

**Т.Н. ЗАПОРОЖЕЦ**

# ЛОГИКА СЦЕНИЧЕСКОЙ РЕЧИ

*Рекомендовано Управлением учебных заведений Министерства культуры РСФСР в качестве учебного пособия для театральных и культурно-просветительных учебных заведений*

*МОСКВА «ПРОСВЕЩЕНИЕ» 1974*

## Запорожец Т. И.

Логика сценической речи. Учеб. пособие для театр. и культ.-просвет. учеб. заведений.

М., «Просвещение», 1974.

128 с. с ил.

Для того чтобы мысли, содержащиеся в тексте, были со сцены восприняты слушателями, будущему актеру необходимо знать средства и правила логики сценической речи.

В настоящем учебном пособии изложено содержание курса по логике сценической речи, изучаемого в Театральном училище им. Б. В. Щукина при театре им. Евг. Вахтангова

Автор подробно разбирает правила «чтения» знаков препинания в русском языке, правила расстановки логических ударений, чтения простых и сложных предложений и т. д.

В пособии тщательно и с большим вкусом отобран литературный материал, который может быть использован для тренировки.

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Автор этой книги, Татьяна Ивановна Запорожец, — один из ведущих педагогов Театрального училища имени Б. В. Щукина при театре имени Евг. Вахтангова. Уже в течение тридцати лет обучает она воспитанников этого училища мастерству выразительной сценической речи.

Ведя неустанную работу по совершенствованию методики преподавания своего предмета и разрабатывая теоретически его важнейшие проблемы, Т. И. Запорожец добилась весьма значительных результатов. Об этом убедительно свидетельствуют ежегодные выпуски из Щукинского училища таких артистов, которые оказываются не только актерами драматических театров, отлично владеющими на сцене выразительным словом, но еще и квалифицированными мастерами художественного чтения.

Эти успехи в большой степени связаны с включением в программу курса сценической речи, разработанного Т. И. Запорожец, особого раздела, который и является содержанием настоящего учебного пособия. Этот раздел получил название «Логика сценической речи».

Цель раздела — воспитание способности ясно и отчетливо выражать мысли. Эта способность — предпосылка художественности речи. Сама по себе она не обеспечивает высокого художественного качества звучащего слова — его эмоциональности и яркой образности, но является необходимым предварительным условием этого качества. При отсутствии логики невозможно добиться и высокой художественности. Поэтому раздел «Логика речи» занимает в программе всего курса сценической речи среднее место между двумя разделами: начальным — «Техника речи» — и завершающим — «Художественное чтение».

Пренебрежение законами и правилами, определяющими логику речи, влечет за собой крайне печальное последствие: отсутствие мастерства. Т. И. Запорожец в самом начале своей книги справедливо отмечает, что в связи с развитием радиовещания, телевидения, кино и увеличением количества ораторских выступлений, лекций и т. п. растет и интерес к звучащей речи. Но наряду с этим следует отметить также и то, что средний уровень художественного качества сценической речи находится еще далеко не на том уровне, какой может нас удовлетворить. Правда, есть актеры, великолепно владеющие сценической речью, есть прославленные мастера художественного чтения. Мы имеем полное право гордиться, но мы говорим

сейчас не о них, а о среднем уровне. Ведь как часто, слушая радио или сидя в театре, в кино, перед экраном телевизора, мы досаждаем на низкое качество актерской речи. Бывает, что нас оскорбляет ее ложная театральность, проявляющаяся в излишней декламационности, в фальшивом пафосе или слезливой сентиментальности, а при чтении стихов — в монотонном завывании, лишаящем произведение какого бы то ни было смысла.

Однако в последнее время причиной досады чаще являются не эти, а противоположные недостатки: невнятность речи, ее бесцветность, серость, немusыкальность, невыразительность... «Что он сказал? Что он сказал?» — часто спрашивают друг у друга сидящие в театре зрители, пока кто-нибудь из них не потеряет окончательно терпение и не начнет просить: «Громче!.. Громче!»

Но дело совсем не в громкости. Можно кричать на сцене, а зритель все равно ничего не услышит и не поймет. Основная беда — в отсутствии настоящего мастерства.

Этой беде способствует весьма вредный предрассудок, будто бы на сцене нужно говорить, «как в жизни». Но в жизни слишком часто говорят плохо, торопливо, невнятной скороговоркой, разделяя каждую фразу на множество частей, и превращают таким образом любой текст в какую-то «рубленую капусту».

Так говорить на сцене можно только в тех случаях, когда дурную речь хотят сделать характерной особенностью данного персонажа, имея в виду ее сатирическое осмеяние. Во всех же остальных случаях нужно на сцене говорить лучше, ярче, выразительнее, чем в жизни.

Жизненная речь бывает нередко тривиальной, скучной, монотонной. Подражая ей на сцене, актер невольно впадает в тот «бормотальный реализм», который так раздражает зрителей. Становясь явлением искусства и подчиняясь требованиям мастерства, сценическая речь не теряет естественности и простоты жизненной речи, — наоборот, она приобретает еще большую естественность и простоту и становится в то же время способной выражать человеческие мысли и чувства с гораздо большей степенью силы, ясности, точности, доходчивости и красоты, чем в жизни.

Русской речи свойственна музыкальность, мелодичность. К сожалению, в реальной жизни русская речь нередко из музыкально-мелодичной превращается в грубо стучащую: гласные звуки комкаются, «съедаются», а согласные звучат как барабанная дробь.

Задача театрального искусства — не опускаться на уровень недостатков, подчас свойственных жизненной речи, не копировать натуралистически ее несовершенства, а давать положительные образцы, вдохновляющие примеры самого высокого качества, заражать зрителей и слушателей любовью к красоте русского языка и содействовать таким образом совершенствованию его звучания в реальной жизни.

Овладение техникой и логикой сценической речи — важнейшие этапы на этом пути.

Заранее скажем, что практическое овладение законами и правилами, о которых идет речь в этом пособии<sup>1</sup>, — дело не легкое. Успеха можно добиться путем многочисленных упражнений, выполнение которых постепенно

должно стать легким, непринужденным, бессознательным... Но известно, что настойчивый и упорный труд — залог успеха во всяком искусстве.

**Б. ЗАХАВА,**  
*ректор Театрального училища  
им. Б. В. Щукина, народный  
артист СССР, доктор  
искусствоведения*

#### ОТ АВТОРА

Учебное пособие «Логика сценической речи» есть попытка последовательно изложить содержание курса по логике сценической речи, изучаемого в Театральном училище им. Б. В. Щукина (высшее учебное заведение).

Курс логики сценической речи, являющийся одним из разделов предмета «Сценическая речь», изучается в нашем училище в течение 1-го и 2-го семестров второго года обучения на актерском и заочном режиссерском отделениях.

Изучение раздела логики сценической речи предшествует у нас работе по художественному чтению и в то же время является началом работы над текстом. В дальнейшем, на 3-м и 4-м годах обучения, студенты постоянно применяют полученные ими знания при анализе отрывков для художественного чтения и при работе над ролями в учебных спектаклях.

Основу нашей работы по логике сценической речи составляют положения Станиславского, предложенные им в книге «Работа актера над собой». Станиславский дал актерам, студентам театральных учебных заведений и всем, кто имеет дело со звучащим словом, основы всех разделов, составляющих предмет «Сценическая речь».

Он раскрыл сущность каждого раздела, показал, как надо работать над словом, настойчиво призвал актеров совершенствовать свое мастерство. Обращаясь к ученикам в своей книге «Работа актера над собой», Станиславский писал:

«Я дал вам понять на маленькой практике, сколько технических приемов голосовой разработки, звуковых красок, интонаций, всевозможных фонетических рисунков, всякого вида ударений, логических и психологических пауз и проч. и проч. надо иметь и вырабатывать в себе артистам, чтоб ответить на требования, которые предъявляет наше искусство к слову и речи»

Наше учебное пособие построено таким образом, чтобы работающий над изучением правил логики сценической речи начинал свое знакомство с тем или иным правилом с описания его особенностей и способов практического овладения им. После изложения правила следуют специально выбранные примеры, проанализированные автором и наглядно подтверждающие правило. Они служат для тренировки и прочного усвоения правила. Лишь после того как будут проработаны эти примеры, можно переходить к упражнениям. Они могут быть разобраны и прочтены под наблюдением педагога или предложены учащимся в качестве домашнего задания.

Выполняя каждое из упражнений, надо обязательно производить графический анализ текста, как это показано на наших рисунках. Полезен может быть также самостоятельный подбор текстов для упражнения на каждое из правил. Такие тексты должны быть детально проработаны: определено место логических пауз и ударений в каждом предложении, выполнен графический анализ каждого из них.

После того как удалось проанализировать и прочитать текст, соблюдая все пройденные правила, полезно присоединить к логическому (смысловому) чтению выполнение тех или иных словесных действий и работу фантазии, т. е. к передаче мысли, заключенной в предложении или отрывке, прибавить свою оценку и авторское отношение к тому, о чем говорится, и выполнение того или иного словесного действия. При этом необходимо помнить, что и с привнесением в упражнение оценок и словесных действий смысловая интонация данного предложения сохранится.

Как известно, смысловая интонация складывается из разнообразных повышений, понижений, усиления или ослабления звучания голоса, из пауз разной длительности и т. д. В жизни интонации (смысловая и эмоциональная) рождаются сами собой, но, встречаясь с «чужим», авторским текстом, исполнитель должен превратить авторскую мысль в свою, создать для себя точную логическую, смысловую интонацию («мелодию») каждого предложения.

Примеры и упражнения на все правила логического чтения текста выбраны из произведений русских классиков и современных советских писателей.

В этом пособии речь идет только о прозе; чтение стихотворных текстов — серьезная и большая тема, которая должна рассматриваться особо.

## **О ЛОГИКЕ СЦЕНИЧЕСКОЙ РЕЧИ**

По мере того как все возрастает значение публичной речи в связи с развитием радиовещания, телевидения, кино, в связи с ростом числа профессиональных и народных театров, увеличением количества ораторских выступлений, лекций и т. п. растет интерес к проблемам звучащей речи. Зрители, слушатели отнюдь не безразличны к звуковой стороне языка. Актеры, чтецы, ораторы, лекторы, дикторы заинтересованы в том, чтобы наиболее успешно, точно, ясно и выразительно доносить мысли, заложенные в произносимом ими тексте.

Раздел предмета «Сценическая речь» — л о г и к а с ц е н и ч е с к о й р е ч и — развивает умение доносить м ы с л ь в звучащей речи. Владение логикой сценической речи дает возможность передавать в звучании мысли автора, заключенные в тексте роли, рассказа, лекции, помогает определенным образом организовать текст, чтобы наиболее точно и осмысленно воздействовать на партнера на сцене и на зрителя.

Правила логического чтения текста — не формальные законы, чуждые нашему разговорному языку. Они сложились в результате наблюдений писателей, ученых-языковедов и деятелей театра над живой русской речью. В

основу правил логического чтения текста положены особенности русской интонации и грамматики (синтаксиса) русского языка.

Логический анализ текста роли, рассказа, лекции, любого публичного выступления, разумеется, не заменяет словесного действия, он является началом, фундаментом работы над текстом, средством выявления авторской мысли.

Чтобы фраза автора прозвучала для зрителя, надо ее предельно точно произнести, то есть определить место и длительность логических пауз, определить главное ударное слово, отметить второстепенные и третьестепенные ударения. Иными словами, для этого надо знать правила расстановки пауз и ударений.

Когда фраза будет таким образом проанализирована и организована, слушатель получит возможность оценить глубину заложенной в тексте мысли, красоту авторского языка, особенности его стиля.

М. О. Кнебель, рассказывая о работе Станиславского с учениками в его студии, свидетельствует, что в последние годы жизни Станиславский особенно упорно добивался точнейшего соблюдения правил логики сценической речи — расстановки логических пауз, ударений, верной передачи в звучании знаков препинания и т. д. Она говорит: «Станиславский с каждым годом все настойчивее требовал изучения законов речи, требовал постоянной тренировки, специальной работы над текстом»

Почему же так важна логика сценической речи? Язык людей есть средство их общения. Речь человека всегда активна, цель говорящего — воздействовать, прежде всего, на сознание слушающего, передать ему свою мысль. Логика сценической речи как раз и учит передавать слушателю мысли, заключенные в тексте.

В жизни человек без труда делит свою речь на речевые такты, легко вводит паузы внутри предложения, ставит нужные ему ударения. Ему не надо этому учиться — он выражает свои мысли. Но на сцене надо учиться всему заново, как говорил Станиславский, — «и ходить, и думать, и говорить». Надо учиться и передавать мысли автора.

Хотя человеческая речь в реальной жизни не раскладывается на отдельные элементы, при работе над текстом актер, студент могут и должны искусственно отделить логическое чтение от действенной речи в целом.

Этому поможет наиболее подробное изучение всех составных частей логического чтения текста. Свободная ориентация в правилах заложит основы первоначального этапа работы над текстом — раскрытия смысла, заключенного в авторском тексте.

Народный артист СССР В. О. Топорков писал, что многие актеры считают логическую сторону звучащего текста несущественной и не возвращаются к работе над логикой сценической речи, покинув театральную школу. А между тем простое применение некоторых правил логики сценической речи во многих случаях помогло бы верно сыграть сцену или кусок. Топорков говорит: «Когда актеру не удастся обрести в своей речи активного действия, он может прийти иногда к желанному результату, применяя знакомые ему законы речи, законы построения фразы, знакомые ему приемы техники словесного действия, хотя бы, например, просто попробовав хорошенько «расправить» авторскую фразу, мысль по ее логическому звучанию, то есть определить действенный центр фразы — ее ударение, произнести фразу

предельно точно по законам речи, соблюдая знаки препинания. Этот, казалось бы, простейший прием оказывает очень благотворное влияние и приближает актера к цели — к воздействию на партнера, помогает организовать нужные видения и обрести подлинные чувства. И к этому простейшему приему почти никто из актеров не пытается обратиться, считая его слишком ученическим рядом с тем сложным затруднением, которое возникло в работе»<sup>1</sup>.

Надо систематически работать над изучением правил логики сценической речи, над изучением авторской мысли. Не следует рассчитывать на то, что мысль «сама скажется», когда чувства горящего будут глубоки. Если не обратить специального внимания на донесение именно мысли, то она может ускользнуть, возникнут случайные ударения, смысл авторской речи исказится, красота авторского текста будет загублена и слушатель потеряет возможность понять, о чем говорит актер или оратор.

Хотя в этом учебном пособии мы несколько искусственно отделяем мысль от словесного действия, педагоги, работающие со студентами над разделом логики сценической речи, и сами учащиеся вполне могут соединить изучение правил логики речи с последующей работой над словесным действием, т. е. соблюдая логическую мелодию проанализированного и разобранного текста, привнести соответствующее содержанию текста словесное действие: осуждать, хвалить, высмеивать, требовать и т. п.

Вот, например, предложение из рассказа Чехова «Анюта»: «Она говорила вообще очень мало, всегда молчала и все думала, думала...» Для определения словесного действия даже в таком коротком предложении необходимо очень хорошо знать содержание всего рассказа. Героиня рассказа Анюта вызывает симпатию у автора, он не осуждает ее, сочувствует ей и отрицательно относится к тем людям, которые ведут себя бессердечно по отношению к ней. Следовательно, возможно такое словесное действие в этом предложении: защитить, оправдать ее.

Однако в задачу данного краткого учебного пособия по логике сценической речи не входит работа по определению оценок и словесных действий в приводимых примерах и упражнениях.

В то же время автор считает методически вполне правильным переход от передачи мысли, заключенной в предложении или отрывке (т. е. от логического прочтения текста), к определению оценок и авторских отношений (т. е. к выполнению того или иного словесного действия с помощью того же текста).

При этом необходимо помнить, что и с привнесением в упражнение словесного действия логическая мелодия (смысловая интонация) данного предложения сохранится.

Верная логическая мелодия создается при передаче в звучащей речи содержания предложения (или отрывка) при условии соблюдения определенных правил логики сценической речи.

Логический анализ текста есть первая, подготовительная ступень работы над текстом. Постоянное применение такого анализа в практической работе, разумеется, ни в коем случае не заменяет работы над текстом в полном объеме; логика речи не заменяет словесного действия и эмоционально

---

<sup>1</sup> В. О. Топорков. О технике актера. М., «Искусство», 1954, стр. 102.

наполненного слова. Но мысль автора не будет донесена исполнителем, если он не будет знать, какими средствами ее можно передать в звучании. Если исполнитель устремится лишь на передачу своих отношений, видений, своих чувств, он лишит себя и слушателей возможности понять и воспринять произведение во всей полноте. М. О. Кнебель пишет: «...ни перспектива передачи сложного чувства, ни перспектива художественного распределения выразительных средств не могут органически возникнуть, если актер не овладел логикой и последовательностью развиваемой мысли...»

Таким образом, понятно, какое большое значение для будущих актеров и работников культурно-просветительных учреждений имеет освоение логики сценической речи, изучение ее правил.

## РЕЧЕВЫЕ ТАКТЫ И ЛОГИЧЕСКИЕ ПАУЗЫ

Каждое отдельное предложение нашей звучащей речи делится по смыслу на группы, состоящие из одного или нескольких слов. Такие смысловые группы внутри предложения называются речевыми тактами<sup>2</sup>. Речевой такт представляет собой синтаксическое единство, т. е. речевой такт может составлять группа подлежащего, группа сказуемого, группа обстоятельственных слов и т. д.

В каждом речевом такте есть слово, которое по смыслу должно быть выделено в звучащей речи повышением, понижением или усилением звука голоса. Такое интонационное выделение слова называется л о г и ч е с к и м ударением. Отдельный речевой такт редко содержит в себе законченную мысль. Ударения каждого речевого такта должны быть подчинены главному ударению целого предложения.

В звучащей речи каждый речевой такт отделен от другого остановками различной длительности. Эти остановки называются л о г и ч е с к и м и п а у з а м и. Кроме пауз-остановок, речевые такты отделяются один от другого изменением высоты голоса. Эти изменения высоты голоса при переходе от одного речевого такта к другому придают интонационное разнообразие нашей речи.

Внутри речевого такта не может быть паузы, и все слова, составляющие речевой такт, произносятся слитно, почти как одно слово. На письме тот или иной знак препинания указывает обычно на логическую паузу. Но логических пауз в предложении может быть значительно больше, чем знаков препинания.

Логические паузы могут быть различной длительности и наполненности; они бывают соединительными и разъединительными. Кроме них, встречаются люфтпаузы (паузы для добора воздуха— «воздушные», от немецкого Luft —воздух) и, наконец, паузы психологические.

Условимся в нашем пособии обозначать следующими знаками различные по длительности логические паузы:

' — короткая пауза (или люфтпауза), служащая для добора дыхания или выделения важного слова, стоящего после нее;

I — пауза между речевыми тактами или тесно связанными между собой по смыслу предложениями (соединительная);

II—более длительная соединительная пауза между речевыми тактами или между предложениями;

III — еще более длительная соединительно-разъединительная (или разделительная) пауза (между предложениями, смысловыми и сюжетными кусками).

В практической работе со студентами может встретиться пример, когда необходимо обозначить еще более длительную разъединительную паузу.

Попробуем разделить следующее предложение на речевые такты:

«Марья Гавриловна закрыла книгу и потупила глаза в знак согласия». (А. Пушкин. «Метель».)

---

<sup>2</sup> М. О. К н е б е л ь. О действительном анализе пьесы и роли. М., «Искусство», 1961, стр 110.

<sup>2</sup> В языкознании речевой такт называется также «речевым звеном» или «синтагмой».

<sup>2</sup> Запятая, стоящая в скобках, показывает отсутствие паузы, совпадающей с запятой.

В этом предложении отсутствуют знаки препинания, однако паузы в нем есть. Попробуем расставить логические паузы так: «Марья Гавриловна (кто?) I закрыла книгу (что сделала?) I и потупила глаза (что еще сделала?) I в знак согласия (почему?)».

Внутри предложения образовались группы слов, потому что, прежде всего, предложение делится на группу подлежащего и группу сказуемого; обстоятельственные слова тоже составляют отдельные группы; перед соединительными союзами «и», «или», «да» обычно бывает логическая пауза.

В этом предложении группу подлежащего составляют слова «Марья Гавриловна», группу сказуемого — «закрыла книгу»; есть группа второго сказуемого — «и потупила глаза» (перед союзом «и» — пауза); обстоятельственные слова «в знак согласия» составляют тоже отдельную группу.

Разберем еще одно предложение:

«Осенью семейство Ростовых вернулось в Москву». (Л. Толстой. «Война и мир».)

«Осенью (когда?—обстоятельство времени) I семейство Ростовых (кто?—группа подлежащего) I вернулось в Москву (что сделало?—группа сказуемого, в нее вошло обстоятельство места «в Москву»)».

Прочитайте несколько раз вслух два разобранных предложения, повышая голос перед каждой логической паузой и понижая его в конце предложения на завершающей точке.

Неправильная расстановка логических пауз ведет к бессмыслице. Например, если расставить логические паузы в следующем предложении таким образом: «Облако бензиновой гари I от автобуса скрыло I их от Ольги Вячеславовны», в речевые такты объединятся не связанные по смыслу и грамматически слова.

Паузы в этом предложении должны быть расставлены следующим образом: «Облако бензиновой гари от автобуса (группа подлежащего) I скрыло их от Ольги Вячеславовны (группа сказуемого)». (А. Толстой. «Гадюка».)

К. С. Станиславский в своей книге «Работа актера над собой» писал: «Берите почаще книгу, карандаш, читайте и размечайте прочитанное по речевым тактам. Набейте себе на этом ухо, глаз и руку... Разметка речевых тактов и чтение по ним необходимы потому, что они заставляют анализировать фразы и вникать в их сущность. Не вникнув в нее, не скажешь правильно фразы. Привычка говорить по тактам делает вашу речь не только стройной по форме, понятной по передаче, но и глубокой по содержанию, так как заставит вас постоянно думать о сущности того, что вы говорите на сцене... Работу по речи и слову надо начинать всегда с деления на речевые такты или, иначе говоря, с расстановки пауз»<sup>1</sup>.

Предлагая ученикам брать карандаш и, читая, расставлять логические паузы, Станиславский имел в виду выработку особого качества — умения, глядя в размеченный текст и читая его даже про себя, слышать, как он звучит.

Поэтому мы начинаем изучение правил логики сценической речи с определения границ речевых тактов и с расстановки логических пауз.

Они организуют речь — как бы выстраивают предложение, сообщают ему ясность и четкость, помогают глубже вникнуть в его смысл. Логические паузы делят фразу на определенные группы слов — речевые такты, о чем мы

уже говорили, и они же одновременно связывают речевые такты, объединяют их в целое предложение. Хотя пауза есть некоторый перерыв в звучании, с ней не должна обрываться главная мысль предложения. Если мысль оборвется вместе с паузой, то в тексте образуется «дырка» и речь потеряет смысл. Кроме того, так как русскому языку присуща плавность, слитность звучания, логическая пауза — это не всегда остановка в полном смысле этого слова, иногда это только понижение или повышение голоса на определенных словах (например, мелодический перелом между частями предложения, замедление речи и пр.).

Логические паузы, как уже говорилось, могут совпадать со знаками препинания, но могут быть и не отмечены на письме.

Паузы с о е д и н и т е л ь н ы е, не отмеченные знаками препинания, бывают в предложении:

1) Между группой подлежащего и группой сказуемого (если только подлежащее не выражено местоимением):

«Дочка I слушала с любопытством». (М. Лермонтов. «Герой нашего времени».)

2) Между двумя подлежащими или между двумя сказуемыми перед соединительными союзами «и», «да», перед разделительным союзом «или» и др.:

«Иван Матвеевич I садится I и широко улыбается». (А. Чехов. «Иван Матвеевич».)

«Томление I и зной I усиливались». (А. Толстой. «Детство Никиты».)

«К и с е л ь н и к о в . Насилу выпросишь рублей пятнадцать I или двадцать, I да еще после попрекает I да ломается». (А.Н.Островский. «Пучина», сц. 2.)

3) После обстоятельственных слов, стоящих в начале предложения (реже — стоящих в середине или в конце предложения):

«Со школьных лет I я чувствовал красоту русского языка, I его силу I и плотность». (К. Паустовский. «Повесть о жизни».)

4) Перед обстоятельствами:

«Хаджи Мурат I прожил неделю в укреплении I в доме Ивана Матвеевича». (Л. Толстой. «Хаджи Мурат».)

Логические паузы между предложениями выполняют те же задачи, что и внутри предложения: они отделяют друг от друга и в то же время связывают друг с другом группы предложений. Как правило, паузы между предложениями бывают более длительными.

Если последующее предложение (или группа предложений) не развивает непосредственно мысль предыдущего, между такими предложениями возникает более или менее длительная остановка,— будем называть ее р а з ь е д и н и т е л ь н о й ( р а з д е л и т е л ь н о й) логической паузой. Такая пауза обозначает границы сюжетных композиционных кусков в литературном произведении. Перед разъединительными паузами характерно п о н и ж е н и е голоса. В сущности, и разъединительная пауза является часто соединительно-разъединительной, так как и после такой паузы повествование продолжается.

Например:

«С этим словом он перевернулся на одной ножке и выбежал из комнаты. I I I Ибрагим, оставшись наедине, поспешно распечатал письмо». (А. Пушкин. «Арап Петра Великого».)

В этом маленьком отрывке два предложения. Второе отделяется от первого разъединительной логической паузой, так как по смыслу событие, содержащееся в первом предложении, не связано непосредственно с событием (фактом), описанным Пушкиным во втором предложении.

Разъединительные паузы, в зависимости от смысла отрывка, бывают разной длительности. Например, логическая разъединительная пауза между главами:

«Как-то, проезжая мимо дома Туркиных, он вспомнил, что надо бы заехать хоть на минутку, но подумал и... не заехал.

И больше уж он никогда не бывал у Туркиных. III

## V

Прошло еще несколько лет. Старцев еще больше пополнил, ожирел, тяжело дышит и уже ходит, откинув назад голову». (А. Чехов. «Ионыч».) В произведении между IV и V главами проходит несколько лет. Такая разъединительная пауза — это, по существу, подразумеваемые, но не рассказанные автором события, она должна быть заполнена фантазией исполнителя.

Когда внутри предложения или сюжетного куска происходит развитие одной и той же мысли, то между речевыми тактами, группами речевых тактов, группой предложений возникают соединительные логические паузы. Перед каждой из соединительных пауз характерно некоторое п о в ы ш е н и е голоса на слове, несущем ударение.

Например:

«В о ж е в а т о в . Лошадь из деревни выписал, I клячу какую-то разношерстную; II кучер маленький, I а кафтан на нем с большого. II И возит на этом верблюде-то I Ларису Дмитриевну; II и сидит так гордо, I будто на тысячных рысаках едет». (А. Островский. «Бесприданница».)

В этом отрывке Вожеватов осуждает и высмеивает Карандышева. Он говорит то о его кляче, то о кучере, то о самом Карандышеве. По смыслу это один сюжетный кусок, поэтому внутри него должны быть сделаны соединительные логические паузы. Паузы эти будут разной длительности: в первом предложении после запятых — более короткие, после точки с запятой — более длительные. Между первым и вторым предложениями также более длительная соединительная пауза, так как во втором предложении Вожеватов переходит от описания лошади и кучера к описанию самого Карандышева. Внутри второго предложения более длительная пауза стоит вновь после точки с запятой, так как после осуждения неподобающего для Ларисы выезда Вожеватов высмеивает поведение Карандышева — «виновника» всех ранее описанных событий. Нетрудно заметить, что точность, с какой автор расставил знаки препинания, помогает нам прочесть текст правильно и сделать паузы нужной длительности.

Существует, как мы уже знаем, еще один вид соединительной паузы — л ю ф т п а у з а . Она очень короткая, ее лучше использовать как дополнительную паузу перед словом, которое мы хотим почему-либо выделить. Такая пауза может помочь уточнению. Она полностью зависит от намерений и задач исполнителя.

Например:

«Судя по голосу—I певица I была ' пьяная». (М.Горький. «Страсти мордасти».)

Кроме логических пауз, существуют психологические паузы. Психологическая пауза не подчиняется законам логического чтения текста. Она всецело относится к области словесного действия. «Там, где, казалось бы, логически и грамматически невозможно сделать остановки, там ее смело вводит психологическая пауза»,— говорил Станиславский. Психологические паузы чаще всего вводятся в текст актером в процессе работы над ролью. На письме такая пауза может быть обозначена многоточием.

Например:

«А с т р о в . Я никого не люблю и... уже не полюблю». (А. Чехов. «Дядя Ваня».)

Близко к психологической паузе стоит так называемая пауза у молчания или прерванной речи, когда недосказанные слова заменяются многоточием.

Например:

«Жена его... впрочем, они были совершенно довольны друг другом». (Н. Гоголь. «Мертвые души».)

Вместо паузы, обозначенной многоточием, Гоголь мог, очевидно, написать: «была необыкновенно глупа», но он оставляет эти слова закрытыми многоточием, что дает ему дополнительную возможность злее высмеять жену Манилова.

Мы уже говорили, что пауза, поставленная не на свое место, разрушает смысл предложения. В то же время пауза, умышленно поставленная неправильно, может дать определенный эффект и даже раскрыть человеческую сущность образа.

Нечто подобное было сделано актером МХТ М. Чеховым в роли Хлестакова.

А. Д. Дикий рассказывает об этом так: «Но самой потрясающей находкой Чехова была речь его Хлестакова. Алогичная, рваная, с неоправданными интонациями, с паузами в невозможных местах, она неопровержимо свидетельствовала о скудоумии этого Хлестакова.

Гоголевское замечание о «легкости в мыслях необыкновенной» получало свою отчетливую реализацию. Создавалось впечатление, что у Чехова — Хлестакова слово на долю секунды обгоняло мысль. Она не поспевала за словом, выскакивающим произвольно, отставала от него, как плохой дирижер от слаженного оркестра.

«Вы мне давеча дали... четыреста рублей... Так теперь дайте... Еще. Четыреста. Чтоб уж было ровно... восемьсот». Хлестаков говорил, и никак нельзя было предугадать, какое следующее слово и по каким причинам родится в его захудалом мозгу»<sup>1</sup>.

Разумеется, подобные перестановки логических пауз актер может позволить себе лишь в результате огромной предварительной работы над образом и лишь в том случае, когда это помогает раскрыть сущность образа через неправильности его речи.

<sup>1</sup> А. Д. Дикий. Повесть о театральной юности. М., «Искусство», 1957, стр. 319—320.

В тексте Гоголя, приводимом Диким, очевидно, по памяти, есть неточности. У Гоголя текст такой: «Хлестаков. Да вот тогда вы дали двести, то есть не двести, а четыреста, я не хочу воспользоваться вашей ошибкою,—так, пожалуй, и теперь столько же, чтоб уж ровно было

восемьсот». Несмотря на ошибку А. Д. Дикого, самый принцип умышленного нарушения логики речи образа при помощи неправильно расставленных пауз остается в силе.

Во всех остальных случаях это будет лишь формальным приемом, трюком, искажающим намерения автора.

Однако ни умышленные нарушения логики анализируемых текстов, ни вопросы, связанные с психологическими паузами, не будут рассматриваться в данном учебном пособии — это не входит в его задачу.

Ниже помещены упражнения, которые следует выполнить самостоятельно, чтобы практически усвоить те правила, о которых было сказано в этой главе.

### **У п р а ж н е н и я**

В следующих предложениях определите границы речевых тактов и поставьте разъединительные или соединительные паузы разной длительности.

1. «Здесь Чичиков вышел совершенно из границ всякого терпения, хватил в сердцах стулом об пол и посулил ей черта. Черта помещица испугалась необыкновенно». (Н. Гоголь. «Мертвые души».)

2. «Княжна Мери видела все это лучше меня». (М. Лермонтов. «Герой нашего времени».)

3. «Проходивший франтик с рыжими кудряшками и голубою лентой на низкой шляпе обернулся и с язвительною усмешкой посмотрел на Бамбаева». (И. Тургенев. «Дым».)

4. «Б е р к у т о в . Только постарайтесь, чтоб вас не заметили; вообще не будьте очень откровенны и не болтайте пустяков. Вы отдали пятнадцать рублей Михаилу Борисычу?» (А. Н. Островский. «Волки и овцы».)

5. «У берега бабы и солдаты стирали белье, шлепая вальками». (Г. Успенский. «Нравы Растеряевой улицы».)

6. «Ученый смотрит на часы и берется за книгу». (А. Чехов. «Иван Матвееч».)

7. «Иона и его лошаденка не двигаются с места уже давно». (А. Чехов. «Тоска».)

8. «Их было только двое: ветеринарный врач Иван Иванович и учитель гимназии Буркин». (А. Чехов. «Человек в футляре».)

9. «Токарь опускает вожжи и задумывается». (А. Чехов. «Горе».)

10. «В большой зале уже гремел оркестр и начались танцы». (А. Чехов. «Анна на шее».)

11. «Теперь голоса людей и плеск моря стали слышней». (М. Горький. «Челкаш».)

12. «Ледяной стужей ознаменовал свое вступление в историю тысяча девятьсот двадцать четвертый год». (Н. Островский. «Как закалялась сталь».)

13. «Задолго до света Ильинична затопила печь и к утру уже выпекла хлеб и насушила две сумы сухарей».

«У молодых французских лейтенантов сквозь внешний лоск приличия и притворной французской любезности начали пробиваться в разговорах с казачьими генералами холодные нотки снисходительности и высокомерия». (М. Шолохов. «Тихий Дон».)

14. «Весь вечер режиссер рассказывал мне удивительные истории, связанные с находкой картин. У стены бесшумно шли старинные часы с годовым заводом, работы забытого мастера из Бердичева». (К. Паустовский. «Ветер скорости».)

15. «Мама вздохнула и спустилась в подполье за огурцами. В клетчатом платке, хоронясь от грязи, как кошка, прошла домой Лелька-ветеринарша». (С. Антонов. «Весна».)

16. «Буду работать, пока у меня пальцы смогут держать перо и пока не остановится сердце, переполненное свыше меры ощущением жизни.

На рассвете туманного мартовского дня я приехал, наконец, в радостную, взволнованную и грозную Москву». (К. Паустовский. «Повесть о жизни».)

17. «Стук в двери и резко зазвучавший на морозе голос: отвори! прервал его размышления.

«Постой, я сам отворю»,— сказал кузнец и вышел в сени в намерении отломать с досады бока первому попавшемуся человеку.

Мороз увеличился, и вверху так сделалось холодно, что черт перепрыгивал с одного копытца на другое и дул себе в кулак, желая сколько-нибудь отогреть мерзнувшие руки». (Н. Гоголь. «Ночь перед Рождеством».)

18. Конец главы XXX:

«Когда Пьер уехал и сошлись вместе все члены семьи, его стали судить, как это всегда бывает после отъезда нового человека, и, как это редко бывает, все говорили про него одно хорошее.

### XXXI

Возвратившись в этот раз из отпуска, Ростов в первый раз почувствовал и узнал, до какой степени сильна была его связь с Денисовым и со всем полком». (Л. Толстой. «Война и мир».)

19. Конец главы I:

«Через месяц я уехал из деревни, и понемногу все эти ужасы, эти таинственные встречи вышли у меня из головы.

Прошло три года. Большую часть времени я провел в Петербурге да за границей, и если когда и заезжал к себе в деревню, то не более как на несколько дней, так что мне ни разу не пришлось побывать ни в Глинном, ни в Михайловском». (И. Тургенев. «Три встречи».)

20. Конец III главы:

«...И с бессмысленно-жуткой радостью голосили кругом соловьи, и с колдовской настойчивостью куковала кукушка, тщетно весь век свой зыскающая какого-то заветного гнезда...

IV  
II

Летом я был на Тихвинской ярмарке и еще раз случайно встретился с Балавиным. Он шел с каким-то барышником». (И. Бунин. «Жизнь Арсеньева».)

## ЗНАКИ ПРЕПИНАНИЯ

Русская пунктуация связана с грамматикой, с русским синтаксисом. В то же время пунктуация находит свое отражение в устной речи. При логическом анализе текста мы рассматриваем знаки препинания как графическое обозначение разного вида логических пауз.

Знаки препинания (пунктуацию) можно считать особого рода «помощниками», подсказывающими, как лучше передать смысловую сторону интонации.

Однако бывает, что знаки препинания не совпадают с интонационным строем предложения. Тогда знаки препинания остаются принадлежностью лишь письменной речи, а в звучащей речи не передаются. Когда мы говорим: запятая «не читается», это означает, что в устной речи не должно быть в данном случае паузы, совпадающей с этой запятой.

Например:

«Все стали расходиться, I понимая (,) <sup>1</sup> что при таком ветре I лететь опасно». (Н. Тихонов. «Первый самолет».)

В этом примере запятая перед деепричастным оборотом «читается», совпадает с логической паузой, а пауза, совпадающая с запятой перед придаточным предложением — перед «что», в звучащей речи отсутствует, так как иначе слишком сильно были бы выделены слова «понимая» и «что», не несущие смысловой нагрузки. Главное по смыслу слово — «опасно», стоящее в конце придаточного предложения.

Ни грамматика, ни пунктуация не передают полностью звучания нашей речи. Надо «услышать» написанный текст. «Читающий должен вычитать ту интонацию, которая вписана в текст сочинителем. Без этого невозможно верное прочтение и понимание текста» <sup>3</sup>.

Здесь необходимо сказать о двух сторонах самого вопроса об *интонации*. В этом учебном пособии мы будем говорить об интонации, выражающей смысловую сторону речи. Другая сторона интонации — «интонация эмоций», то есть интонация живой, непосредственной человеческой речи, необычайно богатая и разнообразная — не поддается фиксации.

Народный артист СССР В. О. Топорков пишет, что «заучить, запомнить те или иные интонации, с которыми мы встречаемся в жизни, и механически перенести их на сцену — дело бесполезное и вряд ли возможное». Он рекомендует «верный путь, подсказанный самой жизнью», — хорошо, детально, ярко «видеть» мысленно то, о чем мы говорим. В результате «явится подлинная живая интонация, наполненная тонкой, неповторимой прелестью нюансов... Никакими усилиями, никакими искусственными поисками интонаций нельзя добиться той точности, которую создает наша природа» \

Знаки препинания обычно совпадают с логическими паузами. Существует обязательная интонация, присущая каждому знаку препинания.

Станиславский называл логико-синтаксическую интонацию, соответствующую каждому знаку препинания, «голосовой фигурой». Он

---

<sup>3</sup> Н. И. Ж и н к и н. Развитие письменной речи учащихся III—VII классов. «Известия АПН РСФСР», 1956, вып 78, стр. 149.

<sup>3</sup> В. О. Т о п о р к о в. О технике актера. М., «Искусство», 1954, стр. 86, 90.

требовал от учеников овладения верным фонетическим рисунком каждого знака препинания. Будущим актерам и всем, кто имеет дело со звучащей речью, необходимо изучить обязательные правила «звучания» знаков препинания для овладения мелодикой русского языка.

Кроме того, чтение текста по знакам препинания дисциплинирует речь «актеров-торопыг», как называл Станиславский тех, кто свою неритмичную речь-скороговорку переносит на сцену. Для таких актеров он считал полезным преувеличенно четкое, медленное чтение текста по речевым тактам и по знакам препинания.

Знаки препинания помогают нам лучше понять мысль автора и обязывают нас разобраться, почему автор избрал именно такую пунктуацию.

У каждого автора свой стиль, свой строй образов и, что важно для нас в данном случае, свой язык, своя манера строить предложение. Нельзя прочитать произведение любого автора, не вникнув в каждый знак препинания. В отдельных случаях мы встречаемся и с субъективной авторской пунктуацией. Желание как можно точнее передать смысл и интонацию заставляет писателя вводить в текст дополнительные, нужные ему знаки препинания.

Особенно часто это можно встретить в произведениях А. М. Горького и А. Н. Толстого.

С. Г. Бирман так говорит о языке Горького:

«Не только фраза, реплика, слова каждого действующего лица пьесы «Васса Железнова» у Горького необходимы, неизменны, незаменимы, но он отвечает и за каждый свой знак препинания (не в синтаксическом смысле, конечно). Его тире, многоточия, знаки восклицания говорят о внутреннем мире действующих лиц пьесы красноречивее, может быть, чем самая обстоятельная и многословная ремарка другого драматурга. Знаки препинания, расставленные Горьким, говорят о том, в каком ритме бьется сердце человека пьесы: ровно? прерывисто? — указывают, с какой быстротой бежит кровь по жилам (ритм фразы дает возможность слышать, как дышит в данное мгновение жизни данный человек)»

Кроме правил пунктуации, которыми автор, разумеется, руководствуется, существуют особые намерения автора, они обязывают нас разобраться, почему в данном случае применена именно такая пунктуация, так как и знаки препинания способны открыть актеру многие «тайны» автора. Например, если внимательно всмотреться в пунктуацию приводимого ниже короткого отрывка из статьи А. Толстого «Задачи литературы», то можно понять, зачем автору необходимы «лишние» тире. Эти тире — добавочные паузы, которые помогают писателю добиться нужных ему смысловых акцентов — противопоставлений. Кроме того, «добавочные» тире вызовут, при произнесении текста вслух, смену высоты голоса.

«Эстетизм — это красивость, а не красота, любование, а не любовь, сердитость, а не гнев,— в эстетизме холодная кровь. Он — статичен. Он — созерцает, а не сопереживает. Он говорит: вот —я, а вот — мир, который я созерцаю. Но он никогда не скажет: я — весь в этом мире, я — это мир»<sup>4</sup>.

Перейдем теперь к изучению «звучания» знаков препинания. Само собой разумеется, ни один знак препинания никак и никогда не звучит сам по себе, но

---

<sup>4</sup> А. Н. Толстой. Собр. соч., т. 10. М., Гослитиздат, 1961, стр. 76.

его наличие указывает на те или другие обязательные повышения или понижения голоса на ударных словах, предшествующих знаку.

### ТОЧКА

Точка показывает завершение мысли и законченность предложения. Она связана с сильным понижением голоса на ударном слове, предшествующем ей или близко перед ней стоящем. Как правило, точка требует после себя сравнительно длительной паузы, особенно когда она совпадает с завершением мысли.

Станиславский говорил о завершающей точке так:

«Вообразите, что мы вскарабкались на самую высокую скалу над бездонным обрывом, взяли тяжелый камень и шваркнули его вниз, на самое дно. Вот так и надо учиться ставить точки при з а в е р ш е н и и м ы с л и »<sup>5</sup>. На месте такой точки в звучащей речи должна обязательно возникать разъединительная пауза.

Когда мы говорили о разъединительных паузах, то имели в виду именно завершающую точку.

Например:

«Вслед за сими словами дверь захлопнулась, и только слышно было, как с визгом задвинулся железный засов. П П

### Глава II

Знаете ли вы украинскую ночь? О, вы не знаете украинской ночи! Всмотритесь в нее: с середины неба глядит месяц. Необъятный небесный свод раздался, раздвинулся еще необъятнее. Горит и дышит он». (Н. Гоголь. «Майская ночь, или Утопленница».)

Из этого примера ясно, что перед началом куска, посвященного описанию украинской ночи (начало главы), должна быть «настоящая» точка, показывающая завершение предыдущей главы.

Однако бывают не только «настоящие» точки. Можно сказать с уверенностью, что гораздо чаще встречаются случаи, когда точка, стоящая в конце предложения, предполагает развитие мысли в следующем (или следующих) предложениях. В этом случае голос обязательно понижается, но не падает так резко вниз, как при «настоящей» точке.

Например:

«Между тем метель не унималась; я не вытерпел, приказал опять закладывать и поехал в самую бурю. П Ямщику вздумалось ехать рекою, что должно было сократить нам путь тремя верстами. П Берега были занесены; ямщик проехал мимо того места, где выезжали на дорогу, и таким образом очутились мы в незнакомой стороне. П Буря не утихала; я увидел огонек и велел ехать туда. П Мы приехали в деревню; в деревянной церкви был огонь. П Церковь была отворена, за оградой стояло несколько саней; по паперти ходили люди. П «Сюда! сюда!» закричало несколько голосов. П Я велел ямщику подъехать». (А. Пушкин. «Метель».)

---

<sup>5</sup> Цит по кн.: М. О. Кнебель. О действенном анализе пьесы и роли. М., «Искусство», 1961, стр. 111.

(В этом примере мы не отмечаем паузы между речевыми тактами и после знаков препинания, кроме пауз после точки.)

Здесь каждое предложение связано с другим, чувствуется непрерывное нарастание рассказа, его движение вперед. Тут, конечно, нет «настоящих» точек, завершающих, и голос на точках понижается гораздо меньше, чем в примере из произведения Гоголя. А паузы между предложениями в какой-то мере являются соединительными. Однако интонация точки, характерное для нее понижение голоса должно сохраняться.

Разберем еще один пример:

«Желтые облака над Феодосией. I Они кажутся древними, средневековыми. II Жара. II Прибой гремит жестянками. II Мальчишки сидят на старой акации и набивают рот сухими сладкими цветами. II Далеко над морем поднимается прозрачная струя дыма —Идет из Одессы теплоход». («К. Паустовский. «Случай с Диккенсом».)

Здесь между предложениями тоже нет «настоящих» точек. Все предложения связаны, так как этот небольшой отрывок представляет собой единство. В целом он является картиной жаркого южного дня и состоит из небольших кусков — частей одной картины. Так же как и в отрывке из «Метели» Пушкина, точки тут не завершающие.

ТОЧКА С ЗАПЯТОЙ

Точка с запятой разделяет и в то же время соединяет в одно целое части одной картины, одного описания. Голос перед ней несколько понижается, но не так сильно, как при точке. Наиболее частая ошибка при чтении точки с запятой — это понижение перед ней голоса как перед точкой. В звучащей речи точка с запятой означает соединительную паузу. Обычно пауза эта более короткая, чем та, которая обозначается точкой.

Например:

«Алые облака, округлые, как бы туго надутые, плыли по небу с торжественностью и медленностью лебедей; II алые облака плыли по реке, окрашивая цветом своим не только воду, не только легкий парок над водой, но и широкие глянцевые листья кувшинок; II белые свежие цветы водяных лилий были как розы в свете горящего утра; II красные капли росы падали с наклонившейся ивы в воду, распространяя красные, с черной тенью круги». (В. Солоухин. «Капля росы».)

Это — сложносочиненное предложение. Оно содержит описание восхода солнца летом на реке. В предложении четыре части, каждая отделена от другой точкой с запятой, потому что каждая из этих небольших частей в какой-то мере самостоятельна. В то же время все части связаны здесь между собой повторяющимися словами автора об алом, красном цвете зари, окрасившей и облака, и воду реки, и цветы, и листья ивы. Именно содержанием оправдывается здесь авторская пунктуация: эти точки с запятыми нужны автору, чтобы сказать нам о единстве этой картины и обратить наше внимание на каждую часть в отдельности.

Еще пример:

«Москва гуляет до четырех часов ночи и на другой день не подымается с постели раньше второго часа; II Петербург тоже гуляет до четырех часов, но на другой день, как ни в чем не бывало, в девять часов спешит, в своем байковом сюртуке, в присутствии. II В Москву тащится Русь с деньгами в кармане и

возвращается налегке; II в Петербург едут люди безденежные и разъезжаются во все стороны света с изрядным капиталом». (Н. Гоголь. «Москва и Петербург».)

Это два предложения из первой главы статьи Гоголя «Москва и Петербург». Содержание главы составляет сатирическое противопоставление Москвы и Петербурга.

Гоголь в каждом из предложений отделяет точкой с запятой часть, говорящую о Москве, от части, характеризующей Петербург. Это дает возможность подчеркнуть необходимое ему противопоставление одного города другому и в то же время объединить связанные тематически куски. В первом предложении это тема о развлечениях и отдыхе двух столиц, во втором — о выгодах пребывания в том и другом городе.

### ЗАПЯТАЯ

Запятая обычно показывает, что мысль не закончена. Наличие запятой говорит о соединительной паузе, которой предшествует повышение голоса на ударном слове.

Например:

«Проходили дни *за днями*, I а диспутам караса с ершом и конца было не видать». (М. Салтыков-Щедрин. «Карась-идеалист».)

Ударное слово, предшествующее запятой, может находиться не обязательно непосредственно перед запятой, но повышение голоса приходится именно на ударное слово.

Например:

«Ранняя *ива* распушилась, I и к ней прилетела *пчела*, I и *имель* загудел, I и первая *бабочка* сложила крыльшки». (М. Пришвин. «В краю дедушки Мазая».)

В этом предложении голос наиболее сильно повышается на выделенных курсивом словах — главных в каждом речевом такте. В последнем речевом такте на ударном слове голос понижается к точке.

Существует несколько интонаций, разных по степени повышения голоса, передающих «звучание» запятой. Степень повышения голоса зависит от того, с каким грамматическим явлением мы имеем дело. Так, например, при наличии временных и условных придаточных предложений голос перед запятой повышается очень активно:

«Когда бьет три *часа*, I он тушит лампу и уходит в спальню». (А. Чехов. «Палата № 6».)

Или: «Если бы собаки обладали способностью *сходить с ума*, I я сказал бы, I что она помешалась». (А. Куприн. «Барбос и Жулька».)

Еще более сильно повышается голос перед деепричастным оборотом:

«*Михайлов*, I кисло *улыбаясь* и *потирая руки*, I повел гостей по другую сторону дома». (А. Чехов. «Чужая беда».)

Если предложение начинается деепричастным оборотом, то голос повышается на деепричастном обороте, чаще всего — на самом деепричастии:

«*Перебив* его, I Синцов I *спросил*, I как он после всех поездок

смотрит на общее положение»- (К. Симонов. «Живые и мертвые».)

Перед союзами (противительными) «а», «но», «да» (в значении «но») перед запятой голос повышается:

«Никитин приятно улыбался и помогал Мане угощать *гостей*, \ но после обеда пошел к себе в кабинет и заперся». (А. Чехов. «Учитель словесности».)

«Уже море *потемнело*, I а он все еще рассматривал его *даль*, I ожидая лодку». (М. Горький. «Мальва».)

Станиславский пишет, что при запятой хочется «загнуть звук кверху» и оставить «на некоторое время верхнюю ноту висеть в воздухе. При этом загибе звук переносится' снизу вверх, точно предмет с нижней полки на более высокую.. Самое замечательное в природе запятой то, что она обладает чудодейственным свойством. Ее загиб, точно поднятая для предупреждения рука, заставляет слушателей терпеливо ждать продолжения недоконченной фразы»<sup>1</sup>.

Такое сильное повышение голоса чаще всего бывает перед запятой, предшествующей деепричастному обороту.

При перечислениях запятая требует повторяющихся, почти однотипных повышений голоса на каждом из перечисляемых слов. Более сильно повышается голос на предпоследнем из перечисляемых, а на последнем голос понижается к точке.

Например:

«В большое волнение меня приводят эти *фасады*, I *колонны*, I пустынные *окна*». (А. Толстой. «Егор Абовов».)

Еще пример:

«Они *изумлялись*, I *смеялись* и *лепетали*, I играли *в карты*, I *в мячик*, I искали *грибы*, \ *р о м а ш к и*». (Г. Горьшин. «Сестренка».)

Бывают случаи, когда запятая «не читается», хотя по правилам пунктуации стоит там, где ей полагается. Отсутствие паузы, совпадающей с запятой, мы договорились обозначать условно запятой в скобках: (,).

Запятая означает паузу и повышение голоса на ударном слове, ей предшествующем. Но если это слово не несет смысловой нагрузки, то делать его ударным и выделять паузой нельзя. В живой разговорной речи мы так и поступаем: далеко не всегда говорим «по запятым», а делаем ударение на слове, несущем мысль, и пропускаем паузу, например, на запятой перед придаточным предложением:

«Все мы были втайне *горды* I тем(,) что завтра I ленинская *речь* I станет известна всей *Одессе*». (К. Паустовский. «Повесть о жизни».)

Здесь запятая после «тем» «не читается». По смыслу необходимо ударение на слове «горды»; пауза после него еще более выделяет ударное слово. В то же время это не позволяет нам выделить слово «тем», совсем не несущее смысловой нагрузки.

Запятая «не читается», когда после союза «и» следует деепричастный оборот: «Он не был склонен вести *разговоры* I и (,) получив *пропуск*, I сейчас же пошел покупать билет». (М. Шолохов. «Тихий Дон».)

Когда запятая стоит перед придаточными предложениями, начинающимися союзами и союзными словами «кто», «что», «который» и др., она «не читается»:

<sup>1</sup> К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 3, стр. 96—97.

«Правда (,) у нас есть *книги*, I но это совсем не то (,) что живая *беседа* I и *общество*». (А. Чехов. «Палата № 6».)

Когда запятая стоит перед сравнительным оборотом, она тоже «не звучит»:

«Германн I трепетал (,) как *тигр*, I ожидая назначенного времени». (А. Пушкин. «Пиковая дама».)

Часто запятая «не читается» перед вводным словом и после него:

«Г л у м о в . У вас (,) конечно (,) все *роскошно*, I но я все- таки предпочитаю обедать в гостинице или в клубе». (А. Н. Островский. «Бешеные деньги».)

Но группа вводных слОв, как правило, выделяется паузами:

«Героиней этого романа, I само собой *разумеется*, I была Маша». (Л. Толстой. «Отрочество».)

Может «не читаться» и запятая перед обращением, стоящим в конце предложения:

«В е р а . Я вас не обвиняю (,) Алексей Николаевич». (И. Тургенев. «Месяц в деревне».)

#### ДВОЕТОЧИЕ

Двоеточие указывает обычно на намерение разъяснить, уточнить, перечислить то, о чем сказано перед ним. На двоеточии всегда должна быть соединительная логическая пауза. Обычно перед двоеточием голос на предшествующем ему ударном слове несколько понижается, но значительно меньше, чем на точке.

Например:

«Никто не сел к нему *в машину*, I только *имущество* погрузили: I *палатки*, I *спальные мешки*, I *дрова*, I *топоры*». (Г. Горы- шин. «Сто километров».)

Главная ошибка при чтении двоеточия заключается в том, что голос слишком сильно понижают и возникает интонация точки. Тогда получается бессмыслица: за двоеточием следует разъяснение, уточнение, а предложение уже закончено. Надо следить, чтобы этого не происходило. Всегда следует помнить, что главное по смыслу находится в предложении п о с л е двоеточия.

В некоторых случаях двоеточие может быть прочтено и с повышением голоса на ударном слове, предшествующем ему.

Например:

«*Никитину* I с тех пор (,) как он влюбился в *Манюсю*, I все *нравилось* у Шелестовых: I и *дом*, I и *сад* при доме, I и вечерний *чай*, I и плетеные *стулья*, I и старая *нянька*, I и даже слово «*хамство*», I которое любил произносить старик». (А. Чехов. «Учитель словесности».)

Здесь ударное слово «нравилось» перед двоеточием может быть прочтено с повышением голоса. Это даже поможет прочитать следующее за двоеточием большое перечисление.

Упражняться в чтении двоеточия очень полезно: это развивает речевой слух, который представляет собой способность человека воспринимать и воспроизводить повышения и понижения голоса, паузы, усиления звука голоса и пр. Речевой слух помогает успешно передавать в устной речи смысловую и эмоциональную сторону интонации. Наличие у актера речевого слуха помогает ему успешно передавать интонацию чужой речи, любого чужого языка.

Речевой слух поддается тренировке и развитию в результате работы над логическим чтением текста.

### ТИРЕ

Тире встречается и в простых и в сложных предложениях. Оно ставится с целью разъяснить то, что находится перед ним, противопоставить одно явление другому и т. д. Тире показывает соединительную паузу и требует некоторого повышения голоса на предшествующем знаку ударном слове.

Например:

«*Это* — I старший городской в нашем квартале, I высокий, сухой старик, увешанный медалями; I *лицо* у него — I умное, I *улыбка* I — любезная, I *глаза* I — хитрые». (М. Горький. «Мои университеты».)

«По безлюдному отрезку улицы двигались навстречу мне *две фигуры*—I мужская и женская». (Ю. Олеша. «Ни дня без строчки».)

В обоих этих примерах на выделенных курсивом ударных словах голос повышается перед тире, а на словах, стоящих после тире, голос понижается. Повышение голоса на ударном слове, предшествующем тире, заставляет слушателя ожидать последующего разъяснения, противопоставления и т. д.

Если два тире или тире с запятой показывают вводность слова, группы слов или предложения, то перед тире голос обычно повышается, потом на протяжении вводных слов несколько понижается, а после второго тире голос вновь возвращается почти к той же высоте, которая была перед тире в первой части предложения.

Например:

«Нетанцующие интеллигенты *без масок* — I *их было пять душ* — I сидели в читальне за большим столом I и (,) уткнув носы и бороды в газеты, I читали, I дремали I и (,) *по выражению местного корреспондента столичных газет, I очень либерального господина, — I «мыслили»*. (А. Чехов. «Маска».)

«*Дед мой — I отец моей матери — I был человек небогатый*». (К. Паустовский. «Повесть о жизни».)

В первом примере голос повышается на словах «без масок», стоящих перед первым тире. Тут обязательна пауза, совпадающая с тире. Далее голос понижается на вводных словах «их было пять душ» и после паузы, совпадающей со вторым тире, возвращается почти к той же высоте, которая была перед первым тире. В предложении есть и еще одна группа вводных слов — «по выражению местного корреспондента столичных газет, очень либерального господина». После него стоит третье тире; это тире и пауза, совпадающая с ним, помогает подчеркнуть слово, стоящее в иронических кавычках, — «мыслили».

Во втором примере ударение перед первым тире получает слово «дед»; далее после паузы голос на вводных словах, стоящих между двумя тире, понижается, а после второго тире и паузы возвращается почти к той же высоте, которая была перед первым тире, и понижается к точке на слове «небогатый».

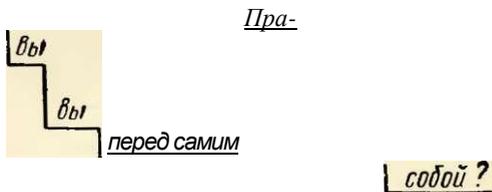
### ВОПРОСИТЕЛЬНЫЙ ЗНАК

Интонация вопросительного знака передается с помощью повышения голоса на ударном слове вопросительного предложения. Без этого

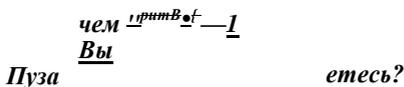
обязательного повышения голоса задать вопрос на русском языке невозможно. К концу вопросительного предложения голос понижается.

Вопросительные предложения бывают нескольких видов. Для нас важны два их вида: без вопросительного слова и **ряс** вопросительным словом («когда», «где», «кто», «кому», «почему» и др.).

В вопросительном предложении без вопросительного слова голос на ударном слоге ударного слова, несущего вопрос, резко повышается. Например, в предложении «Правы вы перед самим собой?» (А. Куприн. «Юнкера») повышение голоса на ударном слоге ударного слова («правы») будет очень активным:



Несколько меньшее повышение голоса на слове, несущем вопрос, бывает в том случае, когда мы имеем дело с вопросительным предложением, имеющим вопросительное слово. Схема движения голоса в предложении «Ну зачем вы притворяетесь?» (С. Антонов. «Лена») будет примерно такой:



«Ты чем занимаешься? Художник? Знаменитый?» (А. Толстой «Егор Абозов».) В этом примере имеются вопросительные предложения двух видов: с вопросительным словом (первое) и без вопросительных слов (второе и третье). Движение голоса будет примерно таким:



Очень важно запомнить, что в русском вопросительном предложении после слова, несущего вопрос, уже не может быть повышения голоса, все остальные слова звучат н и ж е ударного слова.

Интонация вопросительного знака должна содержать активное желание получить ответ на задаваемый вопрос. Станиславский говорил, что вопросительный знак обязывает слушателей к ответу.

Например:

«Н е г и а. **Как?** Вы хотите купить мой **бенефис?** Вы **не шутите?** Это еще новая **обида**, новая **НАСМЕШКА** надо, мной?» (А. Н. Островский. «Таланты и поклонники».)

Негина задает Великатову несколько вопросов, очень активных, как бы нарастающих. Определение ударных слов в каждом предложении тут всецело зависит от содержания предшествующей сцены.

Еще один подобный пример:

«Какие были у него **радости?** Кого он **утешил?** Кому добрый **совет** подал? Кому доброе **слово** сказал? Кого **приютил, обогрел, защитил?** Кто **слышал** об нем? Кто об его существовании **ВСПОМНИТ?**»(Л.Е. Салтыков-Щедрин. «Премудрый пескарь».)

Задавая эти риторические вопросы, автор упрекает пескаря за бесцельно прожитую жизнь. Поэтому каждый раз в каждом вопросительном предложении вопрос несет слово, содержащее упрек: «радости», «утешил», «(добрый) совет», «(доброе) слово», «приютил, обогрел, защитил». Два последних вопроса подводят итог всей жизни пескаря: «кто слышал» и «кто вспомнит» (о существовании).

В тех вопросительных предложениях, в которых содержится несколько ударных слов, обычно сильнее повышается голос на слове, стоящем ближе к концу предложения. В первом примере: «Это еще новая обида, новая насмешка надо мной?» — голос на слове «насмешка» повышается наиболее сильно, а слово «обида» несет второстепенное ударение и произносится с повышением голоса, близким к повышению на запятой.

Во втором примере: «Кого приютил, обогрел, защитил?» — вопросы внутри предложения нарастают, наибольшее ударение получает слово, стоящее в конце: «защитил».

Иногда бывает, что вопросительный знак выполняет функцию восклицательного знака. Например:

«— Только еще один раз,— сказал сверху женский голос, который сейчас узнал князь Андрей.

— Да когда же ты спать будешь? — отвечал другой голос». (Л. Толстой, «Война и мир».)

Здесь вопросительное предложение «Да когда же ты спать будешь?» не несет вопросительной функции (узнать, в котором именно часу Наташа будет спать), а является скорее восклицанием: Соня упрекает Наташу. Такие предложения и произносятся с интонацией, близкой к интонации восклицательного предложения (повышенно эмоционального).

### ВОСКЛИЦАТЕЛЬНЫЙ ЗНАК

Интонация восклицательного знака требует энергичного выделения ударного слова с помощью повышения (реже — понижения) голоса. По мысли Станиславского, интонация восклицательного знака «должна вызывать реакцию сочувствия, интереса или протеста»

Восклицательное предложение может выражать какое-либо намерение говорящего или его словесное действие: просьбу, мольбу, угрозу, требование, приказ, обвинение, похвалу — вообще сильное чувство.

Например:

«Время *незабвенное!* Время *славы* и *восторга!* Как сильно билось русское сердце при слове *отечество!* Как сладки были слезы *свидания!*» . (А. Пушкин. «Метель».)

«В о й н и ц к и й. *Не замолчу!* Постой, я *не кончил!* Ты погубил мою *жизнь!* По твоей милости я *истребил, уничтожил* лучшие годы своей жизни! Ты мой злейший *враг!*» (А. Чехов. «Дядя Ваня».)

В обоих наших примерах по несколько восклицательных предложений, полных активного действия.

### МНОГОТОЧИЕ

Многоточие обозначает обычно что-либо недоговоренное, подразумеваемое.

Станиславский говорит, что при многоточии «наш голос не подымается вверх и не опускается вниз. Он тает и исчезает, не заканчивая фразы, не кладя ее на дно, а оставляя ее висеть в воздухе»

Многоточие может стоять в конце сюжетного куса или в конце произведения. В этом случае голос на предшествующем многоточии ударном слове понижается почти как на точке.

Например:

«Я вернулся домой; но образ бедной Акулины долго не выходил из моей головы, и васильки ее, давно увядшие, до сих пор хранятся у меня...» (И. Тургенев. «Свидание», финал рассказа.)

Еще один пример:

«С этого дня кончился мой роман с мужем; старое чувство стало дорогим, невозвратимым воспоминанием, а новое чувство любви к детям и к отцу моих детей положило начало другой, но уже совершенно иначе счастливой жизни, которую я еще не прожила в настоящую минуту...» (Л. Толстой. «Семейное счастье», финал повести.)

В обоих примерах, представляющих собой заключительные слова рассказа Тургенева и повести Толстого, многоточие говорит о том, что события, изложенные в этих произведениях, окончены, а о дальнейших автор не будет говорить.

Часто встречается также многоточие перед началом абзаца. В этом случае оно показывает начало нового сюжетного куса.

Например:

«Жизнь впоследствии отучает от гордой веры, наказывает за нее; оттого-то юность и отважна и полна героизма, а в годах человек осторожен и редко увлекается.

...Через четверть часа мы были на берегу подле стен казанского Кремля, передрогшие и вымоченные». (А. Герцен. «Былое и думы».)

Еще один пример:

«С одного края небо уже очистилось, голубело, и близко где-то было солнышко. И дождик редел, шлепал крупными каплями в лужи; в них вздувались и лопались пузыри.

В одном месте Чудик поскользнулся, чуть не упал.

...Звали его — Василий Егорыч Князев. Было ему тридцать девять лет от роду». (В. Шукшин. «Чудик».)

В первом примере многоточие и абзац показывают, что автор от философских размышлений переходит к рассказу о конкретных событиях. Во втором примере многоточие и абзац как бы подводят нас к эпилогу, к итоговому замечанию автора о герое рассказа, начинают новый кусок.

Многоточие в середине предложения подразумевает паузу прерванной речи — паузу умолчания. Голос в этом случае обычно повышается настолько, насколько это нужно, чтобы мысленно произнести слова, скрытые под многоточием.

Например:

«Виден только один картузик, I но... I вдруг Егор круто поворачивает направо в сечу, и картузик исчезает в зелени». (А. Чехов. «Егерь».)

В этом предложении автор обозначает многоточием то, что можно было бы еще добавить о Пелагее, смотрящей вслед уходящему от нее Егору. Тут пауза умолчания как бы сливается с психологической паузой.

Еще один пример:

«Смотритель спал под тулупом, мой приезд разбудил его; он *привстал*... I это был точно Самсон Вырин; но как он постарел!» (А. Пушкин. «Станционный смотритель».)

Тут Пушкин заменяет многоточием то, что мог бы сказать об изменившейся внешности смотрителя.

В обоих случаях голос на ударном слове перед многоточием нельзя понижать как на точке.

Когда многоточием обозначена психологическая пауза, то ударения на словах, предшествующих многоточию, могут быть очень разнообразны по высоте. Тут все зависит от воли исполнителя, от сценической задачи, оценок, видений, словесных действий.

### СКОБКИ

Слова, заключенные в скобки, обычно служат для дополнительного пояснения, уточнения авторской мысли, для второстепенного замечания. В скобки могут быть заключены отдельные слова, словосочетания и целые предложения. Существует особая интонация вводное™, которая обязательна при чтении скобок.

Обычно перед скобками голос повышается на предшествующем ударном слове, потом на протяжении скобок несколько понижается, а после закрытия скобок голос возвращается на ту же высоту, которая была до начала скобок или которая была бы после паузы, если бы скобок тут не было. Скобки всегда окружены паузами.

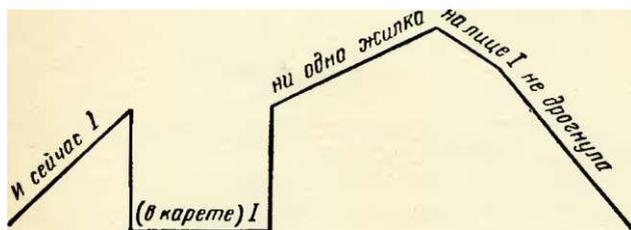
Вот несколько примеров скобок:

«И *сейчас* I (в карете) I ни одна жилка на лице I *не дрогнула*». (А. Толстой. «Петр Первый».)

«Величественность реки, I да и близость *моря* I (мало ли что может зайти сюда из Финского залива!) I разожгли *любопытство*». (В. Солоухин. «На Колокше».)

«— Я вперед сказала,— I говорила Анна Павловна о Пьере,—! я тогда же сейчас сказала, I и прежде *всех* I (она настаивала на своем первенстве), I что это безумный молодой человек (,) испорченный развратными *идеями века*». (Л. Толстой. «Война и мир».)

Схематически голосовой ход первого Предложения можно изобразить следующим образом:



Внутри скобок голос почти не должен менять высоту, тут преобладает монотон — безударность, или, как говорил Станиславский, «бескрасочная» интонация. Однако внутри скобок, включающих в себя несколько слов, всегда есть слово, требующее выделения с помощью повышения голоса. Если голос

на ударном слове внутри скобок совсем **не** повысится, то внутри предложения прозвучит интонация точки и предложение закончится раньше времени, потеряет смысл. В то же время повышение голоса на ударном слове внутри скобок будет значительно меньшим, чем перед скобками.

В тех случаях, когда предложение заканчивается скобками, голос на ударном слове перед скобками повышается несколько меньше, чем в том случае, когда скобки находятся в середине предложения. Голос перед скобками, заканчивающими предложение, понижается примерно как при чтении точки с запятой. Но заканчивается предложение полностью и голос понижается к точке — на ударном слове внутри скобок, стоящих в конце предложения.

Например:

«Увидев гостей, I она побежала к калитке I и залаяла *тенором* I (все рыжие собаки лают *тенором*).» (А. Чехов. «Степь».)

«Я *спокойно* I (или *беспокойно*) I наслаждался моею славою, I как определился к нам I молодой человек богатой и знатной *фамилии* I (не хочу *назвать* его)». (А. Пушкин. «Выстрел».)

В первом из примеров Чехов в скобках помещает юмористическое замечание о голосе рыжих собак. Перед скобками голос повышается на ударном слове «тенором», а внутри скобок слово «тенором», как бы переключаясь с его первым упоминанием, тоже является ударным и голос на нем понижается к точке.

У Пушкина в предложении два раза употребляются скобки. В первом случае это — краткое замечание, противоречащее по смыслу слову «спокойно»; во втором случае это — неполное предложение, в какой-то мере противостоящее тому, что было сказано до скобок: знаю, но не назову его. Слова «или беспокойно», заключенные в скобки, читаются с повышением голоса, на слове «назвать», несущем главное ударение внутри вторых скобок, голос понижается.

## КАВЫЧКИ

Кавычки ставятся для того, чтобы выделить слово, речевой такт или целое предложение. Слова, стоящие в кавычках, надо интонационно подчеркнуть с помощью пауз, окружающих кавычки (если это прямая речь или цитата), ударения на слове, поставленном в кавычки, изменения высоты голоса и т. д.

Кавычками выделяются **ц и т а т ы**. Это дает возможность подчеркнуть, как бы преподнести то, что в них заключено.

Например:

«Где-то, когда-то давно-давно тому назад я прочел одно стихотворение. Оно скоро позабылось мною... но первый стих остался у меня в памяти: I

«*Как хороши, как свежи были розы...*» (И. Тургенев. Стихотворение в прозе «Как хороши, как свежи были розы...»)

Тургенев цитирует строку из стихотворения И. Мятлева.

Обычно цитата произносится с изменением высоты голоса сравнительно с основным текстом, т. е. выше или ниже основного текста, и с некоторым замедлением темпа речи на цитате, чтобы выделить приводимые чужие слова, «подать» их. Перед цитатой и после нее необходима пауза.

Еще один пример:

«Наш город—морской, наш город у моря, первая русская морская победа была одержана здесь, и Петр Первый в честь ее приказал выбить медаль с надписью: I «*Небываемое бывает*». (О. Берггольц. «Говорит Ленинград».)

В данном предложении есть пауза после двоеточия; она же дает возможность еще более выделить следующую за ним цитату.

Кавычками выделяются слова, употребленные и р о н и ч е с к и , или слова, необычные для данного текста. В этом случае надо обязательно выделить, особенно активно подчеркнуть стоящее в кавычках слово. Это выполняется с помощью пауз перед и после слова, заключенного в кавычки, и с помощью логического ударения на этом слове.

Например:

«Выпрямляясь, Александров с удовольствием почувствовал, что у него I «*вытанцевалось*». (А. Куприн. «Юнкера».)

Куприн употребил слово «вытанцевалось» по отношению к поклону на официальном приеме, тем подчеркивая хорошее настроение героя и его ироническое отношение к событию. Здесь перед словом «вытанцевалось» необходима логическая пауза, а само слово произносится несколько замедленнее, чем все остальные слова в предложении, голос на нем понижается к точке.

Еще один пример:

«Нарядный — I «*подарочный*» I—денек». (Г. Николаева. «Наш сад».)

В этом примере Г. Николаева иронически преподносит слово «подарочный», употребляя его применительно к солнечному зимнему дню. Чтобы еще более выделить иронические кавычки, автор ставит слово между двумя тире.

Кавычками также выделяются н а з в а н и я книг, газет, журналов и т. п. В этом случае перед или после названия, стоящего в кавычках, надо сделать небольшую паузу и несколько выделить ударением название.

Например, назывное предложение «Роман Шолохова «Тихий Дон» следует прочитать: «Роман Шолохова I «Тихий Дон».

Еще два примера:

«Он после этого стал носить мне мелко переписанные и очень затертые тетрадки стихов Пушкина I «Ода на свободу», I «Кинжал», I «Думы» I Рылеева; П я их переписывал тайком... (а теперь печатаю явно!)» (А. Герцен. «Былое и думы».)

«Х р у с т а к о в . Сажусь рядом, спрашиваю, что читаете? «Омут», I говорит, I Горчакова. I Смотрю — I «Обрыв» I Гончарова». (А. Толстой. «Ракета».)

В обоих примерах выделяются ударением и паузами названия, стоящие в кавычках, а фамилия автора отделяется от названия небольшой паузой (иногда только люфтваузой).

Кавычки, заключающие в себе п р я м у ю р е ч ь или мысли героя, его в н у т р е н н и й м о н о л о г , произносятся так, как считает нужным исполнитель. Тут могут быть переданы особенности речи героя, его отношение к фактам, которые он сообщает или о которых думает, и пр.

Например:

«Раскланявшись с кем-нибудь, он тотчас же шептал Ане: I «Статский советник... I принят у его сиятельства...» I или: I «Со средствами... I имеет свой дом...» (А. Чехов. «Анна на шее».)

В этом предложении Чехов заключил в кавычки слова Модеста Алексеича и передал манеру его речи (шепот по секрету) с помощью многоточий. При чтении вслух все эти особенности должны быть приняты во внимание.

Еще пример:

«— «Видимо!» I — сердито прошептал Серпилин I и мысленно выругал Шмакова: I «Был человек как человек, I а в последнюю минуту оказался шляпой... I «Видимо!»... II Он так разозлился тогда на это I «видимо», I что даже не ответил Шмакову». (К. Симонов «Живые и мертвые».)

В этом примере автор употребляет два вида кавычек—«иронические» и кавычки, заключающие мысли действующего лица. Тут с помощью «иронических» кавычек три раза повторяется слово «видимо» — Серпилин бранит и высмеивает того, кто говорит так. Другие кавычки заключают в себе мысли Серпилина. Восклицательный знак после первого раз сказанного «видимо» подчеркивает активность осуждения. Пауза после восклицательного знака еще более выделяет слово, стоящее в кавычках. Перед вторым «видимо» у автора многоточие, т. е. снова пауза, которая позволяет выделить второй раз сказанное «видимо». Наконец, во втором предложении слово «видимо» при чтении следует выделить дополнительной паузой (можно люфтпаузой), поставленной перед словом.

Для того чтобы закрепить и лучше усвоить правила, необходимо много тренироваться. Мы предлагаем специально подобранные упражнения на чтение каждого знака препинания. Овладеть основными интонациями каждого знака препинания необходимо всем, кто хочет правильно говорить.

При самостоятельном разборе текста обязательно следует выполнять графический разбор всех примеров. Правда, употребление разнообразных шрифтов при самостоятельном разборе невозможно. Поэтому на рисунке мы показываем, как отмечать ударные слова при записи текста в тетрадах.

*Врѣь дет, I полю I отступал. II По дорогам\_ I*

*скакали обозы.*

(М. Шолохов. «Тихий Дон».)

Пунктирная линия под словом обозначает здесь слабое ударение, сплошная линия — ударение средней силы, две эти линии вместе — еще более сильное ударение. (См. также пример на стр. 49.)

### **У п р а ж н е н и я Т о ч к а**

1) «Деревенская усадьба, начало марта, первые недели великого поста. Дни темные, однообразные. Но это уже канун весны. Я живу затворником, за работой с утра до вечера». (И. Бунин. «Пост».)

2) «Солнце клонилось в морозную мглу. Синел снег. Звонче скрипели конские копыта. Находили сумерки, и по всей Москве на звонницах и колокольнях начали звонить к вечерне. Мимо проехал шагом Василий Волков, хмуро опустив голову. Алешка все не шел. Он так и не пришел совсем». (А. Толстой. «Петр Первый».)

3) «Лес кончился. Дорога пошла полем, в хлебах. Тихо опускался вечер. По земле разлилась мягкая задумчивая грусть. Ударили первые перепела.

Мужчина курил, смотрел на четкий, правильный профиль женской головы». (В. Шукшин. «Кукушкины слезки».)

4) «Наташа была так счастлива, как никогда в жизни. Она была на той высшей ступени счастья, когда человек делается вполне добр и хорош и не верит в возможность зла, несчастья и горя.

Пьер на этом бале в первый раз почувствовал себя оскорбленным тем положением, которое занимала его жена в высших сферах. Он был угрюм и рассеян». (Л. Толстой. «Война и мир».)

5) «Заслышав глухой полонцовский басок, Яков Лукич обессиленно прислонился спиной к стене, схватился за голову...

Старое начиналось сызнова.

## Книга вторая I

Земля набухала от дождевой влаги и, когда ветер раздвигал облака, млела под ярким солнцем и курилась голубоватым паром». (М. Шолохов. «Поднятая целина».)

### Точка с запятой

1) «Все чиновники были довольны приездом нового лица. Губернатор об нем изъяснялся, что он благонамеренный человек; прокурор — что он дельный человек; жандармский полковник говорил, что он ученый человек; председатель палаты — что он знающий и почтенный человек; полицмейстер — что он почтенный и любезный человек; жена полицмейстера — что он любезнейший и обходительнейший человек». (Н. Гоголь. «Мертвые души».)

2) «На дворе стояла сырая, ненастная осень; серые петербургские дни сменялись темными холодными ночами; столица была неопрятна, и вид ее не способен был пленить ничьего воображения». (Н. Лесков. «Некуда».)

3) «Поминутно жалуются, что у нас нет людей практических; что политических людей, например, много; генералов тоже много; разных управляющих, сколько бы ни понадобилось, сейчас можно найти каких угодно — а практических людей нет». (Ф. Достоевский. «Идиот».)

4) «Разжег огонь, поставил таять снег, достал крупу и кусок сухого мяса; после бесконечной утомительной белизны глаза отдыхали; он сварил крупяной суп и приготовил место для спанья; воздух в избушке постепенно нагревался, но стены оставались холодными, и именно через эти стены к нему пришло чувство отъединения от всего остального мира; по еле слышно звучащим стенам он понял, что мороз в ночь еще усиливается; он с жадным аппетитом съел суп и мясо, вычистил снегом котелок и поставил греть чай; дрова горели дружно и ярко, старый запас их был невелик, но на ночь должно хватить; Рогачев подбросил в огонь три полена потолще и с тяжелой расслабляющей сонливостью в теле прошел к нарам, через силу бросил на нары полушубок и лег». (П. Проскурин. «Тайга».)

### Запятая

I. Запятая при временных и условных придаточных.

1) « Т р о ф и м о в . Если у вас есть ключи от хозяйства, то бросьте их в колодец и уходите». (А. Чехов. «Вишневый сад».)

2) «Когда он играл, она слушала **его** с наивным восхищением». (В. Короленко. «Слепой музыкант».)

3) «Когда я писал этот рассказ, я все время старался сохранить в себе ощущение холодного ветра с ночных гор». (К- Паустовский. «Золотая роза».)

II. Запятая при деепричастном обороте.

1) «Очнувшись, она вспомнила, что это не железо, а болезнь Дымова». (А. Чехов. «Попрыгунья».)

2) «Перебираясь на другую квартиру, Скворцов нанял его помогать при укладке и перевозке мебели». (А. Чехов. «Нищий».)

3) «Умиляясь на самого себя, он вычистил зубы». (А. Толстой. «Детство Никиты».)

4) «Пантелей Прокофьевич прихворал; опираясь на костыль, охая от боли, ломавшей поясницу, вышел проводить пахарей». (М. Шолохов. «Тихий Дон».)

III. Запятая при противительных союзах «а», «но».

1) «Не ненависть, а холодное презрение выразилось в этом взгляде». (Л. Толстой. «Казачьи».)

2) «Учителем музыки он не сделался, но начал занимать и вошел в огромные для него долги». (Ф. Достоевский. «Униженные и оскорбленные».)

3) «Быть может, это выглядит несколько наивно, но я ищу встречи со всем, что было связано с Блоком, — с людьми, обстановкой, петербургским пейзажем». (К. Паустовский. «Золотая роза».)

4) «Давыдов промолчал. Теперь пришла его очередь призадуматься, и он задумался надолго, и уже не Шальи́й, а он вертел в руках, но только не травинку, а поднятый им ржавый шурупчик...» (М. Шолохов. «Поднятая целина».)

IV. Запятая при перечислениях.

1) «Нет недостатка в орехах, клюкве, бруснике и чернике». (А. Пушкин. «История села Горюхина».)

2) «За окном — крыши, заборы, сугробы, столбы, мерзнет одинокая женская фигурка у нашей ограды. Вчера — крыши, заборы, столбы». (А. Тендряков. «Чрезвычайное».)

3) «Она называла дрему, ночную красавицу, гвоздику, пастушью сумку, копытень, мыльный корень, шпажник, валерьяну, чебрец, зверобой, чистотел и много других цветов и трав». (К- Паустовский. «Золотая роза».)

V. Случаи, когда запятая «не читается».

1) «Чеченец взглянул на него и, медленно отвернувшись, стал смотреть на тот берег». (Л. Толстой. «Казачьи».)

2) «К Шуминым он привык, как к родным, и у них чувствовал себя, как дома». (А. Чехов. «Невеста».)

3) «Я начал было говорить о том, что надо известить полицию, найти номер трамвая, дать объявление в газетах». (А. Куприн. «Удод».)

4) «На автобус бабка, видимо, опоздала и оттого частенько оглядывается, не подвезет ли кто». (В. Белов. «В дороге».)

### Двоеточие

1) «Портной был сам из Петербурга и на вывеске выставил: Иностранец из Лондона и Парижа». (Н. Гоголь. «Мертвые души».)

2) «Говорили, что на набережной появилось новое лицо: дама с собачкой». (А. Чехов. «Дама с собачкой».)

3) «В памяти осталось: непрестанно валит за окнами снег, глухо гремят, звонят по Арбату конки, вечером кисло воняет пивом и газом в тускло освещенном ресторане...» (И. Бунин. «Муза».)

4) «Велик и непреложен закон набата: старый ли ты, усталый ли, занятой ли ты человек, бросай все и беги на зовущий голос.

Этот голос всегда означал только одно: другим людям нужна твоя немедленная, безотлагательная помощь». (В. Солоухин. «Закон набата».)

### **Тире. Два тире**

1) «Смирнов. Приезжаю к Груздеву — дома нет, Ярошевич спрятался, с Курицыным поругался насмерть и чуть было его в окно не вышвырнул, у Мазутова — холерина, у этой — настроение!» (А. Чехов. «Медведь».)

2) «В передней избе у прилавка — крик, шум, ругань. Пей, гуляй, только плати. Казна строга. Денег нет — снимай шубу. А весь человек пропился, — целовальник мигнет подъячему, тот сядет с краю стола, — за ухом гусиное перо, на шее чернильница, — и пошел строчить». (А. Толстой. «Петр Первый».)

3) «Один рак вылез крупный, а за ним более мелкие шутя выбрались, и пошло: из корзинки — на бабушкину кацавейку, с кацавейки — на юбку, с юбки — на дорожку, с дорожки — в траву, а из травы — рукой подать до речки». (М. Пришвин. «О чем шепчутся раки».)

4) «Перед смертью жизнь подарила ему — одинокому и замкнутому — последнюю свою улыбку — любовь прекрасной и преданной женщины». (К. Паустовский. «Повесть о жизни».)

5) «Вдруг справа от нас — это всегда бывает вдруг — вспорхнул рябчик и низом-низом, фурча, как пропеллер, крылышками, потянул в еловую глушь». (Ф. Абрамов. «Сосновые дети».)

### **Вопросительный знак**

1) «Что же за притча в самом деле, что за притча эти мертвые души? логики нет никакой в мертвых душах, как же покупать мертвые души? Где же дурак такой возьмется? и на какие слепые деньги станет он покупать их? и на какой конец, к какому делу можно приткнуть эти мертвые души? и зачем вмешалась сюда губернаторская дочка? Если же он хотел увезти ее, так зачем для этого покупать мертвые души? Если же покупать мертвые души, так зачем увозить губернаторскую дочку? Подарить что ли он хотел ей эти мертвые души? Что же за вздор, в самом деле, разнесли по городу? Что же за направление такое, что не успеешь поворотиться, а тут уж и выпустят историю, и хоть бы какой-нибудь смысл был... Однако ж разнесли, стало быть была же какая-нибудь причина? Какая же причина в мертвых душах? даже и причины нет». (Н. Гоголь. «Мертвые души».)

2) «Я думал о той молодой женщине с родинкой на щеке, про которую говорил мне доктор. Зачем она здесь? И она ли? И почему я думаю, что это она? И почему я даже так в этом уверен? Мало ли женщин с родинками на щеках?» (М. Лермонтов. «Герой нашего времени».)

3) «Кто живет в этом доме? Есть ли в нем дети, отец, мать, учитель? Отчего бы нам не поехать в этот дом и не познакомиться с хозяевами?» (Л. Толстой. «Отрочество».)

4) «На кого он сердился? На людей? на нужду, на осенние ночи?» (А. Чехов. «Почта».)

5) «Сколько раз ни приезжаешь в Ленинград, всегда волнуешься, как перед свиданием с любимым человеком, которого не видел много лет.

Узнает ли он тебя? Не скажет ли, что ты растерял за эти годы веселье и доброжелательность к людям? Примет ли он тебя с прежней простотой? Или будет молчать, сдерживая зевоту, как всегда бывает, когда умирают старые связи?

Но каждый раз этот величественный город встречает тебя, как друга. Даже кажется, что он сетует, что тебя так долго не было. Он как бы спрашивает: где же ты был в белые ночи, когда отражения золоченых шпилей струились в невской воде? Где ты был в хрустящем сентябре, когда воздух пригородных садов заполнил до краев весь город и остановился у берега Финского залива, как бы боясь двинуться дальше в северную даль?

Где ты был в зимние дни, когда торжественные здания, колоннады и арки покрывал иней и казалось, что неведомый мастер посеребрил их за одну только ночь? Почему так долго ждали тебя в гулких залах Русского музея и Эрмитажа великие художники мира?» (К- Паустовский. «Ветер скорости».)

### Восклицательный знак

1) «Павел Иванович! Ах, боже мой, Павел Иванович! Любезный Павел Иванович! Почтеннейший Павел Иванович! Душа моя Павел Иванович! Вот вы где, Павел Иванович! Вот он, наш Павел Иванович! Позвольте прижать вас, Павел Иванович! Давайте-ка его сюда, вот я его поцелую крепче, моего дорогого Павла Ивановича!»

Чичиков разом почувствовал себя в нескольких объятиях». (Н. Гоголь. «Мертвые души».)

2) « — Постой же! — думала Настасья Петровна, выбираясь из своего чуланчика по отъезде полковницы.— А я было и бантик розовый хотела приколоть для этого князишки! И поверила же, дура, что он на мне женится! Вот тебе и бантик! А, Марья Александровна! Я У вас чумичка, я нищая, я взятки по двести целковых беру. Еще бы с тебя упустить, не взять, франтиха ты этакая! Я взяла благородным образом; я взяла на сопряженные с делом расходы... Может, мне самой пришлось бы взятку дать! Тебе какое дело, что я не побрезгала, своими руками замок взломала? Для тебя же работала, белоручка ты эдакая! Тебе бы только по канве вышивать! погоди же, я тебе покажу канву. Я покажу вам обоим, какова я чумичка! Узнаете Настасью Петровну и всю ее кротость!» (Ф. Достоевский. «Дядюшкин сон» )

3) «Делай! Украшай землю и жизнь! Сей хлеб, если ты агроном, строй ракеты, если ты ракетчик, борись за большую правду, за добро и справедливость, если ты писатель! Делай!» (Г. Николаева. «Наш сад».)

### Многоточие

I. Многоточие в конце литературного произведения.

1) «Лиза сказала, что она, слава богу, счастлива, что она не бедна, что муж ее добрый человек, которого она любит... Но вдруг, среди речи, глаза ее наполнились слезами, голос упал, она отвернулась и склонилась на церковный помост, чтобы скрыть от людей свое горе...» (Ф. Достоевский. «Слабое сердце».)

2) «Лошаденка жует, слушает и дышит на руки своего хозяина... Иона увлекается и рассказывает ей все...» (А. Чехов. «Тоска».)

### **3) «На промысле закипала работа.**

Яков слышал сочный, грудной голос Мальвы, сильно кричавший:

— Кто взял мой нож?...

Волны звучали, солнце сияло, море смеялось...» (М. Горький. «Мальва».)

II. Многоточие перед началом абзаца.

1) «Сколько я ни просил жандарма, он печку все-таки закрыл. Мне становилось не по себе, в голове кружилось, я хотел встать и постучать солдату; действительно встал, но этим и оканчивается все, что я помню...

...Когда я пришел в себя, я лежал на полу, голову ломило страшно. Высокий, седой жандарм стоял, сложа руки, и смотрел на меня бессмысленно-внимательно, в том роде, как в известных бронзовых статуэтках собака смотрит на черепахе». (А. Герцен. «Былое и думы».)

2) «Ты стал другим, увереннее, выносливее, храбрее. А главное — ты заново научился жить обычной жизнью в городе, который десять месяцев назад стал фронтом и по сей день остается фронтом.

...В то утро, когда мы ехали на передний край Ленинградского фронта, наши командировки первая военная застава проверяла у ворот большого завода еще в черте города». (О. Берггольц. «Говорит Ленинград».)

3) « — Где? Где? Где? — кричит бабушка.

— Вон! Вон! — кричит Валя.

Но бабушке не видно и не пробиться к окну.

Скрылся дяденька.

...Поезд идет, как в туннеле, между другими двумя поездами, стоящими на путях». (В. Панова. «Валя».)

III. Многоточие умолчания.

1) «Он молчал и, казалось, собирался с духом.

— Обстоятельства требуют... я должен вас оставить, — сказал он, наконец, — вы скоро, может быть, услышите... Но перед разлукой я должен с вами объясниться...» (А. Пушкин. «Дубровский».)

2) «Но что страннее, что непонятнее всего,— это то, как авторы могут брать подобные сюжеты. Признаюсь, это уж совсем непостижимо, это точно... нет, нет, совсем не понимаю. Во-первых, пользы отечеству решительно никакой, во-вторых... но и во-вторых, тоже нет пользы. Просто я не знаю, что это...» (Н. Гоголь. «Нос».)

3) «Все это было дико, мрачно, нелепо, но ведь положение мое тоже было и дико, и мрачно... Я посмотрел на крепко запертую дверь, на железную печку, на стены каменного мешка... Здесь можно погибнуть безвестно и навсегда... Потом пришло в голову, что, если закрыть эту печку с угаром...

Вообще начинался какой-то странный кошмар...» (В. Короленко. «Искушение».)

## **Скобки**

1) «Я жил тогда (зимой 1835 года) в Москве, у тетушки, родной сестры покойной матушки. Мне было восемнадцать лет, я только что перешел со второго на третий курс «словесного» факультета (в то время он так назывался) в Московском университете». (И. Тургенев. «Несчастливая».)

2) «Стрельцы, народ, мальчишки (Алексашка с Алешкой) ворвались во дворец, разбежались по сотням комнат». (А. Толстой. «Петр Первый».)

3) «Рошин чувствовал, что ноги его примерзают к земле. Стиснув зубы (болело плечо, поясница, разбитое колено), он также поднялся и побрел за вереницей раненых». (А. Толстой. «Хождение по мукам».)

4) «В комнате стояли: стол, две садовые скамейки на железных ногах (на спинке одной из них было глубоко вырезано имя «Коля») и рыжая фисгармония». (И. Ильф и Е. Петров. «Двенадцать стульев».)

5) «Я боялся всего: палящего солнца (мне все время чудились солнечные и тепловые удары у девочки), обрыва над морем (ей ничего не стоило сорваться с него и разбиться насмерть, и потому я благословлял ступеньки, выкопанные мной в твердой глине), холодных ночей (девочка наверняка должна была простудиться), штормов с их ветрами, голода (я подсчитал, что продуктов нам хватит всего на семь дней)». (К. Паустовский. «Повесть о жизни».)

6) «Но всех более занята была им дочь англомана моего, Лиза (или Бетси, как звал ее обыкновенно Григорий Иванович)». (А. Пушкин. «Барышня-крестьянка».)

7) «Она умерла еще молодой и вскоре после смерти была забыта. Но при жизни пользовалась известностью, слыла «русской Сафо» (как, впрочем, многие русские поэтессы)». (И. Бунин. «Из записей».)

## Кавычки

### I. Кавычки при цитировании.

1) «Подняв плечи и широко расставив пальцы, Коростелев брал несколько аккордов и начинал петь тенором «Укажи мне такую обитель, где бы русский мужик не стонал», а Дымов еще раз вздохнул, подпирал голову кулаком и задумывался». (А. Чехов. «Попрыгунья».)

2) «Кто теперь скажет ей, с любовью засматривая в глаза: «Вам эта зеленая юбка до того под стать, Луша! Вы в ней позвончее офицерши старого времени». Иль словами бабьей песенки: «Ты прости-прощай, красавица. Красота твоя мне очень нравится». (М. Шолохов. «Поднятая целина».)

3) «В особенности Бунин предостерегал от литературных штампов, всех этих «косых лучей заходящего солнца», «мороз крепчал», «воцарилась тишина», «дождь забарабанил по окну» и прочего, о чем еще до Бунина говорил Чехов». (В. Катаев. «Трава забвенья».)

### II. Кавычки иронические.

1) «Тогда губернаторы ездили «страшно», а встречали их «притрепетно». (Н. Лесков. «Однодум».)

2) «Эти самодельные печки получили впоследствии широко распространенное название «буржуек» или «пчелок». Они честно послужили человечеству во все время военного коммунизма». (А. Толстой. «Хождение по мукам».)

3) «Происшедшее нарастание улыбок и чувства напоминало рукопись композитора Франца Листа, где на первой странице указано: «играть быстро», на второй—«очень быстро», на третьей—«гораздо быстрее», на четвертой—«быстро, как только возможно» и все-таки на пятой — «еще быстрее». (И. Ильф и Е. Петров. «Золотой теленок».)

4) «Она жалуется, что она и уборщица, и «кульер», а платят ей только как уборщице; а по штату «кульеру» полагается особо». (В. Панова. «Сережа».)

III. Кавычки при названиях.

1) «Между прочим, написал он юмористическую поэму «Сашка», пародируя «Онегина». (А. Герцен. «Былое и думы».)

2) «Месяц назад вы «Дон-Кихота» перебирали и воскликнули эти слова, что нет лучше «рыцаря бедного». (Ф. Достоевский. «Идиот».)

3) «Отливающие серебром трубы оркестра вдруг совсем близко от Макара заиграли «Интернационал», и Макар почувствовал, как обычно наяву, щемящее волнение, горячую спазму в горле...» (М. Шолохов. «Поднятая целина».)

IV. Кавычки при прямой речи.

1) «Володя сказал:

— Сели мы обедать, а она сейчас матери докладывает: «Мама, Володя мышь поймал, она у него в кармане». А мне, может, эта мышь дороже всего». (А. Толстой. «Детство Никиты».)

2) «На дворне и на деревне долго не верили, будто идет какая-то комета: «Это только в старину они бывали!» (И. Бунин. «Комета».)

3) «Трудно, когда пять дочерей»,— вспомнил он о своей семье так, словно его самого уже не было в живых». (К. Симонов. «Живые и мертвые».)

## ЛОГИЧЕСКОЕ УДАРЕНИЕ

Ударением называется выделение с помощью звуковых средств слова или группы слов среди других слов в предложении или в группе предложений. Цель ударения — выделить наиболее важные для донесения мысли слова, выражающие суть того, о чем говорится в предложении или в целом отрывке. Выделено слово (или группа слов) может быть с помощью усиления или ослабления звука, повышения или понижения тона на ударяемом слове, замедления темпа речи при произнесении слова или группы слов.

Ударное слово может быть выделено, если с остальных слов предложения снять или почти снять ударения, если специально замедлить темп речи при произнесении важного для донесения мысли слова (или предложения), если особенно повысить (или понизить) голос на главном для смысла предложения слове. Наконец, в некоторых случаях на ударном слове может быть сделан о п о д ч е р к и в а ю щ е е ударение, т. е. такое ударение, которое резко выделяет ударное слово, вызывая у слушателя ощущение, что вне данного предложения имеется противопоставление. В этом случае повышение (или понижение) голоса на ударном слове бывает более резкое и сильное, чем при обычном ударении.

Например:

«Теперь конец **СЕНТЯБРЯ**, а ветлы еще не *пожелтели*». (В. Солоухин. «Капля росы».)

Такое резкое ударение на слове «сентября» вызывает у слушателя мысль, что говорящий хочет противопоставить сентябрь, скажем, августу, когда обычно начинают желтеть деревья. Подобным же образом подчеркивающее ударение могло бы быть сделано на любом из слов этого предложения, если бы в контексте <sup>1</sup> имелось соответствующее противопоставление. И каждый раз подобная перестановка ударения вносила бы новый смысл в данное предложение. Но подчеркивающим ударением не следует злоупотреблять.

Надо точно знать, когда оно может быть оставлено, — а это всецело зависит от контекста, от того, что именно нужно сказать в данном случае.

Станиславский говорил об ударе: «Ударение — указательный палец, отмечающий самое главное слово в фразе или такте!» В предложении может быть одно главное ударение и несколько второстепенных и третьестепенных. Иначе говоря, одно сильное и одно или несколько средних и слабых ударений. Фраза с одинаковыми ударениями на всех словах ничего не значит, она бессмысленна, так же как и фраза, в которой нет ни одного ударного слова. Одно и то же предложение, в зависимости от перемещения в нем логических ударений, может каждый раз наполняться новым смыслом. Это будет зависеть от того, что хочет сказать говорящий.

Существуют такие виды ударений:

- 1) тактовое,
- 2) фразовое I,
- 3) фразовое II.

Тактовое ударение — это ударение на слове внутри речевого такта.

Фразовое ударение I — это выделение главного по смыслу речевого такта в предложении.

Когда же с помощью фразового ударения выделяется целая фраза в отрывке, такое ударение мы называем фразовым ударением II.

Попробуем разобрать предложение и найти в нем тактовое ударение.

Например:

«Кривые переулки *Арбата* I были засыпаны *снегом*». (А. Толстой. «Для чего идет снег».)

В этом предложении два речевых такта. В каждом из них есть свое тактовое ударение: в первом такте — «Арбата» (группа подлежащего, определение), во втором — «снегом» (группа сказуемого, дополнение). «Арбата» здесь выделяется ударением второстепенным, а главным, несущим смысл ударением выделено слово «снегом». Мы позже будем специально изучать правила постановки ударений в предложении, а сейчас скажем лишь о смысле предложения и о том, почему слово «снегом» несет главную смысловую нагрузку. Автор этой фразой говорит нам о времени года: была зима. Поэтому «снегом» и выделено главным ударением в этом предложении.

Еще пример:

«*Набежало* I и встало *стеной* I огромное вечное *море*». (В. Панова. «Мальчик и девочка».)

В этом предложении два сказуемых, каждое из которых составляет отдельный речевой такт. В первом речевом такте ударение получает сказуемое «набежало», в группе второго сказуемого большее ударение несет обстоятельство «стеной». В третьем речевом такте главное ударение падает на слово «море» (подлежащее, являющееся и главным ударным словом предложения).

Теперь определим фразовое ударение I.

Например:

«*Дочь*, I Екатерина *Ивановна*, I молодая *девушка*, I *играла* НА РОЯЛЕ». (А. Чехов. «Ионыч».)

В предложении четыре речевых такта, в каждом из них есть свое ударное слово, главный же речевой такт, выделяемый фразовым ударением I, — «играла на рояле» (группа сказуемого). Его главное ударное слово — «на

рояле» (дополнение)—получает наиболее сильное ударение в данном предложении. Чехов до этого говорит, что все в семье Туркиных обладали различными «дарованиями». В частности, дочь считалась пианисткой («играла на рояле»). Именно поэтому фразовым ударением I и выделяется речевой такт, в котором говорится о «талантах» дочери.

Еще один пример фразового ударения I:

«Он решил отправиться *домой* I на свою *станцию*, I но *прежде* I хотел хоть *раз* еще I *увидеть бедную свою ДУНЮ*». (А. Пушкин. «Станционный смотритель».)

В этом предложении пять речевых тактов, содержащих ударения разной силы. Главным является речевой такт «увидеть бедную свою Дуню» (группа сказуемого). Главное ударное слово всего предложения — «Дуню» (дополнение). Имя дочери станционного смотрителя несет тут главную смысловую нагрузку, так как до этого Пушкин говорит о том, что именно ради свидания с ней, ради спасения Дуни смотритель и отправился в Петербург.

Нельзя не сказать, что графическое изображение ударений разной силы чрезвычайно несовершенно и весьма приблизительно отражает движения человеческого голоса (его повышения, понижения, усиления и пр.) на ударных словах или на выделяемых речевых тактах и целых предложениях. Любое графическое обозначение усиления, повышения голоса и т. п. всегда условно.

Например:

***Кривые переулки Арбато I были засыпаны/ снегом.***

*ила*

***Дочь, I Екатерина ИВонoВно, I (молодая деВушка  
играла на рояле.***

В этих примерах мы выделили логические ударения разной степени и отметили паузы, но мы не передали всех модуляций голоса, всех оттенков интонации. Тем не менее такой разбор служит хорошей основой для дальнейшей работы над текстом.

Подобный графический разбор следует применять и тогда, когда анализу подвергаются более сложные предложения.

Отнюдь не каждое предложение содержит в себе фразовое ударение I. Наличие или отсутствие фразового ударения I всецело зависит от контекста, от главной мысли данного литературного текста. Обычно большая часть предложений содержит лишь тактовые ударения. Фразовое ударение I несет значительную смысловую нагрузку и часто представляет собой смысловый центр небольшого куса.

Фразовое ударение II играет еще более активную роль в том или ином сюжетном куске и действительно выполняет функцию «указательного пальца», отмечающего для исполнителя и слушателя главную мысль данного куска литературного отрывка.

Вот пример, в котором встречаются оба вида фразового ударения:

*«Глаза I у него были НЕСРАВНЕННЫЕ I — большие, I черные, I с таким взглядом, который, когда мы встречались с ним, I казалось, только и составляет единственное, что есть в данную минуту в мире. I Ничего, казалось, нет сейчас вокруг нас, I только этот ВЗГЛЯД существует. II*

Когда я вспоминаю *Маяковского*, I я тотчас же вижу эти *глаза I* — сквозь *обои*, I сквозь *листву*. I Они на меня *смотрят*, I и мне кажется, что *в мире I* становится *тихо, I таинственно*. I Что это за *взгляд? I ЭТО ВЗГЛЯД ГЕ НИ Я*». (Ю. Олеша. «Ни дня без строчки».)

В этом отрывке очень большое количество речевых тактов, в каждом из них есть свое тактовое ударение. Не все паузы тут совпадают с запятыми; о причинах этого явления мы говорили в главе «Знаки препинания». Фразовым ударением тут выделяются: «Глаза у него были несравненные» и «только этот взгляд существует». В первом случае фразовое ударение I состоит из двух речевых тактов и наибольшее ударение получает определение «несравненные», умышленно поставленное автором на последнее место.

Русское ударение тяготеет к концу фразы, так что слова, стоящие на конце, чаще всего получают наиболее сильное ударение. Однако так бывает не всегда. Второе фразовое ударение I — «только этот взгляд существует» — доказывает, что имеются исключения из правила о конечном ударении. Слово «взгляд», стоящее на предпоследнем месте, несет главное ударение.

Во второй части отрывка последнее предложение—«Это взгляд гения»—составляет один речевой такт и выделяется фразовым ударением II. Слово «гения» (определение) является главным ударным словом всего отрывка. Именно это слово является смысловым центром, именно этим словом автор характеризует взгляд Маяковского.

Сложность чтения подобных отрывков заключается в том, что в начале работы большое количество речевых тактов и тактовых ударений затрудняет чтение. Читающему начинает казаться, что все в отрывке является главным, что невозможно довести чтение до конца. В таких случаях нам на помощь приходит совет Станиславского, учившего актеров снимать лишние ударения для того, чтобы выделить главное. Он рекомендовал снимать ударения с тех слов, которые читающий хочет сделать менее заметными, которые не несут главной мысли, и предлагал специальный прием: нужна выдержка, спокойствие, «нарочито неторопливая, бескрасочная интонация, почти полное отсутствие ударений...»<sup>1</sup>.

То, что Станиславский называет «бескрасочной интонацией», есть м о н о т о н — р е ч ь на одной (или почти на одной) высоте. Монотонная речь сама по себе однообразна и может утомить слушателя, но если ее применить как контраст по отношению к главной части предложения, особенно к фразовому ударению II, она, напротив, поможет это ударение выделить. Сила речи не в громкости, а в звуковых контрастах. Те слова, которые не несут главных мыслей, надо ступевать, выделить минимально. Для этого на большинстве тактовых ударений надо очень мало повышать голос, это и поможет подчеркнуть самое важное для донесения смысла.

Описывая репетицию «Мертвых душ» в Художественном театре, В. О. Топорков рассказывает, как Станиславский учил его находить главное ударное слово во фразе. Станиславский говорил Топоркову:

«— Мысль наиболее ясно доходит, когда во фразе, как бы длинна она ни была, есть одно ударение... Где в этой фразе ударение? Без какого слова вы не можете обойтись, чтобы высказать главное, что вам нужно от партнера? Или

каким одним словом вы могли бы обойтись в этой сцене, чтобы она была понятна?.. Ну, что вы у него просите? Что он должен вам сделать, чтобы вы удовлетворились? Да ведь это же есть в самой фразе! Чего вы думаете? Ведь вы же говорите, что не сойдете с места, пока... что?

— Пока не получу...

— Ну?

— Резолюции.

— Ну, вот это же и есть главное ударное слово. Вот и сделайте единственное ударение во всей фразе только на этом слове.

Произношу эту фразу, стараясь сделать одно ударение.

— А зачем же вы все остальные слова скомкали? Их не надо торопить или мять, нужно только не делать их ударными.

Опять произношу.

— А почему на последнем слове зуботычина?

— Какая зуботычина?

— Зачем вы его толкаете: ре-зо-лю-ция.

— Да ведь на нем ударение?

— Ну да, но не зуботычина. Нужно только снять ударение со всех остальных, и тогда оно будет естественно ударным»

Задача, которую поставил Станиславский перед Топорковым, очень трудна. Поэтому мы не сразу, а постепенно постараемся подойти к выполнению подобных задач. Русскому языку свойственны определенные правила постановки ударений в предложении, их следует знать всем, кто хочет научиться доносить мысль в звучании.

Как же определить место ударения в предложении?

Сами писатели чрезвычайно редко, лишь в особо важных для них случаях, прибегают к выделению ударных слов. Для этого они пользуются курсивом. Когда в тексте встречается курсив, надо обязательно обратить на него внимание, сделать ударение на том слове, которое автор выделил курсивом.

Например:

«Мне стало еще досаднее и совестнее, и чтобы загладить чем-нибудь свой отказ, я поспешил сообщить, что я не буду дома, потому что должен быть у князя Ивана Ивановича, у княгини Корнаковой, у Ивина, того самого, что имеет такое важное место, и что, верно, буду обедать у княгини Нехлюдовой». (Л. Толстой. «Юность».)

В этом предложении Толстой употребляет курсив с определенной целью: ему нужно иронически преподнести юное хвастовство Николая Иртенева, от имени которого ведется рассказ. Выделенные курсивом слова «князя», «княгини» подчеркивают его тщеславное желание похвастаться своими знакомствами.

Иногда курсивом автор выделяет не одно слово, а целиком группу слов, имеющую фразовое ударение I.

Например:

«Он сочинил клевету на знакомого, распространил ее тщательно, услышал ее, эту самую клевету, из уст другого знакомого— *и сам ей поверил*». (И. Тургенев. Стихотворение в прозе «Довольный человек».)

В этом остром, злом стихотворении Тургенев выводит молодого преуспевающего клеветника. Выделенные курсивом слова «и сам ей поверил» нужны автору, чтобы окончательно уничтожить «милого, многообещающего молодого человека».

Еще пример:

## II

«Отворилась боковая дверь, и — *та женщина появилась*». (Ф. Достоевский. «Подросток».)

Здесь Достоевский с помощью тире обозначил даже психологическую паузу после союза «и». Это понадобилось ему для того, чтобы активнее преподнести последующие слова, выделенные курсивом: именно вторая половина этого сложносочиненного предложения несет основную смысловую нагрузку.

Но курсив занимает столь небольшое место в книгах, что ориентироваться на него при определении ударных слов совершенно невозможно, хотя выделять в звучании отмеченные курсивом слова надо обязательно.

Как же поступить с определением ударных слов в каждом конкретном случае? Прежде всего надо с помощью контекста понять, какую мысль нужно высказать, что сообщить слушателю. В то же время существует целый ряд обязательных ударений, свойственных нашему языку, и существуют правила их постановки. Нельзя полагаться только на свой вкус, — это загроздит речь случайными ударениями и совершенно затемнит смысл. О такой ошибке предупреждал Станиславский, описывая, как ученики пытались определить ударные слова в монологе Отелло: «Все стали наперебой кричать: кто «волны», кто «ледяные», кто «понтийских»... Мы барахтались и путались среди ударных и неударных сл о в » И х учитель говорит: «Ничего бы этого не случилось, если б вы знали законы речи. Они сразу помогли бы вам ориентироваться и, не задумываясь, определить большую часть обязательных и потому правильных ударений»<sup>2</sup>.

До того как мы начнем постепенно от менее сложных переходить к более сложным правилам постановки ударений, свойственных русскому языку, скажем о правиле, не связанном с синтаксисом русского языка, а всецело относящемся к правилам логики речи.

Это правило, требующее постановки ударения на новом понятии—первом упоминании в тексте какого-либо действующего лица, предмета или явления.

Новое понятие почти всегда получает главное ударение, так как оно как бы знакомит нас с новым героем или новым явлением. При дальнейшем повторении в тексте нового понятия ударение переходит с него на слова, его характеризующие.

Например:

«Если будете подходить *к площади*, I то (,) верно (,) на время остановитесь<sup>1</sup> полюбоваться видом: I на ней находится *лужа*, I *удивительная лужа!* I *единственная*, какую только вам удавалось *видеть!* I Она занимает почти всю *площадь*. I **ПРЕКРАСНАЯ** лужа!» (Н. Гоголь. Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем.)

В этом отрывке первое «появление» лужи заставляет нас выделить ее из всех предыдущих слов с помощью более сильного ударения Но в дальнейшем мы более сильно подчеркиваем слова, которые характеризуют, воспевают «достоинства» лужи: «удивительная», «единственная», занимающая «почти всю площадь», «прекрасная».

Разберем еще один пример:

<sup>1</sup> К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 3, стр. 120.

<sup>2</sup> Там же.

«•**Никитин I** жил в полуверсте от **Шелестовых, I** в квартире из восьми комнат, I которую он нанимал за триста рублей **в год I** вместе со своим товарищем, I учителем **географии I** и **истории ИПОЛИТОМ ИПОЛИТЫЧЕМ. II** Этот **Ипполит Ипполитыч, I** еще не **старый человек, I** с рыжею **бородкой, I** **курносый, I** с **птхом грубоватым I** и не **интеллигентным, I** как у **мастерового, I** но **добродушным, II** когда вернулся **Никитин, I** сидел у себя за **столом I** и поправлял ученические **карты**». (А. Чехов. «Учитель словесности».)

Здесь в первом предложении упоминание о товарище Никитина—учителе Ипполите Ипполитыче (новое понятие)—получает наиболее сильное ударение. Далее, во втором предложении, ударения переходят на описание его внешности и его действий.

### У п р а ж н е н и я

В следующих предложениях и отрывках определите: ударения в речевых тактах, ударения фразовые I, ударения фразовые II; правильно прочтите примеры курсива и новые понятия.

#### 1. Ударения в речевых тактах

1) «Целый вечер и следующее утро я провел в каком-то унылом онемении». (И. Тургенев. «Первая любовь».)

2) «Перед самым восходом солнца на поляну ложится первый мороз». (М. Пришвин. «Охотничьи рассказы». «Осенняя роска».)

3) «По вечерам я зажигал кухонную лампочку». (К- Паустовский. «Повесть о жизни».)

#### 2. Фразовые ударения I

1) «Она согласилась, но отсрочила свою свадьбу до конца войны». (А. Пушкин. «Рославлев».)

2) «За скромным обедом вяло перебрасывались незначущими замечаниями,— было ясно, что соглашение достигнуто не будет». (М. Шолохов. «Тихий Дон».)

3) «Я сорвал в темноте какую-то травинку и только на утро увидел, что это душистая кашка, самый застенчивый и прелестный цветок русской земли». (К- Паустовский. «Повесть о жизни».)

#### 3. Фразовые ударения II

1) «Сани его быстро скользили по сыпучему снегу; утро было туманное и обещало близкую оттепель. Многие жители Петербурга, проводившие детство в другом климате, подвержены странному влиянию здешнего неба. Какое-то печальное равнодушие, подобное тому, с каким наше северное солнце отворачивается от неблагоприятной здешней земли, закрадывается в душу, приводит в оцепенение все жизненные органы. В эту минуту сердце неспособно к энтузиазму, ум к размышлению. В подобном расположении находился Печорин». (М. Лермонтов. «Княгиня Лиговская».)

2) «Пьер на этом бале в первый раз почувствовал себя оскорбленным тем положением, которое занимала его жена в высших сферах. Он был угрюм и рассеян. Поперек лба его была широкая складка, и он, стоя у окна, смотрел через очки, никого не видя.

Наташа, направляясь к ужину, прошла мимо его. Мрачное, несчастное лицо Пьера поразило ее. Она остановилась против него. Ей хотелось помочь ему, передать ему излишек своего счастья». (Л. Толстой. «Война и мир».)

3) «Я уже научился мечтать о необыкновенных приключениях и великих подвигах. Это очень помогало мне в трудные дни жизни; так как дней этих было очень много,— я все более изощрялся в мечтаниях. Я не ждал помощи извне и не надеялся на счастливый случай, но во мне постепенно развивалось волевое упрямство, и чем труднее слагались условия жизни, — тем крепче и даже умнее я чувствовал себя. Я очень рано понял, что человека создает его сопротивление окружающей среде». (М. Горький. «Мои университеты».)

#### 4. Примеры курсива

1) «Однако ж он был поэт, и страсть его была неодолима: когда находила на него такая *дражь* (так называл он вдохновение), Чарский запирался в своем кабинете и писал с утра до поздней ночи». (А. Пушкин. «Египетские ночи».)

2) «Она была совершенный ребенок, но какой-то странный, *убежденный* ребенок, с твердыми правилами и с страстной, врожденной любовью к добру и справедливости. Если ее действительно можно было назвать еще ребенком, то она принадлежала к разряду *задумывающихся* детей, довольно многочисленному в наших семействах». (Ф. Достоевский. «Униженные и оскорбленные».)

3) «Сколько превосходных слов существует в русском языке для так называемых небесных явлений! Летние грозы проходят над землей и *заваливаются* за горизонт. В народе любят говорить, что туча не прошла, а *свалилась*». (К. Паустовский. «Золотая роза».)

#### 5. Новое понятие

1) «Варвара Ардалионова была довольно вспыльчива, и братец иногда даже побаивался этой вспыльчивости. Побоялся ее и сидевший теперь у них гость, Иван Петрович Птицын. Это был еще довольно молодой человек, лет под тридцать, скромно, но изящно одетый, с приятными, но как-то слишком уж солидными манерами. Темно-русовая борода обозначала в нем человека не с служебными занятиями». (Ф. Достоевский. «Идиот».)

2) «Передо мною, между двух рядов высоких тополей, стрелую уходила вдалеке дорога.

И через нее, через эту самую дорогу, в десяти шагах от меня, вся раззолоченная ярким летним солнцем, прыгала гуськом целая семейка воробьев, прыгала бойко, забавно, самонадеянно!

Особенно один из них так и надсаживал бочком, бочком, вы- пуча зоб и дерзко чирикал, словно и черт ему не брат!

Завоеватель — и полно!» (И. Тургенев. Стихотворение в прозе «Мы еще повоюем!»)

3) «Было раннее утро. Накрапывал дождь. Телега въехала в вековой сосновый лес. В траве, на обочине дороги, что-то блестело. Я соскочил с телеги, нагнулся и увидел дощечку, заросшую вьюнком. На ней была надпись

черной краской. Я отвел мокрые стебли вьюнка и прочел забытые слова: «В разны годы под вашу сень, Михайловские рощи, являлся я». (К- Паустовский. «Михайловские рощи».)

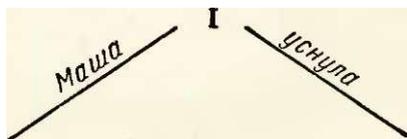
## ПРАВИЛА ЧТЕНИЯ ПРОСТЫХ ПРЕДЛОЖЕНИЙ

Остановимся на правилах расстановки логических пауз и ударений в простых нераспространенных и простых распространенных предложениях.

В простом нераспространенном предложении подлежащее стоит обычно на первом месте, а сказуемое — на втором. Такое предложение может быть прочтено несколькими способами. Наиболее правильным будет прочтение его «в два такта», когда подлежащее составляет один речевой такт, а сказуемое — второй. В этом случае между подлежащим и сказуемым есть небольшая соединительная пауза.

В подобных предложениях, при произнесении их вслух, мы всегда слышим повышение голоса на подлежащем, перед логической паузой, и понижение голоса к точке на сказуемом.

Например, звучание предложения «Маша уснула» схематически можно изобразить так:



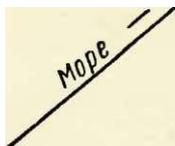
Повышение голоса на подлежащем и понижение его к точке на сказуемом создает мелодический перелом, т. е. смену высоты голоса при произнесении двух стоящих рядом слов.

Простое нераспространенное предложение может быть прочтено и по-другому. Например, с ударением на подлежащем и без паузы внутри предложения: «*Маша* уснула». В этом случае у слушателя возникает ощущение, что имя «Маша» выделено с целью противопоставить Машу кому-то, кого зовут иначе (Маша, а не Саша).

Или предложение может быть прочтено с ударением на сказуемом и тоже без паузы между частями: «Маша *уснула*». И тут возникает потенциальное противопоставление: слушатель предполагает, что Маша именно уснула, а не задремала, не ушла, не запела и т. п.

Таким образом, чтение простого предложения с небольшой паузой между подлежащим и сказуемым можно считать наиболее правильным, если мы не хотим специально отметить противопоставление.

Еще один пример. Предложение «Море — смеялось» (М. Горький «Мальва») прозвучит так:





Интересно отметить, что в предложении «Море — смеялось» М. Горький считал возможным поставить тире между подлежащим и сказуемым, хотя по правилам пунктуации никакого знака тут быть не должно. Это показывает, что автор ощущал необходимость паузы между частями, что автору нужно было подчеркнуть необычность сказуемого, акцентировать образ смеющегося моря.

Так лишний раз подтверждается, что писатель хорошо слышит звучание написанной им фразы.

В простых предложениях, приведенных выше, ударения получают и подлежащее («Маша», «море»), и сказуемое («уснула», «смеялось»). При этом сказуемое получает несколько более сильное ударение, так как оно стоит на последнем месте — в конце предложения.

*«Маша I уснула».*

*«Море / — смеялось».*

Однако если подлежащим является местоимение, оно, как правило, не получает логического ударения и не отделяется паузой от сказуемого. Такое простое предложение оставляет один речевой такт, а ударение падает на сказуемое:

*«Я согласился».* (А. Чехов. «Жена».)

Или:

*«Все проснулись».* (С. Антонов. «Поддубенские частушки».)

В обоих предложениях мелодический перелом между частями отсутствует, а ударение, связанное с понижением голоса, падает на сказуемое. Исключение могло бы быть в том случае, если бы имелось противопоставление, т. е. если было бы сказано:

*«Я I согласился, I а он I отказался».*

Однако в русском языке сказуемое может стоять и на первом месте. В таком случае обычно отсутствует пауза между частями (после сказуемого, стоящего на первом месте), а ударение падает на подлежащее.

Например:

*«Зацвела ива».* (А. Куприн. «Скворцы».)

Или:

*«Близилась Москва».* (М. Шолохов. «Тихий Дон».)

Перемещение ударения с подлежащего на сказуемое и наоборот, в зависимости от его места, говорит о свойственном русскому языку тяготению ударения к концу предложения, к точке.

В связи с этим значительно реже может получить главное ударение подлежащее, стоящее на первом месте. Это бывает лишь в тех случаях, когда именно подлежащее несет смысловую нагрузку.

Например (берем на этот раз простое распространенное предложение) :

*«Челуха совершенная I делается на свете».* (Н. Гоголь. «Нос».)

Это предложение служит Гоголю <sup>II</sup> для сатирического подчеркивания «несообразности» происшествий, описанных в главах 1-й и 2-й повести «Нос». Слово «чепуха» (подлежащее) и выражает смысл событий.

Еще один пример:

«Новый *план* I созрел у него *в голове*». (Ю. Тынянов. «Кюхля».)

Подлежащее «план» несет наибольшую смысловую нагрузку: подчеркивая это слово, мы акцентируем внимание слушателя на новом намерении героя.

Однако можно считать допустимым ударение в этом примере и на прилагательном «новый», так как в контексте имеется противопоставление старых планов Кюхли и его нового плана. В этом случае ударения будут следующие:

**«Новый план I созрел у него в голове».**

Особый вид простых предложений — номинативные (назывные) предложения. Это односоставные предложения, обычно представляющие собой подлежащее — существительное в именительном падеже, одно или с относящимися к нему словами. Такие предложения называют предметы, явления, характеризуют место действия, обстановку и пр.

И в литературе XIX века, и в литературе современной номинативные предложения очень распространены. Они дают возможность сосредоточить внимание читателя на деталях, передать события в сжатой форме.

Например:

«Чистые комнатки с мягкой *мебелью*. I Новый блестящий *самовар*. I Крупная чайная *посуда*, I *мед* к чаю». (Л. Толстой. «Записки сумасшедшего».)

**«Солнце. I Синева. I Золотой полет — I листопад. I Тишина».** (Г. Николаева. «Наш сад».)

В номинативных предложениях ударение чаще всего падает на подлежащее.

В драматургии номинативные предложения встречаются очень часто в виде ремарок.

Например:

«*Берег Днепра. I Мельница. I Мельник. I Дочь его*». (А. Пушкин. «Русалка».)

Или:

«*Цветущий луг. I Рассвет*». (А. Блок. «Роза и крест».)

И в этом случае ударения, как уже было сказано, падают на подлежащее.

К номинативным относятся и те предложения, которые Станиславский называл «групповыми наименованиями». Это заглавия книг, статей, имена собственные, даты. Станиславский говорил, что в таком предложении последнее слово получает наиболее сильное ударение, связанное с понижением голоса. Внутри таких предложений не может быть логических пауз.

Например:

«Александр Сергеевич *Пушкин*».

«*Васса Железнова*».

Или:

«Петр Петрович *Петух*! I *Петух* Петр Петрович! I — подхватил хозяин». (Н. Гоголь. «Мертвые души».)

В последних двух предложениях фамилия хозяина — Петра Петровича Петуха — получает более сильное ударение. Попавшая на первое место во втором предложении, фамилия героя все равно несет более сильное ударение.

В простом распространенном предложении, кроме главных членов, есть второстепенные: определения, дополнения, обстоятельства. Благодаря им группы подлежащего и сказуемого увеличиваются, а иногда второстепенные члены образуют отдельные группы (например, обстоятельства).

О п р е д е л е н и е относится к группе подлежащего. Определение, если оно не является обособленным, никогда не отделяется паузой от определяемого слова. Определения могут быть нескольких видов: с о г л а с о в а н н ы е определения, н е с о г л а с о в а н н ы е определения и п р и л о ж е н и я .

С о г л а с о в а н н ы е о п р е д е л е н и я могут быть выражены прилагательными, причастиями, числительными, местоимениями.

Согласованные определения, если они стоят перед определяемыми существительными, не получают ударения. (Исключение может быть, если есть противопоставление или обособление.) В таком случае ударение падает на определяемое слово — на существительное:

«Замшелая *черепаца*. Старые *вязы*. Угрюмый *воздух*». (К-Паустовский. «Ветер скорости».)

В этом примере три номинативных предложения. В каждом из них есть согласованное определение. Ударения во всех трех предложениях падают на определяемые слова — подлежащие. Каждое определяемое слово вместе с определением представляет собой единство — образ.

Еще один пример:

«Мулин. Но, Евлалия Андреевна, I каждый *дельный человек* I составляет себе планы; I *благородная бедность* I в мои планы I не входила». (А. Н. Островский. «Невольницы».)

В этом предложении три раза встречается определение с определяемым словом: это как бы три образа, которые герой противопоставляет взглядам своей собеседницы. Мулин, человек расчетливый и трезвый, говорит о себе как о «дельном человеке», он высмеивает идеал героини пьесы — «благородную бедность» — и, наконец, противопоставляет ее предположениям свои планы («мои планы»). В этом последнем случае возможно ударение не на определяемом слове, а на определении-местоимении «мои», так как в контексте имеется противопоставление его планов планам Евлалии. Ударение на определении (на местоимении «мои») представляет исключение и возможно, только если имеется противопоставление.

Вот два примера на определения-местоимения:

«Именно в такой *день* I случилось мне быть на охоте». (И. Тургенев. «Малиновая вода».)

«Это *зрелище* I не привлекло ничьего внимания». (Г. Николаева. «Наш сад».)

В первом примере определение-местоимение и определяемое слово являются обстоятельственными словами. Более сильное ударение падает на существительное «день», местоимение «такой» ударения не получает, так как тут нет противопоставления. Оно сливается, примыкает к определяемому

слову. Но ни определение, ни определяемое слово не несут в этом предложении главного ударения.

Во втором примере определение-местоимение и определяемое слово составляют группу подлежащего. Более сильное ударение получает определяемое слово (существительное).

Когда определение-прилагательное стоит после определяемого существительного, оно получает несколько большее ударение, чем когда оно стоит перед определяемым словом.

Например:

«Мы нашли *место первобытное*, I заросшее чинаровыми лесами, I цветущими кустарниками, I красным деревом, I магнолиями, I гранатами, I среди которых поднимались веерные пальмы, I чернели кипарисы...» (И. Бунин. «Кавказ».)

В этом примере автор поставил определение-прилагательное на второе место и таким образом выделил его. Он заставил читателя обратить внимание на нужное ему по смыслу слово «первобытное», характеризующее обстановку. Находясь на втором месте, это слово получает большее ударение, чем существительное.

Еще один пример:

«У некоторых дневник — потребность. Не потребность «самолюбования» или «самоковыряния», как полагают литературные мещане, скрытники и скопцы, а сначала инстинктивное, но со зрелостью все более осознаваемое ощущение значительности всеобщей жизни, проходящей сквозь его жизнь, а может быть, вернее сказать — ощущение значительности своей жизни, неотделимой *от жизни всеобщей*». (О. Берггольц. «Дневные звезды».)

В этом примере автору нужно обратить внимание читателя на слово «всеобщей» («жизни всеобщей»). Это слово несет важную смысловую нагрузку, оно противопоставляется индивидуализму — «самолюбованию». Прилагательное, поставленное после определяемого слова и при этом стоящее в конце предложения, получает в данном случае значительный вес и выделяется главным ударением.

В обоих случаях нарушен обычный, прямой (определение перед определяемым) порядок слов в предложении. Нарушение обычного порядка слов в предложении называется и н в е р с и - е й. Применение инверсии дает возможность писателю выделить нужное ему для донесения смысла слово. Как только это слово попадает «не на свое место», внимание читающего оказывается привлеченным к нему. Так и в приведенных выше примерах авторам с помощью инверсии удалось привлечь наше внимание к несущим смысловую нагрузку и стоящим на необычных местах прилагательным.

Прямой порядок слов в предложении есть обычный, свойственный нашему языку порядок размещения слов внутри предложения. Так, например, в русском языке обычно подлежащее находится перед сказуемым, согласованное определение — перед определяемым словом, дополнение — после сказуемого и т. д. Вообще русский язык характеризуется свободным порядком слов в предложении, но этот свободный порядок слов не предполагает абсолютного безразличия к перестановкам слов в предложении. Есть определенные законы перестановки слов, их перегруппировки в тех пределах, когда не нарушается смысл.

Обратимся вновь к определениям. Определения несогласованные бывают двух видов.

1) Определение — существительное в родительном падеже.

В этом случае определение и определяемое слово всегда составляют один речевой такт, а ударение падает на определение — на существительное в родительном падеже.

Станиславский пишет: «Не задумываясь, ставьте ударение на существительном в родительном падеже и идите дальше»

Например:

«Когда она, не мигая, долго смотрела вдаль, ей чудились *Г толпы людей*, *Г торжественные звуки музыки*, *Г крики восторга*, *Г* сама она в белом платье *Г* и цветы, которые сыпались на нее со всех сторон». (А. Чехов. «Попрыгунья».)

«Тогда-то и вспомнилась мне *Г* самая дивная из всех волшебных стран — *Г страна моего детства*». (В. Солоухин. «Капля росы».)

В первом примере несогласованные определения и определяемые ими слова — «толпы людей», «(торжественные) звуки музыки», «крики восторга» — составляют отдельные речевые такты, причем большее ударение получают определения («людей», «музыки», «восторга»).

Во втором примере несогласованное определение с определяемым словом — «страна (моего) детства» — выделяется фразовым ударением *Г*. И тут большее ударение получает определение («детства»).

2) Определение — существительное с предлогом.

При несогласованном определении — существительном с предлогом — ударение всегда падает на определение — существительное с предлогом (исключение может быть вызвано только наличием противопоставления в контексте).

Например:

«Здесь уже были новые гости: *Г* какая-то пожилая дама *Г* и *Г* молодой человек *Г* в очках». (А. Чехов. «Жена».)

«Оля несла *Г* коробку с черепахой *Г* и заглядывала в дырочки». (В. Аксенов. «Папа, сложи!»)

В первом примере ударение падает на определение — существительное с предлогом («в очках»). Во втором примере в словосочетании «коробку с черепахой» большее ударение получает существительное с предлогом («с черепахой»), а не определяемое слово («коробку»).

В обоих случаях определения, характеризующие определяемые слова («молодой человек» и «коробку»), подчеркиваются сильнее, так как они выделяют отличительные признаки названных предметов: не вообще «молодой человек», а «молодой человек в очках», не просто «коробка», а «коробка с черепахой».

Особый вид определений составляют приложения. Приложение обычно выражено существительным и согласуется с определяемым словом в падеже. Это как бы второе название предмета. Ударение обычно падает на определяемое слово, стоящее после приложения, особенно если этим словом является имя собственное.

Например:

*с* Дед Кузьма *Г* жил со своей внучкой Варюшей *Г* в деревушке Моховое *Г* у самого леса». (К. Паустовский. «Стальное колечко».)

II

В этом примере три определения-приложения; во всех случаях ударение падает на определяемые слова — имена собственные: «Кузьма», «Варюшей» и «Моховое».

Еще один пример:

«*Старик **рыболов*** I прошел по лугам, I и в руке у него I красным огнем I полыхала крупная пойманная рыба» (В. Солоухин. «Капля росы».)

В этом примере ударение падает также на определяемое слово — «рыболов». Слово «старик» — определение-приложение — получает меньшее ударение, чем определяемое слово.

К определениям (согласованным) следует также отнести причастные обороты. Если причастный оборот стоит перед определяемым существительным и специально не обособлен, он читается слитно с существительным: «Видны *обращенные на лес **окна***». Если же причастный оборот стоит после определяемого слова и, следовательно, выделен запятыми, то вторая запятая «читается», на ней делается четкая пауза, первая же запятая почти «не читается». Ударение в таком случае падает на конец причастного оборота.

Например:

«В *окна (,) **обращенные на лес***, I ударяла почти полная луна». (Л. Толстой. «Детство».)

Или:

«*Человек (,) **любящий животных***, I—поэт». (Ю. Олеша. «Ни дня без строчки».)

В обоих примерах определение представляет собой единство с определяемым словом: не вообще «окна», а «окна, обращенные на лес», не вообще «человек», а «человек, любящий животных». В этих случаях запятая не должна «читаться», пауза после нее отсутствует или почти отсутствует. Скорее тут на месте запятой возможна совсем короткая пауза — люфтвауза. Трудность чтения подобных определений заключается в том, что перед запятой на определяемом слове почти нельзя повышать голос и следует читать все определение как один речевой такт.

Приведем еще два примера:

«Она вынула из муфты I *руку (,) **обтянутую белой перчаткой***, I и крепко поздоровалась». (А. Толстой. «Для чего идет снег».)

«В большой *прихожей (,) **освещенной горячей печью***, I против печи, I на сундуке (,) *покрытом волчьим **мехом***, I сидела Лиля I и глядела, как пляшет огонь». (А. Толстой. «Детство Никиты».)

В обоих примерах пауза на запятой, стоящей после определяемого слова, отсутствует; «читается» только запятая, стоящая после обособленного определения.

Однако в зависимости от смысла, от того, что нужно сказать, в некоторых случаях это правило может быть нарушено, и тогда обособленное определение будет окружено паузами.

Дополнение — второстепенный член предложения, чаще всего относящийся к группе сказуемого. Обычно это существительное в косвенном падеже. В современном русском языке дополнение обычно стоит после глагола-сказуемого и ударение со сказуемого переходит на дополнение. Иначе говоря, ударение чаще всего падает на дополнение. Исключение может быть в том случае, если дополнение попадает на первое место в предложении.

Дополнение почти всегда составляет один речевой такт со сказуемым; если же дополнение состоит из нескольких слов, перед ним возможна небольшая пауза или люфтпауза.

Например:

«Молодые игроки I удвоили *внимание*». (А. Пушкин. «Пиковая дама».)

«Вот Агаша I выбросила из кухни *кота* I и с шумом захлопнула *дверь*». (В. Каверин. «Открытая книга».)

В первом примере сказуемое и дополнение находятся в одном речевом такте, ударение падает на дополнение. Дополнение же несет и главное ударение в предложении.

Во втором примере внутри второго речевого такта, после обстоятельственных слов «из кухни», возможна люфтпауза перед дополнением; но этой люфтпаузы может и не быть. В третьем речевом такте дополнение «дверь» получает наибольшее ударение.

Обстоятельственные слова могут обозначать время, место, причину, цель, образ действия, т. е. бывают обстоятельства места, причины, цели и т. д. Обычно обстоятельства составляют отдельную группу и отделяются от группы подлежащего или группы сказуемого паузой. В группе обстоятельственных слов на последнее слово обычно падает второстепенное или третьестепенное ударение.

Например:

«*Вскоре* I на одной стороне *улицы* I из-за угольного *дома* I показался молодой *офицер*». (А. Пушкин. «Пиковая дама».)

В этом примере два вида обстоятельств: обстоятельство времени («вскоре») и обстоятельства места («на одной стороне улицы» и «из-за угольного дома»). Из них более сильное ударение падает на то из обстоятельственных слов, которое стоит на последнем месте («дома»), но главное ударение в предложении будет падать не на обстоятельственные слова, а на конец предложения, на подлежащее.

Если обстоятельства стоят на последнем месте в предложении, то обычно именно они получают главное ударение. Вот два примера:

«Моя *тройка* I бежала *очень шибко*». (Л. Толстой. «Метель».)

«*Грачи* I собирают упавшие *зерна* I на *убранных полях*». (М. Пришвин. «Осенняя роска».)

В первом примере главное ударение всего предложения падает на стоящее на последнем месте обстоятельство «шибко» (обстоятельство образа действия). Паузы между сказуемым и обстоятельством тут нет.

Во втором предложении главное ударение тоже может падать на последнее слово в группе обстоятельственных слов (обстоятельство места) — «полях». Между обстоятельственными словами и группой сказуемого тут есть пауза, обстоятельственные слова составляют отдельный речевой такт. Однако в этом предложении главное ударение может быть сделано не на последнем слове — «полях», а на дополнении «зерна». Решить это можно в зависимости от исполнительской задачи.

## ОДНОРОДНЫЕ ЧЛЕНЫ ПРЕДЛОЖЕНИЯ

Однородные члены предложения несут одинаковую функцию в предложении и читаются чаще всего с интонацией перечисления. Исключение составляют те случаи, когда есть специальное противопоставление одного однородного члена другому, например: «Конкордия. Мне важен *принцип*, а не салонные *выражения*». (А. Толстой. «Ракета».)

При перечислительной интонации каждый из однородных членов получает ударение и отделяется паузой от другого. Голос на каждом из них повышается. Повышения голоса на следующих один за другим однородных членах однотипны. Наиболее сильно голос повышается на предпоследнем из однородных, а на последнем понижается, ударение на этом слове наиболее сильное. Особенно заметно это последнее понижение, когда перечень однородных членов завершает предложение. Например:

«Комната Пульхерин Ивановны I была вся уставлена *'* *сундуками*, I *ящиками*, I *ящичками* I и *СУНДУЧОЧКАМИ*». (Н. Гоголь. «Старосветские помещики».)

В этом примере однородные дополнения «сундуками», «ящиками», «ящичками» получают ударения, связанные с повышением голоса; на однородном «ящичками» голос повышается более сильно, а на последнем из однородных — «сундучочками» — самое сильное ударение и голос понижается к точке.

В предложениях этого типа сказуемое или другой член предложения играет роль обобщающего слова (в нашем примере сказуемое «уставлена», которое как бы объединяет в одну группу все однородные члены предложения).

В предложении может быть и настоящее обобщающее слово (в его грамматическом значении). Оно может стоять как перед однородными членами («*Всё* здесь было: и река, и лес, и необычайная тишина»), так и после них («И река, и лес, и необычайная тишина — *всё* мне нравилось»).

Если обобщающее слово (или слово, выполняющее его роль) стоит перед перечислением, то после этого слова необходима небольшая пауза; она и позволит отнести обобщающее слово к каждому из следующих за ним однородных членов предложения. Если не сделать этой паузы после обобщающего слова, то сказуемое будет отнесено лишь к первому, ближайшему к нему однокорданному члену, а остальные составят как бы другое предложение.

Когда перечислению предшествует двоеточие, то голос повышается на ударном слове перед двоеточием, а после двоеточия однородные читаются так, как было сказано выше.

Например:

«Она свободно владела пятью *языками* I и каждую неделю меняла свои уменьшительные *имена*: I *Маня*, I *Машенька*, I *Мура*, I *Муся*, I *Маруся*, I *Мэри* I и *МАРИ*». (А. Куприн. «Юнкера».)

«*Кругом всё сверкало*, I *переливалось*, I *искрилось*: I *самовар*, I *чернильницы*, I *татарские тувельки*, I *бутылки шампанского*, I *рупоры граммофонов*, I *будильники*, I *мандолины*, I *МЯСОРУБКИ*». (К. Федин. «Первые радости».)

В первом примере перед двоеточием есть два ударения разной силы: слабое — на слове «языками» и сильное, связанное с повышением голоса,—

на слове «имена». Именно об именах и идет речь после двоеточия. Каждое из уменьшительных имен получает ударение, связанное с однотипным повышением голоса; более сильно повышается голос на предпоследнем имени — «Мэри», а самое сильное, завершающее ударение и понижение голоса к точке делается на имени «Мари».

Во втором примере двоеточию предшествуют три однородных члена предложения, из которых «искрилось» получает более сильное ударение; на нем наиболее сильно повышается голос. Кроме того, в первой части предложения находится обобщающее слово второй группы однородных: «всё». Оно объединяет собой эту вторую группу, как бы предупреждает о необходимости паузы перед ними, на двоеточии. После двоеточия однородные читаются так же, как и в первом примере.

Однородные члены предложения могут быть обособленными. В таком случае они выделяются паузами и постепенным повышением голоса на каждом из них (если они не завершают предложение,— тогда на последнем голос понижается).

Например:

*«Здоровые, молодые, сильные, I они подхватили, почти подняли Антина на воздух I и бросили на палубу». (А. Серафимович. «Заяц».)*

К однородным членам предложения относится и такой случай, как повторение слов. Повторение слов—это стилистический прием писателя, используемый для того, чтобы охарактеризовать, особо подчеркнуть смысл, эмоциональную окраску, ритм происходящих событий.

Когда в тексте встречается повтор, то при чтении вслух каждое из повторяющихся однородных слов получает ударение, при этом на каждом следующем повторяющемся слове ударение усиливается.

Например:

*«И везде блины, I блины, I блины. Блины ходячие, I блины ст о я ч и е, I блины в обжорном ряду, I блины с конопляным маслицем. II И везде сбить. I сбить, I сбить, I паром поднимающийся в воздухе». (А. Куприн. «Юнкера».)*

*«Скорей, I скорей I пройти это гиблое место!» (Ю. Казаков. «Северный дневник».)*

В первом примере в энергичном повторении слов «блины» и «сбить» ощущается необходимость усиления ударений на каждом из них. Голос на каждом ударном слове повышается, кроме последнего повтора «блины» в первом предложении — тут голос понижается к точке. Во втором предложении на повторяющемся слове «сбить» голос только повышается, так как повтор не заканчивает предложение.

Во втором примере при повторении слова «скорей» также необходимо усиление. Это восклицательное предложение требует активности: автор взволнованно призывает скорей спастись.

Станиславский разделяет «повторные слова» на слова при «возрастающей энергии» и слова при «отливе энергии». Примеры «возрастающей энергии» мы уже привели выше. В случае «отлива энергии» ударения ослабевают к концу повторения. Часто такие повторы кончаются многоточием. Всякий раз, когда встретится повтор, надо решить, к какому виду он принадлежит.

Вот два примера на повтор с ослабевающими ударениями:

П  
«Помолчав немного, мы услышали, как в соснах четко и уверенно работает дятел. *Отдых... I Отдых... I отдых...*» (В. Солоухин. «Терновник».)

«Ветер. И *снег, I снег, I снег...*» (Г. Николаева. «Наш сад».)

Оба эти примера заканчиваются многоточием, что подчеркивает убывающую энергию повторов. В обоих примерах ударения ослабевают на каждом из повторяющихся слов.

Могут быть случаи повторов, когда исполнителю следует самому решить, как такие повторы должны быть прочтены. В таких случаях все зависит от контекста, от смысла отрывка в целом.

#### ВВОДНЫЕ СЛОВА И ВВОДНЫЕ ПРЕДЛОЖЕНИЯ. ДЕЕПРИЧАСТНЫЕ ОБОРОТЫ

Вводные слова и вводные предложения придают мысли тот или иной оттенок, выражая отношение говорящего к факту или действующему лицу, указывая на степень достоверности сообщения, на источник высказывания и т. д.

К вводным словам относятся, например, следующие: «конечно», «вероятно», «несомненно», «впрочем», «очевидно», «кажется».

Очень часто единичные вводные слова не выделяются или почти не выделяются ни паузой, ни ударением, т. е. запятая после вводного или перед ним «не читается», о чем уже было сказано на стр. 28. Вводное слово обычно входит в тот речевой такт, которому оно предшествует, в середине или в конце которого стоит.

Например:

«В а с и л ь к о в . Вы так быстро меняете свои *решения*, I что (,) пожалуй (,) *завтра же* I захотите *ухать* от меня». (А. Островский. «Бешеные деньги».)

В этом примере вводное слово «пожалуй», выделенное запятыми, не несет никакого ударения и входит в один речевой такт с обстоятельством времени «завтра же». Ударения тут падают на слова: «решения», «завтра же» и «ухать» (главное ударение).

Еще один пример:

«Наверное (,) он просто *струсил* I и *ушел*». (А. Фадеев. «Молодая гвардия».)

В этом примере вводное слово не несет ударения и входит в первый речевой такт, где ударным является слово «струсил». Главным ударным словом этого предложения будет слово «ушел».

Но иногда вводные слова отделяются небольшой паузой или бывают окружены паузами и тогда, следовательно, получают небольшое ударение. При этом если вводное слово стоит в начале предложения и читается с паузой после него, то голос на вводном слове повышается. Если же вводное слово стоит в середине или в конце предложения, то голос на нем несколько понижается. Такие вводные слова произносятся с и н т о н а ц и е й в в о д н о с т и , которая отличается понижением голоса на вводном слове, как бы отсутствием ударения и некоторым ускорением темпа речи при произнесении вводного слова или нескольких вводных слов.

Например:

«*Несомненно*. I в этом районе I должно быть много мин». (А. Фадеев. «Молодая гвардия».)

Здесь вводное слово отделено паузой от второго речевого такта, оно выделяется небольшим ударением, голос на нем повышается.

Еще один пример:

«Но у Брюллова, *И напротив*, *И* все предметы, *И* от великих до малых, *И* для него драгоценны». (Н. Гоголь. «Последний день Помпеи».)

В этом примере вводное слово окружено паузами и несет небольшое ударение. Читается оно с понижением голоса сравнительно с первым и следующими за вводным словом речевыми тактами.

Так же, как вводное, — «приемом вводного» — читаются деепричастия и деепричастные обороты. Голос на деепричастном обороте опускается как при чтении скобок, а чтобы предложение не закончилось раньше времени, ударная гласная деепричастия произносится с некоторым повышением голоса. Повышение это будет несколько меньшим, чем повышения голоса в предшествующих и следующих за деепричастием речевых тактах. Наиболее сильное повышение голоса будет перед деепричастием.

Например:

«Мать *И* сын, *И* *кланяясь*, *И* вышли за *барином*». (Л. Толстой. «Утро помещика».)

«В лампе *И* выгорел керосин, *И* огонь, *И потрескивая*, *И* угасал». (М. Горький. «Мать».)

В обоих предложениях деепричастия окружены паузами, голос на них понижается; ударная гласная деепричастия, однако, несколько повышается.

При разборе подобных предложений ударения и паузы можно разметить так:

Мать *И* сын , / ( ^ Ч ня я с ь \_ ) , *И* вышли за барином .

При самостоятельном графическом разборе деепричастные обороты и вводные части текста, читающиеся с паузами, лучше всего помещать в скобки, как это сделано на рисунке с деепричастием «кланяясь».

Тем же приемом вводного можно читать все те части текста, которые мы считаем второстепенными и хотим затушевать, не выделять при чтении.

Например:

«*А во втором часу ночи, И при заходящем за тускло блестящими хлебами месяце, И Егор, И шатаясь И и размахивая руками, И входил в Ланское*». (И. Бунин. «Веселый двор».)

В этом примере главная часть предложения — «А во втором часу ночи Егор входил в Ланское». Она будет наиболее успешно выделена, если мы прочтем приемом вводного те части, которые являются пояснительными. Мы поместим эти части как бы в скобки и прочтем их так, как читаются скобки: с понижением голоса на протяжении скобок, но с обязательным повышением голоса на ударном слове внутри скобок, — иначе предложение окажется оконченным раньше времени.

Иначе говоря, этот текст может быть разобран следующим образом:

«*А во втором часу ночи, И (при заходящем за тускло блестящими хлебами месяце), И Егор, И (шатаясь И и размахивая руками), И входил в Ланское*».

Еще один пример:

*«В нашей обширной стране I обыкновенный автомобиль, I предназначенный, I по мысли пешеходов, I для мирной перевозки людей' и грузов, I принял грозные очертания братоубийственного снаряда».* (И. Ильф и Е. Петров. «Золотой теленок».)

В этом примере мы выделили курсивом ту часть предложения, которую можно прочитать приемом вводного. При анализе ее можно заключить в скобки, выделив внутри скобок ударное слово «грузов», на котором голос должен повыситься. Ударными словами в основной части предложения будут «автомобиль» и «снаряда» (главное ударение).

Таким же приемом могут читаться слова, вводящие прямую речь героя ('так называемая «авторская ремарка»). Голос при чтении на «авторской ремарке» обычно несколько понижается и чаще всего несколько ускоряется темп произнесения текста.

Например:

*« — В пяти верстах! — I воскликнул Чичиков / и даже почувствовал небольшое сердечное биение. I — Но если выехать из ваших ворот, это будет направо I или налево?»* (Н. Гоголь. «Мертвые души».)

*« — Едем, — I неохотно отвечал Николай, I которому нынче, I так как он намеревался предпринять серьезную охоту, I не хотелось брать Наташу и Петю. I — Едем, да только за волками: тебе скучно будет».* (Л. Толстой. «Война и мир».)

Выделенные в обоих примерах авторские ремарки читаются тем же приемом вводного — с понижением голоса сравнительно с прямой речью, но с повышением его на ударных словах внутри ремарки.

### СРАВНИТЕЛЬНЫЙ ОБОРОТ

Внутри простого предложения могут встретиться сравнительные обороты со сравнительными союзами и союзными словами «как», «точно», «словно» и пр.

При сравнительном обороте то, с чем сравниваем, т. е. само сравнение, всегда получает ударение. Очень часто перед сравнительным оборотом может не быть паузы, запятая «не читается».

Например:

*«Появилась звезда I в этой зеленеющей пустоте, I переливаясь, I сверкала (. ) как вымытая».* (А. Толстой. «Хождение по мукам».)

Еще пример:

*«Она вновь исчезла из комнаты, I ловко перепрыгивая через спящих, I бешумная, I легкая (. ) как мотылек».* (Б. Полевой. «Повесть о настоящем человеке».)

В первом примере сказуемое «сверкала» сливается с сравнительным оборотом «как вымытая» — запятая перед сравнением «не читается». Главное ударение падает на сравнение «как вымытая».

Во втором примере сравнительный оборот тоже сливается со словом, после которого стоит, запятая перед ним «не читается». Главное ударение и здесь падает на сравнительный оборот «как мотылек».

Но в зависимости от смысла паузы на запятых перед сравнительным оборотом могут сохраняться, и тогда сравнительный оборот читается приемом вводного.

Например:

«В домах боялись зажигать огни, I густая тьма I заливала улицы, I и в этой тьме, I *точно рыба в глубине реки*, I безмолвно мелькала женщина, I с головой закутанная в черный плащ». (М. Горький. «Сказки об Италии».)

Еще пример:

«Он, I *как Диккенс*, I плачет над страницами своей рукописи, II стонет от боли, I *как Флобер*, II или хохочет, I *как Гоголь*». (К. Паустовский. «Золотая роза».)

В первом примере сравнительный оборот лучше прочитать приемом вводного. Тогда и будет выделено сравнение (но оно не получит главного ударения), и более ярко выступит главная мысль предложения: «была тьма», а во тьме «мелькала женщина в плаще».

Во втором примере все сравнительные обороты читаются приемом вводного, не получают сильных ударений, запятые перед ними «читаются». Если этого не сделать, то в данном случае вместо сравнения возникнет утверждение: «он как Диккенс» и т. п. Между тем автору важнее не само сравнение, а та или иная черта, свойственная названным тут Диккенсу, Флоберу, Гоголю («плачет над рукописью», «стонет от боли», «хохочет»),

## ОБРАЩЕНИЕ

Когда обращение стоит в начале предложения, оно обычно получает второстепенное ударение и отделяется паузой от последующих слов (запятая после него «читается»).

Например:

«*Читатель*, I знакомы ли тебе те небольшие дворянские усадьбы, I которыми двадцать пять, I тридцать лет тому назад I изобиловала наша Великорусская Украина?» (И. Тургенев. «Бригадир».)

Или:

« — *Павел Васильич*, I там какая-то дама пришла, I вас спрашивает, — I доложил Лука». (А. Чехов. «Драма».)

В обоих этих примерах обращение не несет главного ударения, главное ударение падает на конец предложений.

Если обращение находится в середине предложения, то бывает, что запятая, предшествующая ему, «не читается», а запятая после обращения «читается».

Например:

«Г р а ф . Скажите, пожалуйста (,) *Дарья Ивановна*, I сколько вам тогда было лет?» (И. Тургенев. «Провинциалка».)

В этом вопросительном предложении на обращение падает очень небольшое ударение, а главное ударение падает на слово, несущее вопрос, — «лет». Пауза после обращения здесь есть — вторая запятая «читается».

Еще один пример:

«Вспомни, I *моя разлюбезная*, I нашу прежнюю любовь, I как мы с тобой, I *моя радость*, I погуливали, I осенние долгие ночи просиживали...» (Н. Лесков. «Леди Макбет Мценского уезда».)

В этом примере обращения читаются совсем не так, как в предыдущем, хотя в обоих случаях обращение находится в середине предложения. Здесь

оба обращения окружены паузами и читаются приемом вводного. Главное ударение на обращения не падает.

Наконец, если обращение стоит в конце предложения, то обычно оно отделяется паузой от предшествующих слов — запятой «читается». Главное же ударение падает не на обращение, а на предыдущие слова, несущие смысловую нагрузку.

Например:

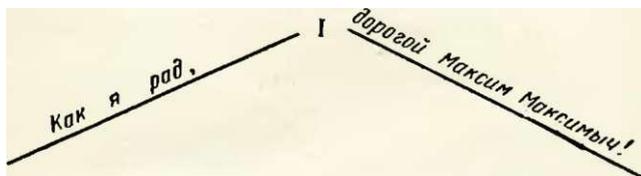
« — Как я рад, *И дорогой Максим Максимыч!* *И* Ну, как вы поживаете? — *И* сказал Печорин». (М. Лермонтов. «Герой нашего времени».)

Второй пример:

«Нет, ненужна ты мне, *И Варюха-горюха.* *И* Раста без меня, *И милая, И* —Одумал Давыдов, *И* рассеянно глядя в полыхающее румянцем лицо девушки». (М. Шолохов. «Поднятая целина».)

Тут в обоих примерах на обращения падают второстепенные ударения. Главные же ударения падают на слова, несущие смысловую нагрузку: «рад» в первом примере, «не нужна» и «без меня» — во втором.

Схема движения голоса в первом примере будет такая:



Ниже помещены упражнения на все правила постановки логических пауз и логических ударений в простых предложениях. Разбирая упражнения, надо выполнять графический анализ каждого из них.

### Упражнения

#### Простые двусоставные предложения

- 1) «Она потупилась и не отвечала». (Л. Толстой. «Два гусара».)
- 2) «Стекали неторопливые годы». (М. Шолохов. «Тихий Дон».)
- 3) «Улетели птицы. Опустел сад, осыпались листья». (А. Толстой. «Детство Никиты».)
- 4) «Его сердце утешенно билось». (М. Казакевич. «Синяя тетрадь».)

#### Номинативные предложения

- 1) «Переходы, бои, отдых. Жара. Дождь». (М. Шолохов. «Тихий Дон».)
- 2) «Степи. Курганы. Брошенные шахты». (А. Толстой. «Хождение по мукам».)
- 3) «Розовый и тусклый молочный свет. Безветрие и густой снегопад». (Г. Николаева. «Наш сад».)
- 4) «Вечер. Городской бульвар. Павильон-кафе с прохладительными напитками. Оркестр. Публика. Торговцы газетами, папиросами и прочие». (А. Тренев. «Любовь Яровая», ремарка.)

### Групповые наименования

- 1) «Учитель чистописания Сергей Капитоныч Ахинеев выдавал дочку Наталью за учителя истории и географии Ивана Петровича Лошадиных». (А. Чехов. «Клевета».)
- 2) «Доктор Дмитрий Степанович Булавин лежал животом в раскрытом окне и слушал глухие раскаты артиллерийской стрельбы». (А. Толстой. «Хождение по мукам».)
- 3) «— Это вот и есть председатель совета Андрей Разметнов». (М. Шолохов. «Поднятая целина».)

### Согласованные определения

(определения-прилагательные и определения-местоимения)

- 1) «Гайдуки подали им медвежьи шубы, и они поехали в Зимний дворец». (А. Пушкин. «Арап Петра Великого».)
- 2) «Мысли эти мелькали в моей голове; я не трогался с места и пристально смотрел на черные бантики своих башмаков». (Л. Толстой. «Детство».)
- 3) «Грубая женщина не поняла скромной гордости победителя,— она только погрозила ему железным кулаком». (М. Горький. «Сказки об Италии».)
- 4) «Любой звук казался ненужным среди этой полярной ночи». (К. Паустовский. «Повесть о жизни».)
- 5) «Деревня эта находилась на берегу Волги». (М. Лермонтов. Отрывок из начатой повести.)
- 6) «Григорий развернул свою сотню у вершины лога». (М. Шолохов. «Тихий Дон».)

### Определения несогласованные

(существительные в родительном падеже и существительные с предлогом)

- 1) «Шепот ветра в моих ушах, тихое журчание воды за кормою меня раздражали, и свежее дыхание волны не охлаждало меня; соловей запел на берегу и заразил меня сладким ядом своих звуков». (И. Тургенев. «Ася».)
- 2) «Впервые Петр видел такие просторы полноводных рек, такую мощь беспредельных лесов». (А. Толстой. «Петр Первый».)
- 3) «В Москве последний счастливый день Мити был девятого марта». (И. Бунин. «Митина любовь».)
- 4) «Урок смелости. Урок гордости. Урок верности. Урок судьбы. Урок одиночества». (М. Цветаева. «Мой Пушкин».)
- 5) «За хижинной телеграфа на деревянной сцене шел спектакль для кочевников». (И. Ильф и Е. Петров. «Золотой теленок».)
- 6) «Около очереди вертелся и приглядывался к ней развязного вида молодой человек в маленькой кепке с пуговкой». (К. Паустовский. «Повесть о жизни».)
- 7) «От красненьких веток с белыми пушистыми шариками веяло такой свежестью, точно сама весна вошла в сорок вторую палату». (Б. Полевой. «Повесть о настоящем человеке».)

## Приложение II

- 1) «Сейчас исправнику все расскажут, и через полчаса разбойник Селиван будет уже в его руках». (Н. Лесков. «Пугало».)
- 2) «Студент-драгун ходит в самые модные рестораны». (А. Куприн. «Студент-драгун».)
- 3) «Тошка вернулся из Сибири четыре года спустя с красавицей сибирячкой, которую звали Агнесса». (В. Солоухин. «Капля росы».)

### Распространенное определение

- 1) «Дождик захватил нас, когда уже мы повернули в березовую аллею, ведущую к даче». (Л. Толстой. «Юность».)
- 2) «Ф о с ф о р и ч е с к а я ж е н щ и н а . Мы шли друг к другу, как две бригады, прорывающие тоннель, пока не встретились сегодня». (В. Маяковский. «Баня».)
- 3) «В суровости осенних ночей, в далеком крике паровозов на Северной дороге родилось чувство новой эпохи — напряженное, как ветер, дующий в упор в похолодевшее лицо». (К- Паустовский. «Морская прививка».)
- 4) «Когда я с ним познакомился коротко, я почувствовал, что это человек, считающийся только со своей душой, человек, живущий по собственным законам». (Ю. Олеша. «Ни дня без строчки».)

### Дополнение

- 1) «Колокольчик что-то прозвякал бубенчикам, бубенчики ласково ответили ему». (А. Чехов. «Почта».)
- 2) «Макар разнуздal коня, привязал повод уздечки к его передней ноге, ослабил подпруги». (М. Шолохов. «Поднятая целина».)
- 3) «Мальчики строят модели, а девочки играют в куклы и занимаются рукоделием. Эта девочка строила модели». (В. Панова. «Кружилиха».)

### Обстоятельства

- 1) «На другой день нарвала Лиза самых лучших ландышей и опять пошла с ними в город». (Н. Карамзин. «Бедная Лиза».)
- 2) «Братья их умирают на поле сражения, а они дурачатся в гостиных». (А. Пушкин. «Рославлев».)
- 3) «Все как будто умерло; вверху только, в небесной глубине, дрожит жаворонок, и серебряные песни летят по воздушным ступеням на влюбленную землю, да изредка крик чайки или звонкий голос перепела отдается в степи». (Н. Гоголь. «Соро- чинская ярмарка».)
- 4) «Зимой, около Крещенья, в 1839 году в Петербурге была сильная оттепель». (Н. Лесков. «Человек на часах».)
- 5) «На оголившихся ветках сада висели прозрачные капли и падали на только что свалившиеся листья». (Л. Толстой. «Война и мир».)
- 6) «Спустя два дня сильный морской ветер с утра погнал вдоль улиц дождь и мокрые хлопья». (А. Толстой. «Буря».)
- 7) «Где-то в померкшем небосклоне ворчливо и глухо прокатился гром». (Л. Леонов. «Русский лес».)
- 8) «Утром серый дождь все еще висел над Смоленском. Я вышел в город. Среди валов и старых ив тускло поблескивал большой пруд». (К- Паустовский. «Ветер скорости».)

9) «Вечерами из-за копий голого леса ночь поднимала калено-красный огромный щит месяца». (М. Шолохов. «Тихий Дон».)

#### Однородные члены предложения

1) «Рудин говорил умно, горячо, дельно; выказал много знания, много начитанности». (И. Тургенев. «Рудин».)

«Райский поглядел на нее, прошелся по комнате и остановился перед ней». (А. Гончаров. «Обрыв».)

«Всем телом, всем сердцем, всем сознанием — слушайте Революцию». (А. Блок. «Интеллигенция и Революция».)

«От цветов — белых, синих, розовых, желтых — рябит в глазах». (И. Бунин. «Веселый двор».)

«Ни зима, ни весна, ни лето, ни осень не оказывали ни малейшего видимого влияния ни на него, ни на образ его жизни». (И. Бунин. «Далекое».)

«Здесь строили машины и механизмы, которые там, за мрачными стенами завода, наполняли жизнь светом, теплом, движением, разумностью, роскошью. Здесь пахло железными стружками, машинным маслом, землей и махоркой». (А. Толстой. «Хождение по мукам».)

«Вся степь была в движении: мчалась конница, ползли полки, грохотали колесами батареи, слышались ругань, удары, выстрелы, конский визг, хриплые крики команды». (А. Толстой. «Хождение по мукам».)

«Сюда должно было войти все: телеграммы, статьи, хроника, письма рабкоров, объявления, один стихотворный фельетон и два в прозе, карикатуры, фотографии, специальные отделы: театр, спорт, шахматы, передовая и подпередовая, извещения советских, партийных и профессиональных организаций, печатающийся с продолжением роман, художественные очерки столичной жизни, мелочи под названием «Крупинки», научно- популярны статьи, радио и различный случайный материал». (И. Ильф и Е. Петров. «Двенадцать стульев».)

«Все мелкое, жалкое, дурное отшелушилось от воспоминания, осталось что-то горячее, трепетное, летящее, необыкновенное, перед чем меркли другие воспоминания, другие радости, другие переживания его жизни». (Ю. Нагибин. «Школа для взрослых».)

#### Повторение слов

1) «Ростов был очень счастлив любовью, которую ему выказывали; но первая минута его встречи была так блаженна, что теперешнего его счастья ему казалось мало и он все ждал чего- то еще, и еще, и еще». (Л. Толстой. «Война и мир».)

2) «А глуповцы между тем все жили, все жили». (М. Салтыков-Щедрин. «История одного города».)

3) «Чудесен шум ночного дождя. «Спи, спи, спи»,—торопливо барабанил он по стеклам; и ветер в темноте порывами рвал тополя перед домом». (А. Толстой. «Детство Никиты».)

4) «Ночь, ночь, ночь лежала над всей страной». (И. Ильф и Е. Петров. «Золотой теленок».)

5) «Она прошептала:

— Я ничего не знаю... Я ничего больше не понимаю... Я должна быть убеждена, я должна быть убеждена...» (А. Толстой. «Хождение по мукам».)

6) «На тысячи верст тянулись окопы, окопы, окопы». (А. Толстой. «Хождение по мукам».)

#### Вводные слова, вводные предложения, «прием вводного»

1) «Она ничего не подозревала, по крайней мере, мне тогда как показалось». (И. Тургенев. «Первая любовь».)

2) «—Конечно, если смотреть с точки зрения толпы, — сказал Саша, — то, конечно, эта высокохудожественная вещь представляется в ином свете...» (А. Чехов. «Произведение искусства».)

3) «Сейчас, почти через сорок лет, весь тот путь, что мы прошли тогда втроем, конечно, изменился, и никто из нас его, должно быть, сразу и не узнает. Возможно, что от прошлого сохранились только очертания гор, но даже и в этом я не всегда уверен». (К- Паустовский. «Повесть о жизни».)

4) «И, закусывая, они долго сидели на мелкой и яркой весенней траве». (И. Бунин. «Последний день».)

5) «У колена, там, где Дон, избочившись, заворачивает влево, образовался затор». (М. Шолохов. «Тихий Дон».)

6) «Они о чем-то говорили, озираясь, как будто отыскивая кого-то». (Ю. Нагибин. «Шампиньоны».)

7) «Иван Яковлевич, как всякий порядочный русский мастеровой, был пьяница страшный». (Н. Гоголь. «Нос».)

8) «Косой холодный дождик, предпоследний перед распусканием зелени, задалил на весь день». (Л. Леонов. «Русский лес».)

9) «Автомобиль, повелением властей прикрепленный к гостям на срок их пребывания в Грузии, когда-то являлся венцом техники, и, по преданию, на нем ездил сам Наместник Кавказа». (Л. Леонов. «Евгения Ивановна».)

#### «Авторская ремарка»

1) «— О чем вы говорите, Иван Федорович? — произнес с конца стола Григорий Григорьевич.

— Я, то есть, имел случай заметить, что какие есть на свете далекие страны! — сказал Иван Федорович, будучи сердечно доволен тем, что выговорил столь длинную и трудную фразу.

— Не верьте ему, Иван Федорович!—сказал Григорий Григорьевич, не вслушавшись хорошенько,— все врет!» (Н. Гоголь. «Иван Федорович Шпонька и его тетушка».)

2) « — Сочинение пишет! — говорит он бывало, ходя на цыпочках еще за две комнаты до кабинета Фомы Фомича.— Не знаю, что именно,— прибавлял он с гордым и таинственным видом,— но уж верно, брат, такая бурда... то есть в благородном смысле бурда». (Ф. Достоевский. «Село Степанчиково и его обитатели».)

3) «Яков, когда их разговор оборвался, сказал, задумчиво вздохнув:

— И конца, кажись, нет этому морю...

Все трое молча взглянули в пустыню перед ними.

— Ежели бы все это земля была! — воскликнул Яков, широко размахнув рукой. — Да чернозем бы! Да распахать бы!» (М. Горький. «Мальва».)

### Сравнительный оборот

1) «С черных вершин гор в долину спускались тучи и, точно крылатые кони, летели на город, обреченный смерти». (М. Горький. «Сказки об Италии».)

2) «Девушка помолчала, опять взглянула на него длинными глазами, серыми, как туча». (А. Толстой. «Хождение по мукам».)

3) «Машина понеслась, как торпеда, лишь изредка приседая на рессорах». (К- Паустовский «Повесть о лесах».)

4) «В эмалированных кружках дымились горький, как хина, кофе». (К- Паустовский. «Повесть о жизни».)

5) «Одетые в бушлаты и кожаные куртки, они чернели на снегу, как стая присевших в отлете грачей...» (М Шолохов. «Тихий Дон».)

6) «Над тусклой полосой заката в зеленом небе теплилась чистая, как льдинка, звезда». (А. Толстой. «Детство Никиты».)

### Обращение

1) «Мой друг, со мной было то же самое, и ты видишь, однако, что я обедаю, ужинаю, и сплю преспокойно, и, надеюсь, сумею умереть без крика и слез!» (М. Лермонтов. «Герой нашего времени».)

2) «Б е л я е в. Спасибо за урок, Михайло Алексаидрыч, хотя я в нем и не нуждался». (И. Тургенев. «Месяц в деревне».)

3) «Спросила журналистку:

— Скажите, товарищ, есть тут в деревне библиотека-читальня?» (В. Вересаев. «Мимоходом».)

4) «Нос мне щекотал кислый дым от выстрелов, и я слышал, как одна мамаша крикнула:

— Стреляйте, дети, поменьше, вы задохнётесь!» (Н. Тихонов. «Как я был актером».)

5) «И р и н а. А вам надо бы изменить жизнь, голубчик». (А. Чехов. «Три сестры».)

### Литературные отрывки («щепочка» простых предложений)

Помещенные ниже литературные отрывки следует подробно проанализировать, применяя пройденные правила расстановки логических пауз и ударений в простых нераспространенных и распространенных предложениях, а также выполнить графический разбор каждого из предложений.

1) «Визг. Пыль. Часть казаков повернула — рубиться. Смешались, сбились. Подбегала пехота, строились четырехугольниками. Стрельцы на веревках втаскивали пушки. Полумесяц татар смыкался. Нестройно раздались залпы. Слоями дыма затянуло возвышенности. Пролетела взбешенная лошадь. По земле катился татарин. Свистело ядро. Разрывались залпы. Люди,

обезумев, стреляли. Кричали, метались <sup>II</sup> офицеры. Весь шум покрыли грохотом ломовые пушки». (А. Толстой. «Петр Первый».)

2) «Песня плыла, как дым. И мы двигались навстречу закату. Его кипящие реки стекали по расшитым полотенцам крестьянских полей. Тишина розовела. Земля лежала, как кошачья спина, поросшая мерцающим мехом хлебов. На пригорке ссутулилась мазанная деревушка Клекотов. За перевалом нас ждало видение мертвенных и зубчатых Брод. Но у Клекотова нам в лицо звучно лопнул выстрел. Из-за хаты выглянули два польских солдата. Их кони были привязаны к столбам. На пригорке деловито въезжала батарея неприятеля. Пули нитями протянулись по дороге». (И. Бабель. «Конармия».)

3) «Вдруг дождя нанесло. Он тихо, тепло просочился из мягонького, просвеченного солнцем облака. Будто парное молоко процедили сквозь сито. Солнечный блеск помягчал. И тотчас все снова переменялось. Ветер ударил холодно, резко, клочья туч полетели, пригасили солнце. Дождь стал жестким, косым. Надбавил. На рыхлой, жаркой еще за минуту дороге вспухли и лопнули с шумом пузыри». (Г. Горышкин. «Близко море».)

4) «Это случилось вечером в саду. Солнце заходило. Было прохладно. Цветы пахли очень приятно. Ветерок чуть качал отдельные ветки. Люди не шумели. Ни на одной даче не играл патефон.

Собаки не лаяли. Даже стрижи носились вверх и вниз где-то в другом месте. Попугай взглянул на петуха. Петух взглянул на попугая». (Н. Тихонов. «Друзья».)

## О ЛОГИЧЕСКОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ

Логическая перспектива — это донесение основной мысли при чтении вслух предложения, «цепочки» из нескольких предложений, законченных по мысли и композиционно, отрывка, рассказа, статьи, монолога и пр.

Когда мы в главе «Логическое ударение» говорили о фразовых ударениях I и II, мы практически уже касались передачи логической перспективы фразы и небольшой «цепочки» предложений.

Станиславский называл перспективой «расчетливое гармоническое соотношение и распределение частей при охвате всего целого»

Об особенностях логической перспективы он говорил так:

«В перспективе передаваемой мысли (логической перспективе) важную роль играют логика и последовательность при развитии мысли и при создании соотношения частей на протяжении всего целого. Такая перспектива в развертывающейся мысли создается с помощью длинного ряда выделенных ударениями слов, которые придают смысл фразе. Подобно тому, как в слове мы выделяем тот или другой слог, а в фразе то или иное слово, следует в большой мысли выделить наиболее важные фразы, а в целом длинном рассказе, диалоге, монологе — их наиболее важные составные части, точно так, как- в целой большой сцене, акте и прочее — их наиболее важные эпизоды. Получается вереница ударных моментов, которые отличаются друг от друга силой и выпуклостью»<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> К. С. Станиславский. Работа актера над собой. М., «Искусство», 1951, стр. 545—546.

Иными словами, для того чтобы речь имела перспективу, надо знать главную мысль отрывка и создать звуковые соотношения между всеми ударяемыми (сильно, средне, слабо) и неударяемыми словами, составляющими предложение или ряд предложений.

Чтобы наиболее точно и выразительно донести свои мысли и чувства, исполнитель прежде всего должен овладеть техникой передачи логической перспективы в звучании. Внутреннее не может быть выражено без помощи внешнего.

Определяя, в прямой зависимости от мысли целого предложения или отрывка, главные и второстепенные ударения, произнося соответствующие части текста «приемом вводного» и пр., мы приходим к передаче главной мысли отрывка. Умение выделить главное, не пропустив и не скомкав второстепенное и третьестепенное, умение привести слушателей «к цели» — к финалу предложения, отрывка, рассказа — есть умение донести логическую перспективу.

Донесение логической перспективы требует координирования различных по силе и качеству ударений. Это подобно разным планам в живописи — по сравнению, употребляемому Станиславским. В живописи наиболее важное выдвинуто на передний план; менее важное находится на втором, на третьем плане; наконец, наименее важное почти незаметно, затушевано.

«У нас в речи существуют такие же планы, которые дают перспективу фразы. Наиболее важное слово ярче всех выделяется и выносится на самый первый звуковой план. Менее важные слова создают целые ряды более глубоких планов»<sup>7</sup>, — пишет Станиславский.

Логическая перспектива (перспектива передаваемой мысли) находится в зависимости от того, что важно для данной пьесы, рассказа, статьи, для данного литературного отрывка. В полной зависимости от этого должны быть установлены главные ударные слова отрывка и может быть решено, что именно в данном случае является второстепенным, т. е. логическая перспектива, ее «построение» зависит от идеи данного произведения и от задач исполнителя.

Станиславский писал: «Только когда мы изучим читаемое в целом и изведем перспективу всего произведения, можно правильно расположить планы, красиво распределить составные части в гармонических соотношениях и выпукло вылепить их в словесной форме.

Лишь после того, как актер продумает, проанализирует, переживет всю роль в целом и перед ним откроется далекая, красивая, манящая к себе перспектива, то его речь становится, так сказать, дальноручкой, а не близоручкой, как раньше. Тогда он сможет играть не отдельные задачи, говорить не отдельные фразы, слова, а целые мысли и периоды»<sup>8</sup>.

Станиславский советует при определении ударений в первую очередь выбрать «среди всей фразы одно самое важное слово и выделить его ударением. После этого следует сделать то же с менее важными, но все-таки выделяемыми словами. Что же касается неглавных, невыделяемых, второстепенных слов, которые нужны для общего смысла, то их надо отодвинуть на задний план и тушевать»

---

<sup>7</sup> К. С. Станиславский Собр. соч., т. 3, стр. 124.

<sup>8</sup> К. С. Станиславский. Работа актера над собой. М., «Искусство», 1951, стр. 546.

Для того чтобы выполнить этот совет<sup>II</sup>, надо помнить пройденные нами правила постановки ударений в предложении. Отклонения от правил, случаи исключений из правил единичны, они всегда бывают оправданы необходимостью.

Например, хотя мы говорили, одно слово, стоящее в конце предложения, обычно получает главное ударение, в следующем предложении это правило нарушается: главное, конечное ударение— по смыслу — необходимо поставить на последнее из однородных:

«И опять I стало *сучно*, *I т и х о* I и *глухо кругом*». (И. Бунин. «Веселый двор».)

Обстоятельства образа действия тут «перевешивают», так как именно они характеризуют обстановку.

Станиславский утверждает: «Даже самая маленькая самостоятельная фраза, взятая отдельно, и та имеет свою коротенькую перспективу. Целая мысль, складывающаяся из многих предложений, тем более не обходится без нее»<sup>9</sup>.

Итак, даже маленькая фраза имеет свою перспективу. Что же это значит? Это значит, что и в короткой фразе есть своя «цель» — главное ударное слово, несущее основную мысль,— и есть ударения второстепенные.

Например:

«*Л а р и с а*. Это дело кончено: он для меня не существует». (А. Островский. «Бесприданница».)

Этими словами Лариса отрекается от своего жениха — Ка-рандышева. Главное слово, без которого ее отречение не может быть выражено, — «не существует». Второстепенное ударение падает на слово «кончено». «Кончено», взятое отдельно, может показаться словом, лучше выражающим конец отношений Ларисы и Карандышева. Но не надо забывать, что у Островского после слова «кончено» стоит не точка, а двоеточие, и он хочет этим сказать, что мысль о конце еще будет раскрыта и Каран-дышев последующими словами Ларисы будет уничтожен окончательно.

И действительно, после двоеточия стоит главное слово, вычеркивающее Карандышева из жизни Ларисы,— он «не существует». Совсем слабое ударение на слове «дело» может быть и вовсе снято; тогда перед двоеточием будет один речевой такт, а после двоеточия — еще один. Слова «это» и «он для меня» ступеньваются, не несут ударений. Все это помогает ярче выделить важное для мысли слово «кончено» в первой части фразы и самое главное — «не существует» — во второй части.

Таким образом, ударения в этой фразе будут следующие:

«Это дело *кончено*: I он для меня *не существует*».

Еще один пример:

«Где-то в тундре, где-то за горизонтом, за озерами, за карликовыми соснами живут ненцы». (Ю. Казаков. «Северный дневник».)

В этом предложении автор как бы нагнетает обстоятельственные слова, они тут составляют четыре речевых такта. И лишь в конце предложения стоит главное по смыслу слово «ненцы», как бы спрятанное за всеми

---

<sup>9</sup> Там же, стр. 545.

<sup>9</sup> К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 3, стр. 128.

<sup>9</sup> Упражнения на чтение периода расположены по степени трудности.

обстоятельствами на самое «дно». Четыре группы обстоятельственных слов подготавливают нас к этому главному слову. Эти несколько речевых тактов (несколько обстоятельств) создают ощущение недосягаемости, трудного пути к главному слову, так же как трудно, по словам автора, добраться до мест, где обитают ненцы.

Подлежащее, стоящее на последнем месте, получает обычно главное ударение. В этом предложении оно тоже несет главное ударение. Весь последний речевой такт является тут ударным, он выделен фразовым ударением I, а наиболее сильное ударение получает подлежащее «ненцы».

Таким образом, в этом предложении ударения распределяются так:

*«Где-то в тундре, Где-то за горизонтом, I за озерами, I за карликовыми соснами I живут НЕНЦЫ».*

Тот же анализ можно применить при разборе приведенных ниже литературных отрывков. Они состоят из нескольких предложений. Каждый отрывок имеет свою перспективу, которая ведет к завершающему предложению, обычно несущему основную смысловую нагрузку.

«Скоро я пригляделся ко всей труппе. Признаюсь, я и до моего невольного актерства никогда не был высокого мнения о провинциальной сцене. Но благодаря Островскому в моем воображении все-таки засели грубые по внешности, но нежные и широкие в душе Несчастливцевы, шутоватые, но по-своему преданные искусству и чувству товарищества Аркашки... И вот я увидел, что сцену заняли просто-напросто бесстыдник и бесстыдница». (А. Куприн. «Как я был актером».)

В этом небольшом отрывке четыре предложения. В первом ударение падает на дополнение («к труппе»). Ударение во втором предложении на первый взгляд хочется сделать на словах «не был высокого мнения», так как кажется, что речь в отрывке идет именно о невысоком мнении об актерах. Но разобравшись в третьем предложении, мы видим, что на этих словах во втором предложении нельзя делать главное ударение, так как в третьем предложении говорится не о мнении, а именно о провинциальных актерах — «о провинциальной сцене» — и специально приводятся действующие лица из «Леса» Островского. Значит, главное ударение во втором предложении падает на слова «о провинциальной сцене».

И, наконец, четвертое предложение в целом может быть выделено фразовым ударением II. Это предложение несет главную мысль отрывка. Два однородных подлежащих, которыми заканчивается отрывок, получают наиболее сильное ударение.

Вот схема ударений в этом отрывке:

*«Скоро I я пригляделся ко всей труппе. I Признаюсь, I я и до моего невольного актерства I никогда не был высокого мнения ' о провинциальной сцене. Но благодаря Островскому I в моем воображении I все-таки засели I грубые по внешности, I но нежные и широкие в душе ' Несчастливцевы, I шутоватые, I но по-своему преданные искусству ' и чувству товарищества I А р к а ш к и... И вот я увидел (,) что сцену I заняли просто-напросто ' БЕССТЫДНИК и БЕССТЫДНИЦА».*

Еще один пример:

«Спокойный и уверенный снегопад.

Ветка сгибается под тяжестью снега.

Поле свежей изумрудной озими, как бы разливанное рядками. Тепло укрывает снег нежную зелень.

Березка в лесу под снегом. Снег изгибает ее верхушку до земли, образуя своеобразную арку.

Елочкам не страшно. На них особенно много снега.

Рябины в лесу. Ярко-красные гроздья рябин в снежной белизне. Это очень красиво — рябиновые кисти на заснеженных рябинах.

Спокойно падает снег». (В. Солоухин. «Времена года».)

Весь отрывок состоит из простых предложений. Короткие предложения передают отдельные картины зимней природы. Поэтому здесь особенно важно отделить паузами все подлежащие. Автор называет объект за объектом: «снегопад», «ветка», «поле озими», «снег», «березка» и т. д. Все они обязательно получают ударения (не всегда главные).

Отрывок начинается и заканчивается словами «снегопад» и «снег». Они должны быть выделены сильнее. После предложения о снегопаде — фразовое ударение I — идет перечисление того, что засыпал снег, — здесь ударения более слабые. Последнее предложение выделяется фразовым ударением II.

Более подробно ударения отмечены на схеме (см. стр. 86).

Разберем еще два примера. Они представляют собой небольшие, но вполне законченные по мысли отрывки из романов.

«Еще с утра я чувствовал себя нездоровым, а к закату солнца мне стало даже и очень нехорошо; начиналось что-то вроде лихорадки. К тому же я целый день был на ногах и устал. К вечеру, перед самыми сумерками, проходил я по Вознесенскому проспекту. Я люблю мартовское солнце в Петербурге, особенно

*Спокойны<sup>а</sup> уверенный снегопад. II ветка I сгибается под  
тяжестью снега. I Поле свежей изумрудной озими. I (как бы  
разливанное рядками). Тепло укрывает снег I нежную зелень I  
Березка I Б лесу I под снегопадом. I Снег I изгибает ее Верхушку I до  
земли. I (образуя своеобразную арку). Т Елочкам I не страшно. I На  
них особенно много с снегу. I Рябина в лесу. I Ярко - красные гроздья  
рябины I В снежной белизне. I*

*Это очень красиво - I рябиновые кисти I на заснеженных  
рябинах. II*

*Спокойно падает снег.*

закат, разумеется, в ясный, морозный вечер. Вся улица вдруг блеснет, облитая ярким светом. Все дома как будто вдруг засверкают. Серые, желтые и грязно-зеленые цвета их потеряют всю свою угрюмость; как будто на душе проясняет, как будто вздрогнешь или кто-то подтолкнет тебя локтем. Новый взгляд, новые мысли... Удивительно, что может сделать один луч солнца с душой человека!» (Ф. Достоевский. «Униженные и оскорбленные».)

О чем говорится в этом отрывке? О том, что луч солнца приносит надежду, радость даже человеку, замученному жизнью города; о том, что герой как бы изменяется душой, когда вечернее солнце ранней весны освещает ему дорогу.

Значит, скорее всего наиболее важными для главной мысли отрывка будут такие слова: «на душе проясняет», «новый взгляд, новые мысли» и, наконец, заключительная фраза, являющаяся главным выводом автора.

Первые два предложения представляют собой небольшое вступление, экспозицию. Третье предложение, тоже в какой-то мере экспозиция, подводит нас к наиболее важному сообщению — о солнечном ясном закате. Пятое, шестое и седьмое предложения содержат похвалу героя городскому пейзажу, измененному и украшенному лучами солнца. Вторая половина седьмого предложения — после точки с запятой — уже содержит в себе авторскую оценку, вывод. Наконец, два последних предложения и я — самые важные для всего отрывка — говорят о радостной перемене в настроении героя, принесенной ему лучами петербургского заката.

Таким образом, схема ударений будет, вероятно, такой: «Еще *с утра* I я чувствовал себя *нездоровым*, I а к закату *солнца* I мне стало даже *и очень нехорошо* ; I начиналось что-то вроде *лихорадки*. I К тому же я целый день был *на ногах* I и *устал*. II К вечеру, I перед самыми *сумерками*, I проходил я по Вознесенскому *проспекту*. II Я люблю *мартовское солнце* в *Петербурге*, I особенно *закат*, I (разумеется, *в ясный*, морозный *вечер*). I Вся *улица* I вдруг *блеснет*, I облитая ярким *светом*. I Все *дома* как будто вдруг *засверкают*. I *Серые*, I *желтые* I и *грязно-зеленые цвета* их I потеряют всю свою *угрюмость*, II как будто на душе *проясняет*, I как будто *вздрыгнешь* I или кто-то *подтолкнет* тебя *локтем*. II *Новый взгляд*, | *новые мысли*... II *Удивительно, I что может сделать один луч СОЛНЦА с душой человека!*»

Не менее содержателен и ярък следующий отрывок: «*Степь родимая! Горький ветер, оседающий на гривах косячных маток и жеребцов. На сухом конском храпе от ветра солоно, и конь, вдыхая горько-соленый запах, жуёт шелковистыми губами и ржет, чувствуя на них привкус ветра и солнца. Родимая степь под низким донским небом! Вилюжины балок, суходолов, красноглинистых яров, ковыльный простор с затравевшим гнез- доватым следом конского копыта, курганы в мудром молчании, берегущие зарытую казачью славу... Низко кланяюсь и по-сы-новьи целую твою пресную землю, донская, казачьей не ржавеющей кровью политая степь!*» (М. Шолохов. «Тихий Дон».)

Ради чего рассказано все это автором? Куда должна вести нас логическая перспектива? — Автор, глубоко любящий родные места, ведет нас к главному для него предложению: «Низко кланяюсь и по-сыновьи целую твою... землю...» Первое восклицательное предложение — «Степь родимая!» — выделяется поэтому фразовым ударением II. Она сразу собирает наше внимание на главном, о чем пойдет речь, — на степи. Кстати, здесь инверсия не должна быть принята нами во внимание, т. е. определение- прилагательное, стоящее после определяемого слова, не получит большего ударения. Ударение падает на слово «степь», ибо именно о ней будет идти речь. В середине отрывка с этим первым предложением перекликается второе восклицательное предложение: «Родимая степь под низким донским небом!»

Оно тоже выделяется фразовым ударением **II**. Находящаяся между этими двумя «опорными» восклицательными предложениями цепь предложений говорит о дорогих автору приметах степной жизни. Эти предложения оканчиваются многоточием, которое показывает конец описательного куска. Наконец, стоящее после многоточия последнее предложение несет фразовое ударение **II** и является главным в отрывке.

Схема ударений может быть примерно такой: «*Степь родимая!* **I** Горький ветер, **I** оседающий на гривах косячных *маток* **I** и *жеребцов*. **I** На сухом конском *храпе* **I** от *ветра* **I** солоно, **I** и *конь*, (вдыхая горько-соленый *запах*), **I** жует шелковистыми *губами* **I** и *ржет*, **I** чувствуя на них привкус *ветра* **I** и *солнца*. **II** *Родимая степь* **I** под *низким донским небом* **II** *Вшно- жины балок*, **I** *суходолов*, **I** красноглинистых *яров*, **I** ковыльный простор с затравевшим гнездоватым следом конского *копыта*, **I** *курганы* **I** в мудром *молчании*, **I** берегущие зарытую казачью *славу*... **II** *Низко кланяюсь* **I** и *по-сыновьи целую твою пресную землю*, **I** *донская, казачьей не ржавеющей кровью политая СТЕПЫ!*»

В этом учебном пособии мы не имеем возможности подобным же образом проанализировать целый рассказ. Но при работе над большими отрывками или рассказами следует так же подробно разбирать их, как были разобраны эти отрывки.

### Упражнения

Ниже приводятся упражнения на разные виды логической перспективы: логическая перспектива предложения, логическая перспектива «цепи» предложений, логическая перспектива небольшого законченного отрывка. Каждое из упражнений должно быть разобрано графически.

#### Логическая перспектива предложения

- 1) «Она смотрела на него и, по-видимому, ждала, что он предложит ей пойти в сад, но он молчал». (А. Чехов. «Ионыч».)
- 2) «Они горели сознанием силы своей, предчувствие победы сверкало в их глазах». (М. Горький. «Товарищ».)
- 3) «Стало понятно, что им уже не удастся расстаться без какой-то заключительной трагической концовки». (Л. Леонов. «Евгения Ивановна».)

#### Логическая перспектива «цепи» предложений

1) «Было мертвенно тихо. Нигде ни единой души. Ровная бледная синева вечернего неба надо всем. Далекий лесок, темнеющий в конце лощины. Над ним полный, уже испускающий сияние месяц. Длинный, голый зеленый выгон и ряд изб вдоль него. Три огромных зеркальных пруда, а между ними две широких навозных плотины с голыми, сухими ветлами — с толстыми стволами и тонкими прутьями сучьев. На другом боку другой ряд изб.

И так четко все в этот короткий чае между днем и ночью: **и** контуры серых крыш, и зелень выгона, и сталь прудов». (И. Бунин. «Захар Воробьев».)

2) «Скворцы вывелись и улетели, и давно уже их место в скворечнике занято воробьями. Но до сих пор на ту же яблоню в хорошее росистое утро прилетает старый скворец и поет.

Вот странно! Казалось бы, все уже кончено, самка давно вывела птенцов, детеныши выросли и улетели... Для чего же старый скворец прилетает каждое утро на яблоню, где прошла его весна, и поет?» (М. Пришвин. «Старый скворец».)

3) «Ночью за Сухиничами поезд застрял в заносах. Ветер визжал в жестяных вентиляторах. Через вагон пробегали кондуктора с фонарями, белые, мохнатые от снега, как лесовики из берлоги. Каждый из них изо всей силы хлопывал за собой дверь. Я всякий раз просыпался.

Утром я вышел на площадку. Зернистый воздух покалывал лицо. На полу около щелей ветер надул маленькие сыпучие сугробы.

Я с трудом открыл дверь. Метель стихла. Вагоны по буфера стояли в великолепном снегу. В нем можно было утонуть с головой». (К. Паустовский. «Повесть о жизни».)

### **Логическая перспектива небольшого литературного отрывка**

1) «По рассказам бабушки я знал, что за эти годы дядя Яков окончательно разорился, все прожил, прогулял; служил помощником смотрителя на этапном дворе, но служба кончилась плохо: смотритель заболел, а дядя Яков начал устраивать в квартире у себя веселые пиры для арестантов. Это стало известно, его лишили места и отдали под суд, обвиняя в том, что он выпускал арестантов по ночам в город «погулять». Никто из арестантов не убежал, но один был пойман как раз в ту минуту, когда он усердно душил какого-то дьякона. Долго тянулось следствие, однако до суда дело не дошло,— арестанты и надзиратели сумели выгородить доброго дядю из этой истории». (М. Горький. «В людях».)

2) «Как солнцу вставать, на всех крышах и скворечниках просыпались, заливались разными голосами скворцы, хрипели, насвистывали то соловьем, то жаворонком, то какими-то африканскими птицами, которых они наслушались за зиму за морем, — пересмешничали, фальшивили ужасно. Сереньким платочком сквозь прозрачные березы пролетел дятел: садясь на ствол, оборачивался, дыбом поднимал красный хохолок.

И вот в воскресенье, в солнечное утро, в еще не просохших от росы деревьях, у пруда закуковала кукушка: печальным, одиноким, нежным голосом благословила всех, кто жил в саду, начиная от червяков:

— Живите, любите, будьте счастливы, ку-ку. А я уж одна проживу ни при чем, ку-ку...

Весь сад слушал молча кукушку. Божьи коровки, птицы, всегда всем удивленные лягушки, сидевшие на животе, кто на до. рожке, кто на ступеньках балкона, — все загадали судьбу. Кукушка откуковала, и еще веселее засвистал весь сад, зашумел листьями». (А. Толстой. «Детство Никиты».)

«В эти часы все чаще ныло сердце при мысли, что там, за Брестским вокзалом, за Ходынкой, куда медленно ушел закат, роса уже ложится на березовые рощи и журчит, обмывая коряги, вода в прозрачной подмосковной реке. От реки тянет прохладой, тиной, гнилыми сваями. На брошенных дачах темно, и зацвела в одиночестве давно посаженные пионы. Роса стекает с мезонина на крышу заколоченной терраски, и, кроме равномерного звона капель, ничего больше не слышно в густеющем сумраке вечера.

Оставленные на время в покое парк<sup>И</sup>, поля и леса стояли рядом с растревоженной Москвой и прислушивались сквозь сон к ее напряженному гулу». (К. Паустовский. «Повесть о жизни».)

3) « — Лебеди, лебеди летят!

Где, какие лебеди? Это ведь только в старину лебеди запросто летали, а сейчас разве только на картинках увидишь. Может, оттого и развелись эти коврики с лебедями в каждом доме.

А в вечернем небе и в самом деле пролетали лебеди. Высоковысоко забралась лебедушка. Как две лодочки белые качаются в синем раздолье. А как стали к лесу приближаться, клич дали: принимай, земля. Целый день крыльями машем, пора и нам отдохнуть.

И потянули, потянули к дремучему ельнику, туда, к Лебяжьим озерам, где кумачом разливалась заря». (Ф. Абрамов. «Пролетали лебеди».)

## **ПРАВИЛА ЧТЕНИЯ СЛОЖНЫХ ПРЕДЛОЖЕНИЙ**

Сложное предложение — законченное в смысловом и интонационном отношении синтаксическое целое. Сложное предложение может состоять из двух или нескольких частей (простых предложений).

Сложные предложения делятся на сложносочиненные и сложноподчиненные. Составные части сложных предложений могут быть связаны между собой сочинительными («и», «а», «да», «но», «или» и др.) или подчинительными («что», «чтобы», «как», «когда», «если», «хотя», «потому что» и др.) союзами.

Могут быть и бессоюзные сложные предложения. В них интонация приобретает особую роль.

### **СЛОЖНОСОЧИНЕННЫЕ ПРЕДЛОЖЕНИЯ**

Сложносочиненное предложение — это соединение в одно целое двух или нескольких относительно равноправных простых предложений.

Части сложносочиненного предложения связаны между собой сочинительными союзами. Это могут быть соединительные союзы («и», «ни... ни...»), «тоже», «также»).

Например:

«А время идет своим чередом, **и** осень уже вбивает в безбрежное небо последние журавлиные клинья». (В. Белов. «Старый да малый».)

Соединять части сложносочиненного предложения могут и противительные союзы («а», «но», «да», «зато», «же», «однако»).

Например:

«Болен он был уже тяжело, **но** сил, жизненного и актерского блеска было в нем еще много». (И. Бунин. «Шалаяпин».)

«Вскоре стало жарко, тени укоротились и завернулись направо, **а** в деревне наступила окончательная тишина». (В. Белов. «День за днем».)

В сложносочиненных предложениях могут встретиться и разделительные союзы («или... или...»), «то... то...», «не то... не то...»):

«Н а т а ш а . **Или** я не понимаю, **или** же ты не хочешь меня понять». (А. Чехов. «Три сестры».)

Части сложносочиненных предложений иногда бывают самостоятельны, составляют как бы цепь простых предложений. При анализе и чтении таких предложений надо каждую часть разобрать так, как мы это делали, изучая простые предложения, но при этом необходимо помнить о логической перспективе, иначе эта цепь простых предложений окажется никак не связанной и распадется на отдельные части.

Сложносочиненное предложение очень часто имеет главное фразовое ударение I и несколько второстепенных ударений. Каждая часть его отделяется от другой соединительной логической паузой. Важно помнить, что ударения в сложносочиненном предложении распределяются с нарастающей силой и обычно последняя часть получает наиболее сильное ударение. Если же во всех частях такого предложения ударения будут равной силы, то все окажется одинаково важным. Тогда звучание фразы не передаст ее движения к финалу, ее перспективы.

Разберем два примера:

«Прошло несколько минут, и Сильвио прервал молчание». (А. Пушкин. «Выстрел».)

«Поезд отходил в двадцать один час пять минут, а мне надо было еще найти в Поддубках председателя, отметить в командировке число выезда и километров двадцать ехать до станции». (С. Антонов. «Поддубенские частушки».)

В первом примере — два простых предложения, отделенных друг от друга запятой. Первое простое предложение составляет один речевой такт, ударение в нем падает на последнее слово — «минут». Во втором простом предложении два речевых такта, второй речевой такт этого предложения может нести фразовое ударение I. Оно и будет главным ударением этого сложносочиненного предложения. Итак, ударения и паузы распределяются следующим образом:

***«Прошло несколько минут, I и Сильвио I прервал молчание».***

Во втором примере предложение состоит из четырех частей, отделенных друг от друга запятыми. Логические соединительные паузы в данном случае совпадают с запятыми. В каждой части есть свое ударное слово, а фразовое ударение падает на последний речевой такт.

Ударения и паузы в этом примере распределяются так:

***«Поезд I отходил в двадцать один час пять минут, I а мне надо было еще найти в Поддубках I председателя, I отметить в командировке I число выезда I и километров двадцать I ехать до станции».***

Когда в сложносочиненном предложении встречается противительный союз, это указывает на содержащееся в предложении противопоставление одного явления другому. Противопоставляемые явления всегда получают ударения. При этом ударение на том, чему противопоставляется, обычно связано с повышением голоса, а ударение на том, что противопоставляется, связано чаще всего с понижением голоса; это последнее ударение — более сильное.

Например:

***«На платье ее I были нашиты не цветы, I а какие-то сушеные грибы».***  
(А. Пушкин. «Роман в письмах».)

***«Немцы I окружили их на рассвете, I а теперь I уже солнце I склонялось к вечеру».*** (А. Фадеев. «Молодая гвардия».)

В первом примере в первой части предложения два речевых такта: слово «цветы» (то, чему противопоставляется) получает ударение, связанное с повышением голоса. Во второй половине предложения, после запятой и противительного союза «а», — один речевой такт, в нем находится главное ударное слово предложения: то, что противопоставляется, — «грибы». Ударение на этом слове связано с понижением голоса к точке.

Во втором примере в первой части предложения два речевых такта, из них второй содержит то, чему противопоставляется, — здесь это — обстоятельство времени «на рассвете». Во второй половине предложения, после паузы, совпадающей с запятой, и противительного союза «а», — три речевых такта: первый содержит обстоятельство времени («теперь»), второй — группу подлежащего, а третий, заключительный, — то обстоятельство времени, которое противопоставляется («к вечеру»). Это слово связано с понижением голоса к точке, на него падает главное ударение.

### СЛОЖНОПОДЧИНЕННЫЕ ПРЕДЛОЖЕНИЯ

Сложноподчиненное предложение — это сложное предложение, имеющее главную часть и придаточную часть, связанную с главной с помощью подчинительного союза или союзного слова.

Существует много видов придаточных предложений. В данном учебном пособии не могут быть приведены примеры всех видов придаточных: это потребовало бы очень много места и времени. Мы изучаем не синтаксис, а правила логического чтения сложных предложений и выделяем из них только основные, наиболее распространенные виды.

Все пройденные до сих пор правила логического чтения текста остаются в силе и при чтении сложноподчиненных предложений. И главная и придаточная части подлежат анализу: в них или между ними должны находиться логические паузы соответствующей длительности. Известные уже правила постановки ударений тоже должны быть применены при работе над сложноподчиненными предложениями. Каждое сложноподчиненное предложение не может не иметь главного ударения, второстепенных ударений, своей логической перспективы.

В чем заключаются основные ошибки при чтении сложноподчиненных предложений и каковы правила чтения этих предложений?

Во многих сложноподчиненных предложениях главная их часть не несет по смыслу главного ударения, — оно чаще всего падает на конец придаточного предложения.

Наиболее частая ошибка при чтении сложноподчиненных предложений та, что на запятой перед придаточным предложением делается пауза, близкая к паузе при точке. При этом ударное слово в главной части сложноподчиненного предложения получает чрезмерно сильное ударение, и тогда возникает интонация, которая должна быть при чтении двух отделенных друг от друга точкой предложений. Это приводит к бессмыслице, так как главная и придаточная части сложноподчиненного предложения представляют собой единство.

Так же неправильно звучат многие сложноподчиненные предложения, когда запятая между главной и придаточной частями подчеркнута соблюдается, «читается». Между тем именно в сложноподчиненных предложениях чаще всего нарушается правило чтения по запятым, именно тут они чаще всего «не читаются».

Например:

«Я побежал домой, гордясь тем (,) что сумел исполнить поручение». (М. Горький. «Мои университеты».)

Или:

«Они разговаривали редко, — все (,) что можно рассказать, уже было рассказано». (К. Паустовский. «Созвездие гончих псов».)

В примере из произведения М. Горького первая запятая «читается». В первом речевом такте ударение получает обстоятельство места «домой». Но если сделать паузу после второй запятой, то выделенным паузой окажется местоимение «тем», не несущее в предложении смысловой нагрузки. Важно тут — чем именно «гордясь».

Поэтому правильнее будет сделать паузу после слова «гордясь» и небольшое ударение на этом слове, а дальше читать вторую половину предложения как один речевой такт с главным ударением на дополнении («поручение»). Читая таким образом предложение, мы наиболее точно донесем содержащуюся в нем мысль: «я гордился, что исполнил поручение».

В результате паузы и ударения будут распределяться следующим образом:

***«Я побежал домой, I гордясь I тем (,) что сумел исполнить поручение».***

Возможно и такое прочтение этого предложения, когда «гордясь» не получит ударения и пауза после него будет отсутствовать. Тогда в предложении будет всего два речевых такта. Схема будет такой:

***«Я побежал домой, I гордясь тем(,) что сумел исполнить поручение».***

И в том и в другом случае мысль будет донесена правильно.

Могут быть случаи, когда придаточное следует читать как вводное (это чаще всего относится к определительным придаточным).

Например:

«Во время этого перерыва Пьер заметил, что князь Василий вышел из-за своей спинки стула, и с тем же видом, который показывал, что он знает, что делает, и что тем хуже для других, ежели они не понимают его, не подошел к больному, а пройдя мимо его, присоединился к старшей княжне и с нею вместе направился в глубь спальни, к высокой кровати под шелковыми занавесками». (Л. Толстой. «Война и мир».)

Если в этом предложении прочитать придаточные приемом вводного, тогда паузы и ударения будут такие (то, что мы рекомендуем читать приемом вводного, выделено курсивом и заключено в скобки):

***«Во время этого перерыва I Пьер I заметил (,) что князь Василий вышел из-за своей спинки стула, I и с тем же видом, I (который показывал (,) что он знает (,) что делает, I и что тем хуже для других, I ежели они не понимают его), I не подошел к больному, I а пройдя мимо его, I присоединился к старшей княжне I и с нею вместе направился в глубь спальни, I к высокой кровати под шелковыми занавесками».***

Еще один пример:

«На снежном обрыве, где желтели пятна и полосы от золы, которую сегодня утром выгребли из печек, двигались маленькие фигурки». (А. Толстой. «Детство Никиты».)

Если в этом примере определительные придаточные читать приемом вводного, то предложение может прозвучать так:

**«На снежном обрыве, I (где желтели пятна I и полосы от золы (,) которую сегодня утром выгребли из печек), I двигались маленькие фигурки».**

Здесь первое придаточное определительное («где желтели пятна и полосы от золы») отделяется от главной части паузой, а второе придаточное определительное («которую сегодня выгребли из печек») присоединяется к первому без паузы.

Наконец, могут быть такие виды сложноподчиненных предложений, где придаточные обычно отделяются от главной части, хотя и не читаются приемом вводного.

Например:

«Как все — I и поэзия теряет свою святую простоту, I когда из поэзии делают профессию». (М. Горький. «Коновалов».)

В этом примере придаточное времени, стоящее после главной части предложения, требует перед собой паузы. Это нужно для того, чтобы противопоставить главную часть предложения ее придаточной части, что требуется по смыслу предложения.

Если придаточное такого же вида стоит на первом месте, то пауза после придаточного тоже обязательна.

Например:

«А когда всходит луна, I ночь становится бледной и томной». (А. Чехов. «Степь».)

Еще один пример:

«Это было так удивительно, что он даже приостановился, на миг оторопел». (И. Бунин. «Митина любовь».)

В последнем примере, чтобы правильно донести мысль автора, надо выделить ударное слово в главной части предложения («удивительно») и противопоставить его двум сказуемым в придаточной части. Запятая в данном случае должна «читаться».

Таким образом, ударения в этом предложении будут такие:

**«Это было так удивительно, I что он даже приостановился, I на миг оторопел».**

Необходимо обратить еще раз внимание на частую ошибку читающих, которые подчеркивают ударением слова, стоящие перед придаточными, но не несущие смысловой нагрузки, и постоянно делают паузы на запятых, которых читать не следует.

Вот еще несколько примеров разного вида сложноподчиненных предложений, в которых паузы не совпадают с запятыми:

1) «Эти слова I убедили меня I не только в том (,) что я *не красавец*, I но еще и в том (,) что я непременно I *буду добрым* I и *умным мальчишкой*». (Л. Толстой. «Детство».)

2) «*В полусумраке* I казалось (,) что *комнатам* I *конца* нет». (И. Бунин. «Последний день».)

3) «Я *слушал* I и тоже *смеялся*, I но чувствовал (,) что *мастерская* I со всем (,) что я *пережил там*,— I *далеко* от меня». (М. Горький. «В людях».)

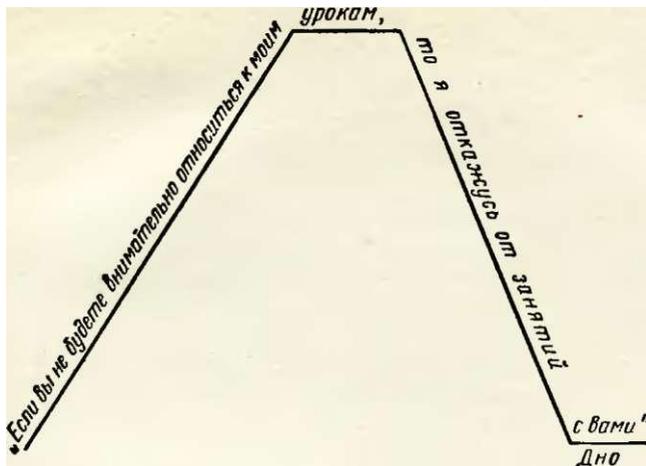
4) «*Задача* I в том (,) чтобы извлечь эти растительные *соки*, I узнать их *свойства* I и употребить *на благо человеку*». (К. Паустовский. «Во глубине России».)

Каждый из этих примеров достаточно ясно показывает, что паузы, «снятые» с запятых, стоящих перед придаточными, и перенесенные туда, где

они помогают выделить важное для мысли слово, дают возможность наиболее ясно и точно передать смысл этих сложноподчиненных предложений.

Когда в сложноподчиненном предложении встречаются придаточные условные («если», «коли») и придаточные времени («когда», «с тех пор как», «после того как», «пока» и др.), они всегда имеют определенный звуковой рисунок при чтении вслух.

Станиславский называл придаточные условные «двухколенным периодом» и говорил, что для такого придаточного существует «обязательная интонация и звуковой рисунок». Он приводил и графическое изображение голосового хода при чтении условного придаточного:



Станиславский утверждает, что в такой интонационной фигуре «после звукового повышения, на самом верху, там, где запятая сливается с логической паузой, после загиба и временной остановки речи, голос резко падает вниз, на самое дно, как показывает этот рисунок»

В чтении условных придаточных и придаточных времени в процессе тренировки следует ощутить свойственный им активный ход голоса «к вершине» и обязательное падение его вниз в конце.

Вот два примера таких предложений:

«Если исчезнет **воображение**, **И** то **человек** **И** перестанет быть **человеком**». (К. Паустовский. «Золотая роза».)

«Когда она **входит**, **И** я ее **не вижу**». (Г. Николаева. «Повесть о директоре МТС и главном агрономе».)

И в том и в другом примере сильное ударение, связанное с повышением голоса, будет на конце придаточных («воображение», «входит»), а главное ударение, связанное с понижением голоса к точке, — на конце главной части предложения.

Когда в сложноподчиненном предложении встречается придаточное сравнительное («как», «точно», «словно» и др.), это придаточное получает перевес и главное ударение в предложении всегда падает на него, особенно если оно стоит в конце предложения.

Например:

«В вербах шумели **грачи**, **И** потревоженные этой **ездой**, **И** (**,**) **надсаживаясь**, **И** не умолкая, **И** пели **скворцы**, **И** как будто **радовались** (**,**) что у **Цыбукиных** **И** **свадьба**». (А. Чехов. «В овраге».)

В этом примере придаточное сравнительное отделено от главной части паузой. Главное ударение падает на придаточное «как будто радовались, что у Цыбукиных свадьба», особенно на его последнюю часть.

Еще один пример:

«**Девушка** **И** села на стул так **осторожно**, **И** точно боялась (**,**) что **стул** **И** **улетит** из-под нее». (М. Горький. «Мои университеты».)

В этом примере придаточное сравнительное отделено от главной части логической соединительной паузой, что дает возможность сравнить главную часть с придаточной. Главное ударение также падает на вторую часть придаточного: «стул улетит из-под нее».

Когда придаточное сравнительное находится перед главной частью предложения, главное ударение обычно также сохраняется на нем, а не на главной части.

Например:

«**А над нами** **И** **точно** **ил течет**, **И** так **вязки** **И** **густы** **И** **темные**, **И** **сочные** **облака**». (М. Горький. «Мои университеты».)

Когда в сложноподчиненных предложениях встречаются придаточные сопоставительные с союзными словами «чем... тем...», «подобно тому как» и др., ударения падают на оба сопоставляемых явления. При этом то из сопоставляемых явлений, которое стоит на первом месте, получает обычно несколько меньшее ударение, связанное с повышением голоса. Главное ударение, связанное с понижением голоса, получает то из сопоставляемых, которое стоит на последнем месте.

Например:

«Чем выше *солнце*, I тем больше *птиц* I и веселее их *щебет*». (М. Горький. «В людях».)

«Чем ближе к *старости*, I тем *чаще* I мысль *Левитана* I останавливалась *на осени*». (К. Паустовский. «Исаак Левитан».)

В первом примере сопоставляются два явления: «выше солнце» — с одной стороны, и «больше птиц» и «веселее щебет» — с другой. Все они получают ударения. Из них главное ударение падает на второе слово из второй группы сопоставляемых — «щебет», стоящее на последнем месте.

Во втором примере сопоставляются «старость» и «осень», оба слова получают ударения. Из них «осень», стоящая на последнем месте, получает главное ударение.

### БЕССОЮЗНЫЕ СЛОЖНЫЕ ПРЕДЛОЖЕНИЯ

Бессоюзные сложные предложения по характеру составляющих их частей (простых предложений) близки или к сложносочиненным, или к сложноподчиненным предложениям. В первом случае их части относительно самостоятельны и чтение их требует чаще всего интонации перечисления (с небольшими равномерными паузами), сопоставления или противопоставления (в двух последних случаях — с более длительной паузой между разными по высоте тона частями: от повышения к понижению).

Например — интонация перечисления:

«*Метель I не утихла, I небо I не прояснялось*». (А. Пушкин, «Капитанская дочка».)

Интонация сопоставления (действие и его результат):

«Вы раздвинете мокрый *куст*, — I вас так и *обдаст* ' накопившимся теплым запахом *ночи...*» (И. Тургенев. «Лес и степь».)

Интонация противопоставления:

«Но перед ним стоял *не нищий*, — I перед ним стоял *помещик*». (Н. Гоголь. «Мертвые души».)

Бессоюзные сложные предложения, близкие по значению к сложноподчиненным, выражают взаимозависимость явлений (обусловленность, причинность), раскрывают содержание одной части предложения в другой и т. д. Интонация бессоюзных сложных предложений этого типа близка интонации соответствующих сложноподчиненных, но с более резким мелодическим переломом между частями, так как именно интонация связывает предложение в одно целое, без помощи союзов передает соотношение частей.

Приведем примеры такого вида связи — по типу сложноподчиненного:

«Тут его осенила *мысль*: I *партизаны* I должны быть где-то *здесь, I поблизости!*» (Б. Полевой. «Повесть о настоящем человеке».)

Интонация этого предложения, в котором вторая часть раскрывает содержание первой, — от повышения к понижению, с наиболее сильным ударением на конце второй части и соединительной паузой между частями.

«Биться *в одиночку* I — жизни *не перевернуть*». (Н. Островский. «Как закалялась сталь».)

Здесь первая часть бессоюзного сложного раскрывает условие второй. Интонация близка интонации сложноподчиненного с придаточным условным, но с более резким мелодическим переломом между частями.

«Было **я с н о** : **П Котик I дурачилась**». (А. Чехов. «Ионыч».)

Интонация этого предложения, в котором вторая часть раскрывает содержание первой, — от повышения к понижению, с наиболее сильным ударением на конце второй части и паузой между частями.

Все части бессоюзного сложного предложения, каждая из которых чаще всего представляет собой простое распространенное предложение, подвергаются такому же анализу, какому мы подвергаем простое распространенное предложение. В каждой части бессоюзного сложного предложения имеются различной силы ударения, и все они подчинены главному фразовому ударению I, обычно стоящему на последнем месте и представляющему собой последнюю часть бессоюзного предложения.

Чтение бессоюзного предложения с перечислительной связью во многом сходно с чтением однородных членов: вся целиком предпоследняя часть, и особенно ударное ее слово, повышается, а последняя часть, как последнее из однородных, вся понижается к точке.

Например:

«Мокрый **снег I** валил **х л о п ь я м и**; **П дома I** казались **г р я з н ы | и т е м н ы |** **П лица прохожих I** были **з е л е н ы**, **П и извозчики** на биржах I дремали под рыжими полостями своих **с а н е й**; **I** мокрая длинная шерсть их бедных **кляч I** завивалась **б а р а ш к о м**; **П т у м а н I** придавал **отдаленным предметам I** какой-то **с е р о - л и л о в ы й ц в е т**». (М. Лермонтов. Отрывок из начатой повести.)

В этом примере шесть частей — шесть простых распространенных предложений. Чтобы правильно прочесть это предложение, надо помнить о логической перспективе. Для этого, делая соответствующей силы ударения на тех словах, которые должны быть выделены, следует вести предложение к финалу, к его заключительной части: «туман придавал отдельным предметам какой-то серо-лиловый цвет». Вся эта последняя часть бессоюзного предложения получает ударение, близкое к фразовому ударению II, хотя эта часть и не является самостоятельным предложением.

Еще один пример:

«Но солнечный **луч I** **п о т у х**; **П мороз I** **к р е п ч а л** **I** начал пощипывать **н о с**; **П сумерки I** **г у с т е л и**; **П газ I** **б л е с н у л** из **магазинов и л а в о к**». (Ф. Достоевский. «Униженные и оскорбленные».)

В этом предложении четыре части. Каждая из них является простым предложением, и ударения внутри нее соответствуют правилам постановки ударений в простых предложениях.

Все предложение должно быть прочтено с интонацией перечисления, как читаются однородные члены предложения. Вся последняя часть — «газ блеснул из магазинов и лавок» — близка к чтению при фразовом ударении II, но главное ударное слово в данном случае находится не в конце предложения. По смыслу лучше сделать ударение на подлежащем «газ». Это слово несет основную смысловую нагрузку, так как означает признак вечера — свет в окнах магазинов.

## ПЕРИОД

Особым видом сложного предложения является период.

Период — это очень разветвленное сложное предложение, со многими придаточными. Такого рода предложение дает автору возможность подробно изложить и развить какую-либо мысль, нарисовать большую картину. Период представляет собой самостоятельную часть, завершенную по содержанию, внутри литературного произведения. Построение периода напоминает замкнутый круг, кольцо. Для автора период является особым стилистическим приемом. В самом построении периода заключен особый ритм, который создается с помощью определенной организации текста внутри каждой его части, а также с помощью повышений и понижений голоса, замедления или ускорения темпа речи при чтении периода.

Период всегда состоит из двух частей. Первая часть периода обычно бывает длиннее второй и содержит сложное перечисление, состоящее из нескольких сравнительно небольших частей.

Вся первая часть читается с постепенным повышением голоса на ударных словах внутри каждой части. Максимально голос повышается на главном ударном слове в конце первой части.

Между первой и второй частями периода находится наиболее длительная пауза (автор часто ставит тут тире). Эта пауза представляет собой как бы границу между частями. После этой паузы происходит резкий мелодический перелом. При переходе ко второй части голос сравнительно с первой частью резко понижается.

Вторая часть периода называется заключением («выводом») периода. Обычно она гораздо короче первой части. Внутри нее голос на ударных словах несколько повышается, но повышения эти меньше, чем в первой части, а максимальное понижение голоса происходит на главном ударном слове всего периода, находящемся в конце второй части. Тут ставится завершающая точка.

Обычно периоды бывают условные («если...») и временные («когда...»); встречаются и периоды уступительные («как ни...», «хотя...»).

Станиславский дает практический совет, как надо готовиться к чтению периода. Анализируя чтение монолога Отелло, он говорит: «Слежу, чтобы второй такт был сильнее первого, третий — сильнее второго, четвертый — сильнее третьего! Не кричать! Громкость — не сила! Сила — в повышении!.. Однако если каждый такт поднимать на терцию, то для сорока слов фразы потребуется диапазон в три октавы! Его нет! Поэтому после повышения делаю оттяжку вниз! Пять нот — вверх, две — оттяжка! Итого: только терция! А впечатление как от квинты! Потом опять четыре ноты вверх и две — оттяжка вниз! Итого: только две ноты повышения. А впечатление—четырех! И так все время»

Эту рекомендацию Станиславского об оттяжке вниз необходимо применять при чтении периода, так как встречаются чрезвычайно сложные, громоздкие периоды.

Разберем сначала сравнительно простой случай периода.

Например:

«Если вам восемь лет, и у вас синие глаза, и одна рука в компоте, а другая в замазке, и если у вас брат, которому пять лет, у которого насморк и который каждые пять минут теряет свой платок, и если ваша мама ушла на целый

день,— то тогда вам жить становится очень трудно». (В. Инбер. «Тосик, Мура и «ответственный коммунист».)

В этом примере первая часть, как и обычно, значительно длиннее, чем вторая. На границе между первой и второй частями автор ставит тире. Первая часть делится на три куска, каждый из кусков представляет собой придаточное условное. Паузы между кусками первой части будут длительнее, чем паузы между речевыми тактами внутри первой части. Пауза же, отделяющая первую часть периода от второй и обозначенная тире, будет более длительна, а голос на ударном слове, предшествующем ей («день»), повысится наиболее сильно, так как это — главное ударное слово первой части.

После паузы — границы между частями — голос резко понизится, начиная со слов «то тогда». Максимальное понижение голоса будет на слове «трудно». Это — главное ударное слово всего периода.

На таком сравнительно небольшом тексте читающему должно хватить диапазона его голоса для того, чтобы повышать голос на каждом новом куске первой части. Но если это окажется затруднительно, то даже и на этом тексте можно применить совет Станиславского об «оттяжке» вниз после повышения. Тогда, повысив голос на слове «замазке», надо начать снова со средней высоты на словах «если у вас брат». Добравшись до «вершины» второго куска — «платок», опять повысить голос, но повышение будет лишь немного выше, чем было на слове «замазке».

То же самое следует сделать и в третьем куске («и если ваша мама...»), но тут нужно резко повысить голос на главном ударном слове первой части — «день». Необходимо выдержать паузу между первой и второй частями и лишь после этого можно переходить ко второй части периода. После паузы со слов «то тогда» голос резко понижается (сравнительно с высотой на слове «день») — тут начинается вторая часть периода, заключение, итог, вывод. Слово «трудно» — это конец, максимальное понижение голоса, полная точка.

Вот схема ударений и пауз в этом примере:

«Если вам *восемь лет*, I и у вас *синие глаза*, I и одна рука *в компоте*, I а другая *в замазке*, | | и если у вас *брат*, I которому *пять лет*, I у которого *насморк* I и который каждые пять минут теряет свой *платок*, II и если *ваша мама* I ушла на целый *ДЕНЬ* — III го *тогда I вам жить становится очень ТРУДНО*».

Разберем еще один пример периода. Этот период — вступление из рассказа Л. Толстого «Два гусара». Он значительно труднее для чтения, чем предыдущий. Автор отмечает некоторые куски в первой части (с помощью тире). Однако границу между первой и второй частями периода должен отметить сам читающий.

Период из «Двух гусаров» — это целая картина, законченная характеристика эпохи:

«В 1800-х годах, в те времена, когда не было еще ни железных, ни шоссейных 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-камельи, 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 валдайские 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 наши отцы были еще молоды не одним отсутствием морщин и седых волос, а стрелялись за женщины, из другого угла комнаты бросались поднимать нечаянно и не нечаянно уроненные платочки, наши матери носили коротенькие талии и огромные рукава ь решали семейные дела выниманием билетиков, когда прелестные дамы-камелии прятались от дневного света, — в наивные времена масонских лож, мартинистов, тугендбунда, во времена Милорадовичей, Давыдовых, Пушкиных,— в губернском городе К- был съезд помещиков и кончались дворянские выборы». (Л. Толстой. «Два гусара».)

Чрезвычайно трудно графически передать все богатство интонаций при чтении подобного периода.

Вот примерная схема ударений и пауз в этом периоде:

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

Чтобы правильно прочитать такое произведение (ибо этот период есть как бы рассказ в рассказе), надо много упражняться, начав с самых несложных периодов и кончая такими, как данный период из «Двух гусаров».

### У п р а ж н е н и я

#### Сложносочиненное предложение

1) «Черт, перелетев через шлагбаум, оборотился в коня, и кузнец увидел себя на лихом бегуне среди улицы». (Н. Гоголь. «Ночь перед Рождеством».)

2) «Я видел кругом одно безбрежное лазурное море, все покрытое мелкой рябью золотых чешуек, а над головами такое же безбрежное, такое же лазурное море — и по нем, торжествуя и словно смеясь, катилось ласковое солнце». (И. Тургенев. Стихотворение в прозе «Лазурное царство».)

3) «Прибыли дамы. Они наполнили комнату запахом духов и тоненькими голосами; большие шляпы и перья заслонили произведения искусств; в ту пору хорошо было быть худой, и дамы в черных и темно-лиловых платьях казались едва живыми, едва держащими в руках муфты и меха». (А. Толстой. «Егор Абозов».)

### *Противопоставление (при противительном союзе)*

1) «Г у р м ы ж с к а я. Он рожден повелевать, а его заставляли чему-то учиться в гимназии». (А. Н. Островский. «Лес».)

2) «Два дня снегопад, а сегодня морозец и лазурь». (Г. Николаева. «Наш сад».)

3) «Маленькая бабушка слушала разговор молча, но потом и ей захотелось поговорить». (В. Белов. «Гудят провода».)

4) «Теперь, вспоминая тот год, я стыжусь тех полудетских слез, но они до сих пор кипят в горле». (В. Белов. «Плотничкине рассказы».)

### **Бессоюзное сложносочиненное предложение**

1) «Была ростепель, грязь, холод, реки взломало, дороги сделались непроезды; по несколько дней не выдавали ни лошадям, ни людям провианта». (Л. Толстой. «Война и мир».)

2) «Ярко горели восковые свечи, блестели серебро и хрусталь посуды, наряды дам и золото эполет; вокруг стола сновали слуги в красных кафтанах; слышались звуки ножей, стаканов, тарелок и звуки оживленного говора нескольких разговоров вокруг этого стола». (Л. Толстой. «Война и мир».)

3) «Солнце опустилось за выжженные холмы; в гавани появились огни; зажгли маяк, и он стал повертываться то красным, то белым светом; вечерний бриз затянул город запахом водорослей и рыбы, на улицах подвалило народу; на бульваре играла военная музыка; звенели колокольчики в кинематографах». (А. Толстой. «В гавани».)

### **Сложноподчиненное предложение**

1) «Кто никогда не видел, как растет клюква, тот может очень долго идти по болоту и не замечать, что он по клюкве идет». (М. Пришвин. «Кладовая солнца».)

2) «Отец верил, что Никита останется добрым на весь свой долгий век». (А. Платонов. «Никита».)

3) «Хозяин небольшого дома, в котором жил Чартков, был одно из творений, какими обыкновенно бывают владельцы домов где-нибудь в пятнадцатой линии Васильевского острова, на Петербургской стороне или в отдаленном углу Коломны,— творенье, каких много на Руси и которых характер так же трудно определить, как цвет изношенного сюртука». (Н. Гоголь. «Портрет».)

4) «Большая Марья жила где-то на чердаке и редко спускалась вниз, а когда она приходила, я чувствовал себя неловко, точно меня связывало невидимыми путями». (М. Горький. «В людях».)

5) «Музыка уже не пела. Она звала. Звала за собой в ту страну, где никакие горести не могли охладить любви, где никто не отнимет друг у друга счастья, где солнце горит, как золотая корона в волосах сказочной доброй волшебницы». (К. Паустовский. «Корзина с еловыми шишками».)

6) «Чем прозрачнее воздух, тем ярче солнечный свет». (К. Паустовский. «Золотая роза».)

7) «Чем дальше жил я в городе, тем больше чувствовал себя в нем как-то совершенно ни к чему,— даже Авилова почему-то изменилась ко мне, стала суха, насмешлива; чем темней и скучней становилась моя городская жизнь, тем чаще тянуло меня быть наедине с ней, — что-нибудь читать, рассказывать, высказываться». (И. Бунин. «Лица».)

8) «И чем ближе я к нему подходила, тем яснее видела, что нет на этом месте ничего похожего на детство и на счастливый сон». (О. Берггольц. «Дневные звезды».)

9) «Если отец, у которого болит голова, услышит плач, то закричит, затопает ногами и начнет драться, а с похмелья дерется он ужасно». (А. Чехов. «Старый дом».)

10) «Конкорд и я. Если дача сгорит, мы станем опять интеллигентными людьми». (А. Толстой. «Ракета».)

11) «Если писатель, работая, не видит за словами того, о чем он пишет, то и читатель ничего не увидит за ними». (К. Паустовский. «Золотая роза».)

12) «Когда пели тягучие, грустные песни, казалось, что каменные стены трактора сжимаются и душат, а когда хор пел бойко, удало и пестро одетые молодцы плясали — стены точно ветер колебал». (М. Горький. «Дело Артамоновых».)

13) «Когда мы возвратились к окошку билетной кассы, возле окошка собралась толпа народа». (В. Солоухин. «Терновник».)

14) «Когда зашел разговор о дачах, я вдруг рассказал, что у князя Ивана Ивановича есть такая дача около Москвы, что на нее приезжали смотреть из Лондона и Парижа, что там есть решетка, которая стоит триста тысяч, и что князь Иван Иванович мне очень близкий родственник, и я нынче у него обедал, и он звал меня непременно приехать к нему на эту дачу жить с ним целое лето, но что я отказался, потому что хорошо знаю эту дачу, несколько раз бывал на ней, и что все эти решетки и мосты для меня не занимательны, потому что я терпеть не могу роскоши, особенно в деревне, а люблю, чтоб в деревне уж было совсем как в деревне... Сказав эту страшную ложь, я сконфузился и покраснел, так что все, верно, заметили, что я лгу». (Л. Толстой. «Юность».)

15) «Но мысль о том, что его товарищи, даже, наверное, Кукушкин, который быстро поправляется, будут участвовать в них, а он обречен на прозябание в тылу и что ничем это уже не исправишь, была для него так горька, что когда теперь Комиссар читал газеты или начинался разговор о войне, Алексей закрывался с головой одеялом и двигал щекой по подушке, чтобы не видеть и не слышать». (Б. Полевой. «Повесть о настоящем человеке».)

16) «Но у ворот рынка, где всегда стоят несколько старух с букетами полевых цветов, та же женщина, которая только что отдала часть своего хлеба на молоко для детей, останавливается и совсем уж за крошечный ломтик

покупает большой букет ромашки или колокольчиков и несет его, нередко под обстрелом, к себе домой, чтобы украсить свою комнату», (О. Берггольц. «Говорит Ленинград».)

### Период (разные виды)<sup>1</sup>

1) «Мелузов. А если я перестану учить, перестану верить в возможность улучшать людей или малодушно погружусь в бездействие и махну рукой на все,— тогда покупайте мне пистолет, спасибо скажу». (А. Островский. «Таланты и поклонники».)

2) «Если бы не рев воды, если бы не удары грома, которые, казалось, грозили расплющить крышу дворца, если бы не стук града, молотившего по ступеням балкона, можно было бы расслышать, что прокуратор что-то бормочет, разговаривая сам с собой». (М. Булгаков. «Мастер и Маргарита».)

3) «Если хотите быть подлинными сыновьями своей страны и всей земли, людьми познания и духовной свободы, людьми, создающими духовные ценности,— то будьте верны музе далеких странствий и путешествуйте в меру своих сил и свободного времени». (К. Паустовский. «Муза дальних странствий».)

4) «В осеннюю тишину, когда холодный, суровый туман с земли ложится на душу, когда он тюремной стеною стоит перед глазами и свидетельствует человеку об ограниченности его воли, сладко бывает думать о широких, быстрых реках с привольными, крутыми берегами, о непроходимых лесах, безграничных степях». (А. Чехов. «Мечты».)

5) «В одну из тех минут, когда с уроком в руке занимаешься прогулкой по комнате, стараясь ступить только по одним щелям половиц, или пением какого-нибудь несообразного мотива, или размазыванием чернил по краю стола, или повторением без всякой мысли какого-нибудь изречения,— одним словом, в одну из тех минут, когда ум отказывается от работы и воображение, взяв верх, ищет впечатлений, я вышел из классной и без всякой цели спустился к площадке». (Л. Толстой. «Отрочество».)

6) «Как ни старались люди, собравшись в одно небольшое место несколько сот тысяч, изуродовать ту землю, на которой они жались, как ни забивали камнями землю, чтобы ничего не росло на ней, как ни счищали всякую пробивающуюся травку, как ни дымили каменным углем и нефтью, как ни обрезывали деревья и ни выгоняли всех животных и птиц,— весна была весною даже и в городе». (Л. Толстой. «Воскресение».)

7) «Можно смело сказать, что любой человек, если он проведет хотя бы один только день с удочками на реке или озере, если он надышится запахом трав и воды, услышит пересвист, птиц и курлыканье журавлей, увидит в темной воде блеск крупной рыбы, если он, наконец, почувствует ее упругий бег на тончайшей леске, будет потом долго вспоминать этот день, как один из самых спокойных и счастливых дней своей жизни». (К. Паустовский. «Великое племя рыбаков».)

8) «Когда Ростов подъезжал к полку, он испытывал чувство, подобное тому, которое он испытал, подъезжая к Поварскому дому. Когда он увидел первого гусара в расстегнутом мундире своего полка, когда он узнал рыжего Дементьева, увидел коновязи рыжих лошадей, когда Лаврушка радостно закричал своему барину: «Граф приехал!» и лохматый Денисов, спавший на постели, выбежал из землянки, обнял его и офицеры сошлись к приезжему,—

Ростов испытал такое же чувство, как когда его обнимала мать, отец и сестры, и слезы радости, подступившие ему к горлу, помешали ему говорить». (Л. Толстой. «Война и мир».)

9) «В конце марта, в один из тех передовых весенних дней, неожиданнорывающихся в белый от снега, тепло закутанный город, когда с утра заблестит, зазвенит капель с карнизов и крыш, зажурчит вода по водосточным трубам, верхом потекут под ними зеленые кадки, развезет по улицам снег, задымится асфальт и высохнет пятнами, когда тяжелая шуба повиснет на плечах, глядишь,— а уж какой-то мужчина с острой борошкой идет в одном пиджаке, и все оглядываются на него, улыбаются, а поднимешь голову — небо такое бездонное и синее, словно вымыто водами,— в такой день, в половине четвертого, Иван Ильич вышел из технической конторы, что на Невском, расстегнул хорьковую шубу и сощурился от солнца». (А. Толстой. «Хождение по мукам».)

10) «Но когда седовласый почтенный профессор с дрожью в голосе просит вас привезти из заграничной поездки спичечный коробок, когда он дрожащим пинцетом наклеивает новую спичечную этикетку к себе в альбом (этикеток у него около восьми тысяч), когда он готов заплатить за редкую этикетку... не будем говорить, сколько он готов заплатить, — то это не просто увлечение, но и в некотором роде болезнь или, скажем точнее, страсть». (В. Солоухин. «Черные доски».)

11) «Почти месяц спустя после того утра, когда на раскисшем картофельном поле, под мелким сырым дождиком ждал я, пока нагрузят тяжелый самосвал, и когда все было еще впереди — и прозрачная синева южного моря, и солнце, и чудесная галька, и когда казалось, что я покидаю разложенные на столе бумаги и теплый (потому что нет в нем ветра), пахнущий грибами и еловым дымом лес, и продрогшую речку нашу, когда казалось, что все это я покидаю самое большее на неделю,— почти месяц спустя после этого утра приехал я снова в родное село». (В. Солоухин. «Терновник».)

12) «Когда взошел я на Адмиралтейский бульвар,— это было накануне светлого воскресения вечером,— когда Адмиралтейским бульваром достиг я пристани, перед которою блестят две яшмовые вазы, когда открылась передо мною Нева, когда розовый цвет неба дымился с Выборгской стороны голубым туманом, строения стороны Петербургской оделись почти лиловым цветом, скрывшим их неказистую наружность, когда церкви, у которых туман одноцветным покровом своим скрыл все выпуклости, казались нарисованными или наклеенными на розовой материи, и в этой лилово-голубой мгле блистал один только шпиг Петропавловской колокольни, отражаясь в бесконечном зеркале Невы,— мне казалось, будто я переехал в какой-нибудь другой город, где уже я бывал, где все знаю, и где то, чего нет в Петербурге». (Н. Гоголь. «Москва и Петербург».)

13) «Даже в те часы, когда совершенно потухает петербургское серое небо и весь чиновный народ наелся и отобедал, кто как мог, сообразно с получаемым жалованьем и собственной прихотью,— когда все уже отдохнуло после департаментского скрипенья перьями, беготни, своих и чужих необходимых занятий и всего того, что задает себе добровольно, больше даже, чем нужно, неугомонный человек,— когда чиновники спешат передать наслаждению оставшееся время: кто побойчее, несется в театр; кто на улицу, определяя его на рассматриванье кое-каких шляпенек; кто на вечер — истратить его в

комплиментах какой-нибудь смазливой девушке, звезде небольшого чиновного круга; кто, и это случается чаще всего, идет, просто, к своему брату в четвертый или третий этаж, в две небольшие комнаты с передней или кухней и кое-какими модными претензиями, лампой или иной вещицей, стоившей многих пожертвований, отказов от обедов, гуляний; словом, даже в то время, когда все чиновники рассеиваются по маленьким квартиркам своих приятелей поиграть в штурмовой вист, прихлебывая чай из стаканов с копеечными сухарями, затягиваясь дымом из длинных чубуков, рассказывая во время сдачи какую-нибудь сплетню, занесшуюся из высшего общества, от которого никогда и ни в каком состоянии не может отказаться русский человек, или даже, когда не о чем говорить, пересказывая вечный анекдот о коменданте, которому пришли сказать, что подрублен хвост у лошади фалько- нетова монумента, — словом, даже тогда, когда все стремится развлечься, Акакий Акакиевич не предавался никакому развлечению». (Н. Гоголь. «Шинель».)

1) «Но до чтения ли, до письма ли было тут, когда душистые черемухи зацветают, когда пучок на березах лопается, когда черные кусты смородины опушаются беловатым пухом распускающихся сморщенных листочков, когда все скаты гор покрываются подснежными тюльпанами, называемыми **сон**, лилового, голубого, желтоватого и белого цвета, когда полезут везде из земли свернутые в трубочки травы и завернутые в них головки цветов; когда жаворонки с утра до вечера висят в воздухе над самым двором, рассыпаясь в своих журчащих, однообразных, замирающих в небе песнях, которые хватили меня за сердце, которых я заслушивался до слез; когда божьи коровки и все букашки выползают на божий свет, крапивные и желтые бабочки замелькают, шмели и пчелы зажужжат; когда в воде движенье, на земле шум, в воздухе трепет, когда и луч солнца дрожит, пробиваясь сквозь влажную атмосферу, полную жизненных начал... А сколько было мне дела, сколько забот!» (С. Аксаков. «Детские годы Багрова-внука».)

2) «Автор чрезвычайно затрудняется, как назвать ему обеих дам таким образом, чтобы опять не рассердились на него, как серживались прежде. Назвать выдуманной фамилией опасно. Какое ни придумай имя, уж непременно найдется в каком-нибудь углу нашего государства, благо велико, кто-нибудь, носящий его, и непременно рассердится не на живот, а на смерть, станет говорить, что автор нарочно приезжал секретно с тем, чтобы выведать все, что он такое сам, и в каком тулупчике ходит, и к какой Аграфене Ивановне навевывается, и что любит покушать. Назови же по чинам —боже сохрани, и того опасней! Теперь у нас все чины и сословия так раздражены, что все, что ни есть в печатной книге, уже кажется им личностью: таково уж, видно, расположение в воздухе. Достаточно сказать только, что есть в одном городе глупый человек, это уже и личность: вдруг выскочит господин почтенной наружности и закричит: ведь я тоже человек, стало быть, я тоже глуп, словом, вмиг смекнет, в чем дело. А потому, для избежания всего этого, будем называть даму, к которой приехала гостя, так, как она называлась почти единогласно в городе N, именно дамою приятною во всех отношениях.

Это название она приобрела законным образом, ибо, точно, ничего не пожалела, чтобы сделаться любезною до последней степени. Хотя, конечно, сквозь любезность прокрадывалась ух какая юркая прыть женского характера! и хотя подчас в каждом приятном слове ее торчала ух какая булавка! а уж не приведи бог, что кипело в сердце против той, которая бы пролезла как-нибудь и чем-нибудь в первые. Но все это было облечено самую тонкою светскостью, какая только бывает в губернском городе. Всякое движение производила она со вкусом, даже любила стихи, даже иногда мечтательно умела держать голову, и все согласились, что она, точно, дама приятная во всех отношениях. Другая же дама, то есть приехавшая, не имела такой многосторонности в характере, и потому будем называть ее: просто приятная дама». (Н. Гоголь. «Мертвые души».)

---

<sup>10</sup> В приложении мы даем литературные примеры на все виды сложных предложений для работы по всем разделам курса.

3) «Марья Александровна Москалева, — конечно, первая дама в Мордасове, и в этом не может быть никакого сомнения. Она держит себя так, как будто ни в ком не нуждается, а, напротив, все в ней нуждаются. Правда, ее почти никто не любит и даже очень многие искренно ненавидят; но зато ее все боятся, а этого ей и надобно. Такая потребность есть уже признак высокой политики. Отчего, например, Марья Александровна, которая ужасно любит сплетни и не заснет всю ночь, если накануне не узнала чего-нибудь новенького, — отчего она, при всем этом, умеет себя держать так, что, глядя на нее, в голову не придет, чтоб эта сановитая дама была первая сплетница в мире или, по крайней мере, в Мордасове. Напротив, кажется, сплетни должны исчезнуть в ее присутствии; сплетники — краснеть и дрожать, как школьники перед господином учителем, и разговор должен пойти не иначе как о самых высоких материях. Она знает, например, про кой-кого из мордасовцев такие капитальные и скандальные вещи, что расскажи она их, при удобном случае, и докажи их так, как она их умеет доказывать, то в Мордасове будет Лиссабонское землетрясение. А между тем, она очень молчалива на эти секреты, и расскажет их разве уж в крайнем случае, и то не иначе, как самым коротким приятельницам. Она только пугнет, намекнет, что знает, и лучше любит держать человека или даму в непрерывном страхе, чем поразить окончательно. Это ум, это тактика!

Она не имеет соперниц в Мордасове. Она, например, умеет убить, растерзать, уничтожить каким-нибудь словом соперницу, чему мы свидетели, а между тем, покажет вид, что и не заметила, как выговорила это слово. А известно, что такая черта есть уже принадлежность самого высшего общества». (Ф. Достоевский. «Дядюшкин сон».)

4) «Это была страшная история; это история покинутой женщины, пережившей свое счастье; большой, измученной и оставленной всеми; отвергнутой последним существом, на которое она могла надеяться, — отцом своим, оскорбленным когда-то ею и, в свою очередь, выжившим из ума от нестерпимых страданий и унижений. Это история женщины, доведенной до отчаяния; ходившей со своей девочкой, которую она считала еще ребенком, по холодным грязным петербургским улицам и просившей милостыню; женщины, умиравшей потом целый месяц в сыром подвале, и которой отец отказывал в прощении до последней минуты ее жизни и только в последнюю минуту опомнившийся и прибежавший простить ее, но уже заставший один холодный труп вместо той, которую любил больше всего на свете». (Ф. Достоевский. «Униженные и оскорбленные».)

5) «Утро было совершенно ясное. Вдруг он увидел — шагах в двадцати от себя, как ему показалось в первую минуту, — чисто-белые громады с их нежными очертаниями и причудливую, отчетливую воздушную линию их вершин и далекого неба. И когда он понял всю даль между им и горами и небом, всю громадность гор, и когда почувствовалась ему вся бесконечность этой красоты, он испугался, что это призрак, сон. Он встряхнулся, чтобы проснуться. Горы были все те же. На быстром движении тройки по ровной дороге горы, казалось, бежали по горизонту, блестя на восходящем солнце своими розовыми вершинами.

Сначала горы только удивили Оленина, потом обрадовали; но потом, больше и больше вглядываясь в эту, не из черных гор, но прямо из степи

вырастающую и убегающую цепь снеговых гор, он мало-помалу начал вникать в эту красоту и *почувствовал* горы. С этой минуты все, что только он видел, все, что он думал, все, что он чувствовал, получало для него новый, строго величавый характер гор. Все московские воспоминания, стыд, раскаяние, все пошлые мечты о Кавказе, все исчезли и не возвращались более. «Теперь началось», — как будто сказал ему какой-то торжественный голос. И дорога, и вдаль видневшаяся черта Терека, и станицы, и народ — все это казалось ему теперь уже не шуткой. Взглянет на небо, и вспомнит горы. Вот едут два казака верхом, и ружья в чехлах равномерно поматываются у них за спинами, и лошади их перемешиваются гнедыми и серыми ногами; а горы... За Терекон виден дым в ауле; а горы... Солнце всходит и блещет на виднеющемся из-за камня Тереке; а горы... Из станицы едет арба, женщины ходят, красивые женщины, молодые; а горы... Абреки рыскают в степи, и я еду, их не боюсь, у меня ружье и сила, и молодость; а горы...» (Л. Толстой. «Казак».)

6) «Они смеялись и радовались вовсе не оттого, что была причина их смеху; но им на душе было радостно и весело, и потому все, что ни случилось, было для них причиной радости и смеху. Пете было весело оттого, что, уехав из дома мальчиком, он вернулся (как ему говорили все) молодцом-мужиной; весело было оттого, что он дома, оттого, что из Белой Церкви, где не скоро была надежда попасть в сражение, попал в Москву, где на днях будут драться, и, главное, весело оттого, что Наташа, настроению духа которой он всегда покорялся, была весела. Наташа же была весела потому, что она слишком долго была грустна, и теперь ничто не напоминало ей причину ее грусти, и она была здорова. Еще она была весела потому, что был человек, который ею восхищался (восхищение других была та мазь колес, которая была необходима для того, чтобы ее машина совершенно свободно двигалась), и Петя восхищался ею. Главное же, веселы они были потому, что война была под Москвой, что будут сражаться у заставы, что раздадут оружие, что все бегут, уезжают куда-то, что вообще происходит что-то необычайное, что всегда радостно для человека, в особенности для молодого». (Л. Толстой. «Война и мир».)

7) «В Москве, как только он въехал в свой дом с засохшими и засыхающими княжнами, с громадной дворней, как только он увидел — проехав по городу — эту Иверскую часовню с бесчисленными огнями свеч перед золотыми ризами, эту кремлевскую площадь с незаезженным снегом, этих извозчиков и лачужки Сивцева Вражка, увидал стариков московских, ничего не желающих и, никуда не спеша, доживающих свой век, увидал старушек — московских барынь, московские балы и московский Английский клуб, — он почувствовал себя дома, в тихом пристанище. Ему стало в Москве покойно, тепло, привычно и грязно, как в старом халате.

Московское общество все, начиная от старух до детей, как своего давножданного гостя, которого место всегда было готово и не занято, приняло Пьера.

Для московского света Пьер был самым милым, добрым, умным, веселым, великодушным чудачком, рассеянным и душевным, русским, старого покроя, баринном.

Кошелек его всегда был пуст, потому что открыт для всех. Бенефисы, дурные картины, статуи, благотворительные общества, цыгане, школы,

подписные обеды, кутежи, масоны, церкви, книги — никто и ничто не получало отказа, и ежели бы не два его друга, занявшие у него много денег и взявшие его под свою опеку, он бы все роздал». (Л. Толстой. «Война и мир».)

8) «Некоторое время, за оскудением градоначальников, городом управляли квартальные; но так как либерализм еще продолжал давать тон жизни, то они не бросались на жителей, но учтиво прогуливались по базару и умильно рассматривали, который кусок пожирнее. Но даже эти скромные походы не всегда сопровождались для них удачею, потому что обыватели настолько осмелились, что охотно дарили только требухой.

Последствием такого благополучия было то, что в течение целого года в Глупове состоялся всего один заговор, но и то не со стороны обывателей против квартальных (как это обыкновенно бывает), а, напротив того, со стороны квартальных против обывателей (чего никогда не бывает). А именно: мучимые голодом квартальные решились отравить в гостином дворе всех собак, дабы иметь в ночное время беспрепятственный вход в лавки. К счастью, покушение было усмотрено вовремя, и заговор разрешился тем, что самих заговорщиков лишили на время установленной дачи требухи. После того прибыл в Глупов статский советник Иванов, но оказался столь малого роста, что не мог вмещать ничего пространного. Как нарочно, это случилось в ту самую пору, когда страсть к законодательству приняла в нашем отечестве размеры чуть-чуть не опасные; канцелярии кипели уставами, как никогда не кипели сказочные реки млеком и медом, и каждый устав весил отнюдь не менее фунта. Вот это-то обстоятельство именно и причинило гибель Иванову, рассказ о которой, впрочем, существует в двух совершенно различных вариантах. Один вариант говорит, что Иванов умер от испуга, получив слишком обширный сенатский указ, понять который не надеялся. Другой вариант утверждает, что Иванов совсем не умер, а уволен был в отставку за то, что голова его вследствие постепенного присыхания мозгов (от ненужности в их употреблении) перешла в зачаточное состояние». (М. Салтыков-Щедрин. «История одного города».)

9) «Около нашего вагона, облокотившись о загородку площадки, стоял кондуктор и глядел в ту сторону, где стояла красавица, и его испитое, обрюзглое, неприятно сытое, утомленное бессонными ночами и вагонной качкой лицо выражало умиление и глубочайшую грусть, как будто в девушке он видел свою молодость, счастье, свою трезвость, чистоту, жену, детей, как будто он каялся и чувствовал всем своим существом, что девушка эта не его и что до обыкновенного человеческого, пассажирского счастья ему с его преждевременной старостью, неуклюжестью и жирным лицом так же далеко, как до неба.

Пробил третий звонок, раздались свистки, и поезд лениво тронулся. В наших окнах промелькнули сначала кондуктор, начальник станции, потом сад, красавица со своей чудной, детски-лукавой улыбкой...

Высунувшись наружу и глядя назад, я видел, как она, проводив глазами поезд, прошла по платформе мимо окна, где сидел телеграфист, поправила свои волосы и побежала в сад. Вокзал уже не загромождал запада, поле было открыто, но солнце уже село, и дым черными клубами стлался по зеленой бархатной озими. Было грустно и в весеннем воздухе, и на темневшем небе, и в

вагоне. Знакомый кондуктор вошел в вагон и стал зажигать свечи». (А. Чехов. «Красавицы».)

10) «С конца сентября наши сады и гумна пустели, погода, по обыкновению, круто менялась. Ветер по целым дням рвал и трепал деревья, дожди поливали их с утра до ночи. Иногда к вечеру между хмурыми низкими тучами пробивался на западе трепещущий золотистый свет низкого солнца; воздух делался чист и ясен, а солнечный свет ослепительно сверкал между листвою, между ветвями, которые живою сеткою двигались и волновались от ветра. Холодно и ярко сияло на севере над тяжелыми свинцовыми тучами жидкое голубое небо, а из-за этих туч медленно выплывали хребты снеговых гор-облаков. Стоишь у окна и думаешь: «Авось, бог даст, распогодится». Но ветер не унимался. Он волновал сад, рвал непрерывно бегущую из трубы людской струю дыма и снова нагонял зловещие космы пепельных облаков. Они бежали низко и быстро — и скоро, точно дым, загуманивали солнце. Погасал его блеск, закрывалось окошечко в голубое небо, а в саду становилось пустынно и скучно, и снова начинал сеять дождь... сперва тихо, осторожно, потом все гуще и, наконец, превращался в ливень с бурей и темнотою. Наступала долгая, тревожная ночь...

Из такой трепки сад выходил почти совсем обнаженным, засыпанным мокрыми листьями и каким-то притихшим, смирившимся». (И. Бунин. «Антоновские яблоки».)

11) «Каждая весна есть как бы конец чего-то изжитого и начало чего-то нового. Той далекой московской весной этот обман был особенно сладок и силен—для меня по моей молодости и потому, что кончались мои студенческие годы, а для многих прочих просто по причине весны, на редкость чудесной. Каждая весна — праздник, а та весна была особенно празднична.

Москва прожила свою сложную и утомительную зиму. А потом прожила великий пост, пасху и опять почувствовала, будто она что-то кончила, что-то свалила с плеч, дождалась чего-то настоящего. И было множество москвичей, которые уже меняли или готовились изменить свою жизнь, начать ее как бы сначала и уже по-иному, чем прежде, зажить разумнее, правильнее, моложе, и спешили убирать квартиры, заказывать летние костюмы, делать покупки, — а ведь покупать (даже нафталин) весело! — готовились, одним словом, к отъезду из Москвы, к отдыху на Кавказе, в Крыму, за границей, вообще к лету, которое, как всегда кажется, непременно должно быть счастливым и долгим, долгим.

Сколько прекрасных, радующих душу чемоданов и новенькие, скрипящих корзины было куплено тогда в Леонтьевском переулке и у Мюра-Мерилиза! Сколько народу стриглось, брилось у Базиля и Теодора! И один за другим шли солнечные, возбуждающие дни, дни с новыми запахами, с новой чистотой улиц, с новым блеском церковных маковок на ярком небе, с новым Страстным, с новой Петровкой, с новыми светлыми нарядами на щеголихах и красавицах, пролетавших на легких лихачах по Кузнецкому, с новой светло-серой шляпой знаменитого актера, тоже быстро пролетавшего куда-то на «дутьях».

Все кончали какую-то полосу своей прежней, не той, какой нужно было, жизни, и чуть не для всей Москвы был канун жизни новой, непременно

счастливой,— был он и у меня, и у <sup>II</sup>меня даже особенно, гораздо больше других, как казалось мне тогда». (И. Бунин. «Далекое».)

12) «На Перу<sup>11</sup> блестят сотни витрин, развеваются над посольствами иноземные флаги, двенадцатязычная толпа шумит, суетится, шатается из лавок в лавки; едят сладости, бросают апельсиновые корки, чистят себе башмаки, забираясь на перекрестках на высокие кресла под балдахин.

На Перу, толкая локтями людишек в фесках, презрительно шагает посреди замусоренного тротуара английский офицер. Гуляет в малиновой с золотом кепи усатый француз, похлопывая стеком себя по коричневым крагам и с готовностью поворачивая великолепный профиль к мелькнувшему личику за полупрозрачной чадрой, к напудренному носику под соломенной шляпкой, к сизоволосой головке бледной гречанки.

На Перу кучками бродят русские офицеры с черепом и костями на погонах, в измятых лихо картузиках, с облезлыми маузерами, торчащими из кармана. Странно и нище одетые русские женщины с тоской отворачиваются от витрин.

Русские интеллигенты, в пыльниках, испачканных дегтем и вагонным салом, поправляют разбитое пенсне перед вертящимся торчком на угольях многопудовым вертелом, с которого лоснящийся, щетинистый восточный человек срезает длинным ножом лакомые кусочки. В мистической тоске бродит меж запахами жареного и сладкого прокуренный журналист, мечтающий о разрешении на русскую антибольшевистскую газету в Константинополе.

На Перу, на лотках и тележках у торговцев остатками немецкого товара и местной дряни, трещат, сводят прохожих с ума звонки, будильники, звоночки и колокольчики. Не переставая звонят трамваи, хрипят, взывают автомобили, шелкают бичи парных извозчиков, из ресторанных дверей вырываются, вслед за пьяными, растланные звуки оркестриков. Вся эта суета — высоко над морем, на Перу». (А. Толстой. «Похождения Невзорова, или Ибикус».)

13) «Серой тонкой змеей, протянутой через весь партер, уходящей неизвестно куда, лежал на полу партера электрический провод в чехле. От него питалась малюсенькая лампочка на столике, стоящем в среднем проходе партера. Лампочка давала ровно столько света, чтобы осветить лист бумаги на столе и чернильницу. На листе была нарисована курносая рожа, рядом с рожой лежала еще свежая апельсиновая корка и стояла пепельница, полная окурков. Графин с водой отблескивал тускло, он был вне светящегося круга. Партер настолько был погружен в полумрак, что люди со свету, входя в него, начинали идти ощупью, берясь за спинки кресел, пока не привыкал глаз.

Сцена была открыта и слабо освещена сверху из выносного софита.

На сцене стояла какая-то стенка, задом повернутая на публику, причем на ней было написано: «Волки и овцы — 2». Стояло кресло, письменный стол, два табурета. В кресле сидел рабочий в косоворотке и пиджаке, а на одном из табуретов — молодой человек в пиджаке и брюках, но опоясанный ремнем, на котором висела шашка с георгиевским темляком. В зале было душно, а на улице полный май.

---

<sup>11</sup> Улица в Константинополе.

Это был антракт на репетиции — актеры ушли в буфет завтракать». (М. Булгаков. «Театральный роман».)

14) «Даже спокойнейшее кафе в Москве не может идти в сравнение с подобными институтами в прочих мировых столицах. Там чинный посетитель, прежде чем выцедить сквозь зубы последнюю каплю кофья, перелистает полсотни газетных полос, усеянных рекламными голенькими красотками, сам засеет приветами и поклонами две-три почтовых открыточки друзьям-знакомым — и все это с приятной расстановкою, исподволь соизмеряя глазом структуры дам за соседними столиками с конструкциями дам на рекламах. Когда еще он дойдет до того, чтобы потребовать счет за свою чашечку кофья; когда еще проверит, правильно ли гарсон начислил себе проценты за услуги; когда еще поднимется, выйдет за дверь и приступит к своему тактовому движению по тротуару, которое на музыкальном языке можно бы обозначить как анданте грациозо. В Москве происходит все наоборот. Кафе бурлит, роится, кафе парится, потеет. Самая ужасная для москвича пытка — ждать. Дождаться, когда примут на вешалку пальто; когда освободится столик; когда стряхнет с него крошки подавальщица; когда запишет она в блокнотик заказ; когда заказ появится перед носом. И вот уже куда-то ты опаздываешь; где-то кого-то ты уже не застанешь; и кто-то нацелился уже на твой столик из очереди ожидающих, с ненавистью наблюдая, скоро ли ты дожуешь свой кусок и пропустишь, наконец, последний глоток какого-нибудь питья. Скорее бы только подбежала взмокающая от трудовой перегрузки официантка; скорее бы рассчитаться с нею; скорее бы вытянуть свою одежду меж столпившихся в гардеробной прибывающих и уходящих посетителей; скорее бы нырнуть в людскую речку на улице; а там — вынырнуть из речки и по мостовой броситься к остановившемуся автобусу; а там уж как-нибудь втиснуться в него, чтобы через остановку вывалиться с кучей пассажиров у метро и кинуться в его наземный павильон. Тут после уличных порывов движения, которые музыкант назвал бы аллегро энерджико, открывается счастливая пауза. Москвич ступил на эскалатор и, опускаясь в подземелье, поднимается на седьмое небо блаженства; нигде не отыщется такой живительной прохлады, как в этой дворцово-блистательной преисподней. Можно вздохнуть, можно утереть лицо, можно прикинуть в уме — как исхитриться и поспеть в два служебных учреждения, если времени в обрез только на одно? Чудесное путешествие — это минутное ниспускание на эскалаторе к поезду метро! Есть, правда, люди, которым не терпится и тут — им хочется свести минуту спуска хотя бы до трех четвертей минуты, — они проталкиваются между отдыхающими на самоходной лестнице бездельниками и бегут по ней на шум близящихся туннелями поездов. Москва не может не бежать». (К. Федин. «Костер».)

15) «Знакомство с Парижем придавало любви к своим русским местам особое очарование. Я знал, что вернусь к себе обогащенный знакомством не только с Парижем, но и с другими странами. И вот тогда-то, вернувшись, я и почувствую самую сильную и самую нежную любовь к каждой прожилке на сыром листочке ольхи, тогда-то и узнаю окончательную прелесть России, туманной, машущей в лицо тысячами километровых столбов. Наш русский туман не совсем такой, как резкие гуманы Запада, как высокие туманы здешних морей. Наш туман — это синеющая дымка. Она порождена

огромной глубиной равнинного кругозора с его реками, заводами, лесами и перелесками.

Я вспомнил мое советское отечество на набережных Сены. Неожиданно передо мной открылось в новом качестве ощущение своей страны. Оно неизмеримо больше и сложнее, чем мы думаем. Оно стесняет дыхание, как сердцебиение.

Нельзя ничего отделить от чувства своей страны, даже любовь к женщине. Эта любовь расцветает для нас под небом именно нашей России и каждой своей — то счастливой, то печальной — минутой связана с ней. Понятие родины вмещает все, что может вместить наша жизнь». (К. Паустовский. «Мимолетный Париж».)

16) «Внезапно в темноте ночи уверенно и громко заиграла гармошка. Радостная, широкая мелодия разлилась по деревне, и все звуки вечерней улицы: и чирканье шагов, и торопливый говор девчат, и сердитый шепот засыпающей листвы, и равномерный шум далекого товарного поезда—все потонуло в этой певучей струе музыки. И только иногда, когда гармонист рассыпал залиvistую затихающую трель, становилось слышно, что возле него смеются девчата и на задах басом лает собака. Гармонист шел серединой улицы и играл, повторяя мелодию и украшая ее все новыми и новыми узорами... И вдруг, как будто не в лад, как будто немного опаздывая, смелый пронзительный девичий голос начал частушку, и тут уже не стало слышно собачьего лая. Я прислушался, но не смог разобрать слов: только сильный переливчатый голос, то кокетливо отставая, то нагоняя мотив, разливался по улице, повторяя все затейливые колена гармошки. Частушка оборвалась так же внезапно, как и возникла, но гармонист все играл и играл, ни на что не обращая внимания, терпеливо дожидаясь, когда к нему подстанет следующая певица». (С. Антонов. «Поддубенские частушки».)

17) «Все, что было наиболее здорового и молодого среди людей, они отдали фронту; и в то же время они производили угля, металла, хлеба, совершенных, по последнему слову, машин во много раз больше, чем до войны; и в то же время переводили на восток наиболее крупные, стоящие под угрозой захвата или разрушения предприятия — тысячи станков, десятки тысяч рабочих, сотни тысяч семей; и в то же время изыскивали на месте новое оборудование и новых рабочих в опустевшие корпуса, чтобы снова вдохнуть в них жизнь, держали все производство и всех людей в том состоянии готовности, когда все это в любой момент можно было снять и вывезти; и в то же время изобретали технические усовершенствования на производстве, применяли новые, более интенсивные сорта сельскохозяйственных культур, изыскивали заменители тех продуктов и сырья, которых не хватало; и в то же время делали все то, что они делали и до войны, и без чего немислима жизнь людей в государстве, особенно в дни войны,— снабжали людей, кормили их, одевали, учили детей, лечили больных, выпускали новых инженеров, учителей, врачей, агрономов, содержали милицию, клубы, театры, столовые, бани, прачечные, парикмахерские, спортивные залы и стадионы, создавали детские дома для сирот, а главное — неустанно поддерживали во всех людях нечеловеческое напряжение их физических и душевных сил, чтобы люди вынесли все, что война возложила на их плечи». (А. Фадеев. «Молодая гвардия».)

18) «...Степь под ветром могуче и мерно дышала во всю свою широченную грудь пьянящим и всегда немного грустным ароматом скошенной травы, от дубовых перелесков, мимо которых бежала дорога, тянуло прохладой, мертвым, но бодрящим запахом созревшей дубовой листвы, а вот прошлогодние листья ясеня почему-то пахли молодостью, весной и, быть может, немножко — фиалками. От этого смешения разнородных запахов обычному человеку всегда почему-то становится не очень весело, как-то не по себе, особенно тогда, когда он остается сам с собой, наедине... Но не таков был дед Щукарь. Удобно устроив большую ногу, положив ее на свернутый зипун, а правую беспечно свесив с линейки, он уже широко улыбался беззубым ртом, довольно шурил обесцвеченные временем глазки, а крохотный, облупленный и красный носик его так и ходил ходуном, жадно ловя родные запахи родной степи.

А почему ему было и не радоваться жизни? Боль в ноге стала понемногу утихать, туча, принесенная ветром откуда-то с далекого востока, надолго закрыла солнце, и по равнине, по буграм, по курганам и балкам поплыла густая, сиреневая тень, дышать стало легче, а впереди как-никак ожидал его обильный ужин... Нет, как хотите, но деду Щукарю жилось пока не так уж плохо» (М. Шолохов. «Поднятая целина».)

19) «До сих пор не могу забыть эту картину: черная каменная лестница с потертыми черными перилами, большое деревцо, окно — обыкновенное нью-йоркское окно без переплета, с поднимающейся нижней рамой, как в вагоне,— и в этом окне, увешанном птичьими клетками, среди множества цветочных горшков, прелестная и очень бледная в своей грустной прелести девушка — подросток лет четырнадцати, с длинными волосами, старомодно ниспадающими на ее узкие плечи, с тонкими полуобнаженными руками и длинными пальцами, которыми она грациозно касалась своего еще совсем по-детски овального подбородка и нежной шейки с голубыми каменными бусами. Это была полуженщи- на-полуребенок, и она нежно и грустно смотрела на мальчика, сидевшего на черных ступенях, как бы у ее ног, положив свою ирландскую рыжую голову на поднятые колени. Я понял, что они любят друг друга, и я также понял, что им некуда уехать из Нью-Йорка в это знойное августовское воскресенье. Я понял, что здесь их рай, счастье, их грусть, их безнадежность, их все. Они скользнули блуждающим взглядом по моим слегка пыльным ботинкам и снова погрузились в глубину своего горестного, нищего счастья под сенью единственного на всей улице деревца с ломкими перистыми листьями и слегка неприятным ореховым запахом, которое у нас на юге называется чумак-деревом». (В. Катаев. «Святой колодец».)

20) «Я увидел в иллюминаторе ночь, как пласт угля, по которому во всю ширь до самого горизонта медленно и молчаливо двигались в обратную сторону врезанные в него световые сигналы, целая сложная система сигналов: точки, пунктиры, линии, геометрические фигуры, параболы, заставляющие меня составить представление о населенном материке, где шла своя, еще не понятая мною ночная жизнь. Я видел ряды бело-зеленых сильных газосветных фонарей вдоль непомерно длинных городских магистралей, разноцветные огни светофоров, светящиеся тельца бегущих автомобилей, эллипсоиды освещенных стадионов с бегающими крошечными фигурками

спортсменов, провисшие цепи мостов, <sup>II</sup> иллюминаторы трансатлантических пароходов и вращающиеся маяки с узкими крыльями прожекторов, оббегающих горизонт со скоростью секундной стрелки. Подо мной на страшной глубине плавал ночной Нью-Йорк, который, несмотря на весь свой блеск, был не в состоянии превратить ночь в день — настолько эта ночь была могущественно черна.

О, если бы вы знали, как я был одинок и незащищен, когда, спустившись по трапу высотой с двухэтажный дом, я вошел в лилово-зеленое стекло почти тропической нью-йоркской ночи — тяжелой, влажной, бездыханной, — и как я пошел по однообразно светящимся коридорам таможи, как бы вырезанным в ледяном теле айсберга, где, освещенный со всех сторон, я был лишен своей тени, где воздух был «кондишен», так что я мог несколько минут наслаждаться искусственной прохладой, и как я потом под взглядом красавицы таможенницы, острой блондинки с раскованными глазами кинозвезды, с пистолетом в белой кобуре, взял со светящегося конвейера мой полущий чемодан и снова окунулся в ночной зелено-лиловый зной, где все виды искусственного света были не в состоянии хотя бы немного отодвинуть от меня черноту этой дьявольской, почти тропической августовской полноты незнакомого континента, где вместо Цельсия температуру показывал Фаренгейт, чудовищно ее преувеличивая, отчего влажная жара казалась еще более невыносимой». (В. Катаев. «Святой колодец».)

21) «В последние годы мне много приходилось наблюдать, как играют, чем развлекаются московские ребяташки разных возрастов — от малышек до подростков.

Каждый раз, когда смотришь на городского мальчишку, мчащегося вдоль тротуара на роликовом самокате, или виснувшего на подножке трамвая, или отправившегося с коньками в чемоданчике на ближайший каток, или на мальчишек, толкающихся возле кинотеатра, или бегающих увлеченно по лестницам многоэтажного дома, или разводящих рыбок в аквариуме, или кормящих чижиков в клетке, или гоняющих голубей, или продающих тех голубей на Птичьем рынке, или строящих авиамоделю во Дворце пионеров, да и мало ли еще чего делающих, что свойственно делать городским мальчишкам, — когда я вижу все это, я каждый раз вспоминаю наши игры, увлечения, забавы, игрушки, вспоминаю свое деревенское детство.

Не может быть, думаю я, чтобы детство, проведенное в столь разных условиях, за столь разными играми, не сформировало и разных психологий. Но, видимо, были какие-то большей значимости общие вещи (может быть, школа, чтение, ибо мы на колокольне, а они во дворе, но играли в одного и того же «Чапая»), либо общие интересы страны, которые касались и ребяташек, общая Красная площадь, общая Кремлевская башня, общий бой часов на той башне, общий пионерский галстук, общая карта Родины с яркими значками полезных ископаемых на ней, — как бы то ни было, но вот я сижу и разговариваю со своим сверстником, выросшим в городе, коренным москвичом, и разговариваем мы на равной ноге и вполне понимаем друг друга в тонкостях, как если бы росли вместе». (В. Солоухин. «Капля росы».)

22) «Дело было лунной ночью, это я помню. В ту эпоху, между прочим, как-то заметней было, что ночь именно лунная. Вернее, в нашу эпоху по сравнению с той лунная ночь совершенно не отличается от обыкновенной.

Вдруг неожиданно для себя обнаружишь где-то в красноватом от отблесков неона небе круг луны — не сияющий, плоский, белый и уж во всяком случае не колдовской. Вот, собственно, и весь эффект нынешней лунной ночи. Клянусь, уже много лет, как я не видел лунного света на земле с черной тенью, скажем, стены; много лет не видел силуэта кошки в лунном свете! Даже странно подумать, что эти эффекты были. Как будто мы даже были все вместе дети, которых мир не только пугал, но даже развлекал! А лунный свет на пороге сеней! А лунный свет в садике! А город — весь со своими крышами, трубами, деревьями, далекими балконами — в лунном свете! Куда все это исчезло! Мне скажут: поезжайте на дачу, поезжайте в маленький город. Нет, и там этого нет! И на дачах красные отблески, крик радио и маленькая, круглая, очень высокая луна. Теперь она только влияет на приливы и отливы.

Просто хоть рассказывай молодым, как выглядел плющ на белой стене в лунном свете, как можно было увидеть лунный блеск на спине ползущего по дорожке майского жука, как в мире становилось при лунном свете тихо — та тишина, о которой Гоголь сказал, что так тихо, будто даже все спит с открытыми глазами.

Так вот, лунной ночью шел я с молодым человеком по одесским улицам. Молодой человек был выше меня ростом, носатей, губастей и с зажигавшимися в глазах звездами. Он читал наизусть стихи, призывая меня слушать даже толчками в грудь. Как известно, Багрицкий начинал в Одессе».

(10. Олеша. «Ни дня без строчки».)

## МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ

### ДЛЯ ПРЕПОДАВАТЕЛЯ

Освоение правил логики сценической речи требует внимания и времени. Надо, чтобы студенты хорошо освоили правила логики сценической речи и научились применять их на практике, чтобы это стало «второй натурой» каждого студента, каждого учащегося.

Студентам не следует бояться кажущейся сложности содержащихся в учебном пособии правил. Большинство из них выполняется всеми читающими бессознательно, и лишь некоторые требуют к себе внимания, так как часто нарушаются.

Некоторые боятся правил при работе над текстом и считают, что правила «убивают индивидуальность» или «свободу творчества». Но, по свидетельству М. О. Кнебель, «Станиславский говорил, что изучение законов творчества способно притупить искру вдохновения у посредственного актера, но оно раздувает эту искру в большое пламя у подлинного художника».

Практическим занятиям по логике сценической речи лучше всего предпослать беседу о сущности этого раздела, о том, что дает он будущему актеру и работнику культуры.

На первом же занятии можно предложить учащимся попробовать, пока без изучения правил логики сценической речи, прочитать сложный литературный отрывок. Обычно это не удается учащимся: они не умеют правильно определить место логических пауз и ударений, чаще всего не могут дочитать сложный отрывок до конца — ставят точку раньше, чем следует.

## II

Это может дать преподавателю повод для разговора с учащимися о необходимости овладения техникой чтения сложных предложений, сложных литературных отрывков.

Практические занятия лучше всего строить таким образом: вначале изложить то или иное правило логики сценической речи, дать 1—2 примера на это правило и тут же предложить учащимся (студентам) в тетрадях и на доске произвести графический анализ этих примеров. После этого можно предложить нескольким учащимся прочитать примеры вслух.

Чрезвычайно важно выработать у учащихся привычку постоянно производить графический анализ текста, анализ каждого предложения так, как *это* указано на рисунках в нашем учебном пособии. Это поможет им соединять зрительное восприятие текста со слуховым при чтении любого отрывка.

На дом может быть задано разобрать те тексты, которые приведены на каждое правило в разделах «Упражнения». Заданные на дом упражнения должны быть обязательно проверены на очередном занятии — их графический разбор и их прочтение вслух. Кроме того, полезно предлагать учащимся самим находить литературные примеры на каждое правило, анализировать их и прочитывать на занятиях.

Некоторая часть правил обычно легко усваивается учащимися, на других же приходится задержаться, а иногда — снова вернуться к ним и повторить не один раз.

Встречаются известные трудности при овладении правилами логики сценической речи. Может быть, главная трудность заключается в том, что студенты творческих специальностей тяготеют тем, что вынуждены как бы вновь браться за изучение правил русской грамматики. Изучение правил логики сценической речи в их «чистом виде» далеко не всегда может увлечь учащихся. Поэтому особенно полезно и даже необходимо логический анализ каждого предложения (определение мест логических пауз и ударений разной силы) соединять с фантазированием, оживлять самый короткий текст (даже отдельное предложение) видениями, оценками, введением в чтение того или иного словесного действия.

Конечно, это будет особенно легко сделать в тех случаях, когда учащиеся знакомы с литературным произведением, из которого взят пример или упражнение. Но даже в том случае, когда произведение неизвестно занимающимся, не следует отказываться от включения в работу фантазии, определения оценок, словесных действий. Даже если оценки окажутся неточны (о чем ученик узнает позже, прочтя незнакомое ему произведение, откуда взят пример), — даже в этом случае оживленное фантазией учащегося предложение (пример) будет во много раз интереснее и ценнее чисто формального грамотного чтения.

Иногда некоторая часть студентов возражает против изучения правил логики сценической речи, так как будто бы «техника убивает творчество». Обычно это утверждение есть результат неумения и нежелания учиться чему-либо новому. Такие заявления исходят от людей, держащихся за свои крохотные «достижения» и боящихся, что новые, трудные в первых порах правила осложнят их работу. Это заблуждение необходимо рассеивать.

Учащимся следует доказать на конкретных примерах, что случайные ударения, случайные паузы, неточная интонация уродуют исполняемое вслух литературное произведение; что без смыслового анализа текста исполнение любого литературного отрывка, рассказа или роли значительно обеднит и самого исполнителя и в результате мало что даст слушателям или зрителям. Потери в таких случаях могут быть невосполнимыми.

Перед зачетом по разделу «Логика сценической речи» можно предложить учащимся вопросы по пройденному курсу, приводимые ниже. Цель этих вопросов — помочь учащимся систематизировать свои знания по данному разделу и повторить пройденное.

#### **ВОПРОСЫ ПО ПРОЙДЕННОМУ КУРСУ «ЛОГИКА СЦЕНИЧЕСКОЙ РЕЧИ»**

1. Что такое речевой такт? Что дает чтение по речевым тактам?
2. Что такое логическая пауза? Для чего нужна логическая пауза? Какие бывают виды логических пауз? В каких случаях в предложении могут быть логические паузы? Как различаются логические паузы по длительности?
3. Помогает ли пунктуация передавать смысловую сторону речи? Что дает чтение по знакам препинания? Какие виды точек могут встретиться? Как «читается» точка с запятой? Как «читается» запятая? Какие случаи повышения голоса перед запятой могут встретиться? Всегда ли с запятой совпадает пауза? Как «читается» двоеточие? Как читается предложение, содержащее тире? Как читается вопросительное предложение с вопросительным словом? Как звучит вопросительное предложение без вопросительного слова? Как читается восклицательное предложение? В каких случаях авторы пользуются многоточием? Как «читается» многоточие? Как читается предложение, содержащее скобки? Как читается предложение, заканчивающееся скобками? В каких случаях ставятся кавычки? Как читается текст, заключенный в кавычки?
4. Что такое ударение? Для чего нужно ударение? Помогает ли ударение донесению мысли? Сколько может быть ударений в предложении, как они различаются? Какие есть виды ударений? Что такое курсив? Как следует читать текст, выделенный курсивом?
5. Что такое «новое понятие»? Получает ли оно ударение?
6. Как может быть прочтено простое предложение (нераспространенное)? Как читается номинативное предложение? Как читаются «групповые наименования»?
7. Как читается простое распространенное предложение? Какие есть виды определений? Как читаются согласованные определения? Как читаются несогласованные определения? Как читается приложение? Как читаются причастные обороты и обособленные согласованные определения? Выделяется ли ударением дополнение? Какое ударение получают обстоятельства? Составляют ли они отдельный речевой такт? Как читаются однородные члены предложения? Как могут быть прочтены повторяющиеся слова? Как могут быть прочтены вводные слова? Как читается деепричастный оборот? Как читается «авторская ремарка»? Как может быть прочтен сравнительный оборот? Как могут быть прочтены обращения?
8. Что такое логическая перспектива, какое она имеет значение?

## II

9. Как читается сложносочиненное предложение? Как читаются противопоставления?

10. Как может быть прочтено сложноподчиненное предложение?

11. Как читается бессоюзное предложение?

12. Что такое период? Как он построен? Как следует читать период?

Вопросы по пройденному курсу могут быть использованы педагогом и во время занятий. Любой из этих вопросов, предложенный учащимся, поможет им сформулировать то или иное только что пройденное правило.

Самое важное в работе педагога над этим разделом сценической речи — сделать занятия интересными, увлекательными, живыми, вызывающими у учащихся желание узнать новое и применить на практике все пройденное. Необходимо добиться того, чтобы пройденные правила не мешали, а помогали раскрытию содержания любого текста, чтобы ученики приобрели на всю жизнь привычку прежде всего анализировать текст со смысловой стороны.

## ЛИТЕРАТУРА

1. А к с е н о в В. Н. Искусство художественного слова. М., «Искусство», 1954.
2. А р т о б о л е в с к и й Г. В. Очерки по художественному чтению. М., Учпедгиз, 1959.
3. Б а ж е н о в Н. М., Ч е р к а ш и н Р. А. Выразительное чтение. Харьков, 1960.
4. Г е р м а н о в а М. Г. Книга для чтецов. М, Профиздат, 1960.
5. Г о л о в и н а О. М., В е р б о в а я И. П., У р н о в а В. В. Искусство речи. М., «Советская Россия», 1954.
6. «Искусство звучащего слова», вып. 7. М., «Советская Россия», 1970.
7. «Звучащее слово». М., «Искусство», 1969.
8. К н е б е л ь М. О. Слово в творчестве актера. М., «Искусство», 1954 (или М., ВТО, 1964, 1970).
9. С а р и ч е в а Е. Ф. Сценическая речь. М., «Искусство», 1955.
10. С а р и ч е в а Е. Ф. Работа над словом. М., «Искусство», 1956.
11. С а р и ч е в а Е. Ф. Сценическое слово. М., 1963.
12. С т а н и с л а в с к и й К. С. Собрание сочинений в 8 т. М., «Искусство», 1954—1961.
13. С т а н и с л а в с к и й К. С. Работа актера над собой. М., «Искусство», 1951.
14. Т о п о р к о в В. О. О технике актера. М., «Искусство», 1954.
15. Ш е в е л е в И. И. Логика речи. М., 1959.

<sup>1</sup> М. О. Кнебель. О действенном анализе пьесы и роли. М., «Искусство», 1961, стр. 120.

<sup>1</sup> С. Г. Бирман. Путь актрисы. М., «Искусство», 1964, стр. 203—204.

<sup>1</sup> М. О. Кнебель. О действенном анализе пьесы и роли. М., «Искусство», 1964, стр. 103.

<sup>1</sup> К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 3, стр. 327.

<sup>1</sup> *Контекст* — законченный по смыслу отрезок текста, позволяющий установить значение и важность входящего в него слова или фразы.

<sup>1</sup> В. О. Топорков. Станиславский на репетиции М.—Л., «Искусство», 1949, стр. 72—73.

<sup>1</sup> К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 3, стр. 135.

<sup>1</sup> К. С. Станиславский. Работа актера над собой. М., «Искусство», 1951, стр. 534.