

Валерий ЗОЛУТУХИН

КОЛОДЕЦ И КОЛОКОЛ

О ВЛИЯНИИ АВТОРСКОЙ ДЕКЛАМАЦИИ НА ИСПОЛНИТЕЛЬСКУЮ (1905–1929)

Задача этой работы – установить механизм влияния авторской поэтической декламации на исполнительскую манеру в театре 1920-х годов, а также выявить некоторые последствия этого взаимовлияния. Такие, к примеру, как возникновение ряда оригинальных концепций в области сценической речи, заявленных и реализованных в середине 1920-х годов и позднее.

В статье – два раздела. Первый посвящен процессам, протекавшим в 1900–1910-е годы. Этот период отмечен как ростом интереса к авторской декламации и возникновением чрезвычайного разнообразия авторских манер на эстраде, так и видоизменением самого жанра публичных выступлений поэтов. В 1910-е годы были сформулированы ключевые отличия авторского чтения поэзии от ее исполнения актерами и чтецами. Позднее, уже в 1920-е годы, взаимоотношения исполнительской манеры с авторским чтением станут одной из центральных проблем для актеров и режиссеров тех лет, работавших с поэтическими текстами.

Во втором разделе разобраны примеры того, как авторская декламация воздействовала на речевые приемы актеров и чтецов. Центральная фигура здесь – Владимир Маяковский, создатель новой и, несомненно, одной из самых значимых декламационных традиций XX века. Мы попытались проследить, как особенности его декламации находили отражение в концепциях речи и жеста режиссера и поэта Игоря Терентьева, в декламационных приемах Игоря Ильинского, а также в лито-монтажах Владимира Яхонтова.

Приводимые примеры, разумеется, не описывают все многообразие форм влияния авторского чтения – и конкретно Маяковского – на сценическую декламацию. Влияние было огромно и разнообразно: стихи Маяковского занимали одно из главных мест в чтецких программах тех лет. Все, читавшие Маяковского, от чтеца Георгия Артоболевского до безвестных эстрадных исполнителей, выступавших на смотрах самодеятельности, так или иначе вынуждены были соотносить свое чтение с авторским, которое было знакомо слушателям. Выбранные примеры, на наш взгляд, позволяют зафиксировать момент своеобразного «зенига» во взаимоотношениях поэтов, актеров и режиссеров. Демонстрируют насколько разные формы принимало это воздействие. А также дают представление о влиянии не связанных напрямую с театром декламационных манер (будь то авторское чтение поэтов, публичные речи политиков и др.) как на интонацию, так и на пластику актеров-современников. Нам представляется, что анализ этого влияния может быть особенно продуктивен в исследованиях советского театра 1960–1970-х годов.

<i>Pro memoria</i>	<i>Эм</i>
<p>1.«КАК КАПЛИ В ГЛУБОКИЙ КОЛОДЕЗЬ»</p> <p>Происходившие в театре 1920-х годов процессы были подготовлены теми глубокими изменениями в отношении к звучащему слову, начало которым было положено на рубеже XIX и XX веков. В это время все более возрастал интерес к звуковой организации стиха и слова, а также к декламации как способу их выявления. Параллельно происходила стремительная индивидуализация авторского чтения, менявшего свою функцию. К началу века оно превратилось в важную особенность литературного быта. Отныне знакомство с тем, как поэт читает свои стихи, становится одним из кодов для интерпретации его поэзии.</p> <p>Развитие театра рубежа XIX и XX веков не только не совпадало, но как будто бы противостояло тенденциям в авторском чтении. Реформы К. Станиславского и Вл. Немировича-Данченко в МХТ прямо затрагивали сценическую речь и вели к усилению значения <i>говорного</i> (пользуясь терминологией Вс. Всеволодского-Гернгросса¹) декламационного метода. Этот метод сценической речи сознательно противопоставлялся декламации актеров Малого театра. Помимо этого увеличивался разрыв между сценической речью в столичном и московском драматических императорских театрах. В последней четверти XIX века Малый театр все чаще обращался к романтической драматургии и шекспировским пьесам. Несмотря на все это, в театре конца XIX–начала XX века стремительно рос дефицит декламационных манер.</p> <p>Авторская декламация поэтов-символистов развивалась параллельно,</p>	<p>и на рубеже веков процессы в театрах и литературных салонах едва ли заметно влияли друг на друга. «Моментом торжества натурализма на русской сцене, – писал в 1920-е годы Вс. Всеволодский-Гернгросс, – можно считать приблизительно 1905 год, т.е. время, когда в других родах и видах искусства уже успел произойти новый сдвиг, а именно и в частности расцвела пышным цветом наша символическая, преимущественно лирическая, поэзия. <...> у поэтов было что сказать, а сказать им хотелось, что их новая поэзия покоится вовсе не на ложно-эмоциональной основе, а на основе ритмико-мелодической. Современный им театральный реализм убивал в стихе все, кроме психологического элемента; декламация символистов заняла позицию единственно приемлемую для характера новой поэзии, невольно при том полемическую. На выступлениях своих в кругу друзей поэты невольно вырабатывали своеобразные приемы декламации, и их исполнение мало-помалу принимало характер явления художественного»².</p> <p>Рубежным, согласно Вс. Всеволодскому-Гернгроссу, стал 1905 год. Он был ознаменован созданием Вс. Мейерхольдом так и не открывшегося для широкой публики Театра-студии при Художественном театре, а также опытом постановки символистской драмы. Остановимся вкратце на этом эпизоде и последующей встрече Мейерхольда с Верой Комиссаржевской и Александром Блоком. Именно в этот небольшой временной промежуток – с лета 1905 по осень 1906 года – завязывается важный для истории отношений авторской и исполнительской декламации сюжет.</p> <p>¹ См.: Всеволодский-Гернгросс В. <i>Искусство декламации. Научно-популярное руководство для актеров, слушателей театральных учебных заведений, педагогов, членов художественных кружков и учащихся единой трудовой школы.</i> Л., 1925. С. 71.</p> <p>² Там же. С. 27–29.</p>

<i>Истоки, традиции, рифмы</i>	<i>Эм</i>
<p>Сезон МХТ 1904/05 годов открылся тремя одноактными пьесами М. Метерлинка («Слепые», «Непрошенная», «Там, внутри») в переводе К. Бальмонта. Театру эта премьера успеха не принесла. Однако драматургия бельгийского драматурга стала вызовом для МХТ, а затем и Театра-студии, возникшей при нем.</p> <p>Ответом на этот вызов было признание ограниченности натуралистического подхода, в том числе, и в области декламации. Это было прямо сформулировано Вс. Мейерхольдом в написанном им учредительном проекте Театра-студии³, тогда как постановка метерлинковской «Смерти Тентажиля», над которой режиссер работал в 1905 году в Театре-студии на Поварской, должна была решить проблему, с которой не смог справиться МХТ.</p> <p>Необычны были репетиции «Смерти Тентажиля», на которых студийцы читали, в том числе, и стихи из второго метерлинковского сборника «Двенадцать песен»⁴. Важное место в планах работы нового театра отводилось исполнению актерами современной поэзии. Об этом говорит не только приглашение В. Брюсову возглавить литературное бюро театра, но и предполагавшиеся вечера современной поэзии в аудитории Исторического музея, посвященные Ш. Бодлеру, Э. По, К. Бальмонту, Вяч. Иванову и др.⁵</p> <p>Что же касается непосредственно декламационной стороны постановки «Смерти Тентажиля», то в статье «К истории и технике Театра»⁶ Мейерхольд давал осторожный «акустический» набросок пьесы: «<...> еле слышная гармония голосов, хор тихих слез,</p>	<p>сдавленных рыданий и трепет надежд»⁷.</p> <p>По его словам, работа над «Смертью Тентажиля» дала возможность «на опыте проверить силу художественных ударений взамен прежних “логических”»⁸. Напомним, что логические ударения были одним из главных инструментов теоретика и практика художественного чтения Д. Коровякова. «Логическое ударение, – объяснял он в популярном практическом руководстве “Искусство выразительного чтения”, – падает на то слово, которое имеет существенно важное по намерению говорящего значение»⁹. В качестве же приема, облегчающего распознавание логических ударений в стихотворной речи, Коровяков предлагал «переложение стихотворной речи в прозаическую, без прибавления каких-либо слов, находящихся в тексте стихов, но обходясь только теми же словами, переставляемыми в прозаические формы. С этими же целями, полезно разлагать сложные периоды на составляющие их предложения и сложные предложения – на простые»¹⁰. Мейерхольдовская критика подхода к тексту, основанного на выделении логических ударений, звучала не только в период его работы с символистской драмой. Возвращение к спору с идеями Коровякова можно обнаружить в докладе Мейерхольда 1937 года «Пушкин-драматург»¹¹, во фрагменте, посвященном методам работы над стихотворным текстом.</p> <p>В другом месте статьи «К истории и технике Театра», размышляя об условном театре и отталкиваясь уже от идей Вяч. Иванова, Мейерхольд развивал тему музыкального начала в речи, чрезвычайно важную в</p> <p>³ См.: Мейерхольд В. <i>Статьи. Письма. Речи. Беседы.</i> В 2-х ч. М., 1968. Ч. 1. С. 89. В дальнейшем ссылки на это издание будут ограничены указанием автора, части и страниц.</p> <p>⁴ См.: Мейерхольд. Ч. 1. С. 128. А также: Чулков Г. <i>Годы странствий.</i> М., 1999. С. 226.</p> <p>⁵ См.: Волков Н. Мейерхольд. В 2 т. М.; Л., 1929. Т. 1. С. 106. В дальнейшем ссылки на это издание будут ограничены указанием автора, тома и страниц.</p> <p>⁶ Впервые опубликована в сборнике «Театр. Книга о Новом театре» (СПб., 1908).</p> <p>⁷ Мейерхольд. Ч. 1. С. 133.</p> <p>⁸ Там же. С. 112.</p> <p>⁹ Коровяков Дм. <i>Искусство выразительного чтения.</i> СПб., 1894. С. 77.</p> <p>¹⁰ Там же. С. 82.</p> <p>¹¹ Мейерхольд. Ч. 2. С. 432.</p>

Pro memoria

ЭМ

культуре Серебряного века: «<...> Слово в таком [условном] театре будет легко переходить в напевный выкрик, в напевное молчание»¹².

Эта статья стала своеобразным манифестом нового понимания сценической речи, достигнутого, по словам режиссера, во время и после работы над постановкой Метерлинка. Заметим, что приведенные выше режиссерские высказывания – сближение речи с музыкой, противопоставление художественных и логических ударений, обращение к хору – все в той или иной степени лежали в русле поисков театра тех лет. Так же, как и полемика Мейерхольда с концепциями теоретиков «выразительного чтения» и опоры на высказывания увлеченного древнегреческим театром Вяч. Иванова¹³.

Однако совершенно иначе дело обстоит с другим фрагментом этой статьи, где приведены шесть принципов в области дикции¹⁴. Прежде чем перейти к их разбору, отметим: формулировки этих принципов лежат в стороне и от идей, и от терминологии литературы о декламации и выразительном чтении тех лет. Так же мало они имеют отношения к концепциям Вяч. Иванова, оказавшим влияние на Мейерхольда. Можно предположить, что явление, подтолкнувшее Мейерхольда к подобной формулировке новых правил сценической речи, лежало не в плоскости современного ему театра, но в смежной области – литературного быта.

Новые основы сценической речи, которые, по словам Мейерхольда, он с актерами обнаружил в работе над пьесой Метерлинка в Театре-студии на Поварской, противопоставлялись не только актерским («необходима холодная чеканка

слов, совершенно освобожденная от вибрирования (tremolo) и плачущих актерских голосов»¹⁵), но и чтецким штампам. «Звук, – писал Мейерхольд, – всегда должен иметь опору, а слова должны падать, как капли в глубокий колодезь: слышен отчетливый удар капли без дрожания звука в пространстве. В звуке нет расплывчатости, нет в слове подвывающих концов, как у читающего “декадентские” стихи»¹⁶.

Другой принцип гласил: «Переживание душевных эмоций, весь их трагизм неразрывно связаны с переживанием формы, которая неотъемлема она у Метерлинка, давшего такие, а не иные формы тому, что так просто и давно знакомо»¹⁷.

Слова Мейерхольда о форме относятся к общим постановочным принципам. Однако не случайно, что произнесены они в связи со сценической декламацией: «переживание формы» в этом контексте становится синонимом «переживания языка», основного свойства художественной речи.

Решение проблемы речи в условном спектакле едва ли было найдено в «Смерти Тентажиля» 1905 года. В рецензии на спектакль В. Брюсов писал, что артисты «в интонациях по-прежнему стремились к реальной правдивости разговора, старались голосом передать страсть и волнение, как они выражаются в жизни»¹⁸. Биограф режиссера Н. Волков объяснял это впечатление тем, что основные идеи, касающиеся слова и декламации, были сформулированы Мейерхольдом до и во время работы над метерлинковским спектаклем, однако актеры не смогли их в спектакле реализовать. Но воспоминания самих актеров, участвовавших в

¹² Мейерхольд. Ч. 1, С. 141. Тема сближения музыки и слова была намечена еще в период работы в Театре-студии на Поварской. См. о замысле композитора И. Саца поставить «Смерть Тентажиля» как «драму на музыке»: Волков. Т.1. С. 206.

¹³ Понятия «хор», «хоровое начало» и т.д. многократно повторяются, в частности, в черновом наброске статьи-доклада о создании театра «Факелы», с чтением которой Мейерхольд выступил в квартире Вяч. Иванова 3 января 1906 года. См.: В.Э. Мейерхольд. Статья о создании нового театра («Факелы»), театральном мистицизме. Черновые наброски. Приложена краткая запись совещания о театре «Факелы» с выступлениями А.М. Горького, Г.И. Чулкова и др. Автограф. РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед.хр. 386.

¹⁴ Слово «дикция» здесь, как и во многих других текстах начала века, употребляется не в значении отчетливости в произношении слов, но как синоним сценической речи.

¹⁵ Мейерхольд. Ч. 1. С. 133.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Там же. С. 134.

¹⁸ Мейерхольд в русской театральной критике. 1892–1918. М., 1997. С. 49.

Истоки, традиции, рифмы

ЭМ

этих репетициях, подтверждают лишь то, что режиссер в момент работы действительно пытался решить проблему дикции в условном спектакле, отказавшись от интонаций обыденной речи: «Всеволод Эмильевич предложил сразу же забыть обо всех бытовых интонациях обычного разговора; пьеса мистическая – ожидание смерти Тентажиля, – писала Е. Жихарева. – Мы читали роли на одной ноте, без всяких интонаций; огромное внимание обращалось на паузы, во время которых было ожидание чего-то страшного»¹⁹.

Отправным пунктом для шести принципов в области дикции была сформулированная, скорее всего, в период репетиций на Поварской, идея, что законы условного театра точно так же распространяются на речь актеров, как на их пластику или же декорации спектакля. Однако работать над статьей «К истории и технике Театра», в которой был обобщен важный для Мейерхольда опыт работы в Театре-студии, он начал, по-видимому, только летом 1906 года. Вполне возможно, что в ней нашли отражение мысли, идеи и решения, появившиеся у Мейерхольда позднее лета 1905 года и не связанные прямо с периодом работы в Театре-студии. Уместно спросить, какие же еще важные события произошли в этот небольшой период между его студийной работой и началом работы над статьей?

К ним относится сближение с посетителями «сред» Вяч. Иванова. С 21 декабря 1905 года (дня своего прибытия в Петербург) по конец января 1906 года Мейерхольд – частый гость в квартире поэта и Л. Зиновьевой-Аннибал. В этот период сильное влияние на него

оказывает писательский круг, в который он попадает. А также та «декламационная лаборатория», которую представляли собой поэтические чтения на «средах». Чтения, на которых Мейерхольд мог услышать декламацию, разительно отличавшуюся от актерской декламации тех лет.

Эта «лаборатория» описана во множестве воспоминаний, в частности, у Е. Аничкова: «Особенно знаменательны те среды, когда Кузмин, одновременно и композитор, и поэт, пел сначала свои “Александрийские песни”, а после “Куранты Любви”, или когда читал он своей своеобразной ритмической скороговоркой “Любовь этого лета”. Отсюда пошла его известность. <...>

Тут же, приезжая из Москвы, Андрей Белый, нараспев под “Чижика” – это ново было в то время, – не то проговаривал, не то напевал свои стихи о том мертвец, что лежал в гробу с костяным об разком на груди и слышал своей бессмертной душой, как отпевал его дьякон, звякнув кадиллом»²⁰.

На «средах» с художественным чтением дебютировал и В.Л. Пяст, впоследствии обучавший чтению стиха актеров театра Мейерхольда: «Была, – вспоминал Пяст, – еще такая “среда”, в самом начале сезона, когда в присутствии большого количества наиболее избранных гостей я решил, как бы сказать, “поднести” каждому из бывших там поэтов – “самого его”. Я произнес по несколько стихотворений каждого. Присутствовавшие поэты одобрили. <...> Нужно добавить, что до той “среды”, сколько мне известно (в этом смысле, помнится, и выразились некоторые из присутствовавших там лиц театрального мира), – ни один актер даже и не представлял себе, чтобы можно

¹⁹ Жихарева Е. В начале пути // И. Певцов Литературно-театральное наследие. Воспоминания о И.Н. Певцове. М., 1977. С. 122.

²⁰ Аничков Е. Новая русская поэзия. Берлин, 1923. С. 47.

Pro memoria

ЭМ

было говорить вслух с эстрады стихи модернистов, декадентов, вообще современных поэтов. После Надсона и, кроме каких-то специально “декламационных” произведений каких-то неизвестных авторов, все живущие поэты признавались в ту пору совершенно непригодными для чтения вслух»²¹.

О том, что большинство актеров долгое время не принимали новой поэзии и не умели ее декламировать, вспоминал и Всеволодский-Гернгросс²². Но слова Пяста не совсем точны. Еще до начала работы над спектаклями так не открывшегося Театра-студии на Поварской, в первой половине 1905 года, Мейерхольд с Товариществом новой драмы проводил в Николаеве чтения современной поэзии: после коротких пьес актеры иногда выступали с чтением стихотворений из «Литургии красоты» К. Бальмонта²³.

Нельзя не упомянуть и о том, что петербургской зимой 1905/1906 годов Мейерхольд впервые услышал декламацию А. Блока. Предположительно, это могло произойти не позднее 18 января 1906 года²⁴. В феврале 1906 года Мейерхольд будет приглашен на должность режиссера и актера в Театр В.Ф. Комиссаржевской, а 14 октября здесь пройдет первая «суббота» (серия литературно-художественных вечеров), на которой в присутствии Мейерхольда будет выступать Блок. Его чтение производило на слушателей огромное впечатление. О его долговременном влиянии на Мейерхольда речь пойдет ниже. А об отзвуке впечатления от блоковского чтения в мейерхольдовских шести правилах дикции можно только предполагать.

Итак, сформулированные Мейерхольдом правила говорят не

только о его стремлении избежать штампов, характерных для выступавших с чтением «декадентских» стихов, но и об интересе к авторскому чтению поэтов-символистов, отличавшемуся повышенным вниманием к собственно стиховым особенностям текста. Их декламация давала новый взгляд на возможности эксперимента со сценической речью, и можно допустить, что знакомство с ними и послужило стимулом к написанию фрагмента о шести принципах в области дикции, а также толчком к дальнейшим поискам в области декламации. Попытка же привлечь В. Брюсова к работе Театра-студии будет иметь продолжение в дальнейшей совместной работе с В. Маяковским, И. Аксеновым, С. Третьяковым и др.

«Голос-музыка»

На сближение театра и поэзии тех лет В. Комиссаржевская повлияла сильнее, чем кто-либо из актеров. Это было связано с организацией ею театра, объединившего на некоторое время вокруг себя круг поэтов²⁵. Программа нескольких организованных театром «суббот», на которые приглашались, в том числе, и поэты-символисты, включала как авторское чтение, так и исполнительскую декламацию с театральными сценами. Привычным явлением подобная структура (театральные миниатюры, идущие встык с авторским и эстрадным чтением), станут позднее, с появлением «Бродячей собаки» и театров малых форм начала 1910-х годов. Не являлась ли такая организация вечеров одной из причин ярко выраженной театрализации выступлений поэтов пост-символизма? Так или иначе, но для посетителей

²¹ Пяст Вл. Встречи. Сост., вст. ст., науч. подг. текста, коммент. Р. Тименчика. М., 1997. С. 71.

²² Всеволодский-Гернгросс В. Указ. соч. С. 28.

²³ Волков. Т. 1, С. 206. Есть и другие свидетельства о чтении актерами стихов символистов. См. Веригина В.П. Воспоминания об Александре Блоке // Александр Блок в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1980. Т. 1. С. 415, 452. В дальнейшем ссылки на это издание будут ограничены указанием автора и названия статьи, части и страницы.

²⁴ См.: Галанина Ю. В.Э. Мейерхольд на Башне Вяч. Иванова // Башня Вячеслава Иванова и культура Серебряного века. СПб., 2006. С. 203.

²⁵ См.: «[Театр. — В.З.], сумевший осенью того года стать соединяющим центром для художников, писателей и артистов. Пусть это потом все расстроилось: и театр остыл, и художники, и поэты разбрелись кто куда, — но тогда это был действительный центр...» (Городецкий С. В.Ф. Комиссаржевская и символисты // Сборник памяти В.Ф. Комиссаржевской. М., 1931). С. 64.

Истоки, традиции, рифмы

ЭМ

«суббот» такая программа была еще непривычной.

Напомним, что Комиссаржевская выступала с чтением стихов на эстраде. Премьера программы, в которую вошли стихотворения в прозе И. Тургенева «Нимфы», «Лазурное царство», «Как хороши, как свежи были розы» состоялась 1 ноября 1903 года²⁶. Важной особенностью этих выступлений было то, что они сопровождались музыкой А. Аренского. Сближение речи с пением было художественным приемом актрисы, определявшим как программу вечера²⁷, так и его музыкальное сопровождение. Исполнение ею собственно стихотворных текстов, согласно воспоминаниям З. Прибытковой, имело несколько особенностей. Одной из них были каденции, которыми в чтении Комиссаржевская, по-видимому, отмечала концы строк стихов²⁸. Кроме того, она сторонилась монотонности и избегала подчеркивания стиховой организации текстов²⁹.

В чтении стихов Комиссаржевской не было сближения с авторским чтением Блока, Брюсова и других поэтов. Как чтец, она, скорее, противостояла им. И неудивительно, что в корпусе текстов об актрисе, содержащем множество статей и воспоминаний поэтов-современников (С. Городецкого, А. Блока, А. Белого и др.), крайне мало воспоминаний о ее концертных выступлениях и чтении стихов. Несмотря на то, что согласно В. Веригиной, Вера Федоровна «пела и декламировала» на «субботах», куда приглашались поэты.

Однако в этих воспоминаниях есть нечто общее, сразу же бросающееся в глаза: из текста в текст повторяются слова о ее голосе. Голос еще при жизни актрисы стал

чем-то вроде емкой формулы биографии Комиссаржевской, а к изменениям в нем прислушивались с особым вниманием.

Не случайно многие мемуаристы вспоминали о том, как постановки периода Театра на Офицерской отразились на ее голосе: «... Я воспринимал ее боль: от сжима размаха стилизованными трафаретами; ее хрупкое, легкое тело — гнулось под тяжестью и железа, и меди; от тембра голоса, удивительного, оставался лишь мелодический стон, — не Мелизанды, а Веры Федоровны: точно она себя запрягла тащить на себе невывозимую драму символов Метерлинка»³⁰.

Хорошо известны слова Блока, произнесенные на вечере 7 марта 1910 года, посвященном памяти актрисы: «У Веры Федоровны были глаза и голос художника». Но еще глубже в культурной памяти запечатлена использованная Блоком синекдоха «Так пел ее голос» («Девушка пела в церковном хоре...»), встречающаяся и в стихотворении «На смерть Комиссаржевской»: «Не верили. А голос юный / Нам пел и плакал о весне...». Именно она стала, в конце концов, одним из ключей к творчеству актрисы, определив то недостижимо высокое положение, которое ей было отведено поэтами-современниками.

«Она читала нам стихи. Ученье моментально забывалось, и оставался только ее голос, “голос-музыка”, как говорил о нем Александр Ильич Зилоти; оставались глаза, вопрошающие, глубокие, печальные и веселые, которыми она лучше слов говорила о горестях и радостях», — вспоминала З. Прибыткова, повторяя внушенный ей Блоком образ из стихов и его же слова о «голосе и глазах художника»...

²⁶ Дубнова Е. О литературной эстраде. Очерки истории. Живые традиции. М., 1979. С. 36.

²⁷ См. указание Е.Я. Дубновой на то, что некоторые эстрадные выступления Комиссаржевская начинала не с чтения, а с исполнения романсов на стихи ее любимых поэтов (Дубнова Е. Указ. соч., С. 35).

²⁸ См.: «После концерта, настойчивые требования публики, Вера Федоровна прочла стихотворение Апухтина “Ночь в Мон-плезуре” <... > Как музыкально лился у нее красивый апухтинский стих! И как ее чтение было далеко от резкого скандирования стиха, немзыкального обрыва строки, якобы в угоду сохранению рифмы, которое часто приходится слышать» (Прибыткова З. Комиссаржевская, Рахманинов, Зилоти // Вера Федоровна Комиссаржевская. Письма актрисы. Воспоминания о ней. Материалы. М.;Л., 1964. С. 243).


²⁹ См.: «“Когда волнуется желтеющая нива”, пожалуй, одно из самых “певучих” стихотворений в мировой поэзии. Но надо было иметь голос Комиссаржевской, с его громадным диапазоном, с многогранностью звуковых тембров, надо было иметь ее чуткий музыкальный слух, чтобы так выразительно и неоднотонно прозвучали строки, начинающиеся со слова “когда”, и чтобы внутренне их напряжение шло, поднимаясь и усиливаясь до кульминации: “Тогда смирятся души моей тревога...” Дивные переливы ее голоса окутывали вас умиротворением и покоем» (Прибыткова З. Указ. соч. С. 232).

³⁰ Белый А. Страницы воспоминаний // О Комиссаржевской. Забытое и новое. Сборник. М., 1965. С. 132. См. также: Карпов Е. Вера Федоровна Комиссаржевская. Биографический очерк // В.Ф. Комиссаржевская. «Солнце России». Пг., 1915. С. 11.

Pro memoria	ЭМ
<p>«Подается, а не разыгрывается» Написанная в 1925 году работа С.И. Бернштейна «Голос Блока» стала первым в России научным исследованием, посвященным авторской декламации конкретного поэта. Молодой ученый рассматривал авторское чтение Блока как с точки зрения его природных голосовых данных, так и «определенных художественных приемов, применявшихся с целью эстетического воздействия»³¹ и создававших эффект «стилизованной безыскусности»³².</p> <p>Сергей Бернштейн останавливался на обилии пауз, отмечающих метрические единства (участки внутри стиха, концы строк и строф), уравнивающей тенденции в распределении динамических весов, проявляющейся, по его замечанию, особенно отчетливо в стихотворениях с устойчивой метрической схемой, – и других отступлениях от норм практической речи. Но главной особенностью авторского чтения Блока, отмеченной Бернштейном, был сложный баланс между эмоционально-смысловым началом в декламации, покоящимся на синтактико-семантическом основании текстов, и отступлениями от норм в пользу мелодизации, т. е. подчеркиваниями в декламации стиховой природы.</p> <p>«Основная задача декламатора, остающегося в пределах данного стиля, – писал он, – может быть сформулирована как выражение эмоционального и рационального содержания стихотворения средствами обычной (прозаической) речевой интонации. Однако стихотворная форма в устах поэта не могла не наложить своего отпечатка на те факторы речи, которые зависят от</p>	<p>намерений исполнителя. Тем не менее, взаимоотношение между смысловым и фоническим факторами в декламации Блока слагается определенно и решительно в пользу первого»³³.</p> <p>Еще одно важное обобщение в его работе касалось различий между поэтической и практической речью (именно к последней на рубеже веков и позже тяготела актерская декламация). «Стихотворная речь, – писал Бернштейн, – влечет произносителя к паузальному разграничению между метрическими единствами – стихами, в известных случаях – между полустушиями, при строфическом построении – между строфами. Между тем, нормы практической речи в иных случаях не только не требуют, а, в силу семасиологических и синтаксических данных текста, положительно не допускают паузы на метрической границе. Это – отношение, обозначаемое французским термином enjambement. Актеры в своей декламации обычно строят паузальное членение всецело по семантико-синтаксическому принципу; поэты, напротив, отдают предпочтение принципу метрическому; но enjambement и для них представляет затруднение. Декламация Блока в этом отношении вполне последовательна: между стихами всегда пауза нормальной или увеличенной длительности, между строфами – всегда удлиненная или чрезвычайно удлиненная пауза»³⁴.</p> <p>Этой статьей Бернштейн внес свое слово в полемику о двух способах чтения стихов, разделяющих исполнителей и авторов. Иначе и быть не могло, поскольку точка зрения, согласно которой декламация Блока провела границу между</p> <p>³¹ Бернштейн С.И. Голос Блока. Публ. А. Ивчи и Г. Суперфина // Блоковский сборник II. Труды Второй научной конференции, посвященной изучению жизни и творчества А.А. Блока. Тарту, 1972. С. 459.</p> <p>³² Там же. С. 465.</p> <p>³³ Там же. С. 462.</p> <p>³⁴ Там же. С. 465. О чтении Блока см. также: Пяст В. Два слова о чтении Блоком стихов // Александр Блок в воспоминаниях современников, Т.1. С. 398–399; Белый А. Начало века. М., 1990. С. 317.</p>

Истоки, традиции, рифмы	ЭМ
<p>ними, высказывалась в те годы неоднократно, а отсылки к тому, как поэт читал свои стихи, подкрепляли доводы сторон в спорах о разных декламационных правилах. Самый яркий пример – Пяст, выступавший как теоретик декламации и сформулировавший ряд достаточно жестких правил чтения стиха³⁵. А также Б.М. Эйхенбаум, вспоминая, что впервые ощущение неловкости, вызванное исполнительским чтением, к нему пришло на вечере памяти В. Комиссаржевской. Свои стихи здесь читал А. Блок. «Создалось, – писал Б. Эйхенбаум, – определенное представление о двух способах чтения стихов – так, как поэты, и не так. Потом появились оттенки – Блок, Ахматова, Гумилев, Мандельштам и т.д. Но как ни много оттенков – все это, прежде всего, иначе, чем у “поставленных” (т.е. обученных. – В.З.) декламаторов»³⁶. Упомянутое Эйхенбаумом событие само по себе было глубоко значимо: вечер памяти Комиссаржевской 7 марта 1910 года был напоминанием о «субботах» и встрече символистов с ее театром. Но в памяти Эйхенбаума он парадоксальным образом отложился как момент разрыва двух традиций звучащей поэзии.</p> <p>Высказывания же самого Блока о существующих различиях в чтении стихов были сдержанными. В относящейся к маю 1919 году заметке «О чтении стихов русскими актерами» только что пришедший в Большой драматический театр на должность председателя режиссерского управления Блок обращал внимание на текстовые сокращения в сценических вариантах стихотворных пьес (в частности, «Эрнани» В. Гюго). Они разрушали стих, «а с ним – временами – и смысл речи»: «Кажется, критика</p>	<p>никогда не обращала внимания на это. Публика – тем более.</p> <p>Это нехорошо. Теперь, когда стих начинает действительно культивироваться, когда в несколько более широких кругах (даже, например, профессорских) начинают понимать, что он имеет самостоятельное значение, независимое от содержания, – пора обратить на него внимание и в театре. Если актеры будут правильно читать стихи, если они введут стих поэта в круг изучения своей роли, публика начнет незаметно приобретать слух, который не развить и в наше время у большинства людей, считающих себя интеллигентами»³⁷.</p> <p>В отличие от Пяста, Блок не проводил черты между двумя манерами, избегая дидактичности в вопросах о чтении стихов. Его собственная стилизация разговорной речи имела черты художественного приема и совпадала с последовательным движением русской поэзии первой четверти XX века от стиховой строгости к языковой естественности. Это находило выражение и в метрике, и в ритмике стихов. «Главное же, что придает его мелодизации особое своеобразие, это – отсутствие педантической систематичности, в конечном счете – свобода в отношении к художественным приемам»³⁸, – отмечал С. Бернштейн особенность чтения Блока, возражая тем самым Пясту, пытавшемуся строить на апелляциях к блоковскому чтению свою систему декламационных правил.</p> <p>Но особенно примечательно то, что безуспешность попыток построения такой системы не привела к забвению блоковской манеры чтения стихов. Произошло обратное. Отказ от выразительности при огромной силе (суггестивной – по</p> <p>³⁵ В конспективном виде они содержатся уже в статье Пяста «Верните актера» (Жизнь искусства, №304, 1919, 28 ноября), опубликованной в ответ на статью Б. Эйхенбаума «О чтении стихов» (см. сноску № 36).</p> <p>³⁶ Эйхенбаум Б. О чтении стихов. Жизнь искусства, № 290, 1919. С. 1. Еще раз Б. Эйхенбаум вернется к воспоминаниям об этом вечере в статье «О камерной декламации»: «Блок читал глухо, монотонно, как-то отдельными словами, ровно, делая паузы только после концов строк. Но благодаря этому я воспринимал текст стихотворения и переживал его так, как мне хотелось. Я чувствовал, что стихотворение мне подается, а не разыгрывается. Чтец мне помогал, а не мешал, как актер со своими “переживаниями”, – я слышала слова стихотворения и его движения. Надо мной не совершалось насилия и обмана, потому что не совершалось насилия над самим стихотворением» (Эйхенбаум Б. О камерной декламации // Эйхенбаум Б. О поэзии. Л., 1969. С. 514).</p> <p>³⁷ Блок А. Собр. соч. В 6 т. М.;Л., 1962. Т.6. С. 474.</p> <p>³⁸ Бернштейн С.И. Указ. соч. С. 484.</p>

Pro memoria	
<p>выражению С. Бернштейна; гипнотической – по мысли Вл. Пяста) декламации поэта оказали длительное и сильное влияние на театр, сравнимое разве что с влиянием В. Маяковского.</p> <p>К Блоку апеллировали режиссеры из противоположных (по крайней мере, в глазах современников) лагерей. «14 сентября 1939 года на репетиции “Трех сестер” Немирович-Данченко сказал: “Как Блок читал свои стихи? Он читал, почти не повышая голоса, но под этим чувствовалась громадная глубина. Это и есть самое высокое искусство нашего театра”»³⁹. Об авторском чтении Блока на репетициях «Бориса Годунова» вспоминает Вс. Мейерхольд. Перед их началом он раскритиковал своих актеров за чтение стихов из другого спектакля ГостИМа – «Горе уму»: «Вы не думайте, что только одним повышением или понижением решается вопрос об осмысливании стихов, а это делает только волнение актера. Почему скучное чтение Блока доходило? Потому что оно всегда вместе с однообразием, тихостью, законченностью страшно насыщенно волнением внутри и вот передавалось и доходило»⁴⁰.</p> <p>Обратим внимание на то, что перед Мейерхольдом в этот момент стояла задача поставить стихотворную трагедию «Борис Годунов». Как и перед Немировичем-Данченко за несколько лет до произнесенных им слов о Блоке. Но к чтению Блока Мейерхольд апеллировал и десятилетием ранее, когда шли репетиции спектакля «Горе уму» (1927). Тогда он, однако, шел от противного: «Почему-то все, кто читает стихи, страшно боятся курсивов. <...> Заметьте, что все лица, читающие свои собственные</p> <p>стихи, как например Блок, никогда не позволят себе делать курсивов. Блок отмечал только внутреннюю сущность данного размера или стихотворной формы. Цезура, которая составляет особенность поэта, длительность цезур – он их не подает. Только один поэт знает это интереснейшее свойство курсивов – это Андрей Белый, который позволяет себе не только выкрикнуть отдельные слова, но может просто обратить свое стихотворение в романс, он может залезть на верхнюю ноту и спуститься вниз»⁴¹.</p> <p>Подводя предварительные итоги, отметим, что с формированием символистского театра проблема звучания стихов со сцены стала еще острее, и для ее решения потребовалось обращение к тем новым декламационным школам, которые возникали в кругу поэтов-символистов. Опыт поэтической авторской декламации оказал в 1900-е воздействие и на Мейерхольда, занятого формулированием правил для небытовой актерской речи.</p> <p>Со временем, противостояние этих двух подходов, авторского и исполнительского, – несомненно, чрезвычайно плодотворное для театра, – будет лишь возрастать. Однако писавшие о нем (в том числе, Пяст и Эйхенбаум) в своих статьях редко затрагивали вопрос, какие изменения претерпевала в те годы авторская декламация, все чаще испытывавшая на себе влияние театра и эстрады. Объем статьи не позволяет останавливаться на этом важнейшем для нашей темы сюжете, но упомянуть о нем важно. Здесь же следует заметить, что в отдельных случаях осмысление актерской декламации как речи, стремящейся к нормам практической, влияло и на драматургов.</p>	<p>³⁹ Цит. по: Галендеев В. Не только о сценической речи. СПб., 2006. С. 31.</p> <p>⁴⁰ Мейерхольд В.Э. «Борис Годунов». Замечания на занятиях В.А. Пяста с актерами ГостИМ по ритмике стиха в трагедии А.С. Пушкина для неосуществленной постановки. Стенограмма занятий с выступлениями В.А. Громова, Б.И. Равенских, М.И. Царева и др. Машинопись. 23 марта – 3 апреля 1936 г. 72 л. // РГАЛИ. Ф. 1476. Оп. 1. Ед. хр. 782.</p> <p>⁴¹ Мейерхольд репетирует: В 2 т. М., 1993. Т. 1. С. 179.</p>

Истоки, традиции, рифмы	
<p>Этим, в частности, И. Аксенов объяснял свой выбор белого пятистопного ямба для диалогов героев своих «Коринфян»⁴².</p> <p>В середине 1910-х годов теоретики «художественного чтения», педагоги и исполнители, в большинстве случаев, еще не чувствовали остроты противостояния авторского и исполнительского чтения. «Различий по существу в чтении стихов и прозы не существует: и стихи, и проза в декламационном исполнении подлежат одним и тем же обуславливаемым содержанием данного текста теоретическим законам и в отношении музыкальной формы передаются одинаково тщательно, одинаково красиво»⁴³, – писал Ю. Озаровский в «Музыке живого слова». Но следующее поколение, пришедшее в театр и на эстраду на рубеже 1910–1920-х годов, попытается если не разрешить противостояние авторского и исполнительского чтения, то извлечь из него пользу для себя. «В. И. Качалов читает лучше меня, но он не может прочесть так, как я» – это известное замечание В. Маяковского из статьи «Расширение словесной базы» (1927) было подготовлено предшествующей многолетней дискуссией и не было новостью для современников. Но новым к 1927 году стало восприятие самой поэзии и чтения Маяковского. К его стиху и декламации подходили с точки зрения художественного приема, что помогало актерам, режиссерам и чтецам решать назревшие сценические проблемы.</p> <p>2. «ГРАММОФОННУЮ ПЛАСТИНКУ ПРИЛОЖИТЬ К КАЖДОЙ КНИГЕ»</p> <p>Впечатление, которое В. Маяковский произвел своими выступлениями на молодых актеров,</p> <p>режиссеров и чтецов, пришедших в театр и на эстраду в первые революционные годы и позднее, трудно переоценить. Попробуем на ряде примеров рассмотреть, в чем выражалось его влияние.</p> <p>Приступая к этому, необходимо отметить: знакомство И. Ильинского, В. Яхонтова и других актеров их поколения со стихами и декламацией Маяковского происходило на фоне нового витка стремительного роста роли авторского чтения в литературном быту. Причину этого роста сам Маяковский объяснял экономической необходимостью пореволюционных лет: «Появились стихи, которые никто не печатал, потому что не было бумаги, <...> связь с читателем через книгу стала связью голосовой, лилась через эстраду»⁴⁴.</p> <p>Но возрастающая потребность слушать стихи была, конечно же, обеспечена и изменениями самой поэзии. «Возьмем Маринетти, – писал В.Л. Пяст. – Его “mots en liberté” столь мертвые, по собственному признанию, на бумаге, – буквально оживают в его темпераментной декламации. Перед слушателями Маринетти искрятся и шипят локомотивы, пыхтят гоночные автомобили, стрекочет пропеллер, грохочут ядра и стонут раненые и агонизирующие»⁴⁵.</p> <p>Одним из следствий популярной в начале 1920-х годов установки на «поэзию для слуха»⁴⁶ была предложенная поэтом-функционалистом Алексеем Чичериным реформа записи звукового состава стихов типографскими средствами (через усложнение показателя «пауз», введения показателей для призвуков, изобретения знаков для новых звучаний и проч.)⁴⁷. «...Заклинаю вас, читатель: <i>слушайте</i> живых поэтов – не читайте мертвых, и живых</p>	<p>⁴² См.: Аксенов И.А. Коринфяне. (Трагедия). М., МСМХVIII. С. VII–VIII.</p> <p>⁴³ Озаровский Ю. Музыка живого слова. Основы русского художественного чтения. СПб., 1914. С. 202.</p> <p>⁴⁴ Маяковский В. В. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955–1961. Т. 12. Статьи, заметки и выступления: (Ноябрь 1917–1930). 1959. С. 163.</p> <p>⁴⁵ Пяст В. Театр слова и театр движения // Искусство старое и новое. П., 1921. С. 76.</p> <p>⁴⁶ См.: Гаспаров М. Очерки истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М., 1984. С. 237–239.</p> <p>⁴⁷ Чичерин А. Кан-Фун. Декларация. М., 1926. С. 18.</p>

не читайте: печатное слово – гибель для поэзии, – писал критик, композитор Арсений Авраамов под впечатлением от услышанного им чтения Есенина и Мариенгофа. – Я готов бы не *курсивом* давать цитаты: граммофонную пластинку приложить к каждой книге, начитанную самими авторами, – только бы дошла до вас красота живого слова!»⁴⁸.

Не была исключением и поэзия Маяковского. В ней можно отметить многочисленные имитации устного интонирования в письменном тексте, замену общепринятой орфографии отражающей нелитературное произношение, композиционный прием обращения к слушателю или собеседнику и другие приемы⁴⁹.

Нужно отметить и тот особый угол зрения, под которым молодые актеры, в том числе И. Ильинский, смотрели на Маяковского в те годы, фиксируя в его эстрадных выступлениях точные исполнительские решения. В своих воспоминаниях Яхонтов и Попова многократно называют Маяковского «актером», «актером-трибуном», а его выступления – спектаклями «одного актера». Но в воспоминаниях Яхонтова сохранился и взволнованный рассказ о впечатлениях от знакомства с этим голосом: «Существуют голоса, которым не только веришь – они не только убеждают, они еще и воспитывают. Таким поэтическим голосом обладал Маяковский.

Могу ли я сказать, что я где-то там в тайнике своего сердца ждал такой голос? И вот такой голос наконец услышал?

Очень строго и честно говоря, я его ждал, но я его не предвидел именно таким. Должен сказать, что чувство неожиданности, т.е. известной неподготовленности, было.



В. Маяковский

Этим я хочу сказать, что конечно, было ощущение большой новизны, но была такая новизна, за которой нельзя было не пойти вслед, и я пошел, приветствуя эту новизну»⁵⁰.

«Это проза, которая нами обращена в стихи Маяковского»
К тому моменту, как в 1929 году Ильинский под руководством Мейерхольда и Маяковского приступил к репетициям роли Присыпкина в «Клопе», за плечами актера уже было знакомство с авторским чтением поэта, личная просьба написать ему куплеты для роли Вун-Чи в «Гейше» С. Джонса (в период работы Ильинского в оперетте Евелинова), опыт участия в «Мистерии-буфф» Театра РСФСР Первого. Был также многолетний опыт эстрадных выступлений со стихами Маяковского⁵¹. Та быстрота, с которой родилась роль Присыпкина и сам спектакль

⁴⁸ Авраамов А. Воплощение. Есенин–Мариенгоф. М., 1921. С. 20.

⁴⁹ См.: Винокур Г. Маяковский – новатор языка. Изд. 2-е, стереотипное. М., 2006. С. 111–134.

⁵⁰ См. приложение «Яхонтов о Маяковском» в рукописи монографии Фейги Коган «Исполнение стихов Маяковского» (РГАЛИ. Ф. 2272. Оп. 1. Ед.хр.20). Согласно примечанию Ф. Коган на с. 149 рукописи, текст этой статьи был передан вдовой артиста Е. Поповой, которая была одним из рецензентов книги Ф. Коган.

⁵¹ См.: «Уже в 1919 году я начал выступать в качестве тещи и рассказчика. <...> Тогда у меня был очень небольшой репертуар. Я читал некоторые ранние стихи Маяковского, один рассказ Чехова ("Ночь перед судом"), "Исповедь хулигана" Есенина» (Ильинский И. Сам о себе. Изд., 3-е доп. М., 1984. С. 328).

(репетиции шли немногим больше месяца), не в последнюю очередь объясняется присутствием Маяковского на репетициях, его работой с актерами над декламацией и, по выражению Н. Басилова, его «голосовыми показами»⁵². На афише «Клопа» поэт был указан как ассистент постановщика по работе над текстом. Позже Мейерхольд объяснял, что, хотя участия драматургов в репетиционной работе он всегда избегал, присутствие Маяковского было ему необходимо.

Суть эксперимента с речью в «Клопе» раскрывают некоторые замечания Мейерхольда, сделанные несколькими годами позднее, на репетициях «Феерической комедии» (неосуществленной редакции комедии середины 1930-х годов). Внимание на себя обращает то, как режиссер относился к прозаическому тексту. Мысль, которую он несколько раз повторяет во время репетиций 1936 года: проза Маяковского должна исполняться актерами по законам произношения его же стиха. В одном месте он корректирует Е. Самойлова, репетирующего роль Слесаря, и требует проверить текст роли: «Надо проверить, потому что это проза, которая нами обращена в стихи Маяковского же. Это надо точно сделать, а то звучит не по Маяковскому»⁵³. Ему же: «Все очень громко, – вы находитесь на большом расстоянии друг от друга. Тогда это будет ритмизовано и твоя выходная фраза будет более эффективной. (Показывает.) Чтобы фразу не комкать, чтобы все фразы как бы вылезали на трибуну. Тогда каждое слово, каждый образ Маяковского звучит преподнесено...»⁵⁴. Исполнителю роли Олега

Баяна: «Баян читает в тоне, в каком бы мог Маяковский прочитать»⁵⁵.

В заключение – замечание (исполнителю учителя танцев; роль введена в новую редакцию), в котором отражено стремление привести в декламацию острую «парадоксальность», характеризовавшую чтение поэта: «Романтической улыбки не стоит делать, а лучше показывая романтическую позу, говорить как учитель в школе, раздраженно говорит – "а сами идете тихим шагом..." – говорит нервничая, а то немножко роستانовщина получается. Нужно его разбить какой-то парадоксальностью присущей Маяковскому. (Показ движения и интонация) – чтобы окончилась фраза великим сердцем, раздраженно»⁵⁶.

В середине 1930-х Мейерхольд задумывал вводить в текст комедии стихи Маяковского, создавая в спектакле особый поэтический контрапункт. В экземпляре с режиссерской разработкой для возобновления к ремарке (из 2-го эпизода) «Изобретатель сопит и чертит. Парень валяется; на краю кровати девушка. Очкастый ушел с головой в книгу. Когда раскрываются двери – виден коридор с дверями и лампочки» стоит карандашная подпись: «Читают стихи Маяковского»⁵⁷. Одним из персонажей «Феерической комедии» стал критик Подметальников, а с ним в тексте появилось стихотворение Маяковского «Марксизм – оружие, огнестрельный метод, применяй умеючи метод этот!»⁵⁸.

Очевидно, что перенесение ряда принципов авторского чтения поэзии в декламацию прозы было одним из ключевых приемов и в постановке «Клопа» первой редакции в 1929 году. Сама работа

⁵² Басилов Н. Первая постановка // Встречи с Мейерхольдом. Сборник воспоминаний. М., 1967. С. 368.

⁵³ Мейерхольд. Ч. 2. С. 366.

⁵⁴ Там же. С. 363.

⁵⁵ Там же. С. 364.

⁵⁶ Стенограммы репетиций спектакля «Клоп» (вторая редакция) к неосуществленной постановке В.Э. Мейерхольда в Гостиме. Машинопись. РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед.хр. 310.

⁵⁷ Комедия В.В. Маяковского «Клоп». Экземпляр с режиссерской разработкой для несостоявшегося возобновления спектакля в 1935–1936 годах. Машинопись с правкой, дополнениями, замечаниями режиссеров М.М. Коренева и др. РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед.хр. 598.

⁵⁸ Там же.



Маяковского с актерами (случай непосредственного воздействия авторской манеры декламации на исполнительскую) могла напомнить то, как драматурги «с голоса» обучали актеров декламации стиха в начале XIX века. Что-то вроде практиковавшегося кн. Шаховским «насвистывания разных песен ученым снегирям и канарейкам», по известному выражению А. Колосовой-Каратыгиной.

Интонационные особенности, которые Маяковский и Мейерхольд стремились воплотить в декламации героев «Клопа», родственны отмеченным Р. Якобсоном интонационно-синтаксическим особенностям поэзии самого Маяковского. Ритмической единицей Маяковского в акцентном стихе было отдельное слово или фразовая группа, «объединенная одним динамическим акцентом». Подчиненность членов предложения по силе ударения, характерная для разговорной речи, в акцентном стихе, под действием «обособляющей ритмической инерции», сменялась уравниванием. Это, а также использование множества дополнительных приемов

синтаксического отделения, создавали, согласно определению Якобсона, «поэзию выделенных слов по преимуществу»⁵⁹. Об этой манере он писал: «Граница между словоразделом и синтаксической паузой до некоторой степени стирается: словесная группа, объединенная одним сильнейшим акцентом, оказывается расторгнута на отдельные равноправные слова»⁶⁰. Этот принцип акцентологического «обособления» и «остранения» слова и фразовой группы, характерный для поэзии Маяковского, стал одним из декламационных принципов в «Клопе»⁶¹.

Прием подкреплялся в спектакле еще одним видом «остранения» – интонационным, также берущим начало в декламации Маяковского. Речь идет о резких переключениях между мерной ораторской речью, которыми Маяковский-режиссер научился пользоваться достаточно рано. К примеру, один из участников постановки трагедии «Владимир Маяковский» 1913 года К. Томашевский спустя много лет вспоминал указания поэта на репетиции: «Особое внимание

В. Маяковский

В. Яхонтов



В. Яхонтов

⁵⁹ Якобсон Р. О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским. Берлин; М., 1923. С. 107.

⁶⁰ Там же. С. 110.

⁶¹ Позднее, демонстрируя примеры двойственности ритмической интерпретации акцентных стихов, В. Жирмунский предлагал не уравнивать, но, наоборот, выделять степени ударности в акцентном стихе. См.: Жирмунский В. Стихосложение Маяковского // Русская литература. Историко-литературный журнал, 1964, №4. С. 18.

он обращал на читку своих стихов. Секрет состоял в том, чтобы от большой напевности вовремя перейти на простой разговорный и даже несколько тривиальный тон»⁶².

То, как неожиданно эта разговорная интонация вторгается в мерное чтение, можно услышать в финале аудиозаписи авторского чтения стихотворения «Гимн судьбе». По замечанию сделавшего эту запись С. Бернштейна, разговорная интонация отнюдь не обязательно должна была быть подсказана содержанием текста (как и в случае заключительной десятой строфы «Гимна судьбе»). Функция «переключения» была более сложной. Она давала, с одной стороны, эффект мгновенной разрядки⁶³, с другой (и для «Клопа» это чрезвычайно важно), усиливала эффект каждой из сталкивающихся интонационных манер.

В спектакле использование этого приема можно обнаружить в интонационных обособлениях междометий, которые служили «резервуарами» для разговорной интонации. Ильинский вспоминал: «В своем авторском чтении Маяковский не давал образу Присыпкина каких-либо характерных черт или бытовизмов. Читал он эту роль в своей обычной манере монументальной безапелляционности и особенного, ему одному свойственного торжественного и даже благородного (и для этой роли) пафоса. Этот пафос был у него всегда особенно убедителен, когда рядом звучала вдруг неожиданно простая, жизненная, почти бытовая интонация.

От такого широкого диапазона выигрывал как и сам пафос, оттененный острой, житейской интонацией, так и живая простота интонации, выделенная монументальным пафосом. Таким образом

Маяковский читал: «Я требую, чтоб была красная свадьба и никаких богов!» В этой фразе громыхал пафос. Затем весь пафос сходил на нет, когда просто, неожиданно просто, Маяковский добавлял: «Во». В этом «во» была неуверенность в правильности только что произнесенной безапелляционной фразы.

И от этого неуверенного и тупого добавка «во» вставал вдруг весь образ Присыпкина. Вот то зерно образа, которое я ухватил в чтении самого Маяковского»⁶⁴.

Ильинский не случайно писал об убедительности этого пафоса. Такой прием в декламации помогал решать сугубо театральные проблемы, например, патетичности речи. В этот момент театр как бы возвращал на сцену, определяя место и искал связи между разговорной интонацией (часто примитивно воплощаемой на сцене в постановках «бытовой» драматургии тех лет) и интонацией патетической, исконно присущей сценической декламации, но видоизменившейся в результате театральных реформ рубежа XIX и XX веков. С другой стороны, это был блистательный метод комического интонационного «прокидывания» монументальности.

На репетиции сцены «Свадьба» из «Феерической комедии» в 1936 году Мейерхольд обращался к актеру, читающему монолог Баяна: «Чистяков, когда вы будете заниматься этой речью, вы сделайте так, чтобы она была банальной речью с приемами пафоса, торжественности. Поэтому Маяковский выбрал слова, свойственные красноречью. Тогда выйдет, как Маяковский дурака валял. Если же вы так не делаете, то выйдет, по Немировичу-Данченко. Речь должна быть, как у



И. Ильинский

⁶² Томашевский К. Владимир Маяковский // Театр, 1938, №4. С. 140.

⁶³ См.: «Читка Маяковского создавала высокое напряжение, — иначе она не создавала бы художественного эффекта, — напряжение, которое он с таким искусством разряжал в своих концовках — разговорно-юмористических или патетических» (Бернштейн С. Маяковский-чтец // Говорит СССР. Журнал по радиодиффузии и радиовещанию, 1936, №4. С. 52).

⁶⁴ Ильинский И. Указ. соч. С. 295.

Pro memoria

ЭМ

Маяковского. Поза должна быть, как у типичного оратора. Эта речь должна особенно выделяться. Это самая настоящая банальщина. Это надо отметить: "И розы будут цвести..."

Когда мы вслушиваемся, что происходит в общезитии и на свадьбе, главным образом на свадьбе, мы видим, что лавры Н. Эрзмана не давали Маяковскому спать, он был под страшным впечатлением "Мандата". Здесь надо вспомнить речь Гулячкина в последнем акте и дать побольше банальных поворотов речи⁶⁵.

Так от одного спектакля Мейерхольда к другому был перекинут своеобразный мост – мотив разоблачения героя-обывателя, перенесенного в область речи. Напомним, что в «Мандате» Н. Эрзмана, поставленном Мейерхольдом в 1925 году, в монологах Гулячкина поток патологически напыщенной речи буквально нес несчастного героя Эраста Гарина, то поднимая на недостижимую высоту, то грозясь выбросить на «рифы» разоблачения. В «Клопе» же сатирически заостренные столкновения интонаций по много раз задавали и тут же опровергали монументальность и напыщенность Присыпкина-Ильинского. Пройдет несколько лет, и в «33 обмороках» Ильинский покажет еще одного обывателя, на этот раз – абсолютно лишнего самообладания Ломова. Как и в случаях Присыпкина с Гулячкиным, речь этого героя-обывателя, – на этот раз «ломкая», плохо управляемая и прерываемая следующими один за другим обмороками, – отразит причудливое сознание героя, исторгающее поток чепухи и нелепицы...

«Звоны в стихе»

Первыми на сольные программы Яхонтова откликнулись идеологи ленинградского самодеятельного театра, относившиеся к левому крылу театрального фронта. Они безоговорочно приняли как новый жанр лито-монтажа, так и манеру выступления молодого актера в нем. Автором предисловия к изданному в 1926 году лито-монтажу Яхонтова «Ленин. Художественный доклад» был А. Пиотровский, критик, в те годы горячо поддерживавший ленинградский самодеятельный театр⁶⁶. Один из главных идеологов петроградской рабочей самодеятельности, сооснователь Красного театра Григорий Авлов осенью 1925 года (вскоре после знакомства с работой Яхонтова в кабинете Политпросвета, куда актер пришел в поисках поддержки своих самостоятельных работ) выступил с двумя статьями в «Рабочем и театре»⁶⁷ и «Жизни искусства»⁶⁸, особо отметив, что в выступлениях Яхонтова «ничего нет от дурного актерского тона»⁶⁹.

В декабрьском номере (№ 50) «Рабочего и театра» за тот же год, в статье «Самодеятельный театр», режиссер Красного театра, поэт-заумник Игорь Терентьев предрекал гибель традиционным формам драматургии, приветствуя появление Яхонтова и используемой им формы монтажа⁷⁰. Чуть позже Яхонтов получит признание Мейерхольда (предложившего ему поставить монтаж «1905 год» на сцене ТИМа), тогдашнего заведующего труппой б. Александринского театра Ю. Юрьева и многих других представителей как левого, так и «академического» крыла. Но признание Г. Авлова, который видел будущее театра в отказе от

⁶⁵ Стенограмма репетиций спектакля «Клоп» (вторая редакция) к неосуществленной постановке В.Э. Мейерхольда в Гостиме. Машинопись. 4, 5, 7 марта // РГАЛИ. Ф. 998. Оп.1. Ед. хр. 312.

⁶⁶ См.: Яхонтов В. Ленин. Художественный доклад. М.; Л., 1926. С. 3–6.

⁶⁷ См.: Авлов Гр. Лито-монтаж к Октябрю // Рабочий и театр, 1925, №38. С. 11.

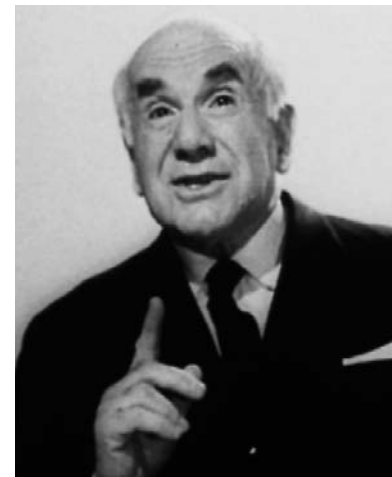
⁶⁸ Авлов Гр. Вечер Владимира Яхонтова // Жизнь искусства, 1925, № 36. С. 8–9.

⁶⁹ Там же.

⁷⁰ См.: Терентьев И. Собр. соч. Сост., подг. текста, биогр. справка, вст. ст. и коммен. Марцио Марцадури и Татьяны Никольской. Bologna, 1988. С. 298–299.

Истоки, традиции, рифмы

ЭМ



профессионализации актеров, и И. Терентьева, режиссера, чрезвычайно внимательного к декламационной и звуковой стороне своих и чужих спектаклей, – красноречиво.

Авлову импонировало, что ученик двух лучших театральных школ (вначале Художественного театра, затем вахтанговской Третьей студии), а в 1925 году – все еще актер ТИМа, искал свой путь в стороне от традиционных форм театра. Яхонтов, действительно, последовательно дистанцировался от театра. Объединив литературную, исполнительскую и отчасти режиссерскую функции, он занял уникальную нишу в театре 1920–1930-х годов. Кроме того, первые яхонтовские лито-монтажи красноречиво говорят о наличии у него литературных амбиций. Одновременно с этим, он начинает искать новые принципы декламации стихов, как и многие другие, поставив под сомнение достоинства актерской манеры исполнения. Фрагменты из стихотворных произведений Маяковского, Пушкина, Блока были включены в первые же его композиции и лито-монтажи «Октябрь», «Ленин», «Пушкин». В спектакле

«Петербург» звучали, в частности, фрагменты «Медного всадника»⁷¹.

Из ряда прижизненных статей актера, а также посмертных воспоминаний (супругу Яхонтова, режиссера Еликониду Попову, будет правильнее назвать не литературным редактором, но соавтором книги «Театр одного актера»), становится ясным то исключительное место, которое авторское чтение оказывало на метод исполнителя⁷². С особой остротой конфликт между актерским и авторским чтением стихов для Яхонтова обнажится в тот момент, когда летом 1927 года вместе с Е. Поповой он приступит к работе над «Евгением Онегиным»:

« – Как читать стихи? – все чаще и чаще спрашивал Яхонтов, вернувшись из Ленинграда <...>

Яхонтов продолжал быть настойчивым, неугомонным, неотвязным.

– Тебе не кажется, что многие актеры превращают стихи в прозу?..

И через некоторое время:

– Но... возьмем поэтов.

Читает вслух на память Сельвинского, Багрицкого, Светлова. Читает вслед Пушкина, в характерной манере авторского чтения.

– Ну, как тебе кажется, так можно читать Пушкина?

Публика не устанет?

Нота, нота одна... говорит он с досадой. Напев...

Нет, решает он, публика устанет. Не будет слушать.

Но зато это стихи...

Слышно внятно, что стихи... Как же быть?..

Вот, Маяковский, предположим... Впрочем, он не в счет. Он особо, у него все получается»⁷³.

В лекции для актеров ГостИМа в 1936 году Пяст останавливался на генезисе новой школы ритмического исполнения стиха, к которой,

И. Ильинский

⁷¹ Мы сознательно не включаем в этот список самый первый лито-монтаж «На смерть Ленина», созданный Яхонтовым и Поповой в Грозном летом 1924 года. Несмотря на встречающиеся в различных источниках указания о наличии в нем стихов (чередовавшихся, в частности, с выдержками из газетных статей), установить, какие именно поэтические тексты были в него включены, нам не удалось.

⁷² См. воспоминания о ранних (1919–1921) выступлениях: «Я читал его стихи в агитпоездах, агитпунктах, клубах. Теоретические накопления мои были невелики. Стихи Маяковского слушали, затеив дыхание. Читал же я их, подражая авторскому чтению» (Яхонтов В. Практика и теория художественного чтения. Машинопись с пометками Е.Е. Поповой // РГАЛИ. Ф. 2440. Оп. 1. Ед. хр. 65). Ср. с воспоминаниями И. Ильинского: «С давних пор я стал читать Маяковского. Мне очень нравилось, как он читает сам, но я не подражал ему». (Ильинский И. Указ. соч. С. 328).

⁷³ В.Н. Яхонтов, Е.Е. Попова. Владимир Яхонтов. Описание жизни и творчества. Вариант. Машинопись с правкой Е.Е. Поповой // РГАЛИ. Ф. 2440. Оп. 1. Ед. хр. 64. В переработанном и дополненном виде фрагмент вошел в: Яхонтов В. Театр одного актера. М., 1958. С. 330–331. Однако в связи с трудностями в атрибуции авторства этой книги предпочтение отдано сохранившемуся в РГАЛИ варианту биографии, в котором главы с воспоминаниями Е. Поповой (в частности, процитированный фрагмент о работе над «Евгением Онегиным» и о дилемме, связанной с авторским и актерским чтением) композиционно отделены от текста В. Яхонтова.

Pro memoria	Эм
<p>по его мнению, относились А. Шварц, Г. Артоболевский, Д. Журавлев. «Вот декламаторы, это новейшая школа солистов, которые в последнее время получили всеобщее признание и которые повсюду принимаются. <...> Декламация новейшей формации вся сплошь относится к музыкальной школе, которая, главным образом, возникла в Ленинграде, – говорил он. – Но Яхонтов – москвич, который, однако, свою старую манеру оставил и перешел целиком в музыкальную школу чтения»⁷⁴.</p> <p>Описанная В.Л. Пястом тенденция, в особенности, когда речь заходит о спектаклях Яхонтова, настоятельно требует уточнений. Знаменитые подражания протяжным пароходным гудкам в «Разговоре на одесском рейде десантных судов: “Советского Дагестана” и “Красной Абхазии”», пластическая игра, ударения чрезвычайной силы в некоторых местах стиха или смена темпа чтения (вроде выразительного <i>cascando</i> на сохранившейся записи чтения поэмы «Владимир Ильич Ленин») и т.п. случаи едва ли вписывались в модель «мелодического» ритмического чтения, какой ее рисовал актерам ГосТИМа Пяст с отсылками на Яхонтова и остальных чтецов⁷⁵.</p> <p>Точнее был Д. Мирский, когда писал в середине 1930-х о «борьбе» Яхонтова «на два фронта»: «Стиль Яхонтова генетически связан именно с Маяковским. Стиль этот основан, во-первых, на предельно четком сохранении ритмической структуры стиха – в этом Яхонтов резко отходит от актеров и смыкается с поэтами. Но “поэтического” завывания в чтении Яхонтова нет. Интонация его подчинена смыслу, и хотя характер его интонации резко отличен от “классического”</p> <p>мхатовского стиля, это – актерская, театральная, драматическая интонация. Также и жест, очень экономный и сдержанный, остается жестом актерским»⁷⁶.</p> <p>Школа точного жеста была частью пластического воспитания мейерхольдовской школы (как, впрочем, и таировской, и многих других), и Яхонтов едва ли мог предложить здесь что-либо новое. Но его интонация, действительно, отличалась от мхатовской и всех остальных декламационных направлений: с одной стороны, усилением выразительности речи за счет подчеркивания ритма, с другой, чрезвычайно острыми решениями в области фонетической стилистики (к ним относятся и звукоподражания). В особенности, в тех случаях, когда Яхонтов сталкивался с разными формами аллитераций и звукописи в стихах. К фонетическому решению относится и знакомый по записям Яхонтова, почти что музыкальный эффект своеобразного колокольного «звона в стихе» («Звоны в стихе бывают различны. И различием звона отмечен каждый большой поэт»⁷⁷), сопровождающийся усилением динамических ударений в отдельных фрагментах стихов.</p> <p>Говоря о яхонтовском исполнении Пушкина, Л. Кассиль удачно назвал его «спектаклем стиха и актера»⁷⁸, обозначив наличие не одного, а двух равноправных ведущих принципов. О двух «пространствах» игры (физическом пространстве, необходимом для рисунка игры, и слове как «втором пространстве») писал О. Мандельштам: «Яхонтов при своем необыкновенном чутье к рисунку прозаической фразы ведет совершенно самостоятельную партию тещи в то время, как режиссер Владимирский зорко следит</p>	<p>⁷⁴ Мейерхольд В.Э. «Борис Годунов». РГАЛИ. Ф. 1476 (Корнев М. М.). Оп. 1. Ед. хр. 782.</p> <p>⁷⁵ Возможно, впрочем, что суждения В.Л. Пяста о чтении В. Яхонтова основаны на воспоминаниях, относящихся к 1920-м годам. После ареста в 1930 году возможность вернуться в Москву у Пяста появилась только в 1936 году. См.: Пяст Вл. Встречи. С. 20. Этот важный вопрос, позволяющий лучше понять эволюцию Яхонтова как исполнителя поэзии, возможно, также удастся разрешить, сравнив их с записями фрагментов «Евгения Онегина» в его исполнении, сделанными ориентировочно во второй половине 1920-х годов и хранящимися в настоящий момент в Государственном литературном музее.</p> <p>⁷⁶ Мирский Д. Владимир Яхонтов // Литературная газета, 1936, №1 (564), 5 января. С. 5.</p> <p>⁷⁷ В.Н. Яхонтов и Е.Е. Попова. Владимир Яхонтов. Описание жизни и творчества. Вариант. Машинопись с правкой Е.Е. Поповой. РГАЛИ, Ф. 2440, Оп. 1, Ед. хр. 64.</p> <p>⁷⁸ Кассиль Л. Яхонтов // Известия, 1936, № 11 (5868), 13 января. С. 6.</p>

Истоки, традиции, рифмы	Эм
<p>за игрой вещами, подсказывая Яхонтову рисунок игры – до такой степени четкий и математически строгий, словно он сделан углем»⁷⁹.</p> <p>В литературе о Яхонтове часто можно встретить описания того, как он визуализировал динамические акценты в стихе, постукивая, например, об пол резиновым мячиком во время чтения Пушкина. Но бывало и иначе. «Посередине поэмы “Двенадцать”, – писал с некоторым недоумением С. Соловьев в рецензии на яхонтовский “Вечер Блока”, – в момент спокойного и сосредоточенного развертывания текста, тещи достает приготовленную одну-единственную папиросу и медленно, очень обстоятельно и неторопливо начинает ее закуривать. По режиссерской идее, папироса каким-то непонятным для нас путем должна быть созвучна тексту поэмы, должна усиливать ее выразительные, образные средства. Однако текст начал комкаться, в нем появились совершенно неоправданные паузы»⁸⁰.</p> <p>Тем не менее, знакомство с чтением Маяковского и многих других оказало на Яхонтова огромное влияние. Среди имен, названных самими Яхонтовым и Поповой, – Есенин, Сельвинский, Пастернак, Светлов, Багрицкий. Среди пропущенных – разумеется, Мандельштам, чье влияние (начиная со знакомства в период работы над «Петербургом») было сравнимо с влиянием Маяковского⁸¹. Оно сказывается и на повторяющихся мелодических ходах в стихе, и в методичном следовании ритму стиха, а также в сверхточном паузном членении стихов.</p> <p>Роль обоих поэтов – Маяковского и Мандельштама – в судьбе Яхонтова не сводится к влияниям и заимствованию той или иной</p> <p>манеры: она заключена в своеобразном «настраивании» аппарата чтения поэзии. Несомненно, однако, что все это осмыслялось и использовалось Яхонтовым как приемы, к которым он обращался при необходимости, чтобы создать иллюзию неустойчивого равновесия между двумя ведущими началами, художественным словом и актером, когда художественная речь то влекла и направляла исполнителя, то подчинялась ему. Возможно, именно это и создавало эффект напряженности, напомнивший Мандельштаму работу «циркача на трапеции».</p> <p>Влияние Маяковского в случае Яхонтова было многосторонним. Оно сказывалось на приемах чтения стиха, о чем было сказано выше, но повлияло и на метод составления лито-монтажей, а также на манеру его исполнения, о чем речь пойдет ниже.</p> <p>Взглянем на текст «Войны», одного из самых известных ранних яхонтовских сценариев. Он построен на чередовании нарочито разнородных фрагментов: пушкинского «Скупого рыцаря» – и «Коммунистического манифеста», «Кризиса германской социал-демократии» Розы Люксембург – и «Ладомира» Хлебникова, и т.п. Напрашивается гипотеза, что их чтение с эстрады должно было представлять собой своеобразный «парад интонаций», речевых трансформаций. Но это явно противоречило бы отзывам о яхонтовских монтажах 1920-х годов, в которых постоянно отмечалась <i>цельность</i>, ощущение единства, которых добивался исполнитель. «Когда текст (первой части композиции «Ленин». – В.З.) слушаешь в исполнении самого Яхонтова, то</p>	<p>⁷⁹ Мандельштам О. Соч. В 2 т. Т. 2. Проза. М., 1990. С. 310.</p> <p>⁸⁰ Соловьев С. Новая программа Яхонтова // Литературная газета, 1941, № 22 (936), 1 июня. С. 5.</p> <p>⁸¹ См.: «Когда мы познакомились с Яхонтовым, который оказался нашим соседом через стенку в лицее (Царское Село), Мандельштам сразу приступил к делу и стал искоренять актерские интонации в его композициях и прозе, а главным образом в стихах. С Маяковским Яхонтов более или менее справлялся, потому что слышал на вечерах авторское чтение, но Пушкина читал по Малому или Художественному театрам. <...> С тех пор пошла дружба и непрерывная работа над чтением стихов» (Мандельштам Н. Вторая книга. М., 1999. С. 325).</p>

Pro memoria	Эм
<p>язык двух эпох настолько сливается, что совершенно не различишь, где переменялся автор, – писала в очерке «Владимир Яхонтов» актриса, его будущий партнер по сцене Вера Юренева. – Голос ученого переходит незаметно в голос поэта»⁸².</p> <p>Можно привести и другие свидетельства об интонационном единстве яхонтовских лито-монтажей, но из них трудно понять, какими средствами оно достигалось. Для этого необходимо обратиться к самим лито-монтажам и, прежде всего, к опубликованному отдельной книгой «Ленину».</p> <p>«Стержнем» этого текста является поэма Маяковского «Владимир Ильич Ленин»: неравноценные по числу строк фрагменты приведены почти во всех 7 (за исключением 5 и 6) частях монтажа. Помимо строк поэмы, материалом выступают фрагменты из «Манифеста коммунистической партии» Маркса и Энгельса, статьи Ленина «Что делать? Наболевшие вопросы нашего движения», публицистики Л. Сосновского, воспоминаний Н. Крупской, В. Бонч-Бруевича, Л. Троцкого, С. Гиля (шофера и свидетеля покушения на Ленина), пушкинского стихотворения «Осень (Отрывок)» и т.д. В 3-й главе, где возникает тема Первой мировой войны, встык со строчками поэмы дана молитва («Спаси, господи, / люди твоя / и благослови достоинство твое. / Победы благоверному / императору нашему Николаю Александровичу...»).</p> <p>Важную роль в композиции приобретают куплеты и отдельные строчки пяти революционных песен и песен военных лет, которые, по свидетельству Гр. Авлова, Яхонтов напевал во время исполнения. Еще один композиционный</p> <p>прием: в финале 3-й части, посвященной прибытию Ленина в Петроград, дается чередование строк песни и поэмы («Наш броневик вперед летит. (Песня.) / И снова / ветер / свежий, / крепкий. (В.М.) / В коммуне остановка (Песня)...»). Обратим внимание на ремарку «Поется», которой в 4-й части сопровождаются строки: «Ешь ананасы / Рябчиков жуй / День твой последний / Приходит буржуй».</p> <p>Принципы, лежавшие в основе монтажа Яхонтова, были близки тем приемам цитирования, которыми пользовался Маяковский, включая в свои поэмы лозунги, строки песен, манифестов и т.д., оставляя их нетронутыми или же видоизменяя в зависимости от художественных задач. Яхонтов открывал для себя свойство текстов Маяковского – создавать единое целое из фрагментов совершенно разного типа, вплоть до включения стихов, написанных силлаботоническим размером, в ритм акцентного стиха⁸³. Теперь же поэма Маяковского, где стихотворные цитаты встречались особенно часто⁸⁴, была положена Яхонтовым в основу нового произведения, скомпилированного актером по частично сходному, что и цитирование в поэме, принципу. В момент, когда Яхонтов пытается добиться декламационного единства лито-монтажа, Маяковский снова оказывается для него ориентиром.</p> <p>В тексте «Ленина» можно обнаружить нечто вроде чтецких «заготовок» Яхонтова. Так, пушкинская «Осень (Отрывок)» дается Яхонтовым в ином, отличном от авторского варианте. Яхонтов разбивает стих на месте цезуры («Октябрь уж наступил, / Уж роща отряхает / Последние листы / С нагих своих</p>	<p><i>⁸² Юренева В. Владимир Яхонтов // Советский театр. 1932, № 12.</i></p> <p><i>⁸³ См. пример, приведенный В. Жирмунским в вышеуказанной статье: Знамен / плывущий / склоняется шелк последней / почестью отданной: «Прощай же, товарищ, / ты честно прошел свой доблестный путь благородный».</i></p> <p><i>⁸⁴ Жирмунский В. Указ. соч. С. 21.</i></p>

Истоки, традиции, рифмы	Эм
<p>ветвей...»), что, по-видимому, должно было сделать более наглядным для других исполнителей «Ленина» паузное членение стихов. Позднее в «Практике и теории художественного чтения» Яхонтов описывал то, как звучал в монтаже прозаический текст «Коммунистического манифеста»: «Я беру на себя смелость начертить графически текст Коммунистического манифеста так, как я его строил исполнительски для того, чтобы наглядно показать ритмику и паузы:</p> <p>“История всех до сих пор существовавших обществ была историей борьбы классов. Свободный и раб, патриций и плебей, помещик и крепостной, мастер и подмастерье, короче, – угнетающий и угнетаемый находились в вечном антагонизме друг к другу, вели непрерывную, то скрытую, то явную борьбу, всегда кончавшуюся революционным переустройством всего общественного здания, или общей гибелью борющихся классов!»</p> <p>Распределяя текст именно так, понимая значительность его содержания, я стремился расчистить до предела форму изложения, улавливая большие паузы между крупными понятиями: “свободный” – пауза – “и раб” – пауза.</p> <p>Затем: “патриций” – пауза – “и плебей” – пауза и так далее.</p> <p>Паузы были необходимы. Они то и доносили содержание. Произнесенное слово, а в нем огромное понятие должно дойти до уха слушателей, затем дойти до сознания и остаться в нем “весомым” “зримым”, как сказал Маяковский, применительно к своим стихам»⁸⁵.</p> <p>Яхонтов стремился к эффекту «весомости» слова Маркса, ориентируясь на поэтическую технику упомянутого и в этом отрывке Маяковского. Это может напомнить то, как герой набоковских «Дара» переводил белыми стихами «Святое семейство» Маркса («чтобы не было так скучно»). Однако у Яхонтова прозаический фрагмент из «Манифеста» оказывался подчиненным принципам поэзии выделенных сильными динамическими ударениями слов и фразовых групп. Важно, что сцена с монтажом «Коммунистического манифеста» и «Владимира Ильича Ленина» открывала лито-монтаж, задавая интонацию «преподнесенности» каждого слова или фразовой группы. Характерно также, что с тех пор Яхонтов постоянно вводит поэзию Маяковского в свои лито-монтажи, в том числе, построенные преимущественно на прозе. Показательный пример – финал композиции «Настасья Филипповна» (по роману «Идиот»), в котором звучало стихотворение Маяковского «Дешевая распродажа». С точки зрения декламации они выполняли функцию либо своеобразного камертона, необходимого Яхонтову, в том числе, и для чтения прозы, либо «звона» (яхонтовский образ), музыкального финала, которым завершалось произведение, – возможно, одновременно и того, и другого.</p>	<p><i>⁸⁵ Яхонтов В. Практика и теория художественного чтения. Машинопись с пометками Е.Е. Поповой // РГАЛИ. Ф. 2440. Оп. 1. Ед. хр. 65.</i></p>

<i>Pro memoria</i>	<i>Эм</i>
<p>«Строить театр нужно на звуке»</p> <p>В отличие от декламационных новаций Маяковского, легко приживавшихся в театре, эксперименты в области сценической речи режиссера и поэта Игоря Терентьева оказывали незначительное влияние на окружающий театр и были, по большому счету, проигнорированы режиссерами-современниками. Однако сохранившиеся свидетельства результатов его сценических экспериментов 1920–1930-х годов, так же, как и манифесты, говорят о чрезвычайной оригинальности предложенных им идей. Дело здесь не только в том, что личность Терентьева объединяла в себе поэта и режиссера. Его поэтический эксперимент в определенный момент совершенно естественно распространился и на театр, обогатив сцену новыми принципами работы со словом. Результатом этого стали самые неожиданные решения многих проблем сценической теории тех лет.</p> <p>Необходимо оговориться, что в корпусе материалов о режиссерской работе Терентьева пробел составляют источники, касающиеся его репетиций. По воспоминаниям, автобиографическим записям, стенограммам и другим источникам можно если не воссоздать, то хотя бы представить, как протекала репетиционная работа Мейерхольда, Ильинского, Яхонтова. В случае Терентьева этих сведений ощути-мо недостаточно.</p> <p>Отчасти поэтому предметом анализа мы выбрали тезис, заявленный Терентьевым в цитированной выше статье-манифесте «Самодельный театр». В настоящей работе свою задачу мы видим в поиске подходов к исследованию терентьевского эксперимента со</p>	<p>словом через восстановление контекста, в котором он проходил.</p> <p>Приход Терентьева в театр (вторая половина 1923 года) и первые постановки в петроградской Студии Шимановского (позднее – Государственный агитационный театр) стоят по времени достаточно близко к началу работы возглавляемого им Фонологического отдела ГИНХУКа (октябрь 1923). Программа исследовательских работ отдела гласила: «Звук подлежит исследованию в чистом виде, т.е. как явление физическое, а также в речевых и музыкальных своих проявлениях»⁸⁶. Исследования, согласно той же программе, предлагалось вести на очень широком материале, по нескольким направлениям. Сюда входило и изучение «заумного языка», и «живого языка современности»⁸⁷, и исследования в области «взаимодействия языков: научного, философского, архаически-религиозного, канцелярского, торгового, детского, газетного, поэтического, – как материал для определения фонологической магистрали»⁸⁸.</p> <p>Жизнь Фонологического отдела была коротка. Невелико и количество поставленных Терентьевым спектаклей в Ленинграде, Москве и на Украине. Однако работа Терентьева-режиссера с полным правом может рассматриваться как продолжение заявленных исследований языка и звука в ГИНХУКе. В Студии Шимановского в 1924 году он выпускает пародию на «Снегурочку» А.Н. Островского, несколько живых газет, а в 1925-м – политический фарс «Необходимость» В. Вознесенского. Осенью 1924 года в Красном театре выходит поставленный им «Джон Рид». Весной 1925 года скандальная</p> <p>⁸⁶ Из материалов Фонологического отдела ГИНХУКа. Вст. ст. и публ. Г. Демосфеновой // Терентьевский сборник / Под общ. ред. С. Кудрявцева. М., 1996. С. 115.</p> <p>⁸⁷ См.: Там же. С. 116–117.</p> <p>⁸⁸ Там же. С. 116.</p>

<i>Истоки, традиции, рифмы</i>	<i>Эм</i>
<p>генеральная репетиция «Пугачева» К. Тренева кладет конец его работе в б. Александринском театре. Весной 1926 года был показан первый спектакль Театра Дома печати – «Фокстрот» В. Андреева в постановке Терентьева⁸⁹, а в начале лета того же года – им самим написанный и поставленный «Узелок». Следующий домпечатский сезон открылся оперой «Джон Рид» (автором музыки был единомышленник Терентьева композитор В. Кашницкий). Весной 1927 года театр показал гоголевского «Ревизора», свой самый известный спектакль. Комментируя его выход, Терентьев напоминает о своих «корнях»: «Текст <i>Ревизора</i> сохраняется без изменений и сценическое его осуществление идет от владения методом ШКОЛЫ ЗАУМНОГО ЯЗЫКА»⁹⁰. В феврале 1928 года в Театре Дома прошла премьера «Натальи Тарповой» (инсценировка романа С. Семенова), а весной – лито-монтаж «Авио-монтаж». После закрытия театра Терентьев на некоторое время переберется в Москву, где в конце года (в Московском театре оперетты) выпустит «Луна-парк» Н. Стрельникова (автор либретто В. Ардов). Вслед за тем он отправится ставить «Луна-парк» в харьковский Театр музыкальной комедии⁹¹. С несколькими постановками в украинских театрах будет связан заключительный период его театральной работы (исключая лагерную самодеятельность) до первого ареста в 1931 году.</p> <p>Истоки многих терентьевских приемов, как убедительно показал С. Сигей, следует искать в экспериментах тифлисского периода группы «41 градус» (в нее входили И. Терентьев, А. Кручных, И. Зданевич, Н. Чернявский). Однако систематизировать их непросто. В</p>	<p>«Фокстроте», к примеру, нарушались нормы орфоэпии и вводились жаргонные выражения. «Узелок» был опытом, в котором речь рассматривалась как часть общей звуковой партитуры спектакля. Отчитываясь о гастрольной поездке театра Дома печати в Москву, Терентьев писал о «Ревизоре» и «Наталье Тарповой», касаясь производимых в них опытов с речью: «Недавно в Москве в помещении театра Мейерхольда Ленинградский театр Дома Печати показал результат пятилетней работы над звуком, где все построено в упор на несовпадении звуковых и зрительных моментов»⁹².</p> <p>Речь в терентьевском «Ревизоре» сплошь состояла из фонетических напластований и стыков, была начинена акцентами (армянским, украинским, татарским, польским) и вокальными эпизодами (герои исполняли оперные арии, цыганские песни, песни под гитару и проч.). Чтобы понять, какую задачу ставил перед собой Терентьев, нужно внимательнее присмотреться к его работе с «перспективой» (в самых разных значениях). Особенный интерес в этом смысле представляют повествовательное и пространственное построения спектакля «Наталья Тарпова». Например, в чтении актерами не только реплик героев, но и авторского текста романа, вроде фразы «Анна лежала на столе». Ее произносила только что скончавшаяся героиня, будто бы глядя на себя со стороны (пример из статьи М. Марцадури). Или же в многочисленных дополнительных ракурсах, доступных зрителю в отражениях установленного на сцене наклонного зеркала. Можно предположить, что акценты, пение, нарушения норм орфоэпии, возникавшие в результате фонетических сдвигов «заумные»</p> <p>⁸⁹ В рецензии на «Фокстрот» А. Пиотровский первым обратил внимание на пристрастное отношение Терентьева к сценической речи: «Постановщик прошлого года "Джона Рида" Терентьев и на этот раз показал себя умелым и тонким мастером в работе с актерами, в особенности речевой. Спектакля, так точно и богато разработанного интонационно, давно уже не было в Ленинграде» (Терентьев И. Указ. соч. С. 437).</p> <p>⁹⁰ См.: там же.</p> <p>⁹¹ См.: Швидько Г. Композитор і диригент В.Кашницкий: невідомі сторінки життя // З архівів ВУЧК-ГПУ-НКВД-КГБ, №2/4(13/15), 2000, С. 265–279. Електронний адрес публікації: http://www.ssu.gov.ua/sbu/doccatalog%5Cdocument?id=42140 (2.05.2010)</p> <p>⁹² Терентьев И. Указ. соч. С. 322.</p>

Pro memoria

ЭМ

слова и другие приемы – все это было подчинено задаче, в одних случаях, нарушить установившиеся языковые связи, а в других – дать речи героев своеобразную новую «звуковую» перспективу.

М. Марцадури и С. Сигей указывали на близость экспериментов Терентьева и Б. Брехта, особенно явственную в случае с «Наташей Тарповой»⁹³. Продолжая проводить аналогии с постановками поэтов-режиссеров, обратим внимание на схожесть театральных приемов Терентьева и Аполлинера. Это касается подхода к сценографии и костюмам: у того и другого актер пребывал, по удачному выражению исследователя А. Мельцер, «в серой зоне между объектом и исполнителем»⁹⁴; а также случаев построения образов и сцен на основе разных значений слов, рождающих новые, совершенно неожиданные связи между двумя знаковыми системами спектакля: вербальной и сценографической. Репарка к I акту пьесы Аполлинера «Груды Тиресия» гласит: «Рыночная площадь в Занзибаре, утро. Декорация изображает дома, пространство перед гаванью, а также то, что может дать французам намек на игру в занзибар – азартную игру в кости». В «Ревизоре» Терентьева случаев подобной игры со значениями слов было множество. Например, бумажные «цветы удовольствия», появление которых на сцене было продиктовано репликой Хлестакова «Ведь на то живешь, чтобы срывать цветы удовольствия». Или же знаменитые яркие земляничные ягоды на костюме Земляники.

Но особое внимание на себя обращает то, как для создания напряженной игры со смыслами в постановке «Груды Тиресия» 1917

года⁹⁵ были использованы акценты: «Вместе с музыкально-инструментальными эффектами, Аполлинер использовал звуки чиханья, речь скороговоркою, имитацию шумов паровоза, упомянутого в пьесе. Еще более широко он пользовался акцентами в сценическом диалоге. Несмотря на то, что связанная с полом неопределенность составляет внешний сюжет пьесы, в ней также важны побочные линии, связанные с неопределенностью места действия, национальности, даже расы. Осмысление того, указывает ли акцент на национальность героя или нет, необходимо для понимания этого произведения. До превращения Терезы в Тиресия, ее муж говорит с бельгийским акцентом. Но этот акцент указывает на половой признак его жены, а не на национальность. Когда Тереза лишается груди, акцент у ее мужа пропадает. Так же и с парижским Журналистом, который говорит без акцента, чтобы раньше времени не выдать того, что речь идет не о французской столице, но об американском городе Париже. Однако отсутствие акцента не говорит об отсутствии в его речи отличительных черт. Например, когда Журналист смеется, он использует вместо одного “а” четыре гласные “а”, “е”, “i” и “о”, обозначая наличие “h”, присутствующего в английских “ha”, “he”, “hi” и “ho”»⁹⁶. Акценты здесь не только вносили звуковую фактурность в речь актеров, но разрывали одни и создавали другие связи между двумя структурами внутри спектакля: его сюжетом и поэтическим языком.

Статья Терентьева «Самодетельный театр» (1925) вышла в момент кризиса ожиданий, связанных с рабочей и красноармейской самодеятельностью (особенно сильных

⁹³ См.: Сигей С. Игорь Терентьев в ленинградском Театре Дома Печати // Терентьевский сборник. С. 49; Терентьев И. Указ. соч. С. 66.

⁹⁴ Melzer A. Dada and Surrealist Performance. Baltimore; L. 1994. P. 135.

⁹⁵ Спектакль в парижском театре Conservatoire Renee Maubel Аполлинер поставил совместно с писателем Пьером Альбертом-Биро. См.: Melzer A. Op. cit. P. 122–135.

⁹⁶ Wireless Imagination. Sound, Radio, and the Avant-Garde. Edited by Douglas Kahn and Gregory Whitehead. Cambridge. Massachusetts. P. 145.

Истоки, традиции, рифмы

ЭМ

в начале 1920-х годов), с одной стороны, и советской драматургией, с другой. В своем манифесте Терентьев обрушивался на традиционные формы драматургии, ища им замены в лито-монтаже и других жанрах. «Театр может быть силен – организацией звукового материала: голос, инструмент, звукомонтажный прибор. Зрительные моменты в театре – условны и чем условнее, тем жизненнее, потому что конкурировать с кино в видовом отношении – не целесообразно! – писал Терентьев. – Строить театр нужно на звуке – чуть дополняя зримым материалом – и на движении, поскольку движение – рефлекс на звук. А если не нужен “сочинитель” и не нужен театральный натурализм, то, значит, нужна (в качестве “настоящего” театра) – Живая книга, вместо пьесы! Живая книга – это: литомонтаж + звуко + биомонтаж (т.е. актер!)»⁹⁷.

Высказанную идею о театре, где движение является рефлексом на звук, можно было бы поначалу принять за определение танца. Но очевидно, что в контексте работы Терентьева речь шла о более сложном явлении – пластическом отклике тела на звук, в том числе, и на голос актера (собственный, или партнера, или же и то, и другое).

Истоки и параллели этой идеи С. Сигей искал в театральных течениях 1910–1920-х годов и обнаружил в концепции «свободных ассоциаций движения со словом», выдвинутой И. Соколовым в «Системе трудовой гимнастики»⁹⁸. В этой брошюре поэт, основатель московской группы экспрессионистов, в начале 1920-х развивавший идею «тейлоризованного жеста» применительно к сценической пластике,

предлагал комплекс упражнений в рамках «чисто классовый» трудовой физкультуры для пролетариата. Задачей этих упражнений, как писал автор, было понизить утомляемость от труда. Упражнение же, связанное с реакцией на слово, относилось к группе «Воспитание автоматизированного движения» и было сформулировано чрезвычайно лаконичным образом: «Упражнение на ассоциации: мгновенно исполнять движения не по команде, а по слову, свободно ассоциируемому с той или иной командой»⁹⁹.

Работы И. Соколова могли подтолкнуть Терентьева к формулированию идеи движения как реакции на звук. Но, возможно, не только они. В 1920-х возник целый ряд гуманитарных исследований, где эта проблема была поставлена во главу угла. К ним относятся исследования, связанные с «моторными импульсами стиха» – жестикуляцией в декламации поэтов, ее развитием и связью со свойствами стиха, – проводимые в 1920-е годы С. Берштейном и его учениками.

Как связаны жесты с другими элементами декламации? Связана ли их интенсивность со стихом? В чем истоки интенсивной жестикуляции современных поэтов? Подходы к этой теме были намечены в статье «О моторных импульсах стиха»¹⁰⁰ С. Вышеславцевой, ученицы С. Берштейна и сотрудника созданного им Кабинета изучения художественной речи при Институте истории искусств. Исходной точкой как для произнесения, так и для моторных ощущений поэта, выражающихся в телодвижениях, Вышеславцева назвала ритмические импульсы. «Звучающий стих в самую раннюю пору был связан с


⁹⁷ Терентьев И. Указ. соч. С. 299.

⁹⁸ Сигей С. Указ. соч. С. 59.

⁹⁹ Соколов И. Система трудовой гимнастики. М., 1922. С. 9.

¹⁰⁰ Вышеславцева С. О моторных импульсах стиха // Поэтика. Сборник статей. Временник отделе словесных искусств Государственного института истории искусств. Вып. III. Л., 1927. С. 45–62.

Pro memoria	
<p>пляской, т.е. с ритмическими движениями тела. Ритм был объединяющим началом для движения, развивающегося параллельно и одновременно в плоскости зрительно-моторной и произносительно-слуховой. Он остался общим принципом организации звукового и речевого материала в музыке и в поэзии»¹⁰¹. Отталкиваясь от наблюдений, согласно которым аффективная речь обладает значительной импульсивностью, предпосылкой статьи автор сделал идею о том, что декламация стоит как в ряду «звучащих искусств», так и в ряду искусств пластических, «имеет отношение и к пластике, понимаемой в широком смысле слова – как искусство телесной выразительности»¹⁰². «Декламационная речь, – писала С. Вышеславцева, – должна быть признана речью, обладающей наибольшей моторностью или способностью к возбуждению мышечно-моторных ритмических ощущений, как общих, так и произносительных»¹⁰³.</p> <p>В статье рассматривались гипотезы немецкого лингвиста, создателя «произносительно-слуховой филологии» Э. Сиверса, поставившего проблему соотношения «жестов речи» и «жестов тела», работы О. Руца о физиологических типах и голосовых тембрах, а также С. Волконского, касавшегося вопроса о вспомогательной роли движения в декламации в статье «Законы мимики» (1922). В выводах же Вышеславцева сообщала, что «существуют стихи с большей или меньшей моторностью» и что «сама моторность эта может быть довольно различного характера»¹⁰⁴.</p> <p>Этот круг вопросов, над разрешением которых работала группа</p> <p>Бернштейна, возник из наблюдений за различиями пластического сопровождения в авторской декламации поэтов 1910-х и 1920-х годов. В статье «Стих и декламация» Бернштейн пояснял, что к факторам декламационного построения, помимо «динамической и темпоральной стороны речи», «способа исполнения слогов (<i>legato</i>, <i>staccato</i>)» и пр. следует относить также и «моторные факторы декламационного произведения – мимические и пантомимические – видимые положения и движения мускулов и частей тела»¹⁰⁵. Уже в статье «Голос Блока» исследователь отмечал внешнюю неподвижность Блока, отсутствие работы мимики во время чтения стихов (при исключительной внутренней напряженности его речи). Сдержанность и тут оставалась основной характеристикой блоковского «декламационного построения».</p> <p>В свою очередь, наиболее тщательно разбору в статье «О моторных импульсах стиха» подверглись выразительные жесты декламирующего Маяковского. «Декламативно-ораторский “эксцентрический” стиль Маяковского, – писала Вышеславцева, – требует широкого и довольно щедрого жеста <...>. Это подтверждается как многочисленными указаниями текста («вот!», «смотрите» и т.п.) так и способом воспроизведения этих стихов самим автором. В очень многих произведениях современной поэзии наблюдаем такую «декламативность» эстрадного характера (крупная интонация, сильные акценты, энергичная артикуляция), – т.е. произносительную моторность в соединении с ярко выраженной общей моторностью,</p>	<p>¹⁰¹ Там же. С. 46.</p> <p>¹⁰² Там же.</p> <p>¹⁰³ Там же. С. 48.</p> <p>¹⁰⁴ Там же. С. 57.</p> <p>¹⁰⁵ Бернштейн С.И. Стих и декламация // Русская речь / Под ред. проф. А.В. Щербы. Новая серия. Л., 1927. С. 41.</p>

Истоки, традиции, рифмы	
<p>требующей жеста»¹⁰⁶. И тут же она отмечала «промежуточный», неформленный характер жеста поэта. За Маяковским, размышляла Вышеславцева, должны были прийти поэты, пользующиеся жестом как художественным приемом. Здесь гипотеза Вышеславцевой об эволюции поэта-декламатора тесно соприкасается с идеями, высказанными Терентьевым. «Два первых момента или “этапа” в моторном переживании состоят, таким образом: 1) в чтении поэтического произведения вслух, 2) в сопровождении произведения произвольными движениями вспомогательного характера (не выразительными в эстетическом смысле), – писала она. – Третьим этапом будет декламационная речь, как таковая – в ней движение стиха найдено и передано произносительным путем. В дальнейшем, четвертом этапе, телодвижение присоединяется к более или менее ярко выявленной – уже “декламационной”, – эмоциональной и ритмической речи. Ритмо-моторные переживания здесь как бы прорываются временами в плоскость зрительно-пространственную, в плоскость физического движения. Такие “прорывы” приходится нередко наблюдать у поэтов-декламаторов типа Маяковского – с сильно выраженными моторно-ритмическими импульсами речи. Проявление моторных ощущений носит в таких случаях несколько импровизированный, художественно неформленный характер, но, тем не менее, оно бывает иногда очень ярко и показательно для всего стиля данного поэта. <...> Это уже пятый, последний этап того, что мы называли “моторным переживанием произведения”.</p> <p>Моторность стиховой речи получает здесь наиболее полное, так сказать, двустороннее выражение. Пластическое или жестовое сопровождение декламации будет развиваться строго параллельно с декламационной речью на общей с ней эмоционально-ритмической основе, – и будет адекватно ей в стилистическом отношении»¹⁰⁷.</p> <p>В заключение заметим: положение о звуке как исходном импульсе к движению (Терентьев), и <i>движении стиха</i> (в значении, близком к ритму), вызывающем моторное переживание (Вышеславцева), безусловно, не идентичны. Для нас важно, что: 1) к середине 1920-х годов жест декламатора стал рассматриваться, как элемент «декламационного построения» (у Бернштейна), а также как художественный прием (у Вышеславцевой); 2) изучение законов взаимосвязи жестов (и пластической партитуры в целом, рождающейся во время выступления поэта) со словом и стихом могло привлечь внимание не только группы Бернштейна, но и режиссера-поэта Терентьева, подведя его позднее к экспериментам с движением как рефлексом на звук. Однако необходимо помнить, что звук (насколько можно судить по режиссерской практике Терентьева) рассматривался им как элемент «звуко-монтажа» в спектакле, включающем как речь, так и шумы с музыкой (особенно после начала его работы с композитором В. Кашницким). Реализация этой программы была частью эксперимента Терентьева со сценической речью, одного из самых интересных явлений театра 1920-х годов.</p>	<p>¹⁰⁶ Вышеславцева С. Указ. соч. С. 60.</p> <p>¹⁰⁷ Там же. С. 53–54.</p>