликт, чрезвычайно разнообразны. Иронизировать, негодовать, насмехаться, увещевать, умолять, просить, угрожать, стыдить, разоблачать, отрицать... Мы могли бы безмерно увеличить список конфликтных действий, но никогда не исчерпали бы их до конца, так как формы проявления конфликта также разнообразны, как разнообразен мир человеческих отношений.

И главное, исполнитель "конфликтует" не ради продолжения конфликта, а для того, чтобы из оппонента сделать единомышленника. Очень важно поэтому найти нужную тональность в общении с собеседником, которая позволит ему, не обижаясь, не сердясь на вас как на рассказчика, понять, поверить вам и "пойти" за вами.

Характер и формы проявления конфликта в значительной степени зависят от того, с кем "конфликтует" рассказчик, кто является объектом его внимания.

Объект внимания. В спектакле у драматического актера существует определенный круг внимания. "... Обычно этот круг внимания бывает подвижным — то расширяется, то суживается актером, смотря по тому, что должно быть включено в него по ходу сценического действия. В пределах этого круга находится и непосредственный, центральный объект внимания актера как одного из действующих лиц драмы — какая-нибудь вещь, на которой сосредоточено в эту минуту его желание, или другое действующее лицо, с которым он по ходу пьесы находится во внутреннем общении. Это сценическое общение с объектом может быть художественно полноценным лишь в том случае, если актер приучил себя путем длительных упражнений отдаваться ему как в своих восприятиях, так и в своих реакциях на эти восприятия с максимальной интенсивностью: только в этом случае сценическое действие достигает надлежащей выразительности; между действующими лицами пьесы, то есть между актерами, создается та сцепка, та живая связь, которая требуется для передачи драмы в ее целом, с соблюдением общего для всего спектакля ритма и темпа"*.

Поскольку К. С. Станиславский придавал такое огромное значение живому общению действующих лиц в спектакле и подчеркивал, что для этого актеру необходимы "длительные упражнения", мы считаем полезным на уроках сценической речи вообще, и в рассказе от первого лица в частности, воспитывать, тренировать это важное качество.

Объектом внимания рассказчика может быть вся группа учащихся. Это случается, когда он сообщает о таких фактах или событиях, с которыми все слушатели не знакомы. Примером может служить рассказ А. Куприна "Как я был актером" или рассказ Б. Горбатова "Мы и радист Вовнич",

Может быть у исполнителя и два объекта внимания. К примеру, часть товарищей кажется ему единомышленниками, друзьями, а другая часть — людьми с иными убеждениями, людьми, не разделяющими его точку зрения. Конфликтую с оппонентами, убеждая их в своей правоте, рассказчик одновременно будет искать поддержки, сочувствия у единомышленников. В таком случае необходимо точно понять, какой текст будет адресован оппонентам, а какой — единомышленникам.

Объектом внимания рассказчика могут быть и два-три человека в аудитории или даже один человек. Этого порой требует материал, над которым работает студент. Например, в отрывке из рассказа Б. Лавренева "Гравюра на дереве" идет рассказ о трагической гибели дочери старого художника. Это монолог отца, мучительно сознающего себя виновником трагедии. Ради искусства, ради лучшего своего творения он сознательно убрал из жизни единственной, горячо любимой дочери радость, надежду на счастье, право на любовь. А затем потерял ее навсегда. О самом дорогом, сокровенном рассказывают редко и только очень близкому человеку, способному понять твою боль, твоё раскаяние. О сокровенном не кричат на площади. Поэтому такого рода литературный материал подсказывает выбор одного слушателя. Это может быть человек, наиболее близкий исполнителю по своим взглядам; своим вниманием и сочувствием он будет располагать исполнителя к его исповеди, как бы подбодрит его в наиболее тяжелые для него минуты. Наличие такого объекта внимания способствует возникновению той доверительной интонации, при которой лишь и возможна исповедь героя рассказа.

Определенный объект внимания делает рассказ от первого лица более точным, конкретным, позволяет сделать общение со слушателями живым, сиюминутным, а не заранее отрепетированным до мельчайших подробностей. Весь ход рассказа — его ритм, паузы, тональность звучания — в этом случае будет зависеть не только от решения исполнителя, но и от восприятия рассказа теми, кто является центральным объектом внимания актера.

ЗНАКИ ПРЕПИНАНИЯ. ГРАММАТИЧЕСКИЕ ПАУЗЫ

Грамматические паузы — это паузы, связанные со знаками препинания. Знаки препинания являются теми условными обозначениями, которые помогают исполнителю в какой-то мере раскрыть для себя ход мыслей автора. "Выбор и расстановка автором пунктуационных знаков находится... в зависимости от идейного замысла, содержания и творческого своеобразия писателя".

Известно, какое значение придавал К. С. Станиславский изучению пунктуации. Он приводит описание мелодических контуров каждого знака препинания.

При чтении "про себя" мы воспринимаем текст, не думая о том, почему автор поставил тот или иной знак препинания. Над этим вопросом мы задумываемся лишь тогда, когда нам предстоит сделать текст "своим", усвоить способ автора выразить свои мысли, передать его в устной форме.

Ведущим принципом современной пунктуации является логико-грамматический. Но интересны и исследования в области ритмомелодики речи в связи с пунктуацией. Эти исследования непосредственно связаны с выразительностью устной речи, что особенно важно для театральной школы. Мы учимся рассказывать, говорить. Поэтому нам особенно ценны те свойства пунктуации, которые помогают рождению живой разговорной выразительной интонации. А. П. Чехов называл знаки препинания "нотами при чтении".

Известный режиссер и актер Алексей Дикий, много работавший над пьесами Горького, считал, что "актер, желающий правдиво воплотить характер в пьесе Горького, не имеет права пройти мимо самой, казалось бы, незначительной запятой, так как и она не случайна, и она в горьковской драматургии играет определенную смысловую и идейную роль. Своеобразная пунктуация Горького вообще требует особого изучения. Всегда ли мы по-настоящему внимательны к этим указаниям Горького, подсказывающим актеру определенную интонацию, к его многочисленным восклицаниям, многоточиям, и тире? Всегда ли мы задумываемся над тем, что неоконченные предложения, гневные вопросительные строки помогают понять внутреннее состояние героя, ход его мыслей? А между тем это богатый источник познания образа".

Если в средней школе пунктуация изучается для того, чтобы правильно, расставлять знаки препинания на письме, то в театральной школе мы развиваем особое внимание к индивидуальной авторской пунктуации, учим понимать смысловые и выразительные функции знаков препинания при воплощении авторского текста в устный рассказ. Мысль является главным возбудителем чувства. Чем глубже и ярче мысль, тем острее оценка фактов, тем выразительнее и разнообразнее речь. Воспитывая в себе способность к образному мышлению, развивая фантазию, надо приучаться выстраивать свой рассказ по перспективе в определенной автором логике, последовательности. И в этом большую помощь оказывает пунктуация. Но не следует рассматривать само знание правил пунктуа-

Вфимов А. И. О языке художественных произведений. М., 1954. С. 245. *"Дикий А.* Язык и характер в драматургии Горького. — Сб. "Слово в спектаклях Горького". М., 1954.

С. 23.

ции как ключ, которым можно открыть любую дверь. Этот ключ действует только в руках мыслящего, творческого, много практически работающего человека.

Знаки препинания возникли из потребности разделить письменный текст на определенные части в соответствии со смысловой структурой устной речи. Однако не все закономерности ритмомелодики устной речи получили отражение в письменности и не все правила пунктуации полностью соответствуют этим закономерностям.

В современном русском языке восемь знаков препинания: точка, запятая, точка с запятой, двоеточие, многоточие, восклицательный знак, вопросительный знак, тире; к ним можно причислить еще абзац, скобки и кавычки. Все они могут употребляться для отделения одних частей текста от других, и тогда называются "отделяющими". Некоторые из этих знаков служат и для выделения, подчеркивания отдельных слов и выражений, выступая как парные знаки. Тогда они называются "выделяющими". Это могут быть две запятые, два тире, скобки, кавычки.

Каждый из знаков препинания имеет ему одному присущие качества. Однако способов их использования мастерами слова множество. В тех случаях, когда устному выражению каждого знака пытаются приписать всегда одну и ту же интонацию, речь обедняется, становится "рубленой", однообразной. Знаки препинания обладают многозначностью и в определенных условиях расширяют свое значение. Мы считаем полезным для студентов, запомнив логические функции каждого знака препинания, проверить их в процессе изучения практически на самом разнообразном литературном материале. Надо много и внимательно читать вслух произведения различных авторов. Важно также прослушивать в записи рассказы, сцены и монологи в исполнении выдающихся актеров, бывать на вечерах чтецов.

На занятиях надо иметь тексты перед собой, для того чтобы следить, как разнообразно воплощается в живой, образной речи авторская пунктуация. Все, что вы узнаете, усвоите из специальных упражнений, которые мы предлагаем для ознакомления с функциями знаков препинания, все, что поймете и запомните из прослушиваний, зафиксируете при чтении вслух, — все это будет еще и еще раз проверяться и закрепляться на материале тех текстов, которые берутся в работу с первого курса до последнего.

Понятие "знаки препинания" не должно расцениваться как обязательный сигнал к остановке мысли, к завершению ее. В литературных произведениях мы часто имеем большие куски текста, объединенные одной мыслью, одной действенной задачей. Точки, запятые и другие знаки препинания, которые встречаются внутри большого куска, отделяют части, но не препятствуют дальнейшему развитию мысли. И только когда рассказывающий "добивается цели", он заключает свою речь "окончательной" точкой. Часто такие большие куски текста отмечаются в письменной речи абзацем. Хотя абзац, по существу, не является знаком препинания, он оказывает непосредственное влияние на интонирование точки или восклицательного, вопросительного знака.

Изучение знаков препинания в авторском тексте органично связано с интонационно-логическим анализом текста, является частью этого процесса и подчинено основной задаче исполнителя — вернее и глубже передать идею, главную мысль произведения.

Мы берем для примеров и первоначальных упражнений фрагменты из произведений, содержание которых хорошо известно учащимся.

Точка. "Точкой обозначается конец предложения, не заключающего в себе ни прямого вопроса, ни эмоционального оттенка, к которому пишущий намерен привлечь внимание читателя, В устной речи такие предложения характеризуются постепенным спокойным понижением тона в конце."

Как мы уже говорили, понижение тона на точке может быть разным, в зависимости от того, где эта точка стоит: в конце фразы, абзаца или рассказа. Исполнитель в первую очередь думает не о том, насколько он должен понизить голос и какой длительности должна быть пауза, но о значении этого знака в развитии мысли. Голосовые изгибы, не подкрепленные логикой, мыслью, действенной задачей, неубедительны, неопределенны, как бы низко мы ни опускали голос на точке и как бы высоко ни поднимали его на вопросе.

Длительность паузы на точке может быть различной. Так, короткие фразы, заканчивающиеся точкой, помогают созданию особого ритма речи. Часто в этих случаях одно слово составляет целую фразу, и произносится оно энергично, четко.

Мы предлагаем прочитать вслух небольшие тексты, подобранные в качестве упражнений. Обратите внимание на разнообразие интонаций и пауз на точке и на те общие качества, которые присущи передаче этого знака препинания. Предварительно выясните, знакомо ли вам содержание всего произведения, из которого взят отрывок, уточните, о чем будет рассказ, что в нем происходит.

Первый пример — отрывок из поэмы Пушкина "Полтава". В этом отрывке поэт использует короткие фразы, завершающиеся точками. Такой прием подсказывает энергичный ритм речи, что помогает созданию атмосферы напряженности, тревоги — ведь речь идет о казни Кочубея, отца Марии. Каждая точка звучит по-разному, хотя везде голос на ней понижается.

Пестреют шапки. Копья блещут.

Бьют барабаны. Скачут сердюки.

В строях равняются полки.

Толпы кипят. Сердца трепещут.

Дорога, как змеинный хвост.

Полна народу, шевелится.

Средь поля роковой помост.

Второй пример — монолог Бессеменова из пьесы Горького "Мещане",

"Я говорю — пиленный сахар тяжел и не сладок, стало быть, невыгоден. Сахар всегда нужно покупать головой... и колоть самим. От этого будут крошки, а крошки в кушанье идут. И сахар самый он легкий, сладкий..."

Здесь содержание текста и само построение фраз подсказывают однообразное интонирование точек. Этот монолог как бы долбит душу слушателя.

Следующий пример — из "Войны и мира". Это рассказ о том, как переменилось отношение окружающих к князю Андрею после его аудиенции у императора Франца:

"Император сказал, что он благодарит, и наклонился. Князь Андрей вышел и тотчас же со всех сторон был окружен придворными. Со всех сторон глядели на него ласковые глаза и слышались ласковые слова. Вчерашний флигель-адъютант делал ему упреки, зачем он не остановился во дворце, и предлагал ему свой дом. Военный министр подошел, поздравляя его с орденом Марии Терезии 3-й степени, которым жаловал его император. Камергер императрицы приглашал его к ее величеству. Эрцгерцогиня тоже желала его видеть. Он не знал, кому отвечать, и несколько секунд собирался с мыслями. Русский посланник взял его за плечо, отвел к окну и стал говорить с ним".

Обратите внимание, что все точки находятся внутри абзаца. Каждая короткая фраза — отдельная картина, раскрывающая характеры людей, окружающих князя Андрея, и его собственное отношение к тому, что происходит. Устное выражение точки тут крайне разнообразно.

Запятая ставится только внутри предложения и служит для отделения простых фраз внутри сложных. Как указывают лингвисты, запятая по своей значимости часто соответствует друшм знакам препинания, которые ставятся только внутри фраз.

В случаях противопоставления или сопоставления запятая заменяется тире, двоеточием или точкой с запятой.

Запятая очень многозначна и поэтому требует в разных случаях разной интонации. При перечислении она требует последовательного повышения голоса. Это особенно важно помнить при передаче сложного синтаксического построения — периода, в котором удивительно ярко концентрируется мысль. Вот пример из "Двух гусаров" Л. Толстого, признанного мастера периода:

"В 1800-х годах, в те времена, когда не было еще ни железных, ни шоссеиных дорог, ни газового, ни стеаринового света, ни пружинных низких диванов, ни мебели без лаку, ни разочарованных юношей со стеклышками, ни либеральных философов-женщин, ни милых дам-камелий, которых так много развелось в наше время, — в те наивные времена, когда из Москвы, выезжая в Петербург в повозке или карете, брали с собой целую кухню домашнего приготовления, ехали восемь суток по мягкой, пыльной или грязной дороге и верили в Пожарские котлеты, в ваддайские колокольчики и бублики, — когда в длинные осенние вечера нагорали сальные свечи, освещая семейные кружки из двадцати и тридцати человек, на балах в канделябры вставлялись восковые и спермацетовые свечи, когда мебель ставили симметрично, когда каша отцы были еще молоды не одним отсутствием морщин и седых волос, а стрелялись за женщин и из другого угла комнаты бросались поднимать нечаянно и не нечаянно уроненные платочки, наши матери носили коротенькие талии и огромные рукава и решали семейные дела выниманием билетиков; когда прелестные дамы-камелии прятались от дневного света, — в наивные времена мasonicких лож, мартинистов, тугендбунда, во времена Милорадовичей, Давыдовых, Пушкиных, — в губернском городе К. был съезд помещиков и кончались дворянские выборы",

К. С. Станиславский сравнивал запятую при перечислении с поднятой для предупреждения рукой и называл интонацию запятой "звуковым изгибом запятой". Он говорил также, что свойственная запятой интонация различается по резкости или плавности повышения голоса, а также по величине интервала. В приведенном примере там, где Толстому хотелось ярче оттенить какую-либо подробность, кроме запятой, есть еще и тире. Естественно, что в этих случаях "звуковой изгиб" становится более резким, пауза увеличивается. Но наибольшей интенсивности комбинация из тире и запятой достигает в последнем случае, когда после них идет обобщающая, завершающая часть периода. Все введение в рассказ Толстого выражено одной этой широко разветвленной фразой.

Запятая может делить фразу и при сопоставлении или противопоставлении явлений. Такая запятая отличается большей длительностью, чем при перечислении (но не в периоде), и акцентируется иначе:

"НАТАША. Вчера в полночь прохожу через столовую, | а там свеча горит". (Л. П. Чехов. "Три сестры".)

"А ведь счастья много, так много, парень, | что его на всю округу бы хватило, | да не видит его ни одна душа!" (А. П. Чехов. "Счастье".)

В последнем примере мы видим также один из случаев, когда пауза на запятой в устной речи не соблюдается. Имеется в виду пауза перед обращением "парень". Такое несоответствие пунктуации с ритмомелодикой почти всегда происходит, когда обращение стоит в середине предложения. Мы говорим: "А ведь счастья много, так много (,) парень, что..."* Но если обращение стоит в начале фразы, запятая соблюдается. Мы сказали бы: "Парень, а ведь счастья много..."

Случаев несоблюдения запятой в устной речи довольно много. Запятая обычно "снимается" перед одиночным деепричастием, так как она создает с уточняемым им глаголом как бы одно понятие, единый образ; "снимается" запятая и перед соединительными союзами.

"Михаил синел (,) насупившись". (Д. И. Толстой. "Петр Первый").

"БЕРА. — Сперва мы смотрели (,) как плотину копают, а потом Алексей Михайлович за белкой на дерево полез". (И. С. Тургенев. "Месяц в деревне".)

Без пауз произносятся в устной речи такие вводные слова, как конечно, вероятно, пожалуй, кажется, может быть, впрочем, чего доброго, по-моему, к несчастью, наконец и т. д. Мы, например, говорим:

"Я (,) кажется (,) понимаю, | ты (,) чего доброго (,) обиделся".

Крупный исследователь и знаток языка А. Н. Островского В. А. Филиппов часто рассказывал о постановке пьес великого драматурга. По его словам, корифей Малого театра считали, что запятые в пьесах Островского способствуют слитности, плавности речи, паузы на них должны быть почти снятыми, интонации — певучими, мягкими, нерезкими. Это особенно относится к речи женских персонажей. Для проверки звучания запятых мы рекомендуем послушать в записи сцены из пьес Островского в исполнении актеров Малого театра.

Из приведенных примеров уже видна многозначность запятой: она может и разъединять две части одной мысли (при сопоставлениях или противопоставлениях), и концентрировать, собирать внимание (при перечислениях). Она нередко исчезает перед обращением, при вводных словах, перед деепричастием и во многих других позициях.

Мы предлагаем быть очень внимательными к этому знаку, который обладает таким большим количеством значений и так часто употребляется.

Точка с запятой. "Точка с запятой является разграничительным знаком, занимающим среднее положение между точкой и запятой; она помогает устанавливать градации между деталями описания и повествования...", "".

Как отмечал лингвист А. Б. Шапиро, "большинство писателей XIX века, а также некоторые писатели начала XX века чаще, чем в наше время, употребляли точку с запятой, причем тонко различали случаи, когда ставили этот знак и когда ставили запятую"¹.

Внимательно читая, например, произведения И. С. Тургенева, мы видим, как часто он прибегает к точке с запятой, когда рисует широкое полотно, в котором каждая подробность неотделима от всей картины. Выделяя внутри большого куска текста какую-нибудь подробность, Тургенев приостанавливает на ней наше внимание, а потом ведет дальше и дальше, из отдельных картин составляя единое целое.

Приведем пример из рассказа Тургенева "Певцы". При описании пения рядчика писатель редко прибегает к точке с запятой. Но вот начинает петь Яков. Меняется ритм рассказа, меняется и расстановка знаков препинания, каждая фраза изобилует точками с запятой. Они как бы направляю! unmu...i,

всех случаях точка с запятой сохраняет интонацию понижения, но вместе с тем каждый раз она разная и по мере развития мысли требует все более яркой и богатой интонации:

"...Он пел, и от каждого звука его голоса веяло чем-то родным и необозримо широким, словно знакомая степь раскрывалась перед вами, уходя в бесконечную даль. У меня, я чувствовал, закипали на сердце и поднимались к глазам слезы; глухие, сдержанные рыдания внезапно поразили меня... Я оглянулся — жена целовальника плакала, прижав грудью к окну. Яков бросил на нее быстрый взгляд и залился еще звонче, еще слаще прежнего. Николай Иванович потупился, Моргач отвернулся; Обалдуй, весь разнеженный, стоял, глупо разинув рот; серый мужичок тихонько всхлипывал в уголку, с горьким шепотом покачивая головой; и по железному лицу Дикого-Барина, из-под совершенно надвинувшихся бровей, медленно прокатилась тяжелая слеза; рядчик поднес сжатый кулак ко лбу и не шевелился..."

А вот как, используя точку с запятой, А. С. Пушкин создает единую и очень динамичную сцену в эпизоде сна Татьяны:

Татьяна в лес; медведь за нею; Снег рыхлый по калено ей; То длинный сук ее за шею
Зацепит вдруг, то из ушей Златые серьги вырвет силой; То в хрупком снеге с ножки
миллой Увязнет мокрый башмачок; То выронит она платок; Поднять ей некогда;
боится, Медведя слышит за собой, И даже трепетной рукой Одежды край поднять
стыдится; Она бежит, он все вослед: И сил уже бежать ей нет.

Короткие насыщенные паузы, отмечающие каждую подробность, способствуют Веж кой передаче кошмара, привидевшегося героине.

Двоеточие. "Широкое распространение в современном литературном русском языке получили бессоюзные сложные предложения, в которых соединяемые части относят¹ одна к другой как поясняющая к поясняемой. Последнее следует понимать в широком смысле; здесь возможно несколько разновидностей. Характерной чертой таких предл¹ жений в устной речи является обязательная пауза между поясняемой частью и поясняющей. Кроме того, на одном из слов первой части, стоящем в конце или близко к концу; ее, делается повышение тона, указывающее на следующее далее, после паузы, продолжение сложного предложения. Прочно утвердившись знаком препинания для обозначения паузы между частями такого сложного предложения усиленно "соперничает тире"*.

Интересен пример, иллюстрирующий последнее замечание о двоеточии и тире:

"Яковом, видимо, овладевало упоение: он уже не робел, он отдавался весь своему счастью; голос его трепетал более — он дрожал, но той едва заметной внутренней дрожью страсти, которая стрелой вонзает душу слушателя..."

В этом примере оба знака служат пояснению. Причем пояснение после тире содержит элемент противопоставления, поэтому интонационный перелом речи здесь будет еще более четким и ярким.

Очень часто двоеточие используется как знак, отделяющий авторским текст от прямой речи. Пауза в этом случае меньше, чем на двоеточии внутри фразы. Авторский текст, подготавливающий реплику, произносится в том же ритме, в том же ключе, что и сама реплика. Характерное для двоеточия повышение голоса как бы "перехватывается" репликой.

Герой повести Чехова "Моя жизнь" рассказывает:

"Управляющий сказал мне: "Держу вас только из уважения к вашему почтенному батюшке, а то бы вы у меня давно полетели". Я ему ответил: "Вы слишком льстите мне, ваше превосходительство, полагая, что я умею летать". И потом я слышал, как он сказал: "Уберите этого господина, он портит мне нервы".

Тире. Знакомясь с историей русской пунктуации, мы узнаем, что ученик Ломоносова А. А. Барсов впервые указал на новый знак препинания — "молчанку". Позже этот знак получил название "тире". "Эта "молчанка", — писал Барсов, — начатую речь прерывает либо совсем, либо на малое время для выражения жестокой страсти, либо для приготовления читателя к какому-нибудь чрезвычайному и неожиданному слову или действию впоследствии". Современные логико-грамматические функции тире близки к этому толкованию. Только со временем эмоциональная наполненность тире несколько сгладилась, "жестокая страсть" чаще стала обозначаться с помощью других знаков, а вот "приготовление" к какому-либо неожиданному слову или действию осталось. Паузы эти обычно бывают значительными, с большой психологической нагрузкой, так как они указывают на появление новых мыслей, что в устной речи выражается в ярких и выразительных интонациях.

Тире — знак с очень широкими и разнообразными функциями, он относится к знакам, стоящим обычно внутри фразы. Два тире являются знаками выделяющими: ими отмечается прямая речь, а иногда вводное слово или предложение. Тире часто служит для разделения противопоставляемых явлений.

Голос обычно при этом идет на повышение. Вот эпизод из "Каменного гостя" Пушкина — встреча Дон Гуана с Дон Карлосом у Лауры:

Дон Гуан

... Вот нечаянная встреча!

Я завтра весь к твоим услугам.

Дон Карлос

Нет!

Теперь — сейчас.

Лаура

Дон Карлос, перестаньте!

Вы не на улице — вы у меня —

Извольте выйти вон.

Интонационно интересны все три случая употребления тире в этом примере. Сцена очень динамична; бурным темпераментом обладают все трое, конфликт острый, и логика поведения диктует резкие повышения и понижения голоса.

Частое употребление тире характерно для иуди пользуется свойство тире приготавливать слушающего к неожиданному слову или действию.

"Когда — так, идите по своим делам. Дело-то у вас — есть?" Это Булычов отсылает от себя "других", слетающих к нему, как воронье на падаль, — пишет А. Дикий в воспоминаниях об этом спектакле. — Прочитайте вторую половину фразы без тире, и она окажется рядовым, конкретным, будничным вопросом, относящимся к данному времени, к настоящему моменту. Прочтите ее же с учетом тире, и она сразу зазвучит обобщенно, заставит задуматься: а есть ли вообще у людей какое-нибудь настоящее дело? Именно об этом спрашивает Булычов, выступающий в пьесе по отношению к "другим" как прокурор и обличитель..." .

Восклицательный знак. "Восклицательный знак служит для обозначения эмоциональности речи... Вместе с тем наряду с точкой восклицательный знак служит разграничителем предложений"***.

Так же как точка, восклицательный знак обычно завершает предложение. Он может быть выражен в устной речи очень разнообразно, в зависимости от содержания и действенных задач. Возволнованный человек обычно широко пользуется всем диапазоном голоса, но даже на самых высоких нотах при восклицании слышится завершающая интонация. Голос не "повисает", как это бывает при многоточии, — он звучит определенно, конкретно, утвердительно. За исключением тех случаев, когда автор ставит рядом с восклицательным знаком знак вопроса. Но решающую роль играет контекст. Чувство —■ всегда результат оценки определенных событий.

"Как ты это читаешь! — шепотом заговорил он. — На разные голоса... Как живые все они... Апроська! Пила... дураки какие! Смешно мне было слушать... А дальше что? Куда они поедут? Господи боже! Ведь это все правда. Ведь это как есть настоящие люди... всамделишные мужики... И совсем как живые и голоса, и рожи... Слушай, Максим! Посадим печь — читай дальше!" (М. Горький. "Коновалов".)

Этот монолог насыщен восклицательными знаками, требующими яркой, сильной и разнообразной интонации. В прямой речи восклицательные знаки встречаются чаще всего. Они широко используются в драматургии и указывают на взволнованность говорящего. Поводов для волнения бывает много, и способы их выражения могут быть различны.

Вопросительный знак чаще всего ставится в конце фразы, заключающей в себе прямой вопрос, т. е. вопрос, рассчитанный на непосредственное получение ответа. Такие фразы могут быть как простыми, так и сложными. Вопросительный знак имеет множество оттенков, зависящих от того, что спрашивается, кем, у кого, с какой целью. Но во всех случаях слова, в которых заключен вопрос, отмечаются повышением голоса: "Вы откуда, молодой человек?" — "Я здешний, из городка".

Для верного интонирования прямого вопроса надо активно хотеть получить ответ, добиваться его. О том, как именно задает вопрос герой литературного произведения, мы обычно узнаем из ремарки автора.

Вопросительная форма не всегда заключает в себе прямой вопрос. Часто она используется как особый прием эмоциональной речи ■ — риторический вопрос. Он тесно

связан с эмоциональной оценкой явления. Мы нередко встречаем в драматургии монологи, изобилующие вопросительными знаками. Так, Сальери просматривает, проверяет весь свой жизненный путь, взвешивает все за и против, толкающие на убийство. Он страстно желает найти себе оправдание. Он задает себе вопросы и отвечает на них. И таким образом логически последовательно, точно подводит себя к страшному решению. Это можно понять из последних слов монолога.

Где ж правота, когда священный дар. Когда бессмертный гений — не в награду Любви
горящей, самоотверженья, Трудов, усердия, молений послан — А озаряет голову безумца.
Гуляки праздного?.. О Моцарт, Моцарт!

Многоточие. "Перерывы в предложении обозначаются многоточием, независимо от причин, их вызывающих, и от длительности паузы.

Перерывы в диалогической речи могут вызываться тем, что собеседник перебивает говорящего, либо воздействием какой-либо внешней причины...

Перерывы, особенно вызываемые причинами внутреннего характера, могут происходить даже в середине слова...

Высказывание может представлять собой формально законченное предложение, но существенное и понятное слушателю или читателю на основании того, что уже сказано... В конце такого "недосказанного" предложения на письме ставится многоточие (которое часто называют многозначительным) .

Для многоточия характерна интонация незаконченности. Этот знак требует от исполнителя большого мастерства, умения переключать звучащую речь в мысленную и снова продолжать говорить вслух. Обычно многоточие требует и длительной паузы.

Причин, вызывающих перерыв в речи, много, и в зависимости от причины изменяется голосовое выражение многоточия. Перерыв в речи может объясняться волнением, а может и скудостью мысли. В первом случае остановка может потребоваться в момент кульминации, а во втором — интонации могут быть очень бедными, монотонными, однообразными. Вот, например, монолог Акулины из "Мещан" Горького,

"А на дворе-то опять дождик пошел. Холодно у нас чего-то. Топили, а холодно. Старый дом-то... продувает... охо-хо! А отец-то, ребятишки, опять сердитый... поясницу, говорит, ломит у него. Тоже старый... а все неудачи да беспорядки... расходы большие... забота".

Ровная интонация этого монолога, ритм отрывистых, прерываемых частыми многоточиями фраз передает нерешительность, забитость и пассивную доброту Акулины,

А вот рассказ старика Красильникова из повести П. И. Мсленникова-Печерского "Красильниковы". Властный, деспотичный отец сломал жизнь любимого сына, ему горько и стыдно рассказать о своем несчастье постороннему. Он мучительно подбирает нужные слова, вспоминает подробности:

"Двадцать девятый Митьке пошел: давно пора своих детей наживать... И стал я Митьке советовать: пора- де тебе и закон совершить... Только выбирай, говорю, жену не глазами, а ушами, слушай речь, разумна ли, узнавай, в хозяйстве какова..."

Говорю этак Митьке, а он как побледнеет, а потом лицо все пятнами... Что за притча такая?.. Пытал, пытал, неделю пытал —■ молчит, ни словечка... Ополвел нидо весь, ходит голову повеся, от еды откинулся, исхудал, ровно спичка..."

Здесь трудный, мучительный подбор слов идет не от скудости лексического запаса, как может показаться с первого взгляда, — человек вспоминает, видит перед собой тяжкие события прошлого. Ровная интонация на многоточиях была бы здесь психологически неверной.

Работа над изучением функций знаков препинания проводится с первого года обучения. При подготовке к занятиям надо привлекать студентов к поискам интересных литературных примеров. Время от времени полезно повторять пройденный материал, читая с листа розданные отрывки. Все, что студент узнает из примеров, должно закрепляться на текстах, взятых в работу.

Предлагаем несколько заданий для закрепления изложенного материала.

Задание 1. Прочтите примеры вслух. Обратите внимание на то, как изменяются смысловые оттенки, а иногда и смысл полностью при перемене знаков препинания.

1. Жарко, солнце стоит над головой.

Жарко: солнце стоит над головой.

2. Зима суровая, лето знойное.

Зима суровая — лето знойное.

3. Жаворонки звенят; воркуют зобастые голуби; реют ласточки; лошади фыркают

и жуют; собаки смирно повиливают хвостами.

Жаворонки звенят, воркуют зобастые голуби, реют ласточки, лошади фыркают и

жуют, собаки смирно повиливают хвостами.

4. Он вернулся.

Он вернулся?

Он вернулся!

5. Придешь домой, поешь, уснешь.

Придешь домой — поешь, уснешь.

6. Я не видел брата товарища и его сестру.

Я не видел брата, товарища и его сестру.

7. Статья может быть напечатана.

Статья, может быть, напечатана.

8. Отряд остановился: у переправы не было лодок.

Отряд остановился у переправы: не было лодок.

9. Мне нравились эти наивные детские мысли.

Мне нравились эти наивные, детские мысли.

10. Он подошел молча, положил на стол сверток и быстро вышел из комнаты.

Он подошел, молча положил на стол сверток и быстро вышел из комнаты,

11. Свет не горел: я повернул выключатель.

Свет не горел — я повернул выключатель.

12. Тонкий, птичий нос.

Тонкий птичий нос.

Задание 2. Прочтите следующие тексты. В первом случае проставлена авторская пунктуация, во втором — она изменена нами. Сравните интонацию текстов. Что изменилось в вашем восприятии этих текстов?

1. Тиха украинская ночь.

Прозрачно небо. Звезды блещут. Своей дремоты превозмочь

Не хочет воздух. Чуть трепещут Сребристых тополей листы.

(А. С. Пушкин)

Тиха украинская ночь. Прозрачно небо, звезды блещут. Своей дремоты превозмочь
Не хочет воздух, чуть трепещут Сребристых тополей листы.

2. "Я умирал со скуки. Время шло. Писем из Белогорской крепости я не получал. Все дороги были отрезаны. Разлука с Марьей Ивановной становилась мне нестерпима. Неизвестность о ее судьбе меня мучила. Единственное развлечение мое состояло в наездничестве".

(Л. С. Пушкин)

"Я умирал со скуки, время шло, писем из Белогорской крепости я не получал, все дороги были отрезаны, разлука с Марьей Ивановной становилась мне нестерпима, неизвестность о ее судьбе меня мучила, единственное развлечение мое состояло в наездничестве".

3. Черный вечер.

Белый снег. Ветер, ветер!

На ногах не стоит человек.

(Д. Блок)

Черный вечер. Белый снег, Ветер, ветер,

На ногах не стоит человек.

4. Еду. Тихо. Слышны звоны

Под копытом на снегу.

(С. Есенин)

Еду, тихо, слышны звоны Под копытом на снегу.

5. На темно-сером небе кое-где мелькают звезды; влажный ветерок изредка набегает легкой волной; слышен сдержанный, неясный шепот ночи; деревья слабо шумят, облитые тенью.

(И. С. Тургенев)

На темно-сером небе кое-где мелькают звезды, влажный ветерок изредка набегает легкой волной, слышен сдержанный, неясный шепот ночи, деревья слабо шумят, облитые тенью.

- б. Счастливец. "...Ну, вижу, конец мой приходит. Как я пробормотал сцену, уж не помню; подходит он ко мне, лица человеческого нет, зверь-зверем; взял меня левой рукой за ворот, поднял на воздух; а правой как размахнется, да кулаком меня по затылку как хватит..."

(А. И. Островский)

Ну, вижу, конец мой приходит. Как я пробормотал сцену, уж не помню, подходит он ко мне, лица человеческого нет, зверь-зверем, взял меня левой рукой за ворот, поднял на воздух, а правой как размахнется, да кулаком меня по затылку как хватит,,.

7. Мария. "Неправда: ты со мной хитришь.

Давно ль мы были неразлучны? Теперь ты ласк моих бежишь; Теперь они тебе докучны; Ты целый день в кругу старшин, В пирах, разъездах — я забыта; Ты долгой ночью иль один, Иль с нищим, иль у езуита; Любовь смиренная моя Встречает хладную суровость".

(А. С. Пушкин)

Мария. "Неправда: ты со мной хитришь.

Давно ль мы были неразлучны? Теперь ты ласк моих бежишь. Теперь они тебе докучны, Ты целый день в кругу старшин, В пирах, разъездах — я забыта, Ты долгой ночью иль один, Иль с нищим, иль у езуита, Любовь смиренная моя Встречает хладную суровость".

Задание 3, Сколько абзацев в данном отрывке? Читая вслух, обратите внимание на разнообразное звучание точек в середине абзаца и в конце. Попробуйте прочитать отрывок вслух, подменяя большинство точек запятыми. Как вы думаете, почему автор в этом отрывке расставил знаки препинания именно так?

"Они осторожно спустились с берега в заросли кактусов. Из-под ног шарахнулась чья-то тень. Мохнатый клубок побежал по отсветам двух лун. Заскрежетало. Пискнуло — пронзительно, нестерпимо, тонко. Шевелились поблескивающие листья кактусов. Липла к лицу паутина, упругая, как сеть.

Вдруг вкрадчивым, раздирающим воем огласилась ночь. Оборвало. Все стихло. Гусев и Лось большими прыжками, содрогаясь от отвращения и ужаса, бежали по полю, высоко перескакивая через ожившие растения.

Наконец в свете восходящего серпа блеснула стальная обшивка аппарата. Добежали. Присели, отпыхиваясь."

(А. И. Толстой)

Задание 4. Прочтите внимательно следующие отрывки. Обратите внимание на расстановку знаков препинания и, читая тексты вслух, следуйте тем указаниям, которые изложены выше.

Обратите специальное внимание на разнообразные функции запятых. Отметьте случаи, где на запятых не нужна пауза.

Расскажите, чем вы объясните многоточие, тире, восклицательные и вопросительные знаки, поставленные автором.

1. Необыкновенная гибкость ее стана, особенное, ей только свойственное, наклонение головы, длинные русые волосы, какой-то золотистый отлив ее слегка загорелой кожи на шее и плечах и особенно правильный нос — все это было для меня обворожительно,

Ш. Ю. Лермонтов)

2. "Это письмо будет вместе прощаньем и исповедью: я обязана сказать тебе все, что накопилось на моем сердце с тех пор, как оно тебя любит. Я не стану обвинять тебя — ты поступил со мной, как поступил бы всякий другой мужчина: ты любил меня как собственность, как источник радостей и печалей, сменявшихся взаимно, без которых жизнь скучна и однообразна".

(А. Ю. Лермонтов)

3. Речь — музыка. Текст роли и пьесы — мелодия, опера или симфония. Произношение на сцене — искусство не менее трудное, чем пение, требующее большой подготовки и техники, доходящей до виртуозности. Когда артист с хорошо упражненным голосом, обладающий виртуозной техникой произношения, звучно говорит свою роль на сцене, он захватывает меня своим мастерством. Когда он ритмичен и, помимо воли, сам увлекается ритмом и фонетикой своей речи, он волнует меня.

(К. С. Станиславский)

4. Нина. "Люди, львы, орлы и куропатки, рогатые олени, гуси, пауки, молчаливые рыбы, обитавшие в воде, морские звезды и те, которых нельзя было видеть глазом, — словом, все жизни, все жизни, все жизни, свершив печальный круг, угасли,.."

(А. П. Чехов)

5. Нина. "И не странно ли, знаменитый писатель, любимец публики, о нем пишут во всех газетах, портреты его продаются, его переводят на иностранные языки, а он целый день ловит рыбу и радуется, что поймал двух головлей."

(А. П. Чехов)

6. Гуров был москвич, вернулся он в Москву в хороший, морозный день, и когда надел шубу и теплые перчатки и прошелся по Петровке, и когда в субботу вечером ус- го все очарование.

(А. П. Чехов)

7. Публику она так же, как и он, презирала за равнодушие к искусству и за невежество, на репетициях вмешивалась, поправляла актеров, смотрела за поведением музыкантов, и когда в местной газете неодобрительно отзывались о театре, то она плакала и потом ходила в редакцию объясняться.

(А. Я. Чехов)

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

{Я. В. Гоголь)

9. В начале июля Лиля заболела, объевшись малиной, лежала, медленно поправляясь, в своей комнате и все рисовала цветными карандашами на больших листах бумаги, припиленных к доске, какие-то сказочные города, а она поневоле не отходила от ее кровати, сидела и вышивала себе малороссийскую рубашечку, — отойти было нельзя: Лиля поминутно что-нибудь требовала.

(И. А. Бунин)

10. Вчера вечером на деревне был шум, крик, трусливый лай и визг собак: с удивительной дерзостью, когда по избам уже ужинали, волк зарезал в одном дворе овцу и едва не унес ее — во-время выскочили на собачий гам мужики с дубинами и отбили ее, уже околевшую, с разорванным боком.

11. Мне не нравилось, как все они говорят; воспитанный на красивом языке бабушки и деда, я вначале не понимал такие соединения несоединимых слов, как "ужасно смешно", "до смерти хочу есть", "страшно весело"; мне казалось, что смешное не может быть ужасным, веселое — не страшно и все люди едят вплоть до дня смерти.

(М. Горький)

12. Зобунова. "Есть недуги — желтые, есть — черные. Желтый недуг — его и доктор может вылечить, а черный ни поп, ни монах не замолит! Черный — это уже от нечистой силы, и против него — одно средство",

(Ж. Горький)

13. Путь в лесах — это километры тишины, безветрия. Это грибная прель, осторожное перепархивание птиц. Это липкие масляки, облепленные хвоей, жесткая трава, холодные белые грибы, земляника, лиловые колокольчики на полянах, дрожь осиновых листьев, торжественный свет и, наконец, лесные сумерки, когда из мхов тянет сыростью и в траве горят светляки.

(К. Паустовский)

14. Бывало зимой, в сырой гостинице Рима, он просыпался среди ночи и начинал шаг за шагом вспоминать эту дорогу: сначала по просеке, где около пней цветет розовый иван-чай, потом березовым грибным мелколесьем, потом через поломанный мост над заросшей речкой и по изволоку — вверх в корабельный бор.

(К. Паустовский)

15. Лакей мой сказал мне, что заходил Вернер, и подал мне две записки: одну от него, другую... от Веры... Я долго не решался открыть вторую записку... Что могла она мне написать?... Тяжелое предчувствие волновало мою душу.

(Л. Ю. Лермонтов)

16. Лариса. "Я давеча смотрела вниз через решетку, у меня закружилась голова, и я чуть не упала. А если упасть, так, говорят... верная смерть! (подумав). Вот хорошо бы броситься! Нет, зачем бросаться!.. Стоять у решетки и смотреть вниз, закружится голова и упадешь... Да, это лучше... в беспамятстве, ни боли... ничего не будешь чувствовать!"

(А. И. Островский)

16. Что слыш Марии? Что молва?

Что для нее мирские пени, Когда склоняется в колени

К вей старца гордая глава, Когда с ней гетман забывает Судьбы своей и труд, и шум, Иль тайны смелых, грозных дум / Ей, деве робкой, открывает?

(А. С. Пушкин)

16. "Что говорю? Когда великий Глюк

Явился и открыл нам новы тайны (Глубокие, пленительные тайны).

Не бросил ли я все, что прежде знал. Что так любил, чему так жарко верил, И не пошел ли бодро вслед за ним Безропотно, как тот, кто заблуждался И встречным послан в сторону иную?"

(А. С. Пушкин)

16. Цветок засохший, безуханный.

Забывтый в книге вижу я;

И вот уже мечтою странной Душа наполнилась моя: Где цвел? Когда? Какой весной?
И долго ль цвел? И сорван кем? Чужой, знакомой ли рукою? И положен сюда зачем?
На память нежного ль свиданья,

Или разлуки роковой, Иль одинокого гулянья В тиши полей, в тени лесной? И жив ли тот, и та жива ли? И нынче гас их уголок? Или уже они увяли. Как сей неведомый цветок?

(А. С. Пушкин)

"Ты скажи, скажи, Еремеевна, А куда девалась, затаилась В такой поздний час Алена Дмитриевна? А что дети мои любезные — Чай, забегались, заигрались, Спозаранку спать уложил ися?"

(М. Ю. Лермонтов)

Кормилица.

О горе! Горький, горький, горький день Из всех, что в этой жизни я видала) Ужасный день! О ненавистный день! Чернее дня на свете не бывало! О горький день! О горький день!

(В. Шекспир)

Репетилов.

"... Царь небесный! Анфиса Нил овна! Ах! Чацкий!

Бедный! Вот! Что наш высокий ум! И тысячи забот! Скажите, из чего на свете мы хлопочем!"

(Д. С. Грибоедов)

Что смолкнул веселия глас? Раздайтесь вакхальны припевы! Да здравствуют нежные девы И юные жены, любившие нас!

Полнее стакан наливайте! Па звонкое дно В густое вино Заветные кольца бросайте!

Подыдем стаканы, содвинем их разом! Да здравствуют музы, да здравствует разум!

Ты, солнце святое, гори! Как эта лампада бледнеет Пред ясным восходом зари, Так ложная мудрость мерцает и тлеет

Пред солнцем бессмертным ума! Да здравствует солнце, да скроется тьма!

(А. С. Пушкин)

24. До ближайшей деревни оставалось еще верст десять, а большая темно-лиловая туча, взявшаяся бог знает откуда, без малейшего ветра, но быстро подвигалась к нам. Солнце, еще не скрытое облаками, ярко освещает ее мрачную фигуру и серые полосы, которые от нее идут до самого горизонта. Изредка вдалеке вспыхивает молния и слышится слабый гул, постепенно усиливающийся, приближающийся и переходящий в прерывистые раскаты, обнимающие весь небосклон. Василий приподнимается с козел и поднимает верх брички; кучера надевают армяки и при каждом ударе грома снимают шапки и крестятся; лошади настораживают уши, раздувают ноздри, как будто приносиваясь к свежему воздуху, которым пахнет от приближающейся тучи, и бричка скорее катит по пыльной дороге. Мне становится жутко, и я чувствую, как кровь быстрее обращается в моих жилах. Но вот передовые облака уже начинают закрывать солнце, вот оно выглянуло в последний раз, осветило страшно-мрачную сторону горизонта и скрылось. Вся окрестность вдруг изменяется и принимает мрачный характер.

(Л. И. Толстой)

24. Как сильно пахнет полынь на межах! Я глядел на синюю громаду... и смутно было на душе. Ну скорее же, скорей! — думалось мне, — сверкни, золотая змейка, дрогни, гром! двинься, покатись, пролейся, злая туча, прекрати тоскливое томление!

Но туча не двигалась. Она по-прежнему давила безмолвную землю... и только словно пухла да темнела...

И вот наконец сорвалась буря — и пошла потеха!

Я едва домой добежал. Визжит ветер, мечется как бешеный, мчатся рыжие, низкие, словно в клочья разорванные облака, все закрутилось, смешалось, захлестал, закачался отвесными столбами рьяный ливень, молнии слепят огнистой зеленью, стреляет как из пушки отрывистый гром, запахло серой...

(И. С. Тургенев)

24. Но однажды гроза грянула над лесом, зашептали деревья глухо, грозно, И стало тогда в лесу так темно, точно в нем собрались сразу все ночи, сколько их было на свете с той поры, как он родился. Шли маленькие люди между больших деревьев и в грозном шуме молний, шли они, и, качаясь, великаны-деревья скрипели и гудели сердитые песни, а молнии, летая над вершинами леса, освещали его на минутку синим, холодным огнем и исчезали так же быстро, как являлись, пугая людей.

(М. Горький)

СМЫСЛОВЫЕ ПАУЗЫ

Прочитайте текст, который произносит плотник Пигва в роли Пролога*.

Пролог

Не думайте. Коль мы не угодим, Что может быть. У нас желанья мало Искусством скромным вас занять своим.

"Шекспир В, Сон в летнюю ночь. — В кн.: Шекспир, Комедии. — М., 1987, С. 304.

101

Мы не жалеем своего труда Вас оскорбить. Не входят в наши цели Вас развлекать. Явились мы сюда Не с тем. Чтoб вы об этом пожалели, Актеры здесь. Их стоит показать, Чтoб вы узнали все, что надо знать.

Речь его феноменально бессмысленна и, конечно, производит прямо противоположное, чем ему бы хотелось, впечатление. "Этот молодец не очень-то считается со знаками препинания"; "он пустил свой пролог, как необъезженного жеребца; он не знает, где ему остановиться. (...)

Недостаточно говорить, надо еще говорить правильно"; "... он сыграл свой пролог, как ребенок играет на флейте: звук есть, но управлять им он не умеет, "Его речь похожа на спутанную цепь: все звенья целы, но в беспорядке," — иронически переговариваются слушатели.

Попробуйте прочитать этот текст, восстановив его смысл. Вы увидите, что паузы возникнут в иных местах, а многие из них станут короче и исчезнут вовсе. Это говорит о том, что паузы несут важную смысловоразличительную функцию. Они делят фразу на речевые такты (синтагмы). В синтагме слова группируются по смыслу вокруг одного, наиболее важного, значительного слова. Возьмем, например, такую фразу: "В каждом произведении сценического искусства | существует как бы несколько "смысловых слоев" (Г. Бояджиев. "Душа театра").

В этой фразе два речевых такта, отделяемых в устной речи паузой (она обозначена нами вертикальной чертой). И, чтобы пауза возникла в нужном месте, необходимо хорошо понимать, о чем идет речь. Иначе не поможет и пунктуация. Паузу подсказывает смысл, и потому условимся называть эти паузы "смысловыми".

Смысловые паузы бывают действительные и мнимые. Действительные паузы выражаются перерывом в звучании. В письменной речи они чаще обозначены пунктуацией (на месте точки, тире, точки с запятой и т. д.), возникают на границах абзацев, фраз, стихотворных строк. Действительные паузы бывают и перед соединительным союзом **и**, в особенности тогда, когда он встречается в сложной фразе (после союза **и**, стоящего перед деепричастным оборотом, пауза не соблюдается). При мнимых паузах нет перерыва в звучании, но границы синтагм отмечены интонационным перепадом. Это выражается изменением тонального контура ("перелом" в мелодике, иди прекращение падения тона и начало нового подъема); изменением темпа. Мнимая пауза возникает и на стыке смысловых ударений. Например:"

Встает заря I во мгле холодной.

Мнимую паузу в практике театральной школы чаще называют интонационной. Научиться владеть ею необходимо, это делает речь кантиленной, мысль не рвется, не прерывается бесконечными остановками, а устремляется вперед, развивается.

Нам представляется верной мысль В. Н. Галендеева называть паузу в речи "смысловой", "чтобы отмежевать ее от физиологической остановки, необходимой при дыхании". См. в кн.: *Галендеев В. Н. Учение К. С. Станиславского о сценическом слове.* — Л., 1990. С. 85 (пром. ред.).

См. в кн.: *Черемисина Н. В. Русская интонация: поэзия, проза, разговорная речь.* — М., 1989. С. 13.

Не только место, но и длительность смысловых пауз может быть различной, в зависимости от сверхзадачи, контекста, киноленты видений, характера общения и т. д. Кроме того, важно помнить, что паузы не только отделяют синтагмы, но и организуют их. Слова внутри синтагм должны звучать слитно, без перерывов в речи, иначе синтагма разрушается, становится бессмысленной. Приведем пример деления фраз на синтагмы смысловыми паузами. В случае их совпадения с грамматическими паузами мы не будем их специально отмечать. В случае несовпадения поставим грамматический знак пунктуации в скобки (когда смысловая пауза отсутствует). При отсутствии знака препинания обозначим смысловую паузу вертикальной чертой.

"На Старице | по берегам — песчаные дюны, заросшие черныбыльником и чередой. На дюнах | растет трава, ее зовут | живучкой. Это плотные серо-зеленые шарики, похожие на туго закрывшуюся розу. Если вырвать такой шарик из песка | и положить корнями вверх, он начинает медленно ворочаться, как перевернутый на спину жук, расправляет с одной стороны лепестки, упирается на них | и переворачивается опять корнями к земле". (К. Паустовский, "Меицесская сторона")

Задание 1. Прочтите примеры. Обратите внимание на то, как влияет место и количество смысловых пауз на смысл высказывания.

1. Очень огорчили | ее слова | отца.

Очень огорчили ее | слова отца.

Прочтите и следующие фразы, используя варианты расстановки пауз в зависимости от смысла.

2. Я занимал его стихами своего приятеля.
3. Гости новые танцы затеяли.
4. Мы снабжали его книгами наших товарищей.
5. Для неяруга балтийцев натиск страшен.

(И, Тихонов)

Задание 2, Прочтите следующие тексты, проставьте смысловые паузы. Помните, что прежде всего необходимо понимать, о чем вы говорите. Грамматика, синтаксис лишь помогают нам понять смысл. Подумайте, что вы хотите передать слушателям, какую картину нарисовать, с какой целью.

1, Ветер весело шумит,

Судно весело бежит Мимо острова Буяна К царству славного Салтана, И желанная страна Вот уж издали видна. Вот на берег вышли гости; Царь Салтан зовет их в гости, И за ними во дворец Полетел наш удалец.

(А. С, Пушкин)

2. И вот мы опять идем по Москве. Очень странный, сумасшедший какой-то вечер. Начинается дождь, мы прячемся в гулкой подъезд и, задыхаясь от быстрого бега, смотрим на улицу.

(Ю. Казаков)

3. Я ит вам влезу через окно! — решительно говорю я и вспрыгиваю на окно. Я очень легко и красиво вспрыгиваю на окно, перебрасываю одну ногу через подоконник и тут только замечаю насмешливое удивление подруги и замешательство Лили. Я сразу догадываюсь, что сделал какую-то неловкость, и застываю верхом на окне: одна нога на улице, другая в комнате. Я сижу и смотрю на Лилю.

(Ю. Казаков)

СМЫСЛОВОЕ УДАРЕНИЕ

Как уже говорилось, в синтагме слова группируются вокруг главного слова. Оно называется ударным. К. С. Станиславский считал неудачным это название: оно провоцирует напор, звуковой удар, в то время как выделение главного слова должно осуществляться не только усилением, но и сменой высоты тона, темпа и постановкой паузы. Силой выделяется ударение при формальной, механической его передаче. Для К. С. Станиславского в главном ударном слове скрыта душа, основные моменты подтекста, внутренняя сущность, точные видения. Таким образом, ударные слова зависят от смысла высказывания, как и смысловые паузы. Основное слово в синтагме называется синтагматическим. Во фразе, как правило, несколько синтагм. Существует определенная закономерность русской речи: во фразе наиболее ярко, рельефно выделяется ударное слово последней синтагмы. Это — фразовое ударение, оно отмечает границу фразы.

Сильнее фразового ударения логическое ударение. Оно может приходиться на любой такт во фразе и даже на любое слово в зависимости от цели высказывания, природы общения и т. д. "Чаще всего логическое ударение связывают с актуальным членением предложения, с выделением ремы высказывания. Логическим признается смысловое ударение, максимально сильно акцентируемое, четко выделенное интонационно (...) и выполняющее функцию выделения "психологического сказуемого", нового во фразе или/и функцию акцентуации элементов скрытого либо явного противопоставления".

Например, во фразе "Мы были в Эрмитаже" логическое ударение может быть на любом слове, в зависимости от того, что содержит в себе новое понятие (рему), является скрытым или явным противопоставлением.

"Мы были в Эрмитаже" (а не вы).

"Мы были в Эрмитаже" (да, это уже случилось),

"Мы были в Эрмитаже" (именно там, а не где-либо еще).

В живой разговорной речи логические ударения встречаются очень часто. Важно отметить, что в потоке речи, в конкретной ситуации, в определенном контексте "позиция логического ударения оказывается вполне определенной. При этом оно всегда совпадает с синтагматическим либо фразовым ударением, "поглощая" их. Принимая во внимание это совпадение, а также тот факт, что в организованной письменно-художественной речи используется целая система "указателей" позиций смысловых ударений, (,..) мы будем пользоваться термином "смысловое ударение" для обозначения всех перечисленных

Рема — новое (примеч. ред.). " Черемис ина И. В. Русская интонация: поэзия, проза, разговорная речь. С. 10.

видов ударения — и логического, и синтагматического, и фразового (...) "* . Теоретически смысловое ударение может падать на любое слово. И все же художественная речь, действительно, имеет много "указателей", пренебрежение которыми делает речь актера искусственной. М. В. Панов в качестве примера предлагает вспомнить пушкинскую строфу: "Я помню чудное мгновенье..." Здесь, справедливо утверждает известный ученый, все ударения падают на последние такты в каждой стихотворной строке, и невозможно перенести их на иное место (например, выделив "Я", или "помню" и т. д.). Здесь сама структура текста ведет исполнителя, наиболее точно выявляя смысл.

В русском языке есть ряд законов и правил выделения смысловых ударений. Как известно, понятие о законе связано с представлением о существенности, всеобщности, многообразии его проявления. К законам относятся закон о новом понятии, закон противопоставления, закон сравнения .

Закон нового понятия проявляется в выделении слов, несущих новую информацию, развивающих мысль. Это пружина действенного речевого взаимодействия.

По деревне ехал царь с войны. Едет — черной злобой сердце точит. Слышит —
is кустами бузины Девушка хохочет. Грозно брови рыжие нахмуря, Царь ударил
шпорами коня. Налетел на девушку, как буря, И кричит, доспехами звеня...

(М. Горький)

Обратите внимание на то, что здесь выделяются как смысловые центры впервые упомянутые царь и девушка. А затем надобность в этом исчезает, новое содержится уже в поведении царя.

Сильное выразительное средство языка — противопоставление. Противопоставляемые слова обладают способностью перетягивать на себя ударение. Каждое из правил постановки смыслового ударения имеет оговорку: "... если здесь нет противопоставления".

На противопоставлении построены многие пословицы: "Ученье свет — неученье тьма"; "Что посеешь, то и пожнешь", и т. д. Как видим, смысловое ударение несут на себе оба противопоставляемых слова.

Вот два примера, иллюстрирующих мысль о перетягивании смыслового ударения с других главных слов на противопоставление:

"Он понял, что между надменным dandy, стоящим перед ним в хохлатой парчовой скуфейке, в золотистом китайском халате, опоясанном турецкой шалью, и им, бедным кочующим артистом, в истертом галстуке и поношенном фраке, — ничего не было общего".

(А. С. Пушкин)

¹ В. Н. Галендеев подчеркивает, что какой бы термин ни использовался, важно понимать, что за ним стоит. "...Ударение во фразе или периоде мы должны понимать для себя как определение внутренне главного, того, что ведет по сквозному действию, концентрируя в себе живое, сиюминутное видение", — в кн.: Галендеев В. П. Учение К. С. Станиславского о сценическом слове. С. 88 (примеч. ред.). См. в кн.: Петрова А. И. Сценическая речь. — М., 1981. С. 96.

Они сошлись. Волна и камень. Стихи и проза, лед и пламень Не столь различны меж собой,

(А. С. Пушкин)

Задание. Внимательно прочтите примеры, выделите в них противопоставляемые явления и передайте это в чтении вслух.

Лаура

Приди — открой балкон. Как небо тихо; Недвижим теплый воздух, ночь лимоном И лавром пахнет, яркая луна Блестит на синеве густой и темной, И сторожа кричат протяжно: "Ясно!.." А далеко, на севере — в Париже — Быть может, небо тучами покрыто, Холодный дождь идет и ветер дует,

(А. С. Пушкин)

Борис

...Безумны мы, когда народный плеск, Иль ярый вопль тревожит сердце наше! Бог насылал на землю нашу глад. Народ завыл, в мученьях погибая; Я отворил им житницы, я злато Рассыпал им, я им сыскал работы — Они ж меня, беснуясь, проклинали! Пожарный огонь их дома истребил, Я выстроил им новые жилища. Они ж меня пожаром упрекали! Вот черни суд: ищи же ее любви.

(А. С. Пушкин)

Закон сравнения проявляется в том, что смысловое ударение падает на то, с чем сравнивается явление.

На святой Руси, нашей матушке, Не найти, не сыскать такой красавицы: Ходит плавно — будто лебедушка, Смотрит сладко — как голубушка. Молвит слово — соловей поет.

(М. Ю. Лермонтов)

Задание. Внимательно прочтите примеры, найдите в них сравнения и при чтении вслух выделите их.

1. Всеща скромна, всегда послушна,

Всегда как утро весела. Как жизнь поэта простодушна, Как поцелуй любви мила; Глаза, как небо, голубые; Улыбка, локоны льняные. Движенья, голос, легкий стан, Все в Ольге... но любой роман

Возьмите и найдете, верно, Ее портрет...

(А. С. Пушкин)

2. "Масса ворочалась, гудела, волновалась, словно огромный шерстистый зверь — тысячелая, тысячеглазый, податливый, как медведь-мохнач".

(Д. Фурманов)

Кроме законов, есть правила выделения смысловых ударений. Они часто связаны с произнесением устойчивых словосочетаний, в которых существуют определенные смысловые, синтаксические связи, порядок слов. Это именно правила, а не законы; они часто соблюдаются, но могут быть и опровергнуты в живом речевом взаимодействии, либо законами противопоставления, сравнения.

Например, правило **определения и определяемого**: при наличии определяемого слова (существительного) и определения (прилагательного) и обычного порядка слов (прилагательное перед существительным) выделяется обычно определяемое слово ("зимняя вьюга", "темная ночь", "симпатичный человек").

"Путь в лесах — это километры тишины, безветрия. Это грибная прель, осторожное перепархивание птиц. Это липкие маслоки, облепленные хвоей, жесткая трава, холодные белые грибы, земляника, лиловые колокольчики на полянах, дрожь осинových листьев, торжественный свет и, наконец, лесные сумерки, когда из мхов тянет сыростью и в траве горят светляки."

(К. Паустовский)

Если определение-прилагательное обособлено и стоит после существительного, смысловое ударение переходит на обособленное прилагательное.

"Потом я, когда уже вернулся домой, получал от нее письма. Письма умные, теплые, интересные: она не жаловалась, но я чувствовал, что она глубоко несчастна; что ни строчка, то больной, натянутый нерв."

(А. П. Чехов)

"Екатерина Ивановна играла трудный пассаж, интересный именно своей трудностью, длинный и однообразный, и Старцев, слушая, рисовал себе, как с высокой горы сыплется камни, сыплется и все сыплется, и ему хотелось, чтобы они поскорее перестали сыпаться, и в то же время Екатерина Ивановна, розовая от напряжения, сильная, энергичная, с локоном, упавшим на лоб, очень нравилась ему".

(А. П. Чехов)

Правило **родительного падежа**: если понятие представляет собой существительное с определением, выраженным тоже существительным в родительном падеже (т. е. мы имеем так называемое "несогласованное определение"), то смысловое ударение падает на определение: "брат жены", "дом соседа", "книга сестры". В устной речи, как правило, не выделяются местоимения, числительные:

"Они не старые, но успели уже побывать по два, по три раза во всех европейских столицах. Им уже надоела Европа, и они стали поговаривать о поездке в Америку и будут поговаривать до тех пор, пока их не убедят, что у нее не такой уж замечательный голос, чтобы стоило показывать его обоим полшариям."

(А. П. Чехов)

Смысловые ударения, как правило, падают:

— на перечисляемые слова, являющиеся однородными членами предложения;

"Я не говорю о присутствующих, но все женщины, от мала до велика, ломани, кривляки, сплетницы, ненавистницы, лгунишки до мозга костей, суетливы, мелочны, безжалостны!"

(А. П. Чехов)

~ на слово, обобщающее то понятие, которое выражается перечислением однородных членов предложения. Такими словами могут быть — все, ничто, нигде, всегда, никогда, везде и т. д.

"Люди, львы, орлы и куропатки, рогатые олени, гуси, пауки, молчаливые рыбы, обитавшие в воде, морские звезды и те, которых нельзя было видеть глазом, — словом, все жизни, все жизни, все жизни, свершив печальный круг, утасли..."

(А. П. Чехов)

Смысловой центр часто представляет собой слово, которое содержит вопрос, эмоциональную оценку события, явления, человека.

Но свет чего не уничтожит? Что благородное снесет, Какую душу не сожмет, Чья
самолюбье не умножит? И чьих не обольстит очей Нарядной маскою своей?

(М. Ю. Лермонтов)

Особое внимание обратите на правила постановки смысловых ударений в инверсированной фразе, где встречается не прямой, а обратный порядок слов. Ударение приходится на слово, которое бы выделялось при прямом порядке слов. Перенесение этого слова в инверсированной фразе на необычное для него место делает это слово еще более весомым, значимым, "зримым".

Люблю зимы твоей жестокой
Недвижный воздух и мороз.
Бег санок
вдоль Невы широкой.
Девичьи лица ярче роз,
И блеск, и шум, и говор балов,
А в час пирушки холостой
Шипенье пенистых бокалов
И пунша пламень голубой.

(М. Ю. Лермонтов)

И вместе с тем, вновь напоминаем: учитывая эти общие закономерности речи, нельзя соблюдать их механически. При определении важных по смыслу слов надо сначала выяснить их значимость по отношению ко всему тексту.

Кроме того, не следует перегружать фразу большим количеством смысловых ударений, что делает речь однообразной, монотонной, либо настырной, навязчивой. Снимать ненужные, случайные в данной ситуации акценты не менее важно, чем найти единственно необходимые.