



САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ
АКАДЕМИЯ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА СЦЕНИЧЕСКОЙ РЕЧИ

КОЛЛЕКТИВНАЯ МОНОГРАФИЯ

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА СЦЕНИЧЕСКОЙ РЕЧИ

КОЛЛЕКТИВНАЯ МОНОГРАФИЯ

Санкт-Петербург 2005

УДК 792 ББК 85.44 ТЗЗ

ОГЛАВЛЕНИЕ

Рекомендовано Советом факультета драматического искусства 1 декабря 2004 года

Ответственный редактор В. Н. ГАЛЕНДЕЕВ

Редактор-составитель Л. Д. АЛФЁРОВА

Рецензенты Л. Г. БАРСОВА

профессор, кандидат искусствоведения Ю. М. КРАСОВСКИЙ

профессор, кандидат искусствоведения

Т 33 **Теория и практика сценической речи.** Коллективная монография / Отв. ред. В.Н. Галендеев - СПб.: СПбГАТИ, 2005. -135 с.

ISBN 5-88689-016-5

Коллективная монография объединяет теоретические и практические материалы, подготовленные ведущими преподавателями драматического факультета СПбГАТИ, в рамках Фестиваля российской театральной школы «Сцена. Слово. Речь».

В монографии отражены новые тенденции, взгляды и способы преподавания сценической речи в Санкт-Петербургской театральной школе.

Введение.....	4
Галендеев В. Н., Алфёрова Л. Д. Диалоги о сценической речи.....	7
Чёрная Е. И. Дыхание и ритм «говорящего» тела.....	31
Васильев Ю. А. От ощущений тела к ритмам речи.....	49
Алфёрова Л. Д. Роль ритма в исправлении говоров	72
Латышева Н. А. О закреплении правильного ритмического соотношения длины слогов в речевом потоке. (Исправление говоров на актерских курсах).....	93
Ким Хён-А. Проблемы обучения сценической речи в театральных школах Южной Кореи	110
ПРИЛОЖЕНИЕ	
Колотова Н. А. Из педагогической биографии Ксении Владимировны Куракиной (к 100-летию со дня рождения).....	115
Богданов И. А. Речевые жанры эстрады сегодня.....	122
Шаронов А. В. Слово в мюзикле и в оперетте.....	130

Т 4502040000-(001)

Т — оез объявл.

34Д(03)-2005

ISBN 5-88689-016-5

© Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства, 2005

© Издательство «Чистый лист», оформление, макет, 2005

Введение

В 1985 и в 1992 годах в Ленинграде и Санкт-Петербурге выходили коллективные труды кафедры сценической речи ЛГИТМиК и СПГИТМиК под названием «Теория и практика сценической речи». В настоящем издании мы сохраняем это название, которое, как нам кажется, достаточно точно отражает суть вопросов, поднимаемых авторским коллективом. Основное отличие данной монографии от предшествующих сборников в том, что в ней нет чисто теоретических и чисто практических работ. Вопросы теории и практики тесно переплетены и представлены в своем неразрывном единстве.

В основу коллективной монографии «Теория и практика сценической речи» легли материалы, подготовленные преподавателями драматического факультета СПбГАТИ для научно-практических конференций, в рамках Фестиваля российской театральной школы «Сцена. Слово. Речь». Монография посвящена новым тенденциям в работе над сценической речью в Санкт-Петербургской театральной школе.

В Фестивалях, проходивших в СПбГАТИ весной 2002 и 2003 годов, принимали участие преподаватели и студенты из Москвы, Воронежа, Ярославля, Перми, Новосибирска, Красноярска и других городов России.

В течение нескольких дней участники Фестивалей посещали «Мастер-классы» специалистов по сценической речи ведущих театральных школ России, открытые уроки преподавателей СПбГАТИ, демонстрировали собственные поиски в методике преподавания СЛОВА.

Устроители — кафедра сценической речи СПбГАТИ, — формируя программу, стремились отразить в ней новые тенденции, взгляды и способы преподавания. Оба Фестиваля завершались конференциями с докладами, сообщениями, обсуждением увиденного.

В коллективную монографию включены как материалы, подготовленные в связи с «Мастер-классами» педагогов кафедры сценической речи СПбГАТИ Ю. А. Васильева, Е. И. Чёрной, Н. А. Латышевой, Л. Д. Алфёровой, В. Н. Галендеева, так и материалы выступлений, прозвучавших на конференциях.

Форма подготовки и обработки этих материалов различна. Так у Ю. А. Васильева мы публикуем, по существу, расшифровку аудиозаписи «Мастер-класса» (и нам кажется, что это наиболее внятный способ донести до читателя ценность его методики). Другие авторы подготовили для публикации в монографии специальные тексты, насыщенные комментариями научного характера и различного рода разъяснениями, необходимыми для тех, кто был лишен возможности слышать и видеть происходящее в «Мастер-классах».

Для того чтобы дать представление о специфике преподавательской работы В. Н. Галендеева, в том числе его «Мастер-классов», составитель монографии Л. Д. Алфёрова придумала особый жанр — диалоги о сценической речи. Диалоги включают в себя как педагогическую, так, может быть, и более широкую театрально-эстетическую проблематику.

В это издание вошло не все, что было представлено на Фестивалях. Мы отобрали лишь то, что представляется действительно новым. Интересно, что новые взгляды на одни и те же аспекты воспитания сценического слова могут быть различны и могут провоцировать различные подходы к преподаванию. Это зависит от разности творческой индивидуальности и творческого опыта авторов, разности методических установок.

Нам показалось интересным сравнить сходства и различия подходов Ю. А. Васильева и Е. И. Чёрной к проблеме обусловленности ритма речи и ритма сценической эмоции — ритмом телесного существования актера. Н. А. Латышева и Л. Д. Алфёрова по-разному подходят к работе с диалектными наслоениями в речи обучающихся, к работе с так называемыми говорами. Оба автора также ищут корень проблемы и пути ее разрешения в сфере ритма. Вообще слово «ритм» и производные от него встречаются в заголовках четырех из девяти публикаций сборника. Безусловно, это отражает некую важную тенденцию в современном понимании проблем сценической речи.

В монографию включена также статья «из будущего». Она принадлежит аспирантке кафедры сценической речи Ким Хён-А, приехавшей из Республики Корея. Статья подготовлена для следующей научно-практической конференции, но срок пребывания Ким Хён-А в России на исходе, и мы решили отступить от хронологических правил.

И Фестивали, и научно-практические конференции, проходившие в их рамках, не были

ограничены проблематикой драматического театра. Напротив, мы старались затронуть как можно более широкий круг вопросов — может быть, для того, чтобы обнаружить их взаимозависимость. Материалы из истории взаимодействия кафедры сценической речи с кафедрой режиссуры Ленинградского театрального института им. А. Н. Островского (позже ЛГИТМиК и СПбГАТИ) представила Н. А. Колотова. Это краткое, но ценное малоизвестными фактами и авторскими размышлениями исследование, посвящено 100-летию выдающегося педагога и замечательной актрисы Ксении Владимировны Куракиной, чья книга «Основы техники речи в трудах К. С. Станиславского» давно стала раритетом и должна быть издана снова.

В монографии сделана попытка выйти за пределы драматического театра — в речевые жанры эстрады (И. А. Богданов), в мюзикл и оперетту (А. В. Шаронов). В Приложении даны статьи этих авторов.

Авторы, составители и редакторы предлагаемого издания надеются, что оно найдет внимательного и заинтересованного читателя среди преподавателей, аспирантов и учащихся театральных учебных заведений. Ну, а если к монографии возникнет интерес у практиков театра, театроведов и просто любителей сценического искусства, то это превзойдет наши лучшие ожидания.

В. Н. Галендеев

*заведующий кафедрой сценической речи
Санкт-Петербургской государственной
академии театрального искусства*

В. Н. ГАЛЕНДЕЕВ
профессор, доктор искусствоведения,
лауреат Государственной
премии России,
лауреат Международной
премии им. К.С.Станиславского
Л. Д. АЛФЁРОВА
доцент кафедры сценической речи

Диалоги о сценической речи

Диалог первый

Л. Д. Уважаемый Валерий Николаевич!

Все педагоги по сценической речи, с которыми я общалась в рамках Фестиваля российской театральной школы «Сцена. Слово. Речь», проявили большой интерес к вашему «Мастер-классу» и «Открытому уроку» на первом актерско-режиссерском курсе Л. А. Додина. Многие высказывали сожаление о том, что вы в последнее время мало пишете о проблемах сценической речи и педагоги лишены возможности ознакомиться с вашими сегодняшними взглядами на предмет «Сценическая речь». Мои коллеги из творческих вузов России лично просили меня задать вам ряд вопросов, касающихся вашего творческого метода. Я рада, что вы откликнулись на эту просьбу. Надеюсь, что в нашем диалоге будут затронуты именно те вопросы, которые, действительно, волнуют специалистов по сценической речи.

В. Н. Спрашивайте, Любовь Дмитриевна.

Л. Д. Сейчас вы работаете на втором курсе. Чтобы разговор не носил абстрактного характера, мне хотелось бы поговорить о вашей конкретной работе со студентами на первом курсе. Интересно все: и как вы работаете, и что вы думаете, и как рождается программа обучения. Начнем с первого семестра.

Передо мной «Программа контрольного урока по голосоведению на первом актерско-режиссерском курсе (класс Л. А. Додина)». В программе: групповой тренинг, индивидуальный тренинг, тексты своего сочинения, работа над стихами Генриха Сапгира: «Персональный компьютер», «Дыхание ангела», «Привередливый архангел».

Ваши тренинги всегда интересны по форме и насыщены по содержанию, но тот ход, которым вы шли в работе над дыханием, был настолько новым и неожиданным, что об этом хотелось бы поговорить подробнее. Мы увидели абсолютно новаторский тренинг, построенный на материале поэтического цикла Г. Сапгира «Дыхание ангела». Каждое стихотворение было сыграно как актерский этюд, в котором главным героем было дыхание. Мы увидели, как реагирует, меняется и эмоционально откликается дыхание актера на все смысловые повороты в содержании стиха. Мы увидели, услышали и почувствовали дыхание уставшее, взволнованное, игривое, перехватывающееся, задышающееся, затаенное, предсмертное, судорожное, эротично-возбужденное, ленивое, сонное. Это было дыхание живых людей, по-живому реагирующих на события. Это произвело на всех сильное впечатление.

Традиционно, на первом курсе педагоги редко выходят за рамки технических требований к дыханию. Мы знаем, насколько сложно включить в активную работу нужные группы мышц, которые у большинства студентов зажаты и не разработаны. Конечно, все пытаются соединить технические и художественные задачи в тренинге, но такого высокого результата я, например, за двадцать лет работы не видела нигде. Особенно это впечатляет, если принять во внимание то обстоятельство, что перед нами были студенты первого семестра первого курса.

Я знаю педагогов, которые считают, что первый курс — это, по сути, продолжение третьего тура вступительных экзаменов, на которых происходит более углубленное знакомство с индивидуальностью ученика. И не более того. А что для вас значит первый курс?

В. Н. Мы набрали курс при театре, при Малом драматическом театре — Театре Европы, а не вообще курс. Это означало, что все принятые на курс для нас — артисты, а не ученики.

Бессмысленный этап бессмысленного ученичества мы старались миновать, исходя из того, что

люди на самом деле могут больше, чем мы думаем, и чем они сами о себе думают.

Ко второму курсу студенты могут играть на сцене. Некоторые из них уже сейчас могли бы играть в наших спектаклях, они достаточно *для* этого подготовлены. Чтобы никого не обидеть — на уровне тех выпускников, которых мы принимаем в театр на работу, — они уже подготовлены. Это **первое**.

Второе. Что специфично для работы с этим курсом? Педагогический состав курса — это и опытные педагоги, и молодые педагоги по актерскому мастерству — наши ученики разных лет. У нас на курсе

возник «сговор», в который мы включили всех педагогов, в том числе педагогов по танцу, по акробатике, по музыкальному воспитанию. Все, что мы делаем, — это единый контекст. Идея, что мы набрали не учеников, а артистов, распространяется на все. Нет ничего нужного только для отдельного предмета. Могут сказать: «Есть же специальная акробатическая грамота, какая-то техника безопасности и т. д...» Все может быть и ученическим, и артистическим. И даже первоначальная акробатическая грамота может быть изолированной, вне контекста, а может быть в контексте мастерства актера.

Третье. Общая педагогическая задача, которая стояла с самого начала обучения, — это укрупнение масштаба личности. Что собственно отличает артиста от ученика? Масштаб. Мы, естественно, старались брать людей одаренных, или хотя бы с определенными задатками. Но масштаб этих задатков, или проявление этой одаренности, во многих случаях недостаточны. Вот укрупнение масштаба — так бы я сформулировал общую задачу работы. Причем это укрупнение на всех уровнях: от масштаба¹ личности — до масштаба свистящих, шипящих, гласных, дыхания, объема фразы, наполнения видениями и т. д.

Л. Д. А как возникла идея такого сложного тренинга по дыханию? Что сначала пришло? Идея эмоционального дыхания или произведение Г. Сапгира «Дыхание ангела»?

В. А. Произведение сначала. Сначала я взял двухтомник Сапгира, начал его листать и понял, что это то, что нужно для наших целей. Что ни Хармс, ни Маршак, ни Михалков, ни Барто, ни переводы из Л. Кэррола не дадут того, что мы ищем. А поскольку в стихах Сапгира через дыхание ангела проглядывают такие личности, как, например, М. Барышников и В. Высоцкий (стихи о Барышникове, танцующем песню Высоцкого «Кони привередливые»), то это как раз и есть укрупнение масштаба. В детских стихах, почти всегда милых, почти всегда очаровательных, почти всегда вызывающих теплый, сочувственный прием аудитории, мы уменьшаем масштаб, вместо того чтобы укрупнять его. Конечно, мы что-то вычищаем, что-то нужным образом закрепляем, но вместе с тем упускаем что-то важное.

Допустим, студенты на приемных экзаменах играют Порфирия Петровича и Раскольникова, а дальше переходят к Агнии Барто или, в лучшем случае, к Льюису Кэрролу или Хармсу. И вроде бы — необходимый этап. Если смотреть на них как на учеников на несколько лет, то и ничего страшного — потом, на старших курсах, перейдут к более сложному материалу. Если смотреть на них как на артистов, то упускать то, что мелькнуло в Раскольникове, Дон Жуане, Эльвире, Анне Карениной и в других персонажах (и за что мы их и приняли учиться на курс), — нехорошо, расточительно, бесхозяйственно.

С другой стороны, — прямо начинать первый курс с древнегреческой трагедии я не решился. Хотя вот педагоги Школы-студии МХАТ решились. Д. В. Кошмин и В. В. Мархасев взяли на 1 курсе в тренинг древнегреческую трагедию. Говорят, их за это поругали. Я посмотрел экзамен в видеозаписи — мне это понравилось. Мне это показалось смелым, интересным. Потому что это поднимает студентов ввысь, несмотря на все ошибки и просчеты.

Л. Д. Я была у этих педагогов в Школе-студии на открытом уроке и видела парный тренинг на материале трагедии Эсхила «Прометей прикованный». Конечно, у студентов другое дыхание, другое звучание по объему и насыщенности, другая энергетика, нежели в детских стихах.

В. Н. «Дыхание ангела» Г. Сапгира — это такая вещь, которая может поднять студента ввысь, а не просто дать ему навыки. А навыки в любом случае можно дать, — поднимая или не поднимая ввысь, — и даже затаптывая какую-то искру Божью, которая мелькнула на приемных экзаменах и за которую они были приняты. Для меня «Дыхание ангела» — это дыхание в предлагаемых обстоятельствах. Мне ничего не надо было сочинять, все написано у Г. Сапгира. Нам нужно было идти по его сценарию. И была очень простая аргументация в общении со студентами по поводу дыхания: «Это есть у автора». Вот так бы я ответил на этот вопрос.

Л. Д. Во втором семестре вы показали большой тренинг, в котором было много парных упражнений на материале стихов В. Хлебникова, например, «Слово об Эль», «Мария Вечора»,

«Семеро», «Смерть в озере» и др. Особой сложностью отличалась групповая работа «Ночной обыск» по поэме В. Хлебникова. Я смотрела поэтический спектакль, сыгранный с такой силой, энергией и отдачей, что не верилось, что передо мной студенты. Как у вас возникла мысль о Хлебникове?

В. Н. Здесь нужно сказать одну вещь — обязательную, которая предшествует любой работе, — мне должно быть самому интересно работать над каким-то произведением. Мне над «Ночным обыском» работать интересно. Если мы делаем что-то полезное, но нам лично не интересное, то это мгновенно передается актерам. Если это только полезно, или, как сказала одна дама с нашей кафедры: «так поло-

10

жено по программе», то это верный шанс получить нечто мертворожденное.

Когда вы говорите о «Ночном обыске» как о спектакле, то, конечно, там никакого спектакля нет. Там, конечно, тексты выучены как бы по ролям. Дело в том, что у Хлебникова произведение написано без ремарок. Нужно было из текста извлекать партии — не роли, а партии. Понять, кому принадлежит та или иная реплика. Эту работу мы проделали. Есть явные реплики Матроса, партию которого вел Пивкин. Были неявные его реплики, но мы их приписали ему.

Л. Д. Иногда такую работу педагоги называют персонификацией текста. Я хочу сказать, что работа вашего студента Степана Пивкина произвела на меня сильнейшее впечатление. Ему удалось сыграть образ матросского главаря, страшного в своей революционной, классовой ненависти. Кроме того, он очень хорошо говорил, хотя в I семестре можно было услышать в его речи отголоски уральского говора. В Хлебникове он был абсолютно чист в произношении. Я воспринимала его работу как очень интересную роль.

В. Н. Мы сочинили ему роль. Хотя, повторяю, это был не спектакль. Это было упражнение на постижение того, что есть театр, на постижение коллективного тела, коллективной души. В произведении «Ночной обыск» — один автор, сколько бы ни было там персонажей. Это одна душа, одна личность автора, которая состоит из тысячи личностей, как у всякого человека. И для того, чтобы стать персонажем этого произведения, частью, элементом этого произведения, смысловым, эмоциональным звеном этого произведения, надо прежде всего слиться с автором. С его смысловым, эмоциональным, образным потоком, выраженным в произведении.

Я смотрел видеозапись зачета по Хлебникову и видел, что есть секунды, когда это происходит. Когда можно было бы погасить свет, поставить перегородки, но они все равно были бы вместе. Это то, что вырабатывается. Это то коллективное, соборное, без чего нет, собственно говоря, театра как искусства. Это упражнение на выработку такого соборного сосуществования. Смысл этого задания в общем был таков.

Согласитесь, что здесь нет специфической задачи предмета «Сценическая речь» в традиционном понимании. Если мы помним, что мы не просто педагоги по сценической речи, а мы театральные педагоги, и мы помогаем расти артистам, а не отрабатываем свой предмет, даже доводя результаты до очень высокой степени, то будут совсем другие подходы к работе. Вот в чем дело. Эта мысль может

11

показаться несколько неожиданной. Надо смотреть на студента как на артиста, а не как на ученика.

Л. Д. К сожалению, такой взгляд на студентов не всегда приветствуется педагогами по актерскому мастерству. Вам повезло. У вас сложилось абсолютное взаимопонимание с художественным руководителем курса Л. А. Додиныным. Я знаю мастерские и в нашей академии, и в других творческих вузах (и об этом говорят педагоги по сценической речи на всех наших профессиональных встречах), в которых от педагога по речи требуют только технику. На обсуждениях экзаменов и зачетов по актерскому мастерству, на репетициях и прогонах нас просят высказываться только по речи: «Скажите, где было не слышно, где было невнятно, где было плохо выговорено — остальное не ваша епархия».

В. Н. Я понимаю, о чем вы говорите, Любовь Дмитриевна. Но я практически никогда с этим не сталкивался, а я преподаю сценическую речь сорок первый год. Меня всегда просили высказываться по существу актерской профессии, включая, конечно, и речь. Что касается взаимоотношений с мастером данного курса, я имею в виду Льва Абрамовича Додина, то мы пришли к взаимопониманию в результате тридцатилетней совместной работы. Это не было с первого дня. Пришли путем взаимных компромиссов, хотя это, может быть, громко сказано. Скорей путем моих уступок и того, что я говорил себе: «Надо подумать над замечаниями,

подумать, в чем я не прав, раз не принимается то, что я делаю». Если бы я все замечания воспринимал как несправедливую критику, то никакого взаимопонимания не было бы.

Л. Д. Совершенно с вами согласна. Анализ замечаний, сделанных коллегами, осмысление ошибок, обдумывание способов их устранения — это естественный путь развития любого педагога, путь творческого роста личности. Я говорю о другом. Я говорю об установках: педагог по речи не должен вторгаться в актерское мастерство. Его дело — техника.

В. Н. Наше дело, конечно, техника. Но техника артиста, а не техника ради техники. То, о чем вы говорите, — это патологические случаи. Что их обсуждать. Такой взгляд на сценическую речь — это не взгляд большого художника, большого педагога, который стремится к большому результату. На обсуждениях я не говорю о режиссерских построениях, но об актерских работах студентов меня всегда

12

просили высказаться и очень часто соглашались с моими оценками. Так было всегда и с А. И. Кацманом, и с В. М. Фильштинским, и с Г. Р. Тростянецким. Так происходит и в мастерской Л. А. Додина.

Л. Д. Валерий Николаевич! Ваши нынешние студенты, актеры разных театров, учившиеся у вас, актеры МДТ — Театра Европы, где вы работаете уже много лет, всегда демонстрируют высокую речевую технику. В какой последовательности вы работаете над техническими составляющими речи? Традиционно, чаще всего принято начинать с освоения дыхания, затем заниматься голосом, дикцией, произношением. У вас такого разделения в работе я не наблюдала. Вы осваиваете все сразу, берете в работу весь комплекс. Так ли я понимаю ваш метод работы? Но как можно объяснить все сразу?

В. Н. Все очень просто. Ничего не надо объяснять. Я ничего не объясняю, я только даю упражнения. Начинаю с простеньких, а дальше даю упражнения все сложнее и сложнее. Дело в том, что вы же прекрасно понимаете, что в речевом акте ничего не делится. Одно не работает без другого. Дикция не работает без дыхания. Произношение осуществляется артикуляцией и поддерживается дыханием и голосом. Все это не работает без смысла и без воображения. И одновременно все это имеет коммуникативную функцию. И ничего не делится. Я даю упражнения, в которых роль взаимофункционирования эффекторов и систем речедвигательного анализатора повышается и усложняется. Вот и все. А объясняю я в порядке ответов на вопросы. Я не призываю всех к такому методу работы, я только делюсь своим опытом.

Педагог, как спортивный тренер, должен знать все принципы управления мышцами, насколько это позволяет наука. Спортсмен не обязательно должен все это знать. Он должен двигаться определенным образом. То же, мне кажется, и с артистом. Вы согласны с тем, что артист, работая творческими механизмами — душевными, эмоциональными, интеллектуальными, образными, духовными, — зачастую не знает, как это называется? Если артист пробует что-то практически и у него получается или не получается, он понимает, о чем идет речь, даже не зная, как это называется. Если человек практически попробовал что-то произнести, а у него вышла осечка, что-то попробовал продышать, — а у него осечка, практически попробовал сдвинуть голос по диапазону так, как ему предлагается, а у него он не сдвигается, вот тогда и начинается осмысление и понимание.

Целая группа актеров в Малом драматическом театре (как, думаю, и во всех других) не знает формальных правил логики речи. Я недав-

13

но в очередной раз смотрел спектакль «Чевенгур». Они внятно выявляют сложнейший платоновский текст, хотя никто из них ни про какие правила логики не слышал, потому что я им этого не давал. Я занимался с ними не правилами логики речи, а движением смысла в тексте. Я не говорю, что это единственный путь в обучении артиста, но для меня этот путь правильный. Конечно, и при расчленении предмета, при преподавании по разделам может получиться хороший артист. Если он талантливый, — у него все соберется. Но соберется и синтезируется что-то другое, состоящее не из этих элементов, которыми мы занимались по разделам. Это — «Артель напрасный труд».

Существуют театры разных требований к актеру. Есть театр как искусство, есть театр как шоу-бизнес, есть театр как рутина, как привычка общества к существованию такого театра. Есть театр очень высоких требований к актеру. Чем дальше, тем театр все более становится тотальным.

Артист должен быть все более универсален. Он комик и трагик, он клоун и декламатор. Он теперь и мужчина, и женщина. Он вбирает в себя все. Он универсум. И, конечно, «раздельная» техника не

для этого театра.

Техника тоже должна быть универсальна. Она может начинаться с капли. Капля — неразделима. Там есть сцепление молекул. Тренинг может начинаться с капли, потом перейти к лужице, к озерцу и так далее — с тем, чтобы перейти к океану, в идеале. Конечно, заниматься комплексно — это очень сложно. Но на самом деле, в самом маленьком, в самом крошечном упражнении должен быть задействован весь организм. А вообще-то личность должна участвовать в каждом упражнении. Это и есть идеал, если говорить об идеале.

Л. Д. Но как это сложно на практике! Хотелось бы поговорить о вашем тренинге актера более подробно и, если можно, услышать комментарии некоторых упражнений, которые я видела на 1 курсе.

В. Н. Пожалуйста.

Л. Д. Ваш тренинг начинался с круга. Студенты стояли в круге и, медленно, волнообразно раскачиваясь, произносили свистящие и шипящие: С-С-С-С—Ш-Ш-Ш. Что для вас означают эти звуки?

В. Н. Это не звуки. Конечно, это фраза. Это прилив и отлив. Это прибой. Традиционная методика: звук, слог, слово, фраза — это методика подготовки актера к тому типу театра, который уже ие существует, или существует как анахронизм.

14

Л. Д. Далее ваши студенты перешли к односложным ритмическим структурам: *путь, плоть, пасть, плеть. Или: итурм, иторм, ирам.*

В. Н. Сцепление слов: *Путь. Плоть. Пасть. Плеть* — это образная цепочка. В устах артиста или вообще творческого человека это превращается в образную цепочку. Я задал вопрос студентам: «Что, как им кажется, объединяет эти слова?» Они ответили, что слова односложные, начинаются и заканчиваются согласными. Потом одна студентка сказала, что все эти слова — сильные. Они вызывают сильный отклик. Это правильно: с помощью определенной фонетической структуры запускается какой-то образный механизм, механизм воображения, — без которого артист не должен обходиться ни одной минуты пребывания в помещении, предназначенном для актерского творчества.

Л. Д.; Далее вы включили в тренинг темпо-ритмические характеристики. Фразы: *Шумный день утих. Сонный дом умолк* - студенты начинают произносить, удваивая, утраивая слова в очень быстром темпе, постепенно замедляя речь. Здесь присутствует явно технический прием.

В. Н. Конечно, это есть. Но эти фразы содержат в себе смысловую и образную информацию. Не будешь это говорить громко, с криком, выпаливая: так можно говорить, только выучив наизусть и позабыв, что это значит. Это упражнение связано с глубиной дыхания, с покоем, с плавной работой мускулатуры. Шумный день утих, сонный дом замолк — по сцеплению звуковых комплексов довольно трудное сочетание. Ненапряженность содержания фраз немножко уравновешивает сложность артикуляционного набора. Капелька поэзии в этом есть, и, по идее, должно быть личностное включение.

Л. Д. Вы в тренинге вводите очень сложные артикуляционные комплексы. Например, я записала такие дикционные цепочки: *упгмунтлу, онгмонтло, ангмантла, энгмэнтлэ, йнгминтли, ынгмыптлы.* Или: *мхплу тутуц, мхплб тотоц, мхпль татац* и т. д. по 'таблице: у-о-а-э-и-ы. На что вы обращаете внимание студента в этом тренинге? Это артикуляционная трудность, которую нужно преодолеть, или набор звуков, который может вызывать ассоциативный отклик?

В. Н. Все-таки недаром в работе был В. Хлебников. Есть Кручёных. Есть целая поэтика зауми. Есть поэтика автономизации смысла звуков и звуковых комплексов. Если человек не дубина, то у него это

15

что-то вызывает. Если у него это ничего не вызывает, то у меня начинает зарождаться подозрение: а не дубина ли он? У артиста все должно иметь ассоциативно-образную сигнализацию. В техническом смысле в таких цепочках важно то, что проминаются все участки речевого аппарата: твердое небо, мягкое небо, десны и т. д. Везде есть нервные окончания, рецепторы, которые связаны с различными мозговыми структурами, которые в свою очередь связаны с различными двигательными структурами. Это я открыл для себя на речевых разминках с актерами в театре. Настойчивое повторение определенных комплексов согласных звуков — разминает определенные участки мозга и тела.

Л. Д. Можно об этом поподробнее?

В. Н. Вы заметили, что актеры стоят в круге, вот они начинают раскачиваться, делают

волнообразные движения. Эти движения могут быть направлены вправо-влево, вперед-назад, они могут быть полусферическими или сферическими. Это могут быть волнообразные движения рук, ног, коленей, тазобедренного пояса, грудной клетки, шейной ямки, подбородка и т. д. ЭТОТ набор очень велик. В сочетании с этими движениями, с определенным ритмом, с определенными звуковыми комплексами, с определенным уровнем мощности, с определенным тембром и определенным количеством повторений начинается разминка актера. Такой принцип порождает волны. Это волны и дыхания, волны звуковые, это волны некоего послания, которое исходит от актера в пространство или другому человеку. Это послание может быть зашифровано на самых неожиданных сочетаниях звуков. Если бы мы взяли язык хинди, санскрит или бурятский, то это были бы реальные сочетания звуков для этого языка.

Л. Д. Мы говорили с вами о задачах группового тренинга. А как вы проводите индивидуальный тренинг? Все студенты разные. Они приходят с разным уровнем одаренности, с разным сознанием и с разными речевыми проблемами. Есть ли у вас какой-то ключик к каждому? Вы говорили, что ищете ключ к личности ученика.

В. Н. К включению его личности в тренировку.

Л. Д. Я знаю педагогов, которые придерживаются следующей философии: сначала человек должен познать самого себя, затем познать другого. Исходя из этого, выстраивается стратегия обучения. А с чего начинаете вы?

16

В. Н. Это интересный вопрос. Я расскажу об одном ключике, опробованном и достаточно эффективным, которым я пользуюсь. На уроке я говорю: «Маша, учись у Светы, а Света — учись у Коли, у него то-то и то-то правильно получается⁵¹. Теперь посмотри на Лену, у нее то же самое, что у тебя, тут вы близнецы-братья или сестрички. Прислушайся к Лизе, у нее этого недостатка нет». Они на уроке все время переходят друг к другу, смотрят и слушают. Мне кажется, это гораздо проще, чем в себе найти то место, где что-то не так. Через наблюдение за другим быстрее познаешь себя. Поэтому, отвечая на вопрос, с чего лучше начинать: с себя или с другого, я говорю: с другого лучше. Я никогда не провожу строго индивидуальных занятий, занимаюсь только парой, а не вызываю по одному человеку. Стараюсь объединить студентов в пары таким образом, чтобы они могли друг у друга чему-то научиться.

Л. Д. То есть вы не объединяете студентов по речевым недостаткам. Например, когда в паре оба шепелявые, или оба аритмичные, или оба с плохими голосами, т. е. сильные и слабые стороны речи у них разные.

В. Н. Да это и хорошо, что они разные. Исправление недостатков — это изучение и познание самого себя и всегда сверка себя с неким эталоном, т. е. с другим. Есть, конечно, опасность, что они друг у друга переймут и плохое, а не только хорошее.

Л. Д. Но эту опасность держит под контролем педагог. Чему они друг у друга научатся, — во многом зависит от нас.

В. Н. Да. Педагог должен очень хорошо слышать: «Вот, миленькая, если бы ты раскрывала рот, как Алена, — цены бы тебе не было. А Алена, в то же время посмотри, какие у твоей партнерши свистящие по сравнению с тобой — направленные, сочные, осмысленные». Педагог корректирует всю работу в паре.

Л. Д. Вы сейчас раскрыли свой метод работы над исправлением речевых недостатков. Это очень интересно, и думаю, многие педагоги возьмут ваш опыт на вооружение, т. к. это действительно очень эффективная методика.

Валерий Николаевич! Если можно, вернемся к вопросу о работе над авторским словом. В какой мере вы изучаете автора, когда работаете над текстами? Вам важен сам текст как таковой, который надо разработать определенным способом, или вы говорите об авторе со студентами? Ведется ли исследовательская работа?

17

В. Н. Конечно, мы говорим об авторе, но по ходу дела. Но это не урок, где делается доклад об авторе. Вот сегодня на втором курсе был урок по трагедии «Ариадна» Цветаевой. Мы обнаружили, что история начинается и заканчивается предательством. Начинается убийством в спину Андрогее, сына Миноса, и заканчивается предательством, которое совершает Тезей, отдавая свою любовь, Ариадну, в руки бога Вакха под самыми благовидными предлогами. Финал — это трагическое поражение обоих предателей — отца и сына — Эгея и Тезея. Я перед студентами поставил вопрос: «Почему в это время, в 1924 году, Цветаеву так волновала тема предательства?» Сразу все заговорили, заговорили. И Родзевича назвали, и Эфрона назвали, хотя я не задавал. Но

на тему предательства всерьез не вышли. Вот я их попросил подумать и попытаться ответить на этот вопрос: «Почему Цветаеву в это время так волновала тема предательства, что она решила написать гигантский стихотворный трагедийный цикл, и даже две трагедии написала?» Это исследовательская работа. Но она практически необходима для ответа на некоторые вопросы: о чем это произведение, зачем оно написано, что у автора болит? То же самое было по Хлебникову. По ходу осмысления произведения возникали вопросы: кто такой Хлебников, где он жил, как он жил, что он был за человек, как к нему относились люди, какие о нем остались воспоминания, как он умер и т. д. и т. д. Но просто теоретических занятий нет.

Л. Д. Правильно ли я поняла ваш метод: «Каждое новое знание об авторе должно быть востребовано самим ходом работы над произведением»?

В. Н. Да. Эти знания, мне кажется, прививаются живее, чем отдельные лекции специалистов.

Л. Д. Но многие педагоги так и делают — приглашают специалистов.

В. Н. Да. Но мне кажется, что при таком подходе чаще всего у студентов в одно ухо влетает, а в другое вылетает. Специалист не настроен на нашу проблематику, у нас все жгуче, кровно, и всегда что-то с чем-то связано. У специалистов чаще другие знания — биография писателя, его творческий путь. На примере Цветаевой видно, насколько кровно вся ее биография, ее личная жизнь связана с произведениями. Мы видим, как из событий жизни, из каждого прожитого дня рождаются стихи.

Вот сегодня мы рассматривали на занятиях такой момент: где мамы Тезея и Ариадны? У обоих героев только отцы. Мы вспомнили, что у Тезея мать — амазонка, погибла. У Ариадны — мать влюбилась в быка и родила чудовище — Минотавра, который является единокровным братом Ариадны. Вот такие мамы с особенностями. Откуда они взялись? Вспомнили, какая мама была у Цветаевой. Довольно много студенты сказали и про музыку, и про то, что она их заставляла читать и что не давала Марине с сестрой быть маленькими девочками. Но никто не знал эпизода, который есть в воспоминаниях у Ариадны Эфрон, что, когда перед смертью привели прощаться девочек — Марину и Асю, мать сказала: «Единственное, что мне жаль оставлять в этом мире, — это музыка».

Л. Д. Да, она всегда гордилась тем, что была ученицей Рубинштейна.

В. Н. Я до конца не могу поверить в эту фразу, но какая-то зарубка в сердце Марины осталась на всю жизнь. В ее произведениях часто встречаются герои, которые рано лишились матери. Когда об этом говоришь, студенты слушают совсем по-другому.

Л. Д. То есть все время идет отстройка от произведения к автору, а не наоборот. Все время идет раскапывание, обнаружение автора в произведении.

В. Н. Да. Обнаружение личности автора, его болей, его личных проблем, его тревог, которые есть в произведении.

Л. Д. То, что вы говорите, — очень интересно.

В. Н. Это студентам интересно. Я же вижу, как они слушают, какая тишина, какие у них глаза. Мы говорим о вещах, о которых они, может быть, и не думали. Но какие-то внутренние догадки обо всех этих глубинах жизни у них есть.

Л. Д. Конечно, разговор об авторе, о произведении должен проникать в душу, соотноситься с собственным жизненным опытом актера, будоражить личность.

В. Н. Да. Это значит, на произведение есть возможность откликнуться чем-то своим. Хотя можно, конечно, откликнуться и на «Муху-Цокотуху», я с этим не спорю. Но мне, как ни странно, кажется, что

18

19

на это человек больше откликнется попозже. Сначала он расшевелит в себе какие-то крупные вещи, где масштаб мыслей и чувств увеличен. Тогда может возникнуть и такой взгляд, когда, казалось бы, в маленьком — можно обнаружить большое.

Л. Д. Валерий Николаевич! По ходу нашего диалога у меня рождаются все новые вопросы, но я понимаю, что есть регламент встречи. Хочу от себя и от лица моих коллег поблагодарить вас за очень открытый профессиональный разговор. Вы являетесь крупнейшим специалистом в области сценической речи, и я надеюсь, что мои коллеги с такой же жадностью будут читать ваши ответы, с какой я их слушала.

Диалог второй

Л. Д. Валерий Николаевич! Я рада предоставившейся возможности ровно через год продолжить наш диалог о сценической речи.

Студенты вашего курса (класс Л.А. Додина) в конце второго года обучения показали мощную и разнообразную программу на зачете по сценической речи. Программа включала в себя музыкально-ритмические упражнения — небольшие «оркестрики» из двух-трех человек, в которых студенты играли на воображаемых инструментах рит-мо-мелодические импровизации с использованием сложных дикционных звукосочетаний. Далее была показана трагедия в стихах «Ариадна» М.Цветаевой, в которой участвовал весь курс, и завершался зачет несколькими парными упражнениями-диалогами из комедии Аристофана «Птицы». Кроме того, вы говорили перед началом зачета, что в работе была также «Илиада» Гомера, которую вы не вынесли на зачет, чтобы не перегружать программу по времени.

Конечно, объем работы поражает и восхищает. Хотя мне сложно понять, как такой разнохарактерный материал сопрягается между собой и с задачами обучения студентов второго курса. Поэтому первый вопрос: «Почему возник такой материал?» Не могли бы вы рассказать об этом?

В. Н. Вы, наверное, шутите, Любовь Дмитриевна, говоря, что не понимаете, как этот материал сопрягается? И Гомер, и Аристофан, и Цветаева — это Античность, это все — классика. А классика, с моей точки зрения, должна быть основой любого гуманитарного образования. Я рассматриваю актерское и режиссерское образование, конечно, как профессиональное, но в самом широком смысле — как

20

гуманитарное. Поэтому классика — в основе. Кроме того, она в основе и сущностью. Потому что все идеи, все стили, все праязыки и пра-типы современного искусства заложены в классике.

Мы взяли античную трагедию Цветаевой из ее цикла «Гнев Афродиты». Взяли первую часть трилогии — «Ариадну». Это античная классика в преломлении Цветаевой. Если, кстати, говорить о языковом стиле трагедии, то Цветаева нашла свое решение. Она супер-ультра-современную ритмику сопрягла с архаикой, с архаической лексикой. Там очень большой процент церковной лексики, славянизмов. Таким образом, она нашла не то чтобы кальку, но рефлекс архаики на современный язык, на современную литературную стилистику.

Так что, здесь все очень сопрягается: эпос Гомера, комедия Аристофана и трагедия Цветаевой. «Ариадна» отвечает всем критериям и представлениям об античной трагедии, хотя написана русским автором в конце первой четверти XX века, точнее — в 1924 году.

Цветаева — столь же русский автор, сколь и европейский. Ее культура — это и германская, и романская, и славянская, — синтезированная в ее творческой личности. Так что, главное, над чем работал курс, — это классика.

Л. Д. Я поняла, что музыкально-ритмические упражнения (исполненные в джазовой свинговой манере) возникли в тренинге не случайно. Ритмические импровизации, встраивание своего ритма в общую мелодическую канву продемонстрировали ритмическую восприимчивость студентов и виртуозное владение артикуляцией. Звуковые комплексы были очень сложными. Что-то наподобие:

стурнчу - стурн - цу - цу (скрипка) брулл-пгунт - умплут (контрабас)

Думаю, что такой тренинг был востребован особенностями стихотворной речи Цветаевой, которая требует развитого чувства ритма.

В. Н. Я соглашусь с вами. Такая ритмо-мелодическая разминка была просто необходима для Цветаевой. Упражнения эти не закреплялись, не вымуштровывались. В этих упражнениях студенты работали «по-живому». Лучшие ритмические импровизации получились у тех, кто более точно выразил характер выбранного музыкального инструмента.

Л. Н. В произведениях Цветаевой — особый ритмический мир, не привычный для уха, воспитанного на ритмо-мелодике русского классического стиха, более понятного читателю. У Цветаевой все сложно.

21

В. Н. Русская классическая поэзия создает у неискушенного читателя иллюзию понятности. У Цветаевой иллюзия понятности отсутствует изначально. Для того чтобы просто быть в состоянии изложить своими словами цветаевскую мысль — ну, о чем там в тексте говорится, что человек

хочет сказать, — для этого нужны усилия, нужна работа мысли, нужны знания.

К счастью, у студентов этого курса есть дисциплина, которую мы ввели с Л.А. Додиним сначала для режиссеров, а потом и для актеров. Эта дисциплина называется «Мифология». Причем к преподаванию этой дисциплины привлечены специалисты по мифологии из института истории РАН. В данном случае в Цветаевой для студентов не было имен, ничего не говорящих ни уму, ни сердцу. Тем не менее, мысль Цветаевой построена так, что ее нужно очень часто расшифровывать. Цветаевская поэзия — это грозная зона. Это — не полет авиалайнера в комфортабельных условиях. Когда самолет попадает в турбулентную зону и тебя начинает трясти, возникает вопрос о пограничности существования. Выдержит ли мой организм эту тряску, или у меня рухнет психика? Я попадал в грозную зону в перелете Рим — Палермо. Было полное впечатление, что самолет загорится. Я видел, как вели себя люди в этой ситуации, и помню свои ощущения. Цветаева — это турбулентность.

В чем состоит цветаевский код? Она кодирует мысль адски сложно. Во-первых, это связано с лексикой, во-вторых, с синтаксисом. Исследователь творчества Цветаевой — В. Ревзина, пришла к выводу, что письмо Цветаевой, начиная с двадцатых годов, — сплошной тро-пеизм.

Тропами, или метафорами, является всё, или — почти всё. Это почти полное отсутствие буквальных значений. Все требует расшифровки, а значит усилий, работы сознания, души, узнавания. Очень многие студенты залезли в мифологические словари, энциклопедии, справочные издания, читали предшественников Цветаевой по разработке этой темы. Были даже такие, кто познакомились с оперой Р. Штрауса «Ариадна на Наксосе».

Мне кажется, что такая работа задает определенный код поведения при подходе к поэзии. Поэзия — это всегда шифр, всегда тайна, всегда загадка. Она требует усилий, она требует встречной работы.

Л. Д. Конечно, Цветаева — очень трудный автор. Один синтаксис чего стоит! А интонация? Любимые знаки препинания: вопрос, восклицание, тире. Рваность синтаксиса — зашагивания, переносы, отрывы. Я работала над «Поэмой конца» Цветаевой, написанной в том же 1924 г. в Праге.

И я помню ее творческое кредо: «Я не верю стихам, которые льются, рвутся — да». Пробиваться к стихам Цветаевой приходится через ритм, через метафору, через фонетику (звукопись).

В. Н. В первую очередь через знания, а потом через то, о чем вы говорите. Потому что, не зная необходимой суммы сведений, ничего невозможно понять в ее стихах - фонетируй, не фонетируй. В первую очередь — через знания.

Л. Д. Думаю, что знания, которые демонстрировали студенты на зачете, давались им нелегко. Мне довелось присутствовать на индивидуальном занятии, на котором вы работали над последним монологом Тезея со студентом Д. Луговкиным.

Вы остановились на третьем четверостишии и занимались им более получаса, почти весь урок. Я выписала начало монолога:

Тезей:

Где ж

*Лавры - победоносцу? Жив и несокрушим! Как по коврам пронесся По валунам морским -
Вождь ваши, с благою вестью, Вот она! Счетом семь Дев, с семерыми вместе Сими - в родную сень.*

Целы и без изъяну, — Что дерева весной! Чайнных семь и жданных Семеро, я — восьмой.

Вы работали над кусочком текста про весть, которую сообщает Тезей горожанам, считавшим его погибшим и поэтому не вышедшим встречать его корабль. Меня восхитила подробность и скрупулезность разбора текста. Вы не упустили ни одного слова. Вы просили представить то, о чем пишет автор. Вы спрашивали о каждом слове, о каждом повороте мысли. Почему семь и семеро? Семеро — к кому относится, к юношам или девушкам? Почему? Что означает чайнных? Почему есть сравнение «что дерева весной»? Дерево весной и дерево осенью — это разные деревья? Что значит, целы и без изъяна? А что

22

23

значит — человек с изъяном? С изъяном в теле? и т. д. Вы задавали очень много вопросов, заставляли работать мысль и воображение студента. Терпеливо выслушивали его рассуждения. И ничего не подсказывали, ничего не объясняли.

Вы все время направляли мышление студента в нужное русло. Хотя я видела, что на многие вопросы отвечать ему было трудно. Зато потом этот студент очень порадовал меня на зачете — не было ни одного неосмысленного, пустого слова, хотя на уроке я думала: Боже мой! Валерий

Николаевич! Чем он занимается! Профессионал такого высочайшего уровня разбирает со студентом каждую запятую, каждое слово, часто на уровне буквального значения. И ничего не подсказывает, только задает вопросы! Такой «сократовский метод», которым владеют очень немногие! Сколько нужно придумать и сформулировать вопросов, чтобы пробудить самостоятельное мышление студента! Легче объяснить, что автор имел в виду, привести свой пример, свои ассоциации, — и двигаться дальше! Но вы ни разу не высказали ни свое отношение, ни свое понимание текста, а только задавали вопросы, направленные на то, чтобы что-то личное откликнулось и ожило в душе студента.

Полчаса — четыре строчки! Это, конечно, **труд, талант и терпение**. Терпения многим из нас, как мне кажется, не достает. Есть страх, что не успеешь сделать работу к экзамену. Я это замечаю и за собой. Когда материал начинает выстраиваться, вдруг видишь «белые пятна» и понимаешь, что все равно надо возвращаться к пропущенным местам и «сидеть» на каждом слове, работать над видениями, осмыслять каждый поворот в содержании текста. Нельзя торопиться!

В. Н. Господи, Боже мой! Что такое полчаса? Например, репликой: «Этот город — впрямь ли Афины?» (это реплика Посейдона, и кажется, в ней все понятно) — мы всем курсом занимались примерно месяц. Насытить реплику истинным содержанием, понять, о чем идет речь, вложить это в поведение — сложная история. Речь в этой реплике идет о разрухе, о немыслимом состоянии чего-то, что некогда было прекрасным и божественным. Это накопление целого вагона видений, даже целого элеватора видений.

Что же касается терпения, то мне кажется, что на каком-то этапе, на какой-то ступеньке профессионального восхождения (или нисхождения) нужно себе сказать ответственно: мы занимаемся для того, чтобы учить, а не для того, чтобы отчитываться. Что мне важно? Чтобы человек учился, или мне важнее, чтобы я отчитывался? Когда себе скажешь: чтобы человек учился, тогда ты можешь позволить себе не спешить. Вообще-то говоря, спешить мы не имеем права. Нельзя

24

оставлять пробелы, нельзя оставлять невспаханные куски, нельзя' оставлять бугры.

Л. Д. Но, к сожалению, мы видим часто и в спектаклях, — у актеров бывают моменты пустого словоговорения, когда текст говорится без видений, без мысли, когда и сам актер, и зритель не понимают, про что и о чем персонаж говорит. Эта проблема неосмысленности авторского слова встречается не только у студентов.

В. Н. В работе над авторским словом не всегда все получается. Иногда можно очень долго учить и учиться, учить и учиться, и все равно не получается. Но все-таки больше шансов, что что-то получится, что что-то вскроется, что какая-то почка лопнет, если ее облучать теплом, теплом, теплом, а не просто приказать ей раскрыться.

Л. Д. Для того чтобы «облучать» студентов так, как это делаете вы, нужно быть хоть в чем-то последователем «сократовского метода», а у нас на занятиях, как мне кажется, много не вопросительных, а объяснительных интонаций. Это дает совершенно другой результат.

В. Н. Боюсь, что да. Объяснять ничего не надо. Надо вместе постигать истину.

Л. Д. Валерий Николаевич! Очень интересно узнать о вашем методе работы над видениями. Нельзя ли об этом поподробнее?

В. Н. Это серьезная тема. Я как считал, так и продолжаю считать, что видения — это знание. Что я знаю о том, что я говорю? Чаще всего — ничего не знаю, или знаю какую-то фикцию. Когда у человека нет никаких видений, ему все равно. Как только появляются, накапливаются какие-то видения, — ему постепенно становится не все равно. А это основа для того, чтобы что-то получилось. Надо, чтобы было не все равно. Иногда мы говорим студенту: «Видишь, как ты в жизни говоришь, — живо, заинтересованно, незажато!» Так он знает, о чем он говорит! Объекты его жизненных видений ему хорошо знакомы.

Те объекты внутреннего видения, или, скажем так, — объекты моего внимания, о которых я говорю или которыми я оперирую в авторском тексте в художественном творчестве, — они мне не известны, не знакомы. Процесс приобретения видений, процесс обогащения видениями — это, конечно, процесс познания. Процесс познания объектов, с которыми я имею дело. Я смогу познать эти объекты, если они существуют в реальности, через литературу, ико-

25

нографию, кино, чьи-то рассказы, через посещение реальных мест, через наблюдения и т. д. и т. д. Если объекты абсолютно воображаемы, я должен в своем воображении создать систему знаний об этих объектах. Я их могу создать только по аналогии с теми знаниями, которые у меня реально

существуют в голове, с тем, что я в жизни видел и знаю. По-другому психика работать не может. Л. Д. У Цветаевой в «Ариадне» место действия — Афины. Кто-то из студентов, может быть, был в Афинах, и ему легче представить картины. А кто не был?

В. Н. Я был в Афинах, многие не были. Но все знали, где дворец, что дворцовая площадь на возвышении, что город находится внизу. У всех в воображении храм Посейдона был с одной стороны, а храм Афины Паллады — с другой.

Л. Д. Да. Это было видно. Воображаемый мир Цветаевой присутствовал на сценической площадке.

В. Н. Внутренние объекты были обозначены. А насколько объекты были живы и реальны для каждого исполнителя, — это вопрос работы души — неленивости или ленивости души. Допустим, человеку лень, но он знает, что нужно повернуть голову направо, когда все поворачивают голову направо. Но кто-то поворачивает голову вправо — и бледнеет от того, что там «видит»! А кто-то просто поворачивает голову. Но что это тогда за артист? Это артист для сериалов.

Л. Д. Я хочу вам еще задать один вопрос — он непростой. Не убеждена, что точно сформулирую его. Это вопрос о видениях в стихе. Я об этом много думала. Как совместить огромную работу по накоплению видений со сжатым и определенным ритмом стиха? Все накопленные видения должны втиснуться в два-три слова стихотворной строки, обусловленной ритмом, заданным автором. Что такое видения в ритме автора, или, может быть, по-другому: что такое ритм видений? Может, непонятно то, о чем я говорю?

В. Н. Нет, все понятно. Это сложный вопрос. Это вопрос большого мастерства. В начале работы над текстом видения могут никакому ритму не подчиняться. Они могут подчиняться моим скоростям мышления, моим скоростям постижения того, что подлежит расшифровке у автора.

Вот начинается стихотворение у А. С. Пушкина:

Кто из богов мне возвратил Того, с кем первые походы И браней ужас я делил, Когда за призраком свободы Нас Брут отчаянный водил ?

Это биография человека — она должна возникнуть. Надо не перевоплотиться, а увидеть этого человека, нужно понимать его возраст, его седины, его морщины, его усталый взгляд, его воспоминания. Они возникли в связи с тем, что появился человек из юности, которого герой не чаял, не гадал увидеть. А ритмически все это должно быть уложено в то, как это есть у Пушкина, — в одно предложение.

Откуда у Пушкина эта легкость, эта стремительность? Оттуда, что он знает, про что пишет, как про свою родную жизнь. Оттого, что он прошел огромный путь накопительной работы. Он прошел через череду зачеркиваний, надписываний сверху, заметок на полях, переворачивания листа и заметок на обороте и т. д. Все это означает, что работала его душа, его ум, его творческая фантазия. Для того чтобы прийти к видениям в этом пушкинском ритме, мы должны тоже зачеркивать, надписывать, рисовать на полях и т. д. — т. е. должны проделать серьезную работу.

Л. Д. То есть сначала идет как бы расширение сознания, присвоение картины мира автора через свои ассоциации, а затем — сжатие наработанных видений?

В. Н. Я бы сказал по-другому: не сжатие, а облегчение. Знание облегчает поведение. Как с иностранным языком, на котором я сначала говорю косноязычно, спотыкаясь, подыскивая слова, а потом, по мере накопления слов, постижения конструкций, новых синонимов, начинаю говорить легче.

Л. Д. А можно так сказать, что знания укрупняются, собираются в крупные объекты, возникают образные «вехи», а мелкие детали уходят?

В. Н. Почему? Совсем не обязательно. Иногда как раз мелочь воскрешает в памяти что-то крупное. Другое дело, что, если я хорошо знаю эти мелочи, то скорость их оживления «волшебной силой песнопения в туманной памяти моей» — становится другой — более легкой и стремительной. Набираются внутренние скорости — появляется легкость и стремительность.

26

27

Л. Д. Валерий Николаевич! Сейчас ваши студенты учатся на третьем курсе. Вы взяли в работу «Евгения Онегина» Пушкина. Почему возник такой ход? Обычно сначала берут классику XIX века, а потом более поздних авторов.

В. Н. Выбор авторов для работы на этом курсе — это восхождение по сложности. Сначала были Г. Сапгир и В. Хлебников, потом М. Цветаева, теперь А. С. Пушкин. Это восхождение по сложности, по глубине, по совершенству, по недостижимости. Цветаева им ближе и понятнее хотя бы ритмами, катастрофизмом мышления, хаосом после взрыва, она не легче, но возможней для восприятия, чем Пушкин. Даже лексическая понятность Пушкина — это иллюзия. Кажется, что классическая

поэзия, в силу проторенности дорог, нака-танности, более легкая. Там, на самом деле, так же как и у Цветаевой, есть турбулентность, которую мы научились галантерейно упаковывать. Студенты нашего курса семестр занимались композицией романа «Евгений Онегин» на предмете «Литературная композиция», которую ведет у них Б. А. Голлер, замечательный знаток этого романа.

Сегодня на занятиях я стал говорить с ними о Посвящении. Вроде бы все понятно:

*Не мысля гордый свет забавить,
Внимание дружбы возлюбя,
Хотел бы я тебе представить,
Залог достойнее тебя,
Достойнее души прекрасной,
Святой исполненной мечты,
Поэзии живой и ясной,
Высоких дум и простоты;
Но так и быть - рукой пристрастной
Прими собранье пестрых глав...*

На занятиях был артист Малого драматического театра Петр Се-мак. Он сказал, что все время думал, почему у Пушкина: «рукой пристрастной», а не «душой пристрастной?». Сразу возникло много вопросов. Когда написано Посвящение? Оказывается, намного позже, чем первая глава, в минуту больших материальных затруднений. Кому посвящено? Оказывается, издателю. Кто был издатель? Оказывается, — П. А. Плетнев. Кто такой Плетнев? И т. д.? Когда все это начинаешь узнавать и понимать, то совсем по-другому читаешь текст. Это опять вопрос о том, что надо многое знать. Если не знаешь, почему так написано, то ничего не понятно. Глаз скользит по тексту поверхностно.

В. В. Набоков посвятил в своих «Комментариях к „Евгению Онегину“» только первой главе — 280 страниц из 900. Это треть текста.

28

Сколько там реалий, которые нужно знать для понимания первой главы! Пушкин — это, конечно, вершина. Я задал студентам — подготовить чтение Посвящения на следующее занятие — с учетом знаний об обстоятельствах написания этого Посвящения.

Л. Д. Вы берете в работу только первую главу романа?

В. Н. В идеале, мне хотелось бы сделать со студентами всего «Евгения Онегина». На этот год я планирую 1,2,3 главы. Третью — обязательно, т. к. надо дать работу женскому составу курса.

Л. Д. В последнее время вы по-другому распределяете объем работы, нежели большинство педагогов. Вы берете большую работу на год. В середине года — контрольный урок, и в конце года — зачет или экзамен. Обычно мы работаем над материалом не более трех-четыре-пять месяцев и сдаем работу в конце каждого семестра.

В. Н. Мне кажется, что за три месяца серьезной работы быть не может. Можно только нащупать какие-то подступы к работе. Например, в Цветаевой к зиме можно только начать понимать слова.

Л. Д. Но ведь всю жизнь так и делали: три-четыре месяца работы, и — зачет или экзамен.

В. Н. Вы ведь не будете отрицать, Любовь Дмитриевна, что всю жизнь студенты шли за голосом преподавателя, за его интонацией? Это можно сделать и за три месяца. Существует традиционный репертуар. Все преподаватели знают, что с какой интонацией нужно говорить. Чем знакомее интонации, — тем вернее путь. Я, конечно, не могу сказать, что я стопроцентно избавлен от этого проклятия — показа, но на 70% все-таки избавился от этого.

В голосо-речевом тренинге, в упражнениях — я показываю все досконально и хочу, чтобы меня повторяли. Это — темп, ритм, тональность, интервалы, текст. В работе над авторским текстом мне важно, чтобы студенты дошли до всего своим умом. А это — более долгий путь. Своим умом — это дольше. Спешить — людей смешить. Год заниматься поэзией Сапгира, наверное, излишне. Эти стихи можно понять с одного раза. Но Цветаеву, Пушкина — нет. Нужно время.

Л. Д. Некоторые педагоги после вашего зачета говорили на обсуждении о том, что «Ариадна» Цветаевой воспринималась ими как спектакль. По этому поводу Л.А. Додин, выступая, сказал, что не надо трениговую работу рассматривать как спектакль. Что у тренинга

29

есть определенные задачи — он выявляет и вытаскивает из студента то, что потом может использоваться в спектакле. Что «Ариадна» — это работа на выявление всяческих возможностей студента — технических и художественных.

В. Н. Конечно, это правильно. «Ариадна» — это коллективный актерский тренинг. Это не

спектакль. Там нет единых персонажей: единой Ариадны, единого Тезея. Все всё пробуют. Это коллективная разведка, коллективная проба, совместное изучение этого произведения, этого текста Цветаевой. Если в этом показе есть элементы пространственной упорядоченности, какая-то продуманность ритмов, смена темпов, так это только помогает студентам, и помогает зрителям. Что же касается задач тренинга, то главное — это вытащить наружу, актуализировать что-то такое в человеке, из-за чего он был принят в театральное учебное заведение и ради чего стоит работать в актерской профессии. В первую очередь, это раскрытие возможностей студента. И, конечно, то, что мы в состоянии раскрыть в человеке, мы раскрываем с помощью тренинга — в первую очередь. Когда я говорю «мы», я имею в виду всех коллег по цеху.

Л. Д. Валерий Николаевич! Мне хотелось бы продолжить наш диалог и после третьего курса, и после четвертого, и после пятого. Ваши насыщенные по содержанию и новаторские по форме экзамены и зачеты, глубина ваших размышлений о профессии театрального педагога заставляют по-новому взглянуть на многие проблемы, связанные с обучением актеров. Мне кажется, что в живом, непосредственном диалоге, не ограниченном официальными рамками, многие вопросы проясняются быстрее, становятся более очевидными и понятными. Согласны ли вы продолжать наш диалог?

В. Н. Это ваш последний вопрос?

Л. Д. Да.

В. Н. Хорошо. Если это интересно, — будем продолжать. Я согласен.

Л. Д. Спасибо. Уверена, что коллеги, также как и я, с нетерпением будут ждать уже третьего по счету диалога, который состоится ровно через год. Он будет посвящен вашей работе над романом А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Думаю, что это будет интересно!

Е. И. ЧЁРНАЯ

профессор

кафедры сценической речи, кандидат искусствоведения

Дыхание и ритм «говорящего» тела

РИТМ (с греческого - **RHYTHMOS**) — движение, такт, от *rhein* — течь или *egyein* — тянуть. Первоначально, по определению античных теоретиков искусства от Платона до Августина, — членение времени или пространства¹.

Пытаясь объяснить суть этого универсального явления, проявляющегося всюду — и в окружающей нас природе, и в физиологии человека, и в искусстве, — чаще всего и прежде всего категорию ритма объединяют с категорией упорядоченности, то есть с упорядоченным повторением каких-то одних и тех же явлений, частей или долей. Ученые же физики добавляют к этим соображениям другие, возлагающие на явление ритма ответственность за существование всего мироздания и ставящие его в центр системной организации мира.

«РИТМ есть та *сжатая пружина, которая запускает механизм движения материи* по колее поступательного развития и направляет эволюцию материи через непрерывность пространственно-временных событийных последовательностей от „Ничто" до первовзрыва „вакуума Вселенной...»

«РИТМ — универсальная связь „всего со всем". За счет него Универсум держится устойчиво всей своей совокупностью в единстве дифференциального множества».

«РИТМ — „живая душа" устойчивости систем материальных (увязывающая форму и содержание, причину и следствие, структуру и функцию и т. п. в квантово-корреляционное целое)».

«РИТМ — это способ, которым система обеспечивает „сохранение изменений". А поскольку „сохранение изменений" и есть естественная устойчивость системы (под системой следует понимать „атомизм", т. е. целостность и „организованность"), — то мы вправе видеть в категории „устойчивости" надежный интегральный критерий

31

эволюционизма. Эволюционные же механизмы естественной устойчивости организма человека и других органично-целостных систем (т. е. атомов) базируются на внутренних активных жизненных силах, иначе — ритме»².

Что же лежит в основе могучего механизма, которому приписывается столь мощное организующее-связующее начало во всей вселенной?

Итак, любая система, функционируя, развивается и, развиваясь, функционирует, устойчиво сохраняясь при этом и утверждая себя как неповторимую единицу, то есть эволюционирует, не теряя неповторимых черт именно данной системы. Результат этот достигается ценой внутренних периодических колебаний, то есть ритма. Системность этих колебаний, их неостановимость, вечная, если можно так выразиться, возобновляемость движения — есть гарантия устойчивости целостности системы. Циклическая ритмичность, таким образом, является животворящим началом, душой любой целостности (атома, системы, организма, универсума). Таким образом, ритм и жизнь — синонимы.

Попытки почувствовать, услышать, ощутить и объяснить ритм всегда связаны с попытками выделения единиц ритма. У каждой системы есть свой «первовзрыв», начинающий череду пульсаций одних и тех же единиц, каждая из которых должна прожить положенный ей срок от начала и до конца и в этом смысле быть подтверждением ритмического механизма и залогом продолжения его действия. Разрушения или даже нарушения ритма влекут за собой болезни систем или их гибели.

Закон, правящий устойчиво-подвижной системой всего мира, точно так же правит жизнью человека и его организмом. «В человеке — („микрокосме"), в „снятом" виде впитавшем „всюдную" полифонию „макркосма", самооживает спонтанно и ежеминутно уникальная музыка иерархически-каскадных космических и земных сфер, тайная запись спрессованных в нем ритмов: и истории космоса, и истории земли, и памяти человеческих поколений, включая свою собственную»³.

Человеческий организм — сложнейшая система ритмических колебаний: «В нашем организме обнаружено уже более 300 (!) циркадных ритмов, а сколько иных — с меньшими или большими периодами — циклов в физиологических и биохимических процессах»⁴. Нарушение ритма отдельных физиологических функций организма разрушает правильное взаимодействие его частей.

Важнейшей ритмической единицей является дыхательное движение. Ритм сменяющих друг друга

кровь, мозг, — важнейшее условие «естественной устойчивости развития» человеческого организма. Несовершенство и неритмичность дыхания приводят к нарушению работы связанных с ним систем и, в частности, к несовершенству развития и даже болезням голосо-речевого аппарата.

В апреле 2002 года в СПбГАТИ кафедра сценической речи проводила Фестиваль российской театральной школы «Сцена. Слово. Речь». По программе фестиваля автором был проведен открытый урок со студентами 2 курса драмы (класс нар. арт. России С. И. Паршина).

Был предъявлен комплекс упражнений по воспитанию фонационного дыхания, а также упражнения, продолжающие путь и логику данного комплекса в более поздний период тренировки — при обработке голоса и дикции.

Активный дыхательный тренинг, которым занимались студенты данной группы, имеет своим источником принципы дыхательных упражнений древнего востока, прежде всего индийской йоги и ее дыхательной системы «пранаямы». Рожденные в глубокой древности как практика религиозной философии и служившие прежде всего для медитаций, в дальнейшем упражнения йоги получили широкое распространение «в миру» в силу своих специфических целительных свойств: «пранаяма» 1 — развивает и совершенствует дыхательные функции, 2 — оказывает значительное и направленное влияние на нервно-эмоциональную систему человека, 3 — активизирует энергетические резервы организма, 4 — совершенствует механизмы сосредоточения внимания через ритмизацию физиологических и нервных процессов.

Возможно, именно поэтому упражнения йоги и другие родственные с ней психофизические системы всегда употреблялись в качестве тренинга в актерских школах классического восточного театра, а в XX веке широко распространились и в западных театральных школах.

Громадную пользу дыхательная гимнастика йоги может принести и в деле воспитания фонационного дыхания и голоса. Одним из важнейших аспектов воздействия в этом случае является воспитание ритмичности дыхания как основы сбалансированной работы всей необходимой связи: «внимание—дыхание—голос—речь».

В предмете «сценическая речь» воспитание дыхания технологически прежде всего необходимо для выработки «опоры звука». На основе появившейся (или появляющейся) «дыхательной опоры» разбиваются мощность, полетность и гибкость голоса, а также скорость и точность работы речедвигательных органов.

33

Дыхательная опора звука — это такой физиологический эффект, при котором мышца вдоха — диафрагма — находится в тоническом напряжении на протяжении всего речевого такта. Речевые такты в речи строятся прихотливо, и в обыденной жизни человек, сам того не подозревая, вынужден подчинять ритм своей речи возможностям своего дыхания. В художественном тексте и в драматическом диалоге смысловая и фонетическая насыщенность текста, богатство и разнообразие его ритмической структуры иногда требуют от актера виртуозного владения дыхательным ритмом. Выработать профессиональное фонационное дыхание значит — научить его справляться с любыми сложностями, неукоснительно выполняя свою задачу. И мышца вдоха — диафрагма — должна автоматически и, по сути, мгновенно возвращаться в тонус, успевая «обслужить» работу и по физиологическому газообмену, и по обеспечению скоростей и ритма речи.

Ритмичность фонационного дыхания — это, с одной стороны, его реактивность и мобильность, а с другой стороны, автоматизм и произвольность переключений режима дыхания, что должно гарантировать независимость, освобожденность актера от заботы о дыхании в процессе речевого акта.

Таким образом, воспитание «ритмичности» через тренировку дыхания — это серьезная профессиональная проблема, к сожалению, не всегда ясно звучащая при разработке и разрешении задач на предмете «сценическая речь».

Проблемы ритма в обучении обычно связывают со стихотворным текстом, невольно объединяя с понятием «метра», то есть с определенной упорядоченностью размера поэтического произведения, хотя поэтические тексты далеко не всегда упорядочены по метрическому признаку и в поэтическом произведении имеются и другие возможности проявления ритма, помимо метра. Несомненно все же, что музыкальность стихотворного произведения, проявляющаяся в его ясно выраженной ритмичности, помогает воспитанию чувства ритма, помогает услышать, ощутить

дыхание стихотворного текста, что само по себе немаловажно.

Но главное и необходимое — слышать, ощущать, выделять дыхание ритма в любом тексте, поскольку всякий текст имеет свое дыхание, то есть свою ритмическую структуру, вне освоения которой он превращается в груды, очередь слов, и никакое осмысление не поможет до конца разгадать его тайну.

Тайна ритма в звучащем тексте — это тайна дыхания. Говорящий человек дышит ритмом произносимых слов, его организм преобразуется этим дыханием; «исполняя» роль, он ее «продышивает» со-

бою — на основе ритмического чутья и возможностей, которые раз*-виты в его организме.

Необходимым условием существования актера в высоком ритме мышления и словесного действия является его способность к созданию и сохранению высокого ритма внимания. Тайна ритма внимания — это тоже тайна дыхания. Внимание — человек замер, не дышит! Секунду, долю секунды — весь во внимании!

Дыхание вплотную связано со вниманием, которое активизируется на высоте вдоха и пульсирует столь же ритмично, сколь ритмично дыхание. В свою очередь, внимание человека неотделимо от внутренней речи. Активность внутренней речи повышает ритм внимания, увеличивает зоны его действия и его участия в сложных преобразованиях внутренней речи в речь как таковую, то есть в выдох, оформленный звуком и словом. Чем сложнее и активнее внутренняя речь, чем больше стремится она преобразоваться во «внешнюю», тем более «ассистирует» ей дыхание, создавая высочайшие внутренние ритмы психической энергии, то есть внимания. Мгновения внимания на высоте вдоха — мгновения света, определяющие перспективу, направления движения мысли, воли и чувства говорящего человека.

Триада — дыхание, внимание, ритм — находятся в полной зависимости друг от друга и, не имея возможности разъединиться, либо поддерживают, либо разрушают друг друга.

Дыхательные упражнения йоги, предназначенные прежде всего для совершенствования механизмов сосредоточения внимания, воспитывают ритмичность организма на физиологическом и нервном уровне. Они активизируют внутренние жизненные силы, налаживают механизмы «самоорганизации и самоусложнения», оказывая при этом непосредственное влияние на ритмичность дыхания и тесно связанного с ним голосо-речевого аппарата, для чего используется самый непосредственный и древнейший ритмический механизм дыхательного цикла — «вдох—выдох».

Общий принцип действия упражнений осуществляется прежде всего через воспитание диафрагмального дыхания, с неперемным активным участием мышц живота и бесшумного свободного вдоха как условий для дальнейшей *непроизвольной саморегуляции фонационного дыхания*.

Более 100 лет тому назад немецкие ученые Геринг и Брейер открыли один из принципов саморегуляции дыхания. Они установили, что «легкие, растянутые вдохом или раздуваемые, тормозят вдох, стимулируют выдох и тем больше, чем сильнее растяжение. Начав-

34

35

шийся вдох прерывается тем скорее, чем быстрее он достигает своей цели, т. е. растяжения легких. Если достижение этой цели затруднено, то и торможение развивается медленно и возникает более слышный вдох. Поэтому каждое механическое препятствие току воздуха или препятствие, затрудняющее расширение грудной клетки (давление на живот, грудь, паралич отдельных инспираторных мышц и т. д.), тотчас вызывает более длительный и более напряженный вдох»⁵. Этот рефлекторный механизм, которым дыхательные движения обрывают сами себя, как только достигнут достаточного эффекта, осуществляется блуждающими нервами и поэтому был назван «самоуправлением дыхания с помощью блуждающего нерва», а сам рефлекс — «тормозным рефлексом Геринга-Брейера». В дальнейшем (1933 г. E. Adrian) были открыты легочные рецепторы (иннервируемые волокнами блуждающих нервов), возбуждающиеся при растяжении легких. Было установлено, что раздражение рецепторов легочного растяжения оказывает рефлекторное влияние на все части дыхательного аппарата. При раздувании легких торможение дыхательных мышц — диафрагмы, наружных межреберных — сопровождается усилением активности выдыхательных внутренних межреберных мышц и пр.

На вдохе ослабляется тоническое напряжение гладкой мускулатуры верхних дыхательных путей и уменьшается их сопротивление, которое на выдохе рефлекторно повышается. Увеличение вентиляции легких, усиливающее раздражение рецепторов растяжения легких, приводит к

увеличению объема трахеи и бронхов. Изменения просвета гортани, которые играют важную роль в регуляции скорости экспираторного воздуха, тоже осуществляются при участии рецепторов растяжения легких: во время вдоха сокращаются отводящие мышцы гортани, снижающие сопротивление току воздуха. Одновременно регулируется и носовое сопротивление — на вдохе сокращаются мышцы ноздрей, раскрывая их просвет шире.

Со времени Геринга и Брейера представления о механизмах саморегуляции дыхания значительно обогатились (центральные механизмы, хеморецепторы, проприорецепторы дыхательных мышц и пр.). Но физиологическая роль тормозного рефлекса находится в полном соответствии с представлениями Геринга и Брейера: вдох, совершаясь и достигая апогея, прерывает сам себя и стимулирует выдох, то есть включает определенную закономерность движений всего дыхательного аппарата. Зависимость эта срабатывает тем совершеннее, чем *быстрее и ненапряженнее совершается вдох*. И напротив, вялый, задержанный, напряженный вдох служит плохим стимулом для адекватной реакции — для активного, действенного выдоха.

36

Таким образом, при идеальном действии ритмического цикла «вдох-выдох» получается идеально-ритмичная *само-регулирующаяся система*.

В дыхательной системе упражнений, основанных на принципах йоги, эта ритмичная саморегулирующаяся система выглядит как «вдох— *внимание*—выдох», что и делает ее еще более необходимой для воспитания профессионального актера.

Совершенно очевидно, что при кажущейся абсолютной произвольности вдоха у большинства поступивших студентов «легкое дыхание» — скорее исключение, чем правило. Чаще всего слышится шумный вдох открытым ртом или носом при напряженных губах, щеках и нижней челюсти, что означает физическое усилие организма в момент самого произвольного движения — впускания воздуха. Шум во время вдоха зачастую играет в речи роль ритмической единицы — в том месте, где должно быть мгновение сосредоточенности.

Воспитывать вдох необходимо в непосредственной связи с вниманием. Нужно сразу подчеркивать эту связь и в упражнениях провоцировать внимание студентов в момент вдоха. **Рефлекс включения повышенного внимания** — «*вдохнув, замираю*». Эта связь в жизни человека настолько непосредственна, что закреплена в нашей речи большим количеством поговорочных выражений, привычных обмолвок, которые мы употребляем в обстоятельствах высокого ритма внимания. Нам случается слушать или *внимать, не дыша, затаив дыхание, чуть дыша, едва дыша, замерев* и т. д. Механизм внимания регулируется, поддерживается, поощряется, провоцируется или нарушается — дыханием. Воля, проявляемая организмом человека в момент задержки дыхания, активизирует энергию и направляет ее на объект внимания, то есть на то, что видят глаза, что слышат уши, что хочет понять человек. Внимание — всегда повышение ритма. Высокий ритм внимания — идеал существования актера на сцене.

Первый цикл тренировочных упражнений направлен на воспитание вдоха, совершающегося автоматически, без установки «вдыхать», но с неперемным включением направленного внимания. Воспитывается привычка не заготавливать вдох для необходимости дышать, но «открывать организм» навстречу вдоху как самому произвольному из произвольных движений. Постепенно вырабатывается рефлекс на соединение автоматического вдоха с моментом внимания, или «оценки», независимо от темпо-ритмов словесного действия. Руководимый вниманием, организм привыкает к произвольному «переключению скоростей»; он не «накачивает» вдох, нарушая тем самым баланс окислительных процессов и от этого, естественно, разрушая само внимание, но совер-

37

шает легкий и незаметный вдох с помощью чуткого и пластичного механизма сообщающихся мускульных сокращений — от мышц живота в тонус диафрагмы, открывающий, по закону внутренней зависимости, весь путь — ноздри, дыхательное горло, трахею и бронхи.

Прививка автоматического незаметного быстрого вдоха совмещается с воспитанием выдоха.

Активность выдыхательных мышц и дифференцированное включение различных групп выдыхательных мышц полностью зависят от работы, которую совершает человеческий организм на выдохе, с помощью выдоха, — от его активности, мощи, длительности и т. д.

Фонация — речь, пение — тоже одна из «работ» выдоха, который, в свою очередь, зависит от ее силы, протяженности и ритма. «Аппарат внешнего дыхания обладает значительными

адаптивными резервами, позволяющими поддерживать высокую скорость потока на выдохе»⁶. В тренинге необходимо как можно больше использовать и вскрывать эти резервы, добываясь от фонационного выдоха скоростей, мощности и продолжительности. Очень полезны многообразные программы дыхательных ритмов, волевая и намеренная манипуляция ими в тех или иных целях, произвольное, иногда очень значительное увеличение фазы выдоха.

Все дыхательные упражнения, причем именно в первый период тренировки, лучше выполнять в движении. В тренинге — движение помогает дыханию, углубляет, активизирует его. Поскольку дыхательные движения наши, помимо гладкой мускулатуры и диафрагмы, совершаются скелетной мускулатурой и мускулами живота, то в работу по воспитанию дыхания смело могут быть вовлечены все части нашего тела. Движение, дыхание и внимание поощряют, поддерживают друг друга и, пересекаясь в ритмах, создают структуру темно-рит-мов.

Вначале полезно совершать циклические движения с простым тактовым ритмом. Циклическое движение нормализует ритм дыхания. В самом принципе дыхания осуществляется принцип циклических расслаблений и напряжений — вдох—выдох. Если соединять выдыхательные движения с движениями рук, ног, корпуса, раскрывающими, растягивающими суставы, и, что называется, выдыхать движениями, словно рисуя движением траекторию полета своего выдоха (завершая выдох вместе с движением), то и само физическое движение будет начинаться и завершаться по аналогии с дыхательным и, следуя за выдохом, разрешаться, наконец, мускульным освобождением.

Работая над усовершенствованием ритмичности дыхания, мы, таким образом, параллельно работаем и над ритмичной сменой мускульных напряжений, то есть над достижением целесообразности

мускульных напряжений, или освобождением от мускульных зажи* мов, наличие которых тяжело сказывается на голосоведении и произношении.

Необходимо совершенствовать всю мышечно-суставную «машину», чтобы она работала в гармонии напряжений и расслаблений. Как утверждает наука «остеология», человек построен по законам механики — как мост: те же, что в мостовых арках, «кривые сжатия» и «кривые растяжения». Наши ребра — арки, наши ноги — опоры, наши руки — пролеты. И все это подвижно вследствие особого суставного устройства, которым обеспечивается общая связь и гармония. Человек стянутый, сжатый в суставах, — не раскрыт, сжат, искривлен, сутул, косоват, кривоват, то есть он плохой инструмент. Давно известно, что для хорошего звучания необходима хорошая осанка. В то же время хорошо звучащий человек имеет хорошую осанку. Осанка идет навстречу звуку. Она не позволяет ребрам падать на легкие, диафрагме не мешает раскрываться, костям груди не дает давить на трахею, а суставам шеи — сжимать горло.

В упражнениях неуклонно должен действовать принцип соединения, вначале вполне контролируемого, затем рефлекторного: внимание — включение диафрагмы для вдоха. Это значит, что я подготавливаю возможности моего тела, раскрываю себя. Мои суставы не должны быть опущенными воротами шлюзов, они должны вовремя и без усилий «подыматься», помогая звуку в любом движении, само движение должно раскрывать звук и обогащать его обертонами. Проблему снятия мышечных напряжений знают во всех театральные школах и так или иначе пытаются ее разрешать.

Вот любопытные наблюдения и советы Ли Страсберга, известного американского театрального педагога. «Если студент не способен ослабить напряжение — раздражаясь бесконтрольными эмоциями, издавая внезапные звуки или, напротив, не будучи способным вообще издать звук, — можно посоветовать, чтобы ослабить напряжение, одновременно с движениями — звучать. Издавать звуки без движений — бессмысленно. Это означает, что вы внутренне закрыты». «Студенту нужно посоветовать, — рекомендует далее Страсберг, — взять дыхание, задержать его, вытянуть руки в стороны и звучать. Вытягивание рук в стороны позволяет иным студентам расслабиться и таким образом может помочь более свободному звучанию. Стоя с вытянутыми в стороны руками, студент должен снова и снова издавать ровные и легкие звуки вместе со свободными выдохами и вдохами»⁷.

Это эмпирическое замечание подтверждает наблюдение и практика: растянутые суставы провоцируют снятие мышечного напряжения.

38

39

Предложенное упражнение в описании кажется простым. Но на самом деле это далеко не просто — «...снова и снова издавать ровные и легкие звуки вместе со свободными выдохами и вдохами».

«Позвольте звуку выходить из легких, а не из горла, — советует Страсберг, — поскольку горло сжимается, если вы употребляете его для звучания. Держите горло открытым, чтобы было ощущение легкости и свободы, и это позволит снять напряжение гораздо глубже и ниже». Конечно, «звук из легких» — это только впечатление или ощущение и добиться его простым советом невозможно. На практике на это тратится целый период тренинга, когда с помощью ритмичного дыхания раскрывается весь «дыхательно-голосовой путь» — от диафрагмы, через трахею, являющуюся одновременно и дыхательным, и резонаторным органом (а по некоторым последним сведениям, и органом звучания, во всяком случае, низких обертонов), далее через гортань, глотку, полость рта — к цели направленного звука.

В общем объеме возможных упражнений необходимо особенно выделить те, которые более других направлены на совершенствование механизма, пускающего в ход «пружину» ритмических колебаний с их ускорениями, спадами и преобразованиями. Здесь уместно вспомнить о ритме как об «устойчивой системе преобразований» или о ритме как механизме развития, которое предполагает не равномерную поступь одинаковостей, а повторяющуюся модель изменений. А физика говорит о заложенном в каждом начале ускорении, которое реализуется в наивысшей своей величине, чтобы, исчерпав энергию, исчезнуть.

Следуя за развитием мыслительной, творческой и любой деятельной энергии, дыхание стремится к возрастанию объема, внутреннего ритма и внешних скоростей. Наверное, можно провести аналогию (вряд ли сейчас научную, но, следуя теории распространения волн, наверное, возможную в принципе) с так называемым «девятым валом». Вслед за первой волной приходит вторая, большая, затем третья, еще большая, и так далее, вплоть до самой большой, возможно, девятой, после которой энергия данного девятиволнового цикла резко падает, чтобы опять возник новый цикл, снова стремящийся к увеличению, и так до бесконечности. Это образ живого развития, в отличие от механической равномерности.

Такие упражнения лучше делать с наращиванием звуко- или словосочетаний. Если дыхание поддерживает внимание, которое стремится к реализации действия, то, стремясь «поддержать», дыхание автоматически каждым следующим вдохом наращивает мощность и длину выдоха — вплоть до известного предела, который определяется в идеале ритмом действия и, конечно, в своем возможном максимуме объемом легких и развитостью дыхательных мышц.

Следуя за воображением и действием, дыхание делается «густым» или «тонким», «грубым» или «нежным», поверхностным или глубоким, «поддавая огня», достигая «девятого вала», но не изменяя и не уставая, продолжая работу по поддержанию ритма, вне которого рушится все строение упражнения.

Путь совершенствования фонационного дыхания с помощью упражнений, основанных на йоге, может быть продолжен каждым, кто усвоит принцип соединения дыхания и внимания и привьет его себе как рефлекс и необходимость. Постепенно в организме актера появляется потребность в выделении ритма и «проигрывании» собою «музыки» текста, движения или даже молчания — того, что называется атмосферой, что наполняет воздух сцены, пространство вокруг артиста и оживает, только если он сам живет этим ритмом.

Ниже даются некоторые необходимые рекомендации и примеры упражнений.

Очень важное направление тренинга должны составить *первые упражнения, закладывающие принципы воспитания ритмичности каждой отдельной ритмической единицы дыхания, состоящей из двух взаимозависящих и взаимовлияющих друг на друга частей — вдоха и выдоха.*

Как уже было сказано выше (рефлекс торможения Геринга—Брейера), только свободный, незатрудненный вдох хорошо подготавливает и стимулирует выдох. В свою очередь, только полностью реализованный выдох сменяется автоматическим ненапряженным впуском воздуха, то есть иссякновение, падение дыхательной энергии сменяется ее мгновенным возвращением — «взлетом» энергии, то есть вдохом.

Возобновляемость периодических колебаний, неустанная смена одного другим означают ритм, то есть действие ритма. Исчерпанность каждой ритмической единицы, ее полное исчезновение — условие для возникновения следующей, которая, в свою очередь, может замениться последующей, только полностью исчерпав (реализовав) себя и т. д. И напротив, неполное исчезновение ритмической единицы, непустое пространство между первой (условно) и второй — тормозят развитие этой второй, не дают ярко проявиться ее качествам, делают развитие болезненным. И верно мудрое библейское изречение, говорящее о том, что зерно, упавшее в землю, должно умереть, то есть не сгнить, а умереть как зерно, чтобы произошел взрыв и родился новый злак.

Чтобы действительно ощущать выдох полностью исчерпанным, реализованным в тренинге фонационного дыхания, необходимо сле-

40

41

дить за концом выдыхания. Выдыхательная струя не должна слабеть, иссыкаться, растворяться. Напротив, фонационный выдох должен до последнего мгновения набирать силу и плотность, чтобы, совершив действие, тут же смениться вдохом.

Такого эффекта можно достигнуть «взрывом» в конце выдоха.

Взрыв в конце выдоха позволяет мгновенно расслабиться всей системе выдыхательной мускулатуры. Как натянутая тетива, отпустив стрелу, мгновенно возвращается на место, так вся система выдыхательной мускулатуры после взрыва расслабляется, дав возможность прокатиться мгновенной волне выдыхательных мускульных движений.

1. «ЗЕВОК»

Воспитание бесшумного автоматического носового вдоха и рефлекторное включение внимания.

Воспитывается привычка не заготавливать вдох для необходимости дышать, но «открывать организм» навстречу вдоху.

Природный зевок — *мощный произвольный вдох* — предназначен для быстрой вентиляции легких, поэтому в зевке существует логика произвольных *правильных* мускульных сокращений, широко раскрывающих дыхательные пути. Опустить нижнюю челюсть, «положив ее на грудь». Начать «зевок» лучше с закрытым ртом. При «зевке» челюсть произвольно стремится опуститься еще ниже, щеки втягиваются, ноздри широко раскрываются навстречу вдоху, возникает ощущение скорости и мощности входящего внутрь потока воздуха. Диафрагма мгновенно тонизируется, происходит активное и заметное раскрытие грудной клетки во все стороны. Отводящие мышцы гортани, глотки и мягкого нёба сильно сокращаются, в носоглотке ощущается прохладное струение, внутри головы слышен шум текущего воздуха. Такая активная работа организма, даже помимо воли тренирующегося, привязывает его внимание к происходящему с ним и не отпускает до тех пор, пока, достигнув апогея, вдох не прервется.

Упражнение «зевок» — довольно «сильное средство», оно заставляет тренирующегося сосредоточить внимание и произвести анализ того, что с ним происходит в процессе упражнения. В дыхательных упражнениях, совершающихся в движении, автоматика свободного быстрого вдоха, идущего путем тех же мускульных сокращений, что и «зевок», появляется довольно быстро, поскольку организму это удобнее. Постепенно тренирующийся перестает замечать вдох: происходит «прививка» — мгновение вдоха привычно становится мгновением сосредоточения внимания, направленного на действие, выполняемое на выдохе и с помощью выдоха. В свою очередь, одновре-

42

менное воспитание выдоха также развивает и даже обеспечивает автоматичный свободный незаметный вдох.

2. «ТЕПЛЫЙ» ВЫДОХ СО «ВЗРЫВОМ»

Воспитание энергичного, набирающегося «ускорения» и «взрывающегося» в конце выдоха.

Следует принять в обязательное внимание, что фонационный выдох должен быть развивающимся, то есть не иссыкающим во время выдыхания, а, напротив, набирающим «ускорение» и мощность и достигающим цели, полностью реализовавшимся.

«Теплый» выдох — природное выдыхательное движение, предназначенное для выведения из легких наружу самых глубоких и согретых слоев воздуха. Он словно укорачивает и расширяет воздухоносные пути и дает явное ощущение широкого теплого экспираторного потока воздуха, попадающего со дна легких почти сразу на губы.

После «зевка», оставив челюсть опущенной, выдыхать так называемым «теплым» выдохом.

Организовать «теплый» выдох можно, согревая выдохом кончики пальцев, поднеся «щепоть» к губам, раскрывая ее дыханием и тем самым, по определенной внутренней связи, провоцируя губы раскрываться, а челюсть опускаться на каждом выдыхательном движении.

Выдыхать пульсирующими «теплыми» выдохами, приучая организм к нарастанию энергии выдоха, заканчивая выдох «взрывом», сменяющимся мгновенным автоматическим вдохом и, что чрезвычайно важно в тренировке, *сосредоточением внимания на высоте вдоха.*

Постепенно в тренировке активного, «взрывающегося» в конце выдоха внимание переключается (если можно позволить себе тавтологию) *на внимание, на момент «оценки».* Таким образом,

возникает повторение циклов — не «вдох-внимание — выдох» (что подсознательно ощущается как конец — сколько выдохов, столько концов), но «*выдох — вдох-внимание!... — выдох — вдох-внимание!.. — выдох — вдох-внимание!., и постепенно еще проще: выдох—внимание!... выдох — внимание!., что ощущается как необходимость продолжать, невозможность не продолжать, то есть ритм как залог движения вперед.*

Все последующие упражнения выполняются в той же ритмической системе: теплый выдох со взрывом, внимание после выдоха, возобновление действия.

3. «СУСТАВНОЕ ДЫХАНИЕ»

Соединить «теплый» выдох с движениями суставов. В методическом учебном пособии «Курс тренинга фонационно-¹ Дыхания и фонации на основе упражнений Востока» (Е. И. Черная.

43

Санкт-Петербург, 1997 г.) приведен комплекс дыхательных упражнений в движении, охватывающий все наиболее важные суставы тела — шею, плечи, руки, позвоночник, ноги, тазобедренные суставы.

Следует заметить, что разные суставы дышат по-разному. Каждое дыхательное движение соответствует масштабу физического движения: ноги дышат мощнее, чем руки. Пальцы дышат иначе, чем плечи или шея. Ритм движений разных суставов — иной. Движение плечевого сустава дышит иначе, чем локтевого. Колени дышат иначе, чем бедра.

Вытянем руку в сторону и подышим вытягивающим движением плеча вбок. Это мощный выдох, его темп всегда медлителен. Выкинем локоть, это всегда быстрое движение, в два, а то и в три раза быстрее плечевого. Движение запястьем продолжается в кисти руки, которая может выдыхать долго — всеми своими суставами. Дыхание можно передать от сустава к суставу, выдыхая каждым следующим последовательно. Можно объединить движения суставов одним выдохом. Возникает внутренний ритм передачи энергии дыхания и привычка распространять эту энергию изнутри наружу, всегда на раскрытии.

В тренинге каждый выдох совершается вместе с раскрывающим, вытягивающим, «центробежным» движением сустава. Суставы «дышат», движение «дышит», организм вдыхает и выдыхает движением. Сустав «выдохнул» — растянулся, раскрылся, мускулы адекватно сработали, расслабились, воздух вошел в тело — «взлет»—внимание!» и т. д.

Особо следует тренировать подвижность челюстных суставов, вернее, подвижность и легкость нижней челюсти, поскольку именно она открывает рот и активно участвует в дыхании и образовании как гласного, так и согласного звука. «Зажим» нижней челюсти, отодвигая язык назад, запирая гортань напряженным корнем языка, не позволяет совершаться свободному мгновенному вдоху.

Компенсацией малоподвижной нижней челюсти часто является способ говорить и дышать с помощью верхней челюсти, то есть во время речи дергать головой вверх и назад, отчего происходит перенапряжение в задней части шеи. С малоподвижной нижней челюстью связаны также те или иные перенапряжения лицевой мускулатуры и губ, следствием чего являются многочисленные дикционные недостатки. Необходимо «научить» нижнюю челюсть привычно «жить внизу», то есть, выполнив работу по образованию звука, опускаться, а не привычно прижиматься к верхней, тем самым нарушая ритм дыхания и включая все связанные с челюстным зажимом ненужные напряжения.

Встречаются по-разному «зажатые» челюсти — но всегда это * означает отсутствие свободного легкого хода нижней челюсти, то есть малоподвижные челюстные суставы и нерастянутые сухожилия.

4. «ВЫДОХ ДВИЖЕНИЕМ НИЖНЕЙ ЧЕЛЮСТИ ВНИЗ»

Мощный «теплый» выдох вместе с активным движением нижней челюсти вниз. Проверить степень возможностей такого опускания можно, положив пальцы около «козелков» ушей: если суставы раскрылись, там образуются впадины. Не закрывая рта, продолжать ритмичные пульсирующие «теплые» выдохи. Вдох в этом случае происходит «зевковым» способом вполне автоматически, поскольку диафрагма тонизирована, кости грудной клетки, особенно под ключицами, сильно растянуты. «Взлет» для нижней челюсти — освобожденная мускулатура, то есть положение внизу, затем движение для образования необходимого звука.

Действие упражнения основано на смене движений, каждое из которых раскрывает челюстные суставы: «зевковое» — опускающее нижнюю челюсть — на вдохе, а на выдохе то, которое заказано, в данном случае тоже мощно опускающее. Упражнение растягивает суставы и

сухожилия, нормализует ритм напряжений и расслаблений, подчиняя их естественному дыхательному ритму.

Упражнение можно делать с зеркалом, проверяя положение языка, губ, открывающих нижние и верхние зубы и выносящих поток воздуха вперед, и щек, опадающих внутрь, а не вздувающихся пузырями. После серии «сильных» выдыхательных движений, не закрывая рта, дать челюсти отдохнуть в спокойно-расслабленном состоянии.

5. «ДЫХАНИЕ СУСТАВАМИ ПЛЕЧ»

Тяжелые, малоподвижные суставы плеч обычно связаны с перенапряжениями в мускулатуре шеи, предплечий и рук, что мешает свободному дыханию и распространению резонаторной волны.

Руки мягко потянуть вверх, суставы плеч и подмышки растянуты. Челюстные суставы опущены — «челюсть на грудь». Язык к передним зубам. Тем, у кого язык привычно «убегает» вглубь рта, можно рекомендовать положить его на нижнюю губу. В таком растянутом положении диафрагма «поневоле» тонизирована, грудная клетка раскрыта, заботиться о вдохе не нужно.

Широкие свободные круговые движения плечевыми суставами. Мощный «теплый» выдох, когда руки, преодолев нижнюю точку, летят вверх. Выдох развивающийся, со взрывом в конце. После выдоха Широкое взлетающее растягивающее движение продолжается, диафрагма тонизируется, ребра раскрываются, впуск воздуха автоматичен.

44

45

В упражнении тренируется и соблюдается *включение внимания в момент «взлета»*, то есть в состоянии раскрытости, растянутости суставов. Организуются следующие ритмические пульсации: — *выдох — внимание!* — *выдох — внимание!*, и т. д. «Мои руки летают, мое внимание возобновляется для каждого следующего движения, мое внимание пульсирует, но не прерывается». Пытаться достигнуть высокого темпа, не теряя ритмичности дыхания и внимания. Все упражнения «суставного дыхания» после овладения «теплым» дыханием и взрывом в конце выдоха — озвучиваются, что непосредственно связывает дыхательный тренинг со звуком и механизмами речи. Звук «теплого» выдыхания проникает в фонетику в виде звука «h». В восточных тренингах его называют «дыхательным». В русском языке существует его аналог, несколько более уплотненный и близкий по образованию звук «х». Соединенный с тренировочной линейкой гласных «у- о- а- э- и- ы», он становится важнейшим звуком для тренировки фонационного дыхания.

С точки зрения тренировки взрыва в конце выдыхательной струи, звукосочетания «хух, хох, хах, хэх, хих, хых» очень полезны и удобны: начальный «теплый» звук «Х», привычно раскрывая гортань, выпускает гласные, в той или иной степени опуская челюсть, «сторожит» ее положение, не давая зубам сомкнуться; конечный звук «Х» требует от организма мощного дыхательного взрыва, который сменяется автоматическим вдохом, то есть включением внимания.

Пробуем «взрывать» в линейке тренировочных звукосочетаний «хух-хох-хах...» и т. д. конечную «Х» раскрывающимся, растягивающимся суставом. Озвучиваем выдыхательные движения суставов тренировочными звукосочетаниями. Инерция «взлета», возникающая после выдоха, раскрытое и легкое тело в состоянии внимания сохраняются и в упражнении со звуком.

6. «„РИТМИЧЕСКАЯ ЕДИНИЦА" ВЗРЫВНОГО ЗВУКА И ПЕРСПЕКТИВА»

Тренировка полной «растраты» выдоха очень удобна через взрывные согласные, к примеру, «Т, П, К», предполагающие в способе образования взрыв, вследствие которого легче происходит автоматический впуск воздуха. Для тренинга можно использовать вначале простые звукосочетания: вот, кот, топ, хлоп. Затем более сложные: кптупт, гбдупт и прочие, состоящие из подобных звуков. Озвучиваем движение суставов «взрывом» заударных: кптуПТ— кптоПТ—кптаПт... и т. д.

7. «„ДЫШАТЬ" СУСТАВАМИ НОГ»

«Дышать ногами», словно шагая. Это движение, направленное вверх, особенно дает ощущение «взлета» в конце и после выдоха:

выдох, когда сустав растянулся, далее «взлет — внимание», во время которого происходит рефлекторный впуск воздуха.

«Разговаривают» суставы ступней: кптуПТ — взрыв—взлет—внимание! КптоПТ — взрыв—взлет—внимание!

Передадим движение колену: ступня — кптуПТ, колено — кптоПТ.

Озвучиваем выдыхательное движение несколькими словами — по мере продвижения выдоха по суставам: ступня — бдгуПТ, колено — бдгоПТ, бедро — бдгаПТ.

Тело поднимается, опираясь на заударные взрывные, как на ступеньки. Каждая следующая заударная поднимает тело все выше, то есть опорная нога все более вытягивается, рождая цепочку

логических суставных движений. Можно поместить в одно движение одно слово, а можно два-три-четыре и так далее... Тело, вытягиваясь, словно помещает в себя все более высокий ритм, то есть все большее количество звуков в одну единицу — по аналогии с единицей длительности в музыке: в единице помещаются 2, 4, и так до 32 долей.

Если вложить в одно движение ногами (или руками) целую чис-тоговорку, то мы имеем при медленном темпе внешнего движения тела высокий темп произнесения, а значит, высокий ритм внимания.

Можно соединить выдыхательным движением суставы ног с руками. Дыхание, раскрывая ступни, колени, тазобедренные суставы, раскрывает позвоночник, подымает ребра, раскрывает подмышку, плечо и продолжается в руке. Раскрывает локоть, ладонь и «взрывается» суставами пальцев. В результате возникает длинное пластичное движение, которое можно распространить вверх, вбок. Продолжая «выдыхать» суставами ног, ощущаем связь и логику между движениями ног и поворотами головы и всего тела, которое словно выдыхает вращениями и движениями.

Озвучиваем движения и вращения теми же словами, следим за обязательными взрывами конечных Т, ощущаем, что каждый такой взрыв гарантирует дальнейшее продвижение вперед, и, наоборот, отсутствие взрыва зажимает челюсть и корень языка.

Птку-пТ — птко-пТ — птка-пТ — пткэ-пТ — птки-пТ — пткы-пТ!

Следить за тем, чтобы движения полностью «нродышивались»! Нарачивание длины речевого такта постепенно приучает организм совершать необходимый взрыв всегда в конце, — тратить дыхательный поток рационально, выращая дыхательный вал, приберегая его энергию, а не иссякая к концу речевого такта, а вернее, мысли. Следить за расширением дыхательной и звуковой энергии от начала До конца фразы. Тело, поднятое движением дыхания вверх, не опустится, пока фраза не будет сказана.

При быстрых внешних движениях ногами (или руками) каждое суставное движение рождает заударный взрывной согласный звук.

46

47

Наше тело работает, как тело ударника: внимание — полет по направ-| лению к звуку — удар — рождение звука — взлет- внимание и так далее.! Тело и звук вслед за ним разговаривают ритмом.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹

Словарь Античности. М., 1989. С. 496.

²

Ритмология: проблемы и процессы современного развития. Научный симпозиум.

Хабаровск, 1991.

³

Там же.

⁴

Ягодинский В. Н. Ритм, ритм, ритм! М., 1985. С. 99

⁵

Франкенштейн С. И., Сергеева З. Н. Саморегуляция дыхания в норме и патологии. М.,

1966. С. 8.

⁶

Бреслав И. С., Глебовский В. Д. Регуляция дыхания. Л., 1981. С. 6

⁷

Strasberg's method. As taught by Lorrie hull. Ox Bow Publishing, Inc. Woodbridge,

Connecticut 06525, 1985. P. 26-27.

Ю. А. ВАСИЛЬЕВ'

профессор кафедры

сценической речи СПбГАТИ

и Высшей школы музыки

и театрального искусства

им. Ф. Мендельсона-Бартольди в Лейпциге

От ощущений тела к ритмам речи

(«Мастер-класс» 9 апреля 2002 г.)

Предупреждение.

То, что сегодня будет происходить, не является демонстрацией каких-либо новых открытий в методике сценической речи. Это только один из способов активизации ваших личных голосоречевых возможностей. Буду рад, если вы обретете новое понимание своих голосовых, дикционных и пластических данных и сумеете почувствовать еще не ведомые вам приемы улучшения техники сценической речи.

Начнем наш тренинг с индивидуальной разминки, затем перейдем к совместному действию с партнером и в финале обратимся к ритмическому тренингу в ансамбле.

Не будем долго готовиться, приступим к делу. Скидывайте с себя одежды, сковывающие ваши движения, расстегивайте пуговицы, снимайте с рук часы. Если обувь тяжелая, не спортивная, то лучше работать босиком.

Образуйте круг. Расположитесь в нем равномерно. Для каждого из вас расстояние между вами и партнерами справа и слева равное. Сохраняйте ритм круга до конца разминки, до того мгновения, пока не обратимся к работе с партнером.

Начнем с внимания к своим ощущениям.

Вообразите, что ступни у вас тяжелее обычного.

Приподнимите правую ногу, пошевелите ступней.

Держите равновесие, не сходя с места, левая нога ваша будто прилипла к полу, она ведь тоже тяжелая, да еще приняла на себя тяжесть всего тела.

В области щиколотки мышцы правой ноги чуть расслаблены.

Двигайте ступней, совершайте круговые движения.

Прочувствуйте, что и в области колена появилась тяжесть, и, начиная от колена вниз, нога у вас непривычно тяжелая. Прочувствуй-

49

те, что вся правая нога обрела повышенную тяжесть, от пальцев до; бедра.

Встаньте на правую ногу, с левой ногой сделайте те же мимики и прочувствуйте в ней повышенную тяжесть.

Стоя на двух ногах и положив кисти на колени, переводите колени то в правую сторону по кругу, то в левую. Не теряйте ощущения повышенной тяжести.

Постепенно ощущение тяжести перемещается вверх.

Совершайте круговые движения бедрами, не теряя при этом подвижности в коленях и в щиколотках.

Пошевелите плечами. Движения плавные, то быстрые, то замедленные. Хорошо, если вам удастся вслед за плечом «оживить» и всю руку, придать ей хоть и размытое, но прочувствованное и свободное движение. Ощущение тяжести растекается по плечам, по спине, опускается к локтям, добирается до запястий и притекает к кистям. Двигайте руками осторожно. От плеч — волна свободного движения прокатывается к пальцам.

Встряхивайте неспешно кистями. Болтайте кистями, да так, чтоб и локти шевелились непроизвольно, и плечи двигались, и в коленях и в пояснице чувствовались свободные непринужденные движения.

Ощущение тяжести первично.

Ощущение повышенной тяжести в мышцах ног, спины, плечевого пояса, шеи вообразить несложно. Именно вообразить и затем прочувствовать. Позже мы перенесем это ощущение на дыхательные мышцы, мышцы речевого аппарата. Усиление воображаемой тяжести освобождает тело от разнообразных излишних напряжений в мышцах. Вот и сейчас, углубляя ощущение тяжести в мышцах тела, некоторые из вас одновременно высвободили от избыточного напряжения мышцы лба, круговую мышцу рта, глаза успокоились, веки потяжелели. У некоторых даже приоткрылся рот, то есть возникло ощущение тяжести в нижней губе. Но вот задачка: всем ли удалось почувствовать нарастающую тяжесть подбородка и языка? По наивности и детскости физиономий могу уловить, что кое-кому это удалось.

Проверьте, сохраняется ли ритм круга? — казалось бы, самый примитивный момент заключается в том, чтобы удерживать на протяжении всего упражнения равномерные расстояния между друг другом. И при том не отвлекаться от своих ощущений. Однако именно ритм круга — для нас самый простой способ настроиться на восприятие партнеров. С точно выполняемого ритма

расположения тел в пространстве (в данном случае — в круге) вырастет впоследствии чувство целого, чувство ансамбля.

Прочувствовав тяжесть в теле, освободившись от излишних на-* пружений, приступаем к разминке. В последующих упражнениях ощущение тяжести сохраняется как обязательное условие, и от упражнения к упражнению круг принципов нашего тренинга расширяется. Начнем с целостности.

Упражнение «Окунаемся в удовольствие»

Потрите ладони друг о друга. Делайте это для удовольствия!

Теперь потирайте ладони таким образом, чтобы в движение включалось все тело.

Последовательно проверьте участие в движении: запястий — локтей — плеч — лопаток — спины — бедер — коленей — ступней. Потирайте ладонь о ладонь, вовлекая в физическое действие все тело.

Принцип согласованности движений: в любом физическом поступке участвует весь организм актера, в любом движении участвует все тело. «Жест — это маленькая прибрежная волна от большого идущего парохода — человеческого тела...» (Вс. Мейерхольд).

Сейчас вы создаете единство пластическое. Какая-то часть тела (в данном случае, руки) берет на себя функции ведущей, увлекает за собою все тело. Принцип целостности в физическом поведении тела актуален и в работе артикуляторных органов. Как в произнесении отдельного слога, так и в речевом потоке задействована вся артикуляция человека. Разумеется, что при произнесении конкретного звука речи один из нескольких артикуляторных органов становится ведущим. Именно этот артикуляторный орган ведет за собой всю артикуляторную систему.

Объемность движений — еще один наш принцип. Потирая руки, разминая кисти, захватывайте пространство вокруг себя. Потирая руки, не прижимайте локти к себе, не соединяйте колени, не втягивайте голову в плечи, не тяните плечи кушам. Потирая руки, не закрывайтесь, а открывайтесь навстречу пространству. Движения рук исходят из центра спины, от зоны между лопаток. Это же, с большой Долей вероятности, относится и к голосовому, и к речевому звучанию: от центра спины в разные стороны «расходятся волны звучания».

Не все из вас сейчас справляются с заданиями. Что именно представляет опасность, мешает свободе движений и свободному звучанию? Прежде всего: пальцы не соединяйте, не напрягайте чрезмерно, не вытягивайте с усилием. Прочувствуйте в пальцах небольшую расслабленность.

Кисти движутся вязко. Локти «разлетаются» в стороны — между телом и плавающими локтями колышется воздушное пространство. Плечи скользят в пространстве широко, объемно. Лопатки для вас — точка, от которой все движения приходят к ладоням.

50

51

Чем больше мышц задействовано в разогреве рук, тем сильнее пробуждается эмоциональная активность, с тем большим удовольствием вы работаете. Посему не только руки, от кончиков пальцев до лопаток, участвуют в ритмах движений, но и корпус наклоняется, поворачивается, разворачивается, бедра, — колени, — ступни «плавают» в разнообразных направлениях. Все тело постепенно «воспалается» от удовольствия, которое вы обретае.

Возникновение удовольствия от движений тела, от «предыгры», от настройки на тренинг в немалой степени зависит от включения в процесс движений всего физического тела актера, всего его пластического потенциала. «Это пробудит в актере способность играть **всё всем телом**» (М. Чехов).

Теперь испытайте эластичность коленей, будто пружинки затаились в них и ваше тело легонько пружинит. Похлопывайте ладонями по коленям, по бедрам сверху и сбоку, затем по икрам, по животу, по нижней части спины, по груди. Движения рук исходят от лопаток. Используйте различные возможности свободного, слегка расслабленного действия плечами, — спиной, — бедрами, — коленями, — голенями, — ступнями. В кистях прочувствуйте увеличенный вес и вообразите, что они немного разрослись в размерах.

Разнообразьте движения: потирайте ладони быстрее или медленнее; потирайте ладони с большими или меньшими усилиями; растирайте кисти: разогревайте и разминайте одну кисть другою со всевозможными поворотами, разворотами, соединениями и разведениями пальцев; хлопайте ладонями по телу с постоянно меняющимися амплитудами замахов рук; совершайте хлопки по телу с разной мерой интенсивности, используя при этом как небольшие, так и увеличенные до возможного предела замахи; соединяйте похлопывания кистями рук с топотанием ногами по полу

и сопровождайте движения своеобразным «дрожанием» в плечевом поясе, — в локтях, — в коленях, — в дыхательных мышцах.

Упражнение «Озвучивая вертикаль»

В этом упражнении три этапа.

1-й этап.

Потянитесь вверх, прочувствуйте мышечное напряжение, нарастающее последовательно от пяток до кончиков пальцев устремившихся вверх рук.

Тело ваше словно струна. Прочувствуйте вертикаль в стремительном движении тела вверх.

Сохраняйте ощущение вертикали на всем протяжении упражнения: опускаетесь ли вы, поднимаетесь ли. **Принцип вертикальности движений** сейчас, на этом этапе, поможет вам организовать целесообразную, продуктивную работу тела. Ощущение вертикали распространяется и на собранное движение тела, и на раскрытие голосоречевого рупора, и на сфокусированное, полетное звучание голоса.

Движение тела начинается и завершается движением кистей, точнее, даже пальцев. Из положения «натянутой струны» тело перетекает в положение «собранного в комок». Кончики пальцев первыми движутся вниз и увлекают за собой кисти, запястья, локти. Сложно с первого раза прочувствовать, однако хотелось бы добиться такого поведения тела, при котором и кончики пальцев, и запястья, и локти, и плечи, и спина, и колени, и ступни стремились к сжатию одновременно. И в этом упражнении действует **принцип согласованности движений**. Кисти — ведут за собой все тело: они начинают движение тела книзу, и они же его завершают. Кисти, пропитанные тяжестью, тянут тело вниз, именно они задают телу направление, темпы и плавность движений. Они проплывают близко к телу, почти касаясь одежды. Если кисти отодвигать далеко от тела, да еще вытягивать локти, то исчезнет вертикаль. В финале опускания ваши кисти падают на пол, ваше тело слегка расслабляется, тяжелеет, вы будто сжимаетесь в комок, но специальных усилий для этого не прилагайте.

На плавном и неспешном приседании проговорите на одном выдыхании: «ой-ой-ой-ой...».

Параллельно этому движению — звучание вашего голоса слегка снижается по тону, будто съезжает. Это происходит произвольно. Специально перемен высотности не делайте. Тем-то и интересно упражнение, что к финалу приседания, к финалу «ой-ой-ой-ой...» дыхание теплеет, дыхательные пути несколько расширяются и звучание теряет любые призвуки излишних напряжений. Ощутите, что звучит не голос ваш, а ваше дыхание. Ваше озвученное дыхание «охватывает» прежде всего кисти: ведь именно кисти сейчас играют роль ведущих, они направляют движение всего тела.

2-й этап.

При движении книзу произносите непрерывно «ой-ой-ой-ой...». Опустившись к полу, выдержите паузу, она необходима для «сбросов» мышечных напряжений в теле (особенно в плечах, в спине, в шее). Для расслабления, раскрепощения выдыхательных мышц и для вдоха, то есть для «подготовки к звучанию». Во время подъема произносите непрерывно «ай-ай-ай-ай...», раздвигая с помощью такого звукосочетания объема звучания голоса.

На что бы вам следовало обратить внимание на этом этапе? В пластике все понятно: рисунок движений, мышечная свобода, участие в

52

53

движении всех частей тела. С голосом также есть ясность: не звук голоса наша забота сейчас, а рождение его, свобода выдохов. Остается третье — артикуляция. Дикционная подвижность артикуляторных органов. Она оказывается на переднем плане тренировки. Обратите внимание на контраст в работе губ при произнесении «ой-ой-ой-ой...» и «ай-ай-ай-ай...» и на преодоление препятствий при произнесении щелевого согласного «j», что в результате способствует развитию подвижности губ и нижней челюсти. Появляются возможности для голосовой тренировки: формируется объемное, собранное, слегка гудящее звучание голоса на «ой-ой-ой-ой...» и раскрытое, летящее, звонкое звучание на «ай-ай-ай-ай...».

Вариация: проделайте зигзагообразные движения на одном выдохе вверх и вниз — один раз, два раза, три раза, четыре раза. Темпы движений не убыстряйте. «Ой-ой-ой-ой... — ай-ай-ай-ай...» произносятся непрерывно, на одном выдохе — сколько бы раз вы ни приседали и ни выпрямлялись — один, два, три и так далее.

3-й этап.

Кисть правой руки увлекает за собой все тело. Ноги расставлены широко, все тело устремляется за

кистью правой руки, которая «путешествует» вверх-вниз, вокруг тела, дальше, ближе от тела. Ступни от пола не отрывайте и позволяйте телу совершать вслед за кистью самые неожиданные развороты, наклоны, приседания, потягивания. Звучание: в зависимости от высотного направления движения кисти произносите «ой-ой-ой-ой...» и «ай-ай-ай-ай...». Понятно, что если кисть тянет ваше тело вверх, то звучит комбинация из «ай», а если вниз, — комбинация из «ой».

Вариация: ступни перемещаются в пространстве. Тело, следуя за рукой, наклоняется, вертится, падает, взмывает, пританцовывает. Звуковые комбинации с «ой» и «ай» — те же.

Еще одна вариация: попробуйте экспериментировать с темпами движений руки и тела: все перемены темпов в теле отражаются на темпах проговаривания звукосочетаний. (Затаившаяся опасность: увлекаясь темповыми вариациями, не упустите из внимания свободу выдыхания и объемность голосового звучания.)

Ритмические вариации: импровизируйте различные ритмические рисунки, используя только звукосочетания «ой» и «ай». Комбинации могут быть такими, например:

- «ой! ojojof! ajajft!»;
- «ajajai! ajajft! ajajft! ой!»;
- «ой! jofjof! joul — ой! jofjof! jof!..»;
- « ай-ай] aj aj ай-j ай-j ай, ай-ай] aj a j aj ай -j ай ай-j ай ай...».

Упражнение «Взлёт»

Первая часть упражнения повторяет начало упражнения предыдущего. Приподнимаетесь на носки, тянетесь вверх, протягивая руки как можно выше к потолку, следите за тем, чтобы дыхание «втекало» в вас неслышно и плавно. Затем двигаетесь вниз (концы пальцев первыми начинают движение, и за ними устремляется все тело), озвучивая опускание к полу непрерывным звукосочетанием « ой-ой-ой-ой...» («oj-jqj-joj-jo-i-i-i»). Опустившись, «сбросьте» руки, - плечи, - локти и «свернитесь в комок», подготовьтесь к новому выдоху.

Следующее задание: выполните четыре рывка-подъема вверх, перемежая их глубокими падениями вниз к полу для «подготовки к выдоху» и для накопления энергии для прыжка вверх. В четырех рывках-подъемах вверх содержатся разные технические задачи, и выполняются они в разной пластике и с разными комбинациями звукосочетания «ай-ай-ай-ай...».

В первый раз.

Почувствуйте, что ваше тяжелое тело, будто нитью, за правый локоть тянет наверх какая-то неведомая сила. Приподнимитесь немного, произнесите сочетание «ай-и-и...» (графически это сочетание мы могли бы обозначить как «ай») — гласный «а» приходится на верхнюю точку подъема; продолжите при опускании к полу звук «и»; опускаясь, не теряйте ощущения тяжелого падающего тела.

Во второй раз.

Поднимитесь чуть выше; руки при взлете разлетаются локтями в стороны; спина округлая; округлость тела и округлость звука — вот главная забота второго взлета; произносите при движении вверх сочетание «айяй-и-и...» («ajaja-i-i-i...»); финальный звук «и» («i-i-i...») «тяните» до тех пор, пока полностью не вернетесь в исходное положение.

В третий раз.

Поднимитесь от пола еще выше, — чуть не в полный рост, — и поднимите при взлете руки вверх выше головы; тело «выстреливает» вверх словно пружина; вертикаль в теле и вертикальная направленность звукосочетания «айяйяй!» («ajaj ajaj a-i-i-i...») отличают этот взлет: финальное «и» протяните до полного возврата в позицию «собранного в комок тела».

В четвертый раз.

Высокий взлет тела с отрывом ног от пола; тело совершает высокий вертикальный взлет, а руки совершают движение, напоминающее вбрасывание баскетбольного мяча в корзину; полет тела и полет звуков — «выплеск» звукосочетания «айяйяй» («ajaja-i-i-i...») по направлению к партнеру.

54

55

Усложняя речевые программы, замените звукосочетания четырьмя словосочетаниями:

- 1-й раз: «да давай-и-и...»;
- 2-й раз: «да давай-давай-и-и...»;
- 3-й раз: «да давай-давай-давай-и-и...»;
- 4-й раз: «да давай!».

Избираем именно это сочетание из-за его дикционной энергии при произнесении. Взрывные согласные «д» (требующие активного участия в выдохе диафрагмы и усиливающие нагрузки на

артикуля-торные движения языка) способствуют в сочетании со звуком «а» более продуктивному раскрытию голосо-речевого рупора по вертикали. Тем самым они раскрывают объемность звучания голоса и увеличивают нагрузки на артикуляторные мышцы, участвующие в образовании согласных звуков. Согласный «в» порождает упругость в движении нижней губы (особенно квадратных мышц нижней губы и подбородочных мышц) и разминает квадратные мышцы верхней губы. Хорошие нагрузки получает и круговая мышца рта — она сжимается на «в» и разлетается при произнесении «а». Есть и еще одна, казалось бы, поначалу незаметная помощь в произнесении «да давай». Речь идет о верном фонетическом звучании «а» в различных фонетических позициях: под ударением («вай»), в первом предударном слоге («да»), в безударной позиции (предлог «да»). Вы можете прочувствовать телом, как меняются мышечные артикуляторные усилия при произнесении слогов с различной фонетической позицией звука «а»: зарождающееся движение, не требующее активных нагрузок в момент звучания редуцированного «а»; движение раскрывающееся, устремляющееся вверх, позволяющее раскрыться артикуляции по вертикали в момент звучания первого предударного слога; активное раскрытие тела и звука на звучании ударного слога. Пробуйте сейчас прочувствовать единство движения тела, артикуляции и звучания голоса.

Теперь, после настройки: внимание к партнеру. Несколько совместных упражнений. Ощущения каждого из вас перекрещиваются, сливаются или конфликтуют.

Нам с вами интересно на новом этапе тренинга рождение поступка, направленного на партнера. Интересен **голос действующий**, если же голос действующий, то важно и дыхание в действии, важна и действенная дикция.

Упражнение «По воле кукловода»

Выберите партнера. Один из вас берет на себя функции «ведущего», второй — «ведомого».

Задания «ведомому».

Представьте себе, что вы кукла, пластично передвигающаяся, «перетекающая» в пространстве комнаты по воле кукловода («ведущего»).

Закройте глаза и прочувствуйте небольшую тяжесть в теле. Ваша голова слегка наклонена вперед; рот приоткрыт; руки, ноги, плечи, ступни чувствуют тяжесть. Самостоятельно вы перемещаться в пространстве не можете и отдаетесь во власть «ведущего»: он будет вас двигать, как большую эластичную куклу. Свободно отдавайтесь движению, задаваемому партнером. Чем активнее усилие, с которым вас движет партнер, тем дальше вы двигаетесь в пространстве.

Задания «ведущему».

Одной рукой вы плавно двигаете партнера в разнообразных направлениях: закручиваете «ведомого», раскручиваете его, подталкиваете к движению вверх или вниз, вперед или назад. Передав партнеру энергию движения, мягко подтолкнув его рукой, отпустите его, — пусть он самостоятельно продолжает движение; но и вы свое движение доводите до пластического завершения. Когда «ведомый» завершает движение, заданное вами, вы вновь его мягко подталкиваете, и он движется в новом направлении. Не толкайте «ведомого», а двигайте его тело в пространстве. Условная психологическая последовательность вашего взаимодействия с партнером: вначале прикосновение — прочувствуйте участок тела партнера, которого коснулась ваша ладонь, затем — задайте телу партнера направление движения и завершите свое действие энергическим импульсом, передачей партнеру энергии своего тела, своих желаний. Если такая условная последовательность ваших поступков будет насыщена внутренним разговором с «ведомым», то действия вашей руки обретут смысл, вы не будете механически подталкивать партнера.

Каждое движение кистью сопровождайте словом «давай». Направляя телесные движения «ведомого», вы одновременно с физическим действием выполняете столь же активно действие словесное: «давай», «давай-давай». Чем энергичнее ваше физическое действие по отношению к партнеру, тем дольше длится его движение в пространстве и тем протяженнее звучит ваше «давай-давай-давай-давай-давай-давай...».

Упражнение «Маланья»

«Ведомый», в отличие от предыдущего упражнения, работает с открытыми глазами, он видит все движения «ведущего», зрительно воспринимает его жестовые команды наряду со звуковыми командами, совпадающими по условиям тренинга с речевым поведением «ве-

душного» в предыдущем упражнении. Теперь партнеры хорошо видят друг друга.

«Ведущий» управляет партнером, как эластичной податливой куклой, находясь от «ведомого» на расстоянии двух-трех метров. Движениями рук, особенно кистями, и беспрерывным произнесением: «Маланья-Маланья-Маланья-Маланья...» — «ведущий» заставляет партнера с помощью кантилены и голосового резонанса «плыть по пространству» в указываемых направлениях.

«Ведомый» при этом не должен «слепо» выполнять волю «ведущего», бесчувственно ему подчиняться. Важны движения, рождающиеся под воздействием звучания и движений партнера. Иллюстрации, показа с подтекстом: «я, мол, понимаю, что ты от меня хочешь, я сделаю это» лучше избегать. Советы «ведущему».

Прежде всего, возникают короткие, проникающие в партнера слова: «Маланья». Ни в коем случае не торопитесь, не суетитесь, не форсируйте звук по громкости, не убыстряйте темп.

Когда почувствуете, что «ведомый» внимателен к вам, доверился вам, — продлите движение, удлините фразу: «Маланья, Маланья». Не скандируйте и не распевайте слова, направляйте звук энергично и точно в партнера, в конкретные точки на его теле. Пусть голос ваш «втекает» в «ведомого», пронизывает его, звучит в нем, живет в нем. Ваше звучание важно не само по себе, а ценно тем, как оно воздействует на чувства, ощущения партнера, тем, как оно будоражит партнера. Чрезвычайно важны: эластичность рупора, кантилена в дыхании и в пластике, внутренний диалог с «ведомым» (диалог глазами) и волевые импульсы, исходящие от вас. Когда поймете, почувствуете, что партнер в вашей власти, что он движется в волнах ваших звучаний, — еще немного удлините выдох: «**Маланья-Маланья-Маланья**», и еще удлините, и еще. С увеличением амплитуд звучания развивайте и амплитуды движений. Постепенно усложняйте пластические задания, транслируемые «ведомому». Помимо простых двигательных программ (вправо-влево, вверх-вниз, вперед-назад) предлагайте ему усложненные варианты движений — развороты, перевороты, наклоны, верчения и пр.

Упражнение «Ловкие руки»

Вновь парное упражнение. Игра, знакомая вам с детства. Участники игры встают друг против друга в неглубоком пружинистом «приседе» и затевают очень простую детскую игру. Один из играющих протягивает к партнеру согнутые в локтях руки и разворачивает ладонями кверху (он — «ведущий»). Второй участник («ведомый») кладет свои руки на руки партнера сверху — ладонями книзу. Задача «ведущего»: неожиданно и стремительно ударить по рукам своего партнера сверху. Задача «ведомого»: успеть отдернуть руки до того, как партнер коснется их.

У «ведущего» несколько способов обмануть партнера. Он вправе пользоваться ими по своему усмотрению: бить наискось, то есть правой рукой по левой руке партнера или левой рукой по правой руке партнера; ударять напрямую, то есть правой рукой — по правой руке, а левой — по левой; бить обеими руками одновременно.

До удара «ведущий» протяжно тянет «о-о-о-о...», длительность которого не ограничена.

Прерывается тянущееся «о-о-о-о...» в момент, когда «ведущий» ударяет «ведомого» по рукам. Удар сопровождается восклицанием «...па!».

Ударяя по рукам партнера и восклицая «па!», «ведущий» добивается вертикального, объемного раскрытия «рупора» и объемного широкого голосового звучания. Для того чтобы это произошло ненатужно и свободно, сопровождайте удар глубоким приседанием. Глубокое приседание поможет задействовать в активном выдохе дыхательную «опору» и спровоцирует распространение резонанса в пространстве.

Если «ведущий» «промахнулся», то есть «ведомый» успел вовремя отдернуть руки, участники меняются ролями.

От слогосочетания «о-па» переходите к болтовне. Назовем такую болтовню: «**мурчание**».

«Ведущий» использует «мурчание» для обмана партнера: доверительно, «честно» глядя в глаза «ведомому», он болтает о милых пустяках и вдруг на каком-то из слов своей обманной болтовни с удовольствием ударяет по рукам противника, одновременно слегка приседая. Болтовня «течет» плавно-плавно и неторопливо, удар совершается стремительно. Речь «ведущего» при ударе не прерывается: удару сопутствует только речевой акцент (выделение, подчеркивание слова, на которое приходится удар).

Вариация звуковая.

«Ведущий» напевает без слов в медленном темпе мелодию знакомой ему песенки. Вместо слов он использует: «ла-ла-ла-ла...». Упругость кончика языка при произнесении звука «л», вертикальное раскрытие «рупора» на гласном «а», подвижность слегка округлых губ, плавная работа

экспираторных мышц (мышц-выдыхателей) — вот что поможет настроить плавность артикуляции, кантилену речи и объемное голосовое звучание. На одном из акцентных «ла» «ведущий» ударяет по рукам партнера, но мелодия не прерывается, а лишь энерге-

58

59

тически усиливается — активизируется выдох, разрастается объем «рупора», увеличивается уровень громкости.

Вариация пластическая.

«Ведущий» напевает приглянувшуюся ему танцевальную мелодию (танго, вальс, фокстрот...), танцует под аккомпанемент собственного пения и увлекает танцевальными движениями своего партнера. Оба в танце. Распевая «ла-ла-ла-ла...», «па-па-па-па...» или «та-та-та-та...» и двигаясь в ритмах танца, «ведущий» дезориентирует внимание партнера, отвлекает его и в самый неподходящий момент вдруг бьет его по рукам, восклицая «па!». Ощущение «танцевальности» в теле передается артикуляции, а напевность и кантилена положительным образом влияют на голосовое звучание. Голосо-речевая техника обретает музыкальность, пластичность, «рупор» стремится к вертикальному раскрытию.

Упражнение «Тепло общения»

Тепло рук — тепло звука — тепло общения. Таково содержание этого парного упражнения. «Ведомый» закрывает глаза. «Ведущий» с помощью тепла, исходящего от ладоней, пробует осторожно двигать партнера.

Вначале «ведущий» создает «тепловую зону» между своими ладонями и лицом «ведомого»: кисти обеих рук следует приблизить к центру лица партнера и прочувствовать образовавшееся тепло. Затем медленно (даже очень медленно, осторожно) «ведущий» отводит ладони от лица партнера. «Ведомый», уловив момент разрушения теплового контакта, движется в направлении ускользящего тепла. Первичны в движении не голова или корпус «ведомого», а ноги. «Ведомые» — не наклоняйтесь, не тянитесь в сторону уходящего тепла, а всем телом идите в направлении уплывающих ладоней «ведущего». Когда «ведомый» почувствует, что тепло совсем исчезло, он останавливается и ожидает следующих действий партнера. «Ведущему» необходимо несколько раз проделать такую работу с центром лица «ведомого». Всякий раз после остановки партнера «ведущему» полезно «сбросить» кисти рук вниз, встряхнуть их. Помните: оба (и «ведомый», и «ведущий»), участвуя в совместном действии, в любом, даже крохотном движении, должны использовать возможности всего своего тела, а не отдельных его частей, находящихся в непосредственном контакте. Дальнейшие задания «ведущему».

Как только вы уловили, что «ведомый» моментально отзывается на малейшие действия ваших рук, передвигайте свои кисти от центра лица к другим его зонам: создавайте тепловой контакт между сво-

ими кистями и щеками партнера, между кистями и различными зонами на его голове. Постепенно снижайтесь ниже по телу партнера: контактируйте с его плечами, — с грудью, — со спиной, — с животом, — с руками и т. д., вплоть до пальцев на ногах. Но это позже, вначале, повторю, для обоих важно совместными усилиями как можно дольше сохранять тепловые зоны. Если в каких-то участках тела партнер не чувствует тепла ваших рук, не реагирует на ваши усилия, пропускайте эти участки кожи, переходите к другим, затем, позже, вернитесь к пропущенному «трудному» месту и возобновите попытки «возбудить кожу» партнера в этой зоне.

Упражнение «Звуковые атаки»

Оставайтесь в парах: «ведущий» и «ведомый».

Задания «ведомому».

Закройте глаза, прислушайтесь к звучанию «ведущего»: слухом и резонансными отзвуками внутри своего тела реагируйте на действия партнера.

Лучше, если ваши реакции будут сопровождаться произвольными движениями головы, тела, рук или ног в сторону от звуковых «ударов» партнера, при отражении резонанса его голоса в вашем теле. Как только прочувствуете резонанс звука голоса «ведущего» в своем теле, — плавно от него уходите, ускользайте. Такие отходы, такие телесные реакции при наиболее активных резонансных «атаках» вашего партнера могут сопровождаться у вас произвольными голосовыми отзвуками (своеобразным резонансным эхом).

Задания «ведущему».

Направляйте звуковую струю в конкретную локальную точку на теле партнера — между лопаток, например. «Вонзайте» в «ведомого» восклицание «па!», добиваясь резонансных ощущений внутри

его тела. Если удар точен, звучание компактно, объемно и насыщено обертонами, то «ведомый» непроизвольно будет телом и звуком реагировать на точность вашего «удара». Для того чтобы ваши звуковые «удары» не получались крикливыми, резкими, форсированными, прежде чем произнести «па!», отодвиньтесь от партнера на два-три шага, приготовьтесь к выдоху, прочувствуйте что-то наподобие энергетического замаха и начинайте негромкое звучание: «о-о-о-о...». По мере приближения к телу партнера звучание «о-о-о-о...» разрастается — и вы, приблизившись губами к спине партнера, выдохните «па!». Поначалу направляйте «удары» в различные точки спины «ведомого» (между лопаток, например, в верхние позвонки, в правую лопатку и пр.), затем в различные зоны на его груди. После того, когда вы сами прочувствуете хороший, объемный резонанс внутри тела партнера

60

61

и вам будет удаваться управление партнером с помощью резонансных «уколов», озвучивайте другие части тела партнера.

Начав свое резонансное воздействие на «ведомого» с «о-о-о-о — па!», переходите к следующим речевым комплексам, к различным словам с ударением на «а»:

«давай-давай-давай-давай...»; «дальше-дальше-дальше-дальше...»; «догадайся-догадайся-догадайся-догадайся...»; «до свидания, до свидания, до свидания, до свидания...».

Закончив упражнение, обменяйтесь впечатлениями друг с другом. Интересно, как ощущался «ведомым» резонанс голоса «ведущего»? Всегда ли с одинаковой интенсивностью он воспринимал звучание партнера? Впечатления «ведущего» могут быть связаны с реакциями партнера на его действия, на его резонансные усилия.

Упражнение «Маневрирование»

Глаза «ведомого» закрыты, он не видит ваших рук и может лишь догадываться о совершаемых вами движениях. Вы двигаете своего партнера с помощью кисти руки, то приближаете его к себе, то удаляете его, то убыстряете, то замедляете его «полет» в пространстве. Основная нагрузка ложится на вашу речь, на ваше голосовое звучание, на резонанс вашего голоса.

Итак, задания «ведущему»: работая с партнером на расстоянии, используйте скороговорку:

Мы маневрировали — вы выманёврили, вы маневрировали — мы выманёврили. Мы маневрировали — вы выманёврили, вы маневрировали — мы выманёврили...

Обилие сонорных звуков в этой скороговорке, заложенная в ней плавность работы артикуляции заметно усиливают резонансные возможности вашей голосовой системы. Направляйте свое звучание непосредственно в тело партнера: «окутывайте» партнера резонансом, пусть «ведомый» «купается» в резонансе, пусть привыкает к малейшим нюансам изменений вашего голосового и речевого звучания. Управляйте движениями «ведомого» с помощью голоса и речи, а рука будет вам помощником в организации целенаправленного выдоха.

Совершенствуйте плавность речевого звучания и звуковую насыщенность произносимого текста: вся фраза должна зазвучать в едином тембровом оттенке, без обрывов в артикуляционной плавности, и вся, от начального «м» до финального звука «и», должна резонировать в «ведомом». Развивайте резонанс как важное выразительное и техническое средство вашего голоса на любых участках звуковысотного и динамического диапазонов, при любых изменениях темпа речи.

Упражнение «В борьбе за партнера»

Задания предыдущего упражнения усложняются.

Участвуют «ведомый» и двое «ведущих».

«Ведомый» закрывает глаза, партнеров он не видит и лишь слышит их голоса. Какой из двух голосов будет более ему интересен, увлечет его, в сторону того голоса он и будет двигаться. Кто из партнеров сумеет перетянуть его на свою сторону, — неизвестно.

«Ведущие» используют тексты с сонорными звуками. Вначале озвучивайте простое по дикционным усилиям слово «Маланья», затем, добившись кантилены звучания в этой текстовой комбинации, переходите к текстам более сложным. Итак:

— «Маланья — Маланья — Маланья — Маланья...»;

— «Маланья-болтуня молоко болтала, выбалтывала, да не выболтала — Маланья-болтуня молоко болтала, выбалтывала, да не выболтала — Маланья-болтуня молоко болтала, выбалтывала, да не выболтала...»;

— «Маланья-болтуня молоко болтала-выбалтывала, болтала-выбалтывала, болтала-выбалтывала — перебалтывала-перебалтывала-перебалтывала — перебалтывала-

выбалтывая, перебалтывала-выбалтывая, перебалты-вала-выбалтывая — да не выболтала, да не выболтала, да не выболтала.

Не проговаривайте эти тексты на одном выдохе. «Бесконечный» выдох не обязателен. Ваша задача: мелодичное речевое звучание и объемность голосового резонанса. Ваша цель: звучанием приблизить «ведомого» к себе, «приручить» его, увлечь его, уговорить его двигаться к вам. Паузы — не менее значимый способ воздействия на партнера. Возникновение пауз зависит не только от необходимости «подкрепиться» дыхательной энергией, но и от поиска способов воздействия на партнера.

«Ведущие»: подчиняйте «ведомого» себе, заставляйте его выполнять ваши команды, игнорируя команды второго «ведущего». Достигнуть этого трудно: вы равны в своих правах — оба находитесь близко к «ведомому», оба произносите один и тот же текст, обоих вас «ведомый» не видит. Однако каждый из вас имеет возможность

62

63

использовать свои собственные способы подчинения «ведомого» себе. Импровизируйте всевозможные темпо-ритмы произнесения скороговорки, транслируйте «ведомому» различные команды, то есть — действуйте. Токи вашего действия достигнут партнера, зажгут интерес партнера к вашему звучанию, вашим намекам, они соединят вас с «ведомым» и позволят вам овладеть инициативой в сложной борьбе за «ведомого» с вашим противником (вторым «ведущим»). Токи действия пробудят и токи звучания, внутренне насыщенного ощущением кантилены.

Прямолинейными, бесчувственными командами, механической игрой голосом и интонациями успеха вы не добьетесь. Нет! Налаживайте тончайшие психофизические связи с партнером.

Полезно осторожное и вместе с тем активное «приручение» партнера. Необходим диалог с «ведомым», диалог искренний, действенный, прочувствованный. Нужно не заигрывание с «ведомым», а живой, сиюминутный контакт с ним. Вы внутренне должны ощущать необходимость общения с партнером. Воздействуйте на «ведомого» таким образом, чтобы ему искренне хотелось выполнять именно ваши задания, а не задания вашего соперника.

Если интересы «ведущего» и его внутренняя речь будут напитаны необходимостью контакта с «ведомым», если он будет голосом, речью, движениями ненавязчиво притягивать «ведомого» к себе, завораживать его, то «ведомый» непременно откликнется на его призывы. В налаживании такого внутреннего контакта (диалога) между «ведомым» и «ведущим» большое место занимает голосовое звучание «ведущего». Благодаря направленности звучания, объемности и резонансу голоса «ведущий» сумеет передать партнеру свои чувства, ощущения, хотения, желания.

Когда вы почувствуете, что вас как «ведущего» «ведомый» слушается — и не только движется в вашу сторону, но и чувствует транслируемые вами команды, вступает в бессловесный диалог с вами, действует с вами заодно, пробуйте задавать ему различные пластические перемещения в пространстве. Может быть, вам удастся добиться того, чтобы «ведомый» зазвучал вместе с вами, заговорил и задвигался синхронно с вами, может быть, даже запел, затанцевал вместе с вами... Все возможно, если не «давить» на партнера, а налаживать с ним взаимодействие.

Упражнение «Жмурки»

С детства вам знакома забавная, шумная игра «Жмурки». Одному из участников («воде») завязывают глаза, и он ловит убегающих от него, дразнящих его. Мы не будем завязывать «воде» глаза, пусть

он их просто закроет. Поначалу дразнит «воду» один человек, определим его роль как

«дразнящего». Итак, распределитесь по парам. Начинают упражнение «вода» и «дразнящий».

«Дразнящие», — изматывают партнеров быстрыми перебежками, запутывают, завораживают их, но сами незаметно, ловко ускользают. Бесперывно двигайтесь вокруг своего «воды» — то приближайтесь, то удаляйтесь, то тянитесь вверх, то соскальзывайте вниз, действуйте то плавно, то рывками. Все свое телесное поведение озвучивайте хорошо вам знакомой скороговоркой: «На мели мы лениво налима ловили и меняли налима вы нам на линия. О любви не меня ли вы мило молили и в туманы лимана манили меня». Звучание ваше также то приближается к партнеру, то удаляется от него, то подлетает вверх, то соскальзывает вниз, то звучит legato, то staccato.

Пробуйте.

Пока «дразнящим» сложно. Возникают излишние напряжения в теле, много стараний, и очень уж прячется звук голоса, нет резонанса, нет легкости в выдохах.

«Дразнящему» лучше избегать речевых пауз. Это усложняет ситуацию, так как «воде» всегда

известно его местоположение и, если он не успеет увернуться, выскользнуть, то наверняка будет пойман.

«Дразнящему» важен не столько констатирующий оттенок произнесения текста— «я здесь, а теперь я здесь...», — сколько необходимо умение заставить партнера двигаться в ложном направлении. «Дразнящий» обманывает «воду» «техникой ложной направленности голосового звучания» в ту сторону, где его самого нет, и, главное, «дразнящему» важно использовать резонаторное звучание своего голоса таким образом, чтобы «воде» казалось, что резонирует все пространство комнаты и неизвестно местопребывание источника звука. Чем меньше будет бегать «дразнящий» и чем больше будет двигаться «вода», тем лучше.

Ценно и еще одно: скороговорка от начала до конца звучит бесконечным наплывом. Но обязательно следует озвучивать и акцентировать рифмы. Задание усложнено длительностью звучания и необходимостью ускользнуть от партнера, не прерывая звучания. Сложно, но возможно. Возможно, если вы не спасаете себя, а управляете партнером, водите его в пространстве. Такая действенная задача непроизвольно активизирует голосовой резонанс. Попутно вы избавляете себя от распространенной привычки излишне акцентировать свою речь. Приучайте себя к ощущению «высказывания», целого смыслового комплекса, охваченного единым ритмом и несущего внутри себя предощущение желаемого конечного результата воздействия на партнера.

Если «вода» запятнал «дразнящего», меняйтесь ролями.

64

65

Игра продолжается: на одного «воду» приходится теперь двое! «дразнящих». Они, словно мухи, летают вокруг «воды»: зудят, гудят, изматывают его.

В игре могут участвовать и трое «дразнящих», и четверо. Глав-ное для «дразнящих» в таком варианте игры: помогать друг другу, не прекращать действия, запутывать все более и более «воду», «разрывать» его на части, «тянуть» звучанием в разные стороны.

Следующий этап — тренинг в круге.

Ритмические действия в ансамбле.

Чувство ансамбля — вот нерв нескольких следующих упражнений.

Вчувствоваться в общий ритм, в единое движение и звучание.

Возникает чувство лидерства. Чье звучание более увлечет других? Кто сумеет подчинить своей воле остальных?

Борьба воле. Вне волевого начала немислим **голос действующий**, невозможен голос воздействующий, голос влияющий, увлекающий, воспаляющий.

В круге информация локализуется, атмосфера сгущается. В круге энергия удваивается, утраивается.

Вернемся, прежде всего, к ритму круга. С этого мы начинали тренинг и сейчас, уже на другом уровне внимания к партнерам и ко всей группе, восстанавливаем ритм круга — ровность круга и равность расстояния между вами, находящимися в круге. Какие бы движения ни совершали вы в том или ином упражнении, круг оставляйте неизменным.

Упражнение «Ритмические импровизации»

1

Падения поочередно на одну ногу, затем на другую. Точка при- | земления не сдвигается: каждый раз меняя опорную ногу, попадайте точно в одну точку на полу.

Припадая на правую ногу, не теряйте ощущения вертикали. Опускаясь, тело будто немного «собирается», чуть сжимается в комок. Тяжесть в плечах, в локтях и в кистях тянет ваше тело книзу и освобождает мышцы плечевого пояса и рук от излишних напряжений. Корпус давит на ногу, колено эластично сгибается, вы немного сжимаетесь. Затем невысокий подскок, необходимый, прежде всего, для перемены опорной ноги, для переброски центра тяжести с одной ноги на другую. Во взлете тела немаловажную роль играют ваши руки. Прочувствуйте, что именно руки в сочетании с распрямлением колена вскидывают вас вверх.

Ритмы со звукосочетаниями «да-да-да».

Тяжесть тела — плеч, рук, спины, коленей — увлекает за собой книзу нижнюю челюсть. Тем самым расширяется по вертикали «го-лосоречевой рупор».

При каждом падении вы произносите несложный ритмический рисунок, рождающийся импровизированно. Например: «да-да!»; «да-да-да!»; «да-да-да-да!».

Дальше: на один ритмический рисунок выполните два приземления. К примеру: «да — да-да!»;

«да-да-да — да-да!»; «да-да-да! — да-да!»». В моменты взлета не забывайте готовиться к последующему звучанию ритмической фразы.

Далее: один ритмический рисунок распространяется на три шага-падения. Варианты: «да! — да! — да-да-да»; «да-да! — да-да-да! — да!»; «да-да-да — да-да-да — да-да-да!». И всякий раз, взлетая, готовьтесь к последующему выдоху, к звучанию части ритмического рисунка. Объемный вдох на каждом взлете.

Завершаем пробы с несложными ритмами, увеличивая объем звукосочетаний до четырех шагов-приземлений. Сочиняйте ритмы каждый индивидуально.

Только что вы пробовали выполнять ритмы телом и речью для себя, самостоятельно. Теперь распределитесь по парам. Один из вас «ведущий», он задает ритмы, второй — «ведомый», он предложенные партнером ритмы воспроизводит. Пробуйте.

Поменяйтесь ролями.

Следующий этап упражнения — совместное действие в круге. Поочередно, один за другим, предлагайте свои ритмы, ваши партнеры синхронно ритмы воспроизведут.

Движения в упражнении остаются неизменными: припадайте то на одну ногу, то на другую.

Выполняйте движения синхронно. Задача для повторяющих заданный ритм проста (хотя предполагаю, что выполнить ее коллективно не так-то легко): едино всей группой воспроизводить четко и точно речевой рисунок ритма и синхронно перепрыгивать с одной ноги на другую.

У большинства из вас спазматические вдохи, после того как очередной «ведущий» предложил вам новый ритм. Вы будто отстраняетесь от «ведущего» в процессе его показа, а затем спохватываетесь, но поздно, темпо-ритм упражнения уже требует выполнения рисунка звучания, а вы не готовы, дыхательная энергия еще не накоплена вами. От суетливости вдохов страдают и ваше звучание, и ваши движения. В голосе и речи не чувствуется дыхательной опоры, нет объема звучания, а в теле проглядывают излишние напряжения и возникает скованность движений.

Пробуйте проживать ощущение речевого ритма и ритма движений в процессе работы «ведущего».

Пока «ведущий» действует, вы проигрывайте внутри себя, в воображении, то, что он создает, — ритмы звукосочетаний, звучание голоса, темпо-ритмы движений. Впускайте в себя задания «ведущего»,

66

67

впитывайте их вместе с накоплением дыхательной энергии, вдыхайте воздух вместе с ритмами.

Упражнение «Ритмы в круге»

В новом упражнении **первичное ощущение**: полет тела, кантилена полета, ритмы летящего тела.

Пластические задания: вы поочередно отводите в стороны правую и левую ноги, они будто бы «отлетают» в стороны, «разлетаются». Переменяя опорную ногу, как и в предыдущем упражнении, стремитесь попадать опорной ногой в одно место на полу. И во время вдоха, и при выдохе — тело прямое, руки отведены в стороны, локти слегка согнуты — ощущение вертикали. При переменах ног старайтесь не подпрыгивать высоко, «словите такой кайф», словно ваш полет происходит на одной высоте (при неподвижных «крыльях-руках» совершайте прыжки с ноги на ногу).

Испробуйте эти двигательные задания каждый самостоятельно.

Поначалу чувствуется много излишних напряжений.

Несколько советов для того, чтобы облегчить вам физические нагрузки при выполнении движений: не отводите ноги слишком далеко в стороны; проверьте также, сохранилось ли ощущение тяжести в кистях и в локтях; приземляйтесь на опорную ногу лишь на мгновение и не теряйте при этом упругости в коленях и в ступнях — главное сейчас, каким образом ваше тело продолжит полет, а не акцентирование приземлений. Прочувствуйте, что движение рук, разлетающихся в стороны, начинается от середины спины, между лопаток.

Теперь давайте воспроизведем несколько движений подряд синхронно. Кое-кто из вас сбивает единый темп движений, либо замедляет, либо ускоряет его. Координируйте темпы перемены опорной ноги с партнерами, находящимися напротив вас в круге. Это откроет вам возможность чутать круг как одно целое.

В создании ритмов звучания используется только слог «ба». Длительность слогосочетаний строго не определяется: они могут быть короткими, из одного-двух слогов, могут удлиняться до возможных пределов длительности выдоха. В зависимости от длины произносимого сочетания зависит количество перемен в ногах (назовем их для краткости «шагами» — одна перемена опорной ноги это один шаг). Акцентные слоги не обязательно должны выпадать на каждый мо-

мент прикосания опорной ноги к полу или на каждый момент отведения свободной ноги в сторону. Отнюдь, акценты могут выпадать и на каждый первый шаг, и на каждый восьмой шаг, к примеру. Количество произносимых слогов и чередование акцентов и будут составлять речевые ритмы этого упражнения.

Задавайте ритм для всех поочередно. Пока очередной «ведущий» предлагает свой ритм, все в круге «впитывают» этот ритм, одновременно готовя дыхание к воспроизведению ритма.

Упражнение «Стрелялки»

«Вытягивание» звука из коленей в стороны попеременно к партнерам справа и слева. Звук разрастается, увеличивается его резонанс в пространстве между вами и партнерами.

Исходное положение: ноги расставлены широко, вы немного присели, навалившись на левое колено, тяжесть тела приходится на левую ногу, кисть правой руки охватывает колено левой ноги. Правая рука движется от колена левой ноги вверх и вправо (наискось), проходит мимо живота, направляется к правому плечу, затем распрямляется и заканчивает свое движение, приблизившись к партнеру, находящемуся справа. Тяжесть тела плавно переносится с левой ноги (при начале движения) на правую ногу (при окончании движения). Тело из состояния собранности «в комок» (сжатости) постепенно распрямляется и вытягивается в сторону партнера. То же вы проделываете левой рукой от правого колена. И так выполняете последовательно раскрытие тела и звука: от левого колена к партнеру справа — от правого колена к партнеру слева.

Направляя звук к партнерам, находящимся справа и слева от вас, добавляйте слова из скороговорки: «Маланья-болтунья молоко болтала, выбалтывала, да не выболтала». Движения цикличны: правая рука вытягивает звук от левого колена, затем левая рука вытягивает звук от правого колена. Это один цикл. При сжатии — подготовка к выдоху и речевому поступку, при выпрямлении — выдох, произнесение части скороговорки. Затем вновь цикл: правая рука (сжатие) и «выстреливание» движением распрямляемого тела в сторону партнера, левая рука (сжатие) и «выстрел» в сторону партнера справа. В момент выброса руки звучат слова. На 1-м цикле: «Маланья — Мала-нья», на 2-м: «Маланья-болтунья — Маланья-болтунья», на 3-м: «Маланья-болтунья молоко — Маланья-болтунья молоко», на 4-м: «Маланья-болтунья молоко болтала! — Маланья-болтунья молоко болтала!», на 5-м: «Маланья-болтунья молоко болтала, выбалтывала! — Маланья-болтунья молоко болтала, выбалтывала!». В финале следуют несколько двигательных циклов подряд, и проговаривается несколько раз (сколько возможно проговорить на одном выдохе) только сочетание «да не выболтала, да не выболтала, да не выболтала, да не выболтала...» без промежуточных вдохов.

О, как много у некоторых из вас суеты и неловкости в теле, как неразборчива дикция. Действуете в круге синхронно. Движения и

68

69

звучания слов должны совпадать. Многие же из вас, стремясь уложить необходимое количество слов в один цикл, заметно замедляют движение тела. Тем самым нарушается единый для всех вас темпо-ритм циклов. Слова «размазываются» за счет ненормированного удлинения гласных звуков, согласные же звуки из-за потери необходимой активности артикуляторных мышц теряют звучность, нейтрализуются. Однако предложенные вам движения тела направлены на то, чтобы усилить пульсацию артикуляторных мышц при формировании согласных звуков, расширить объемы «голосо-речевого рупора» и активизировать действие энергетической системы (профессионального дыхания). Для этого раз за разом (цикл за циклом) усиливайте дыхательные, голосовые и дикционные нагрузки. Пробуйте еще раз.

Упражнение «Ритмы барабанщиков»

Ансамбль.

Вы в круге.

Выстукивайте ритмы на воображаемых барабанах и одновременно озвучивайте каждый удар. Представьте себе: перед каждым из вас несколько барабанов различной величины: от барабанов огромных, низко гудящих, до крохотных, высоко звенящих барабанчиков. Барабаны расположены перед вами на разной высоте: внизу на полу стоят большие, объемные; сверху, над вашей головой, подвешены маленькие; между ними — «среднячки».

Барабанных палочек нет. Их заменяют кисти ваших рук, которыми вы свободно, несколько расслабленно ударяете по барабанам.

Вначале каждый индивидуально испробуйте звучание больших, объемно гудящих барабанов: «бам!», «бам-бам!», «бам-м-м — бам-м-м — бам-бам-м-м...» — ударные гласные приходятся на

моменты удара по коже барабанов, все остальные звуки (гласные и согласные) либо из тишины заролсадают звучание ударных, либо гудят как эхо, как шлейф звучания ударных гласных. Затем проверьте звучание средних барабанов. Они подвешены на уровне вашей груди и повернуты к вам. Вы, словно боксеры, ударяйте по коже барабанов по прямой, только кисти не напрягайте и не упустите замахи для ударов. Итак, пробуйте: «бам-бам-бам — бам-бам», «бам-бам-бамбамбам — бам-бам-бамбам!»...

И, наконец, малые барабаны: «бам-м-м...», «бам-бам-бам-бам-бам!», «бам-бам-бам-бам-бам-бам-бам-м-м — бам».

Каких-то особенных правил для игры на воображаемых барабанах не изобретайте: двигайтесь, как удобно каждому из вас. Добивайтесь свободы и легкости в пластике, в голосовом звучании с помо-

щью ощущений тья<ести в кистях, в локтях и в плечах; чувствуйте себя непринужденно; чуть больше внимания уделяйте «грудному резонированию» в моменты игры на малых барабанах и чуть больше внимания — «головному резонированию», когда озвучиваете гудение больших барабанов. Это вам поможет без напряжения озвучивать высоким голосовым звучанием малые барабаны и низким голосовым звучанием большие барабаны.

Постепенно включайте в звучание барабаны всех калибров.

Вначале каждый индивидуально поработайте со своими барабанами, освойте их, приучитесь извлекать из них звуки, прочувствуйте свободу в перемене высотности. Сочините какой-либо несложный ритмический рисунок в размере 4/4. Не забывайте про подготовку к выдоху. Повторив несколько раз какой-то один ритмический рисунок, поддержите паузу, настройтесь на новый ритм и, напивавшись дыхательной энергией, врываютесь в этот ритм.

Вслед за индивидуальной настройкой создавайте звуковые ритмические импровизации двух барабанщиков. Пробуйте играть одновременно. Пробуйте наладить звуковые диалоги барабанщиков.

Когда ваше звучание в парах окрепнет и вы с легкостью станете импровизировать, соединяйтесь в четверки. Затем в восьмерки, и, наконец, попытайте счастья импровизации в группе, где каждый ведет свою партию и ваш голос не пропадает среди всех прочих голосов барабанной мелодии.

Вслед за звукосочетаниями «бам-м-м...» включайте в ритмические комбинации другие звонкие согласные звуки, раздвигайте рамки звуковысотного диапазона, «не берегите себя», «вызвучивайте» широко и звонко барабанные дроби; можете пританцовывать в такт своим ритмам и даже напевать свои ритмические импровизации...

Игровая импровизация.

В центре «дирижер».

Задание «дирижеру»: предлагайте играющим музыкальный размер на 4/4, затем одного за другим вводите в ритмическую игру всех барабанщиков круга. По ходу импровизаций меняйте темпы, ритмические рисунки и динамические оттенки. Дирижируя, можете выделять в игре кого-то одного, приглушая звучание других «музыкантов», можете менять у отдельных исполнителей или у всего ансамбля в целом музыкальный характер исполнения (*legato*, *staccato*, *portamento*)...

«Дирижер» начал ритмическую импровизацию ансамбля, и по его команде пусть прозвучит последний аккорд тренинга.

70

Л. Д. АЛФЁРОВА

доцент кафедры сценической речи

Роль ритма в исправлении говоров

Ритм является универсальным по природе, естественным физиологическим механизмом речи человека. Вся наша речь реализуется в слогах или, как говорили наши предки, в складах (вспомните выражение — читать по складам). Из слогов складываются слова, из слов — фразы, из фраз образуется речевой поток. Таким образом, речь человека реализуется через специфические слоговые движения, ритмически организованные во времени. Слог является минимальной ритмической единицей речи.

Слоговыми движениями, как и всем процессом речепроизводства и речевосприятия, управляет мозг. Работами выдающегося отечественного ученого Н. И. Жинкина было установлено, что при речевом акте мозг подает сигналы в три разные точки организма. «Во-первых, это органы дыхания, от которых зависит, будет ли подан в глотку, в рот и в нос воздух, необходимый для говорения. Во-вторых, это специальный механизм глоточной регуляции дыхания. Он распоряжается членением речи на слоги: есть звуки громкие сами по себе, например а, о, л, и для них не нужно дополнительной порции воздуха; есть звуки тихие, неслышные, например к, т, п, которые нужно «обеспечить» наибольшим давлением воздуха... Наконец, третий сигнал подается в органы артикуляции, собственно речевые органы, особенно в язык. Не все эти сигналы во времени совпадают. Дело происходит так: одновременно подаются сигналы только в органы артикуляции и в глотку. Эти сигналы согласованы между собой... Лишь после того как поданный сигнал достигнет глотки, она «произведет расчет» необходимого количества воздуха, и результаты этого «расчета», вернувшись в мозг, будут им переданы дальше — органам дыхания»¹. **Речь осуществится, если согласованно и ритмично сработают все три системы.**

Ритм речи своеобразно реализуется во всех языках мира и зависит от ритмической организации (ритмики) конкретного языка. Ве-

душную роль в ритмической организации любого языка играет слоговая ритмика. «В речи на любом языке не может не быть членения на слоги. Но какова структура русского, немецкого, китайского слога — это уже проблема лингвистическая»².

С лингвистической точки зрения, понятие «ритмика» отражает совокупность всех проявлений ритма данной языковой системы: чередование ударности — безударности, длительности, интенсивности тона гласных звуков, позиционных проявлений сочетаемости звуков. С точки зрения речевой реализации, последовательность произнесения слогов в слове — это чередование усиления и ослабления мускульного напряжения. «**В основе ритмики русского слова лежит контраст ударных и безударных слогов по длительности и напряженности артикуляции**»³.

Входя в состав слова, слоги создают определенные ритмические структуры (односложные, двухсложные, трехсложные и др.). Например: все односложные слова — это односложные ритмические структуры, которые различаются по количеству, качеству и месту расположения согласных в слове. Слогообразующими звуками в слове являются гласные.

ТИПЫ ОДНОСЛОЖНЫХ СЛОВ (ОДНОСЛОЖНЫЕ РИТМИЧЕСКИЕ СТРУКТУРЫ)

Тип звукосочетания

Г

СГ

ССГ

СССГ

ГС

ГСС

СГС

СГСС

СГССС

СГСССС

ССГС

ССГСС

СССГС

СССГСС

ССССГС

ССССГСС

Примеры односложных слов

а, о, у, ы, э, и

та, то, ту, ты, щи

два, сто, жду, сны, чья, чьи

мгла

ах, ох, ум, их, ил

акр, иск, икс, игл

там, тот, час, цех, пять, путь, тюк

парк, борщ, мост, пусть, метр, жизнь

текст, центр, холст, пункт

чувств

шкаф, стол, стул, звук, цвет

шторм, спорт, блеск, смерть, свист

взнос, вслух, штраф, взрыв, скрип

страсть, всласть, вскользь

всхлип, всплыть, вскрыть

всплеск

* Г — гласный, С — согласный.

72

73

В двухсложных, трехсложных, четырехсложных и др. структурах ударение подвижно и может падать на любой слог. Например: в двухсложных структурах русского языка ударение может стоять как на первом, так и на втором слоге слова. Сравните: *годы - сова, город - пирог, всхлинул - всхрапнул*. В трехсложных структурах могут быть следующие варианты ударений: *мамочка, рябина, молокой* т. п. Разно-местное ударение является отличительной особенностью русского языка, поэтому ритмические модели русских слов отличаются большим разнообразием (в отличие, скажем, от французского языка, в котором ударение падает только на последний слог).

Словесное ударение — обязательное средство ритмической организации русской речи. Русское ударение является сильноцентрализуемым, оформляющим ритмическую структуру слова в единое целое. Ударный слог является фонологической вершиной слова, т. е. сильной позицией по отношению к безударным слогам. Основной признак ударности — это большая длительность гласного в ударном слоге по сравнению с гласными безударных слогов.

Безударные слоги можно разделить на две большие группы: предударные слоги образуют своеобразный подступ к реализации ударного слога, а заударные — отступ, завершение слова. Эта их разная роль обнаруживается и в их разной степени редукции. Под редукцией будем понимать изменение длительности гласного в слоге (количественная редукция) и изменения качества гласного (качественная редукция). **Предударные слоги в слове редуцируются меньше, чем заударные.** Подтверждение этому можно найти в статистических данных, полученных при изучении русского словесного ударения.

«В словах русского языка ударными бывают в 70—80% случаев корни, в 10—18 — суффиксы, в 10 — флексии, в 1% — префиксы. Следовательно, в состав стержневой части входят прежде всего корни и суффиксы, а в заударное положение попадают чаще всего флексии. Из такого сопоставления вытекает вывод о том, что стержневая часть отражает прежде всего лексическое значение слова, а заударная (периферийная) — грамматическое. Носитель русского языка заинтересован в распознавании прежде всего лексического содержания слова, а потом его грамматического значения. Не случайно окончания в прилагательных *зимнее, зимняя, зимние* на слух практически не различаются. ... Мы узнаем об их значении за счет следующих за ними существительных: *синее озеро, синяя дача, синие дома* и т. п... Об этом же свидетельствует способность воспринимать и понимать обычными носителями русского языка некоторые звучащие тексты, в которых с помощью компьютера удалены заударные части слов»⁴.

74

Важная смысловозначительная роль предударно-ударной (стержневой) части слова по отношению к заударной части и лежит в основе более высокой степени редукции заударных

гласных, чем предударных. Такая организация русского слова дает возможность говорить об его особой ритмической форме, связанной с изменениями фонетических параметров безударных гласных в зависимости от их положения по отношению к ударному слогу.

Как же предударные и заударные слоги относятся по длительности к ударному слогу? Обратимся к классической формуле, данной выдающимся русским лингвистом XIX века А. А. Потебней: «Если тоническую силу ударяемого слога обозначить через 3, то отношение других слогов к ударяемому в четырехсложном слове можно будет изобразить так: 1, 2, 3, 1»⁵.

Пример: ба —ла —лай —ка

12 3 1

Современные исследования показывают, что отношения ударного и безударного слогов по длительности значительно сложнее и не укладываются в четкую арифметическую схему, но формула А. А. Потебни верно определяет тенденцию этих отношений, в независимости от темпа речи или дикционно-артикуляционных особенностей носителя русского литературного языка.

Все изменения безударных гласных объединяются одним общим свойством — малой длительностью этих звуков, не позволяющих выполнить полную артикуляторную программу, как это происходит при произнесении ударных. Последствием этого являются изменения всех признаков гласных, в том числе и качественных, если они находятся в безударной позиции. Более определенным образом эта мысль была высказана академиком Л. С. Щербой: «Непосредственной причиной качественных изменений наших неударенных гласных является количественная редукция»⁶.

Следует отметить, что в некоторых трех—четырёхсложных словах мы имеем дело с двумя уровнями редукции: редукцию 1-й степени в 1-м предударном и редукцию 2-й степени во 2-м предударном и всех заударных слогах (это касается и других слов, состоящих из более четырех слогов). При экспериментальной проверке эти две степени редукции обнаруживаются лишь у гласных звуков О и А. Длительность времени произнесения этих гласных особенно различается в предударной части слова. Соотношение же длительностей для гласных (и, ы, у) выражается пропорцией 2:2:3, где 3 - длительность ударного.

Пример:

сун-ду-ку

2 2 3

мил-ли-литр

2 2 3

сы-пу-чий

2 3 2

75

Почему же в русском языке наиболее подвержены редукции именно гласные А и О? Оказывается, что в процессе речи фонемы по фонетическим законам русского языка могут быть реализованы самыми разнообразными звуками. Не каждый звук речи — фонема. Из звуков можно сложить и бессмысленные звукосочетания, например, «ау», «плыши», «транк». Фонема — это минимальная фонетическая единица, которая служит для различения и отождествления значимых единиц языка. Признаки, формирующие фонему, те же самые, которые характеризуют членораздельные звуки человеческой речи (гласные и согласные): участие голоса и шума в производстве звука, место и способ образования, твердость — мягкость, огубленность — неогубленность⁷.

Фонемы [А] и [О] имеют наибольшее количество оттенков звучания по сравнению с другими гласными. Эти оттенки, или варианты звучания, отражающие различные степени редукции, обозначаются в фонетической транскрипции следующими специальными знаками: [А] [А] [Иэ] [Ыэ] [О] [Ъ]. Приведем варианты реализации фонемы [А]:

1. Парк — п[А]рк — произносится полнозвучно как открытый звук А (в ударном слоге);
2. Фазан — ф[А]зан — произносится как короткий звук А;
3. Час — ч[и/э]сы — произносится как средний звук между И и Э;
4. Жакет — ж[ы/э]кет — произносится как средний звук между ЫиЭ;
5. Сахар — сах[Ъ]р — произносится как средний звук между А и Ы;
6. Арбуз — [А]рбуз — произносится как короткий звук А (в абсолютном начале слова).

Если фонема [А] реализуется как звук А в трех случаях: когда находится под ударением (парк, диван), когда находится в 1-м предударном слоге (салат, баран) и в абсолютном начале слова

(алмаз, атаман), то фонема [О] реализуется как звук О только под ударением. В качестве примера можно привести слово «молодого», в котором фонема [О] реализуется в трех вариантах звучания: как [Ъ], [А], [О]:

2-й предуд.	1-й предуд.	Ударный	Заударн.
слог	слог	слог	слог
МО	ЛО	ДО	ГО
МЪ	ЛА	ДО	ВЪ

76

Как видно из приведенных примеров, звуки русской речи пре-' терпевают значительные изменения во время процесса их реализации. Одна и та же фонема, встречающаяся в разном окружении, может быть разной. Это касается не только гласных, но и согласных звуков. Так в русском языке фонема [С] может быть представлена звуками:

С — с отцом;

Со — с отчимом;

С — с сестрой;

З — с братом;

З' — с дядей;

Ш — с шурином;

Ж' — с женой;

Щ — с чадом;

Нулем звука — с щедрым;

Гиперфонемой — с собакой.

Разнообразие изменений звуков русской речи в процессе их реализации довольно часто затрудняет распознавание звукового образа слова и понимание смысла высказывания. Ключевыми признаками, по которым слова узнаются безошибочно, являются — длина слова (количество слогов) и ритмическая структура слова (в том числе место ударения в слове). Мы распознаем звуковой образ русской речи следующим образом:

распознаем гласные звуки;

распознаем согласные звуки;

распознаем изменение тона;

распознаем ритм.

Эти компоненты звучащей речи являются необходимыми составляющими в процессе речевосприятия и речеобразования. Сбой в любой части звукового образа затрудняет коммуникацию. Каждый компонент несет свою смысловую нагрузку.

Интересно выяснить, какова роль ритмического компонента в речи человека и как происходит процесс формирования ритма речи на родном языке. «Может показаться, что язык маленького ребенка начинается с „гуления", с тех звуков, которые ребенок произносит в младенческом возрасте. Однако это неверно. Гуление — есть выражение состояния ребенка и дальше не закрепляется в речи ребенка. Первые слова рождаются не из звуков „гуления", а из тех звуков язы-

77

ка, которые ребенок усваивает из слышимой им речи взрослого. Но этот процесс усвоения звуков языка, составляющий важнейший процесс формирования речи, происходит далеко не сразу и имеет очень длительную историю»⁸. Рассмотрим этот процесс, опираясь на данные современной психолингвистики.

Развитие детской речи до трех лет традиционно делится на три основных этапа:

- 1) доречевой этап (первый год жизни), разделяемый в свою очередь на период гуления и период лепета;
- 2) этап первичного освоения языка (дограмматический, второй год жизни);
- 3) этап усвоения грамматики (третий год жизни).

В период лепета появляется синтагматическая организация речи. Эта структуризация слога, распад потока речи на слоговые кванты означает, что у ребенка сформировался физиологический механизм слогаобразования. Через два-три месяца появляется некий эквивалент слова — последовательность слогов, объединенных акцентуацией и единством уклада артикуляционных органов. Это псевдослова с ударением, как правило, на первом слоге (хореичная ритмика). Дети строят слова по правильной акцентно-слоговой модели — причем часто именно и только по такой модели, не воспроизводя артикуляций (примеры: «нанАна» — «лекарство»). При

освоении языка первой характерной чертой является значимость акцентной модели при усвоении новых слов. В детской речи наблюдается стремление вообще воспроизвести общий облик слова, часто в ущерб роли в нем отдельных звуков. Наблюдается путаница согласных при сохранении ритмической структуры [бамАм] — «банан», [дЕтити] — «ботишки». На втором году жизни возрастает и развивается артикуляционная база, при ведущей роли ритма. Развивая звуковую сторону, ребенок ищет звуки, но усвоил ритм⁹. Например, слово «завтрак» ребенок начинает произносить как «завтлык», «завтлюк», «завтлик». Ошибаясь в подборе звуков, которые необходимы для правильного произношения слова, ребенок не ошибается в ритмической структуре — произносит двухсложную модель с ударением на первом слоге. Изучение речи ребенка позволяет сделать вывод: ритмическая организация речи формируется на самых ранних этапах речевого развития и зарождается на глубинных уровнях сознания первого года жизни. Современные психолингвистические данные говорят об особой роли ритма в речевой функциональной системе человека. Например, современные психолингвистические эксперименты, в которых исследовалась разборчивость речи, опровергают традиционную схему

78

рассуждений о механизмах понимания речи: считалось, что фонема* является атомом смысла, и мозг, складывая фонемы в слова, при этом складывает и атомарные смыслы фонем, получая таким образом смысл слов. Однако даже поверхностное рассмотрение широкого диапазона статистических свойств речи указывает на то, что связь между смыслом и звуком является далеко не произвольной.

При исследовании нижней и верхней спектральной части речевого диапазона были получены данные о соотношении нижней части спектра с временной структурой ритма, а верхней части — с фонетическим наполнением этого ритма, со звуком. При нарушении механизма формирования ритма даже хороший слух по отношению к звуковой стороне речи не дает удовлетворительной разборчивости речи. Смысл извлекается из речи благодаря наличию синергетического взаимодействия ритма и звука — **от звука — через ритм — к смыслу речи**¹⁰.

Подтверждения этому положению встречались в педагогической практике автора достаточно часто. В качестве примера можно привести текст Несчастливцева из комедии А. Н. Островского «Лес». На репетиции студент, играющий Несчастливцева, произнес: «У меня в сумке пароплатя...». На слух невозможно было понять, о чем идет речь. Оказалось, что у него в сумке пара платья. Фраза была ритмически неверно оформлена, исчезло ударение из слова «пара», два слова слились в одно, и фраза исказилась до неузнаваемости. Исчезновение ударения нарушило ритм, и как следствие — пострадала смысловая сторона речи.

В речевом потоке у словесного ударения отмечаются две важные фонетические функции: организующая (ритмическая) как основная и делимитативная (слогоразделительная) как побочная. Признается, что слоговое и смысловое членение потока речи не совпадают и не определяют друг друга. Например, поток звуков «тамаркаупала» членится на слоги одним и тем же образом: та-ма-рка-у-па-ла, а смысловое деление может быть различным — Тамарка упала; Та марка упала; Там арка упала. Мы видим, что смысловое деление определено различными ритмическими комбинациями, которые несут смысловую информацию.

О важности ритмической информации говорит и факт затрудненного понимания иностранной речи с мало знакомой нам ритмикой. Взаимодействие ритма и звука играют важную роль в понимании смысла речи. Косвенное подтверждение этому можно найти на основе статистического анализа лингвистических данных. Например, в английском языке всего четверть слов являются односложными, однако в разговорной речи односложных слов употребляется до

79

82%. Чем объясняется такое использование языка? На этот вопрос есть ответ в информационной теории речи. Чем чаще встречается слово, тем быстрее оно распознается. Чем реже встречается слово, тем большую длительность оно имеет. Длина слова необходима для увеличения времени, затрачиваемого на его распознавание. Если число слогов в слове велико, то возникает так называемое побочное ударение: одиннадцатизэтажный, сверхпроводимость и т. д. Это связано с тем, что человеку трудно произносить подряд слишком много безударных слогов и трудно воспринимать чрезмерно длинные слова на слух. Информационное содержание слова (непредсказуемость) тем выше, чем длиннее его протяженность.

Сложность психологических механизмов ритмической организации речи на родном языке и ранний период их формирования обуславливают устойчивость ритмических навыков речи человека на протяжении всей его жизни, в том числе и устойчивость ритмических навыков

говорной речи.

В сценической речи отношение к русским говорам имеет свои специфические особенности: с одной стороны, — актеры используют черты говорного произношения как речевую характерность персонажа, с другой стороны, — стараются избавиться в собственной речи от всех говорных отклонений, мешающих овладению литературным произношением, обязательным для профессиональной речи актера. Анализ речи, проведенный автором среди студентов первого курса, поступивших в Санкт-Петербургскую академию театрального искусства в 2001 году (курс А. Д. Андреева), показал, что из 27 человек у 16 были говоры. Примерно такое же положение наблюдается и на других курсах. Обращает на себя внимание тот факт, что некоторые молодые люди, приехавшие учиться из Мурманска, Красноярска, Перми, Волгограда, Ленинградской области и некоторых других регионов, не осознают себя носителями говора и не понимают, чем их речь отличается от правильной, литературной речи. По наблюдениям преподавателей сценической речи, количество поступающих с говорной речью за последние десять-пятнадцать лет значительно увеличилось во всех театральных вузах страны, что говорит об определенном упадке уровня преподавания русского языка и литературы в школе.

Педагоги по сценической речи вынуждены искать более эффективные методы работы по устранению диалектных явлений в речи студентов, т. к. орфоэпические правила, обычно используемые для обучения русскому литературному произношению, дают лишь общие нормативные указания, которые как бы поднимаются над говором реальных носителей. Не каждый человек сумеет воспользоваться этими общими указаниями, т. е. сумеет превратить знание правил

80

орфоэпии в свой практический навык. Разработка новой научно-обоснованной методики исправления говоров является давно назревшей необходимостью.

Как мы слышим и понимаем, что у человека говор? Мы осознаем существенные различия между говорным и литературным произношением по звуковому строю речи, слышим своеобразный диалектный «акцент». В языкознании под диалектным акцентом понимается «совокупность особенностей, не свойственных данному литературному языку, в речи носителя диалекта, когда он несовершенно владеет нормами литературного языка (диалектный А.; напр., оканье в речи русских—северян, фрикативное «Ж» вместо «Г» в речи русских—южан)»¹.

Диалектология, занимающаяся изучением русских говоров, описывает различия в говорах по трем основным направлениям:

1. Лексические различия (изучение диалектных слов, которые незнакомы говорящим на литературном языке):

петух — кочет, певун, певник говорить — баять, гутарить, галдить зять — подживотник, примак и т. п.

Существуют словари русских народных говоров, фиксирующие диалектные слова и выражения.

2. Грамматические различия (морфологические и синтаксические особенности): с белым грибом отец заболевши тут проехано и т. п.

3. Фонетические различия русских говоров, проявляющиеся в области вокализма (системы гласных звуков) и в области консонантизма (системы согласных звуков)².

Фонетические особенности русских говоров закреплены в некоторых пословицах и поговорках русского народа:

С Масквы с пасада с аващнова ряда;

У нас в Рязани ядять хгрибы с хглазами;

Этот нос — через Волгу мое;

Мы вячки, ребята хвачки, семеры одного не боимси и т. п.

Лексические и грамматические особенности говоров не являются предметом специального исследования в театральной школе, за исключением тех случаев, когда эти особенности изучаются и осваиваются

81

как своеобразие авторского стиля писателя или как речевая характерность персонажа. В сценической речи внимание преподавателей и студентов в первую очередь направлено на устранение фонетических отклонений, т. к. они искажают звучание литературных текстов, над которыми работает актер — диалектоноситель, вплоть до окарикатуривания. Рассмотрим основные группы русских диалектов, с точки зрения их фонетических особенностей.

«Все разнообразные местные говоры русского языка объединяются в две большие группы:

севернорусское наречие и южнорусское наречие. Кроме этого существуют еще среднерусские говоры, переходные между двумя указанными наречиями. Основной чертой севернорусских говоров является „оканье“. Оканьем называется произношение звука *o* не только в ударном, но и в безударном положении, например: [вода] (вместо литературного [вада], [голова] вместо [г'лова] <...>. Звук (г) смычный (такой же, как в литературном языке): *йога, гора*. Глагольные формы „ты знаэш“, или „знааш“, или „знаш“ вместо литературной формы *ты знаешь* <...>. Эти особенности являются общими для северных говоров. Кроме них есть и другие, которые встречаются не во всех северных говорах; например, „цоканье“, когда вместо (ч') произносят (ц): (час) вместо (ч'ас). Основными чертами южнорусских говоров является „аканье“. Аканьем называется произношение неударного *o* или как [а] ([вада]), или как [ъ] ([в'дьяной]). Звук [г] щелевой (этот звук образуется так же, как [х], но с голосом); в транскрипции он изображается греческой буквой J, которая называется „гамма“, например Qpоii вместо [грош]. Звук *m* в глагольных окончаниях мягкий, например: *идуть, идёшь, поюгаь, поёшь*. Эти особенности являются общими для южных говоров; кроме них есть и другие, которые встречаются не во всех южных говорах, например: 1) смягчение *ts* после мягких согласных: *Тань[к'а]* вместо *Танька*; 2) яканье, т. е. произношение [а] на месте *e* после мягкого согласного в первом предударном слоге: *несу* произносится как [н'асу], *беда* — как [б'ада] и т. д.

В среднерусских говорах, в том числе и московском, есть черты и северного и южного наречий. Занимая промежуточное географическое положение между северными и южными наречиями, среднерусские говоры на юге имеют особенности южного наречия, на севере — северного наречия. В центре отмечаются переходные явления. Основными чертами среднерусских говоров является аканье (черта южная) и [г] с м ы ч н о е (черта северная). В московском говоре, кроме этих двух особенностей, имеются еще следующие: 1) твердый звук [т] в окончаниях глаголов (*идут, идет*); 2) звук [в] в окончаниях

82

прилагательных, например: *больного (ова)*; 3) и к а н ь е, т. е. переход-неударяемого *e* (э) в звук [и] или в звук, близкий к [и], <...> например: *нмсу (несу), вмсна (весна)*; 4) произношение *щ* как долгого мягкого [ш], например: *щи [ш'ш'и]* <...>. 5) произношение *ж* как долгого мягкого [ж¹], например: *дрожжи [дрож'ж'и]*»¹³.

Литературный язык сложился на базе среднерусских говоров с центром в Москве. Основное свойство литературного языка - это его нормированность (кодифицированность). Это значит, что состав словаря, значение и употребление слов, произношение, правописание и образование грамматических форм подчиняются общепринятому образцу. Литературный язык - это язык общенародной культуры, имеющий твердые формы, в отличие от диалектов, про которые можно сказать: что не город, то норы.

Кратко основные говорные отклонения в области гласных и согласных звуков можно классифицировать и записать без фонетической транскрипции следующим образом:

Говорные отклонения в области гласных

оканье — *сопог* (сапог) аканье — *молодой* (молодой) яканье — *сястра* (сестра) иканье — *висна* (весна) ёканье — *денег* (денег) еканье — *пятак* (пятак) эканье — *прэшу* (прошу) ыканье — *пыдыжди* (пожди) уканье — *угурец* (огурец)

Говорные отклонения в области согласных

цоканье — *девоцки* (девочки) чоканье — *палеч* (палец) шоканье — *шашка* (чашка) соканье — *яйцо* (яйцо) хгеканье — *хгол* (гол)

83

дзеканье — *дзядзя* (дядя)

замена т'нач- *брач* (брат)

смягчение *t* в конце слов — *идёшь* (идёт)

не оглушение в — *кровь* (крофь), *деука* (дефка)

Кроме перечисленных особенностей в говорной речи встречаются так называемые украинизмы и белоруссизмы (суржик). К фонетическим особенностям говорной речи следует отнести и интонационно-мелодические особенности диалектов, по которым мы также слышим и различаем диалектоносителей. Эти и другие различия в произношении говорят о многообразии форм существования русского языка в исторически сложившихся диалектных зонах. В современных условиях местные диалекты теряют свою целостность, в том числе под воздействием радио и телевидения. Основными носителями говоров остаются сельские жители старшего возраста. Однако некоторые характерные черты говорного произношения наблюдаются в той или иной

степени и у молодых людей, приехавших из глубинки. Иногда и у людей, живущих в Москве или Санкт-Петербурге (городах с высокой степенью владения русским литературным языком), имеются в речи говорные черты, указывающие на то, что они выросли в семье диалектоносителей. В рамках предмета «сценическая речь» многие индивидуальные произносительные недостатки преодолеваются с помощью артикуляционно-дикционного тренинга. Как правило, говорные отклонения в области согласных (например, замена одних звуков на другие) — устраняются через дикционный тренинг довольно быстро. Говорные отклонения в области гласных, и особенно говорное произношение гласных звуков А и О, исправляются с большим трудом и требуют серьезных усилий, как со стороны студентов, так и со стороны педагогов. Как мы писали выше, связано это с тем, что гласные А и О имеют в русском языке самое большое количество вариантов произношения, поэтому в них диалектные явления проявляются наиболее ярко. Говорные отклонения в области гласных в первую очередь связаны с нарушениями количественной редукции.

Удлинение или укорочение времени произнесения слогов вызывает перестройку слоговой структуры слова и изменение его ритмической организации. На слух это воспринимается как фонетическое нарушение речи. Фонетические отклонения в области ритмики прослеживаются во всех ритмических компонентах слова: в ударном, предударном и заударном слогах. Предложим классификацию говорных отклонений по ритмическим компонентам слова.

84

Классификация говорных отклонений в области ритмики

ФОРМЫ УСИЛЕНИЯ КОЛИЧЕСТВЕННОЙ РЕДУКЦИИ ПРЕДУДАРНЫХ ГЛАСНЫХ

1. Стяжение гласного 1-го предударного слога в двухсложных ритмических структурах:

трЪва вместо т р А в а д Ъ м б й вместо д А м б й

2. Стяжение гласного 1-го и 2-го предударных слогов в трехсложных ритмических структурах:

к' м Ъ н д й р вместо кЪмАндйр г' в Ъ р й л вместо г Ъ в А р й л

3. Стяжение гласных предударных слогов в четырехсложных ритмических структурах:

в 'д 'в Ъ р б т вместо вЪдЪвАрот б'г'твЪрйть вместо бЪгЪтвАрйть

ФОРМЫ ОСЛАБЛЕНИЯ КОЛИЧЕСТВЕННОЙ РЕДУКЦИИ ПРЕДУДАРНЫХ ГЛАСНЫХ

1. Удлинение предударного гласного в двухсложных ритмических структурах:

б А р а н вместо блРан

кАмар вместо к Л м а р

2. Удлинение второго предударного гласного в трехсложных ритмических структурах:

м А г А з й н вместо м Ъ г Л з й н к А р А б й н вместо к Ъ р А б й н

3. Удлинение предударных гласных в четырехсложных ритмических структурах:

пАгАвАрйть вместо пЪгЪвлРйть пАвАрАтйть вместо пЪвЪрЛтйть

85

ФОРМЫ ОСЛАБЛЕНИЯ КОЛИЧЕСТВЕННОЙ РЕДУКЦИИ ЗАУДАРНЫХ ГЛАСНЫХ

1. Удлинение заударных гласных в двухсложных ритмических структурах:

б а б А вместо б а б Ъ

в б з г л А с вместо в б з г л Ъ с

2. Удлинение заударных гласных в трехсложных ритмических структурах:

б у л А ч к А вместо булЪчкЪ с изюмАм вместо с изюмЪм

3. Удлинение заударных гласных в четырехсложных ритмических структурах:

сывАрАткА вместо сывЪрЪткЪ жавАрАнАк вместо жавЪрЪнЪк

ОСОБЕННОСТИ ГОВОРНОЙ РИТМИКИ В УДАРНОМ СЛОГЕ

1. Равнодолготность произношения — невыделение ударного слога, все слоги в слове произносятся с одинаковым по долготе звучанием:

с А х А р вместо с а х Ъ р мАгаАзИн вместо мЪгЛзйн х О р О ш О вместо х Ъ р Л ш б

2. Стяжение ударного и удлинение заударного слога — сдвиг ударения в заударную зону:

г Ъ в А р й л А-А вместо гЪвлРйлЪ п р Ъ с й л А-А вместо п р А с й л Ъ

3. Усекновение долготы ударного слога — ударный слог произносится неполно

(эта особенность произношения прослеживается на фразовом уровне).

М Ъ й дядя сЪмых честных п р Ъ в и л вместо Мой дядя самых честных правил

86

Перестройка слоговой структуры речи и создание нового звуко-логового образа русского языка — процесс сложный и зависит от использования точных, научно-обоснованных методических приемов, учитывающих речевые особенности диалектоносителя. Звуковой образ слова анализируется в процессе восприятия — одна часть мозга анализирует гласные, вторая — согласные, третья — изменения мелодики, четвертая — ритм¹⁴. Если мозг достаточно обучен, — проанализировав информацию, он определит наличие согласных и гласных, количество слогов, определит, какой из слогов ударный. В процессе обучения литературному произношению любой компонент речи может быть поставлен в «светлое поле сознания».

На первом этапе исправления говоров необходимо научиться правильно выделять ударный слог в слове, чувствовать ритмический контраст ударного и безударных слогов. Таким образом, нужно сформировать новые слухопроизносительные навыки правильного ритмического оформления речи. Ритмические навыки — стартовые навыки в работе по исправлению говоров.

Приведем несколько примеров тренировочных текстов, которые использовались для исправления говоров у студентов первого курса актеров драмы Петрозаводской государственной консерватории. (Автор на протяжении последних пяти лет проводит там консультации в качестве куратора по сценической речи.) Усиление редуции в предударной позиции, свойственное говорному произношению Петрозаводска, приводило к следующему звучанию известной скороговорки: «КЪси, кЪса, пЪка рЪса» вместо «КАси, кАса, пАка рАса». Ритмические нарушения, связанные с ослаблением редуции в заударных позициях, искажали звучание фразы «булочка с изюмом» следующим образом: фраза произносилась как «булАчкА с изюмАм» вместо ритмически правильно оформленного произношения «булЪчкЪ с изюмЪм».

Для устранения говорного произношения студентам был предложен ряд специально подобранных тренировочных текстов, состоящих из отдельных слов, словосочетаний и фраз, работа над которыми последовательно исправляла ритмические нарушения в двухсложных и трехсложных ритмических структурах.

В том числе для исправления говорного произношения гласных А и О в ямбической и хореической ритмике двухсложных ритмических структур были использованы чистоговорки:

- Гонец с галер сгорел в огне;
- Король — орел, орел — король;
- Шагал шакал, шакал скакал;
- Для своих бобрят бобры добры;
- Добыл бобов бобыль Бобков.

87

- Клара крала ларь у Карла;
- Цапля чахла, цапля сохла, цапля сдохла.

Для исправления говорного произношения гласных А и О в трехсложных ритмических структурах были предложены тексты, по возможности, совпадающие по ритму с трехсложными стихотворными размерами — анапестом, дактилем, амфибрахием (для облегчения понимания ритмической организации не только отдельного слова, но и новой единой ритмической структуры, образующейся в процессе речи из предлога (частицы) и последующего за ним слова):

- Командир говорил про поручика.
- На дворе трава, на траве дрова.
- На горе Арарат рвала Варвара виноград.
- За твоим языком не поспеть босиком.
- Только у молодца и золотца, что пуговка из оловца.
- Топали да топали, дотопали до тополя.
- Маланья-болтунья молоко болтала — болтала, да не выболтала.
- Мамаша Ромаше дала сыворотку из-под простокваши и т. п.

Для закрепления навыков правильного ритмического оформления речи активно использовались стихотворные тексты, самостоятельно сочиненные студентами для индивидуального тренинга.

Приведем несколько стихотворений, написанных с чувством юмора и отражающих этот процесс:

Сопроводить, восстановить, растормошить —

Без говора мне нужно говорить,

А если с говором скажу: «водovorот»,

Всю жизнь придется мне чинить водопровод.

Завтракала курочка Корочкой от булочки, Я не ем, не пью, не сплю — Ритмы в говоре долблю.

Пароход подойдет, Капитан запоет, Только я не пою — Тексты вслух говорю.

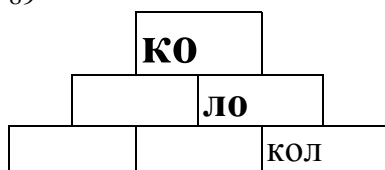
Устранение ритмических нарушений в речи требует своеобразной «ломки» не только слуховых, но и артикуляционных стереотипов. Для правильного произношения гласных необходимо выработать новые движения нижней челюсти. Например, чтобы произошло раскрытие рта, нужное для реализации гласного А в предупредных слогах слов чистоговорки: «Коси, коса, пока роса», — требуется увеличить амплитуду движения нижней челюсти. Формирование новой амплитуды движения нижней челюсти — процесс достаточно длительный. Многим диалектоносителям необходима специальная артикуляционная тренировка, включающая комплекс упражнений на освобождение нижней челюсти от «зажимов». Увеличение раствора рта — требует увеличения времени на производство этого артикуляционного движения. Таким образом, при усвоении новой координации ритмов работы речедвигательного и слухового анализаторов происходит перестройка слоговой структуры слова — меняется ритмическая организация речи в соответствии с орфоэпическими нормами русского литературного языка.

Для того чтобы правильно выстроить процесс работы, необходима точная диагностика индивидуальных особенностей речи человека. Профессиональное исследование речи должно идти параллельно со знакомством и изучением личности студента, с анализом его творческих способностей, с выявлением достоинств и недостатков его творческих механизмов:

интеллектуальных, эмоциональных, пластических. Очень важно понять и определить сенсорные предпочтения человека, чтобы выбрать подходящий сенсорный канал общения. Психологи выделяют три ведущих сенсорных системы человека — визуальную, аудиальную и кинестетическую. «Каждая из них обуславливает сенсорные доминанты, по которым данный человек может преимущественно ориентироваться в пространстве и времени»¹⁷). Исходя из сенсорных предпочтений человека, можно выбрать определенную стратегию работы по устранению диалектных ошибок.

Людам с ведущей визуальной модальностью важно включить в активную работу зрительный анализатор, через который быстрее пойдет процесс понимания своих недостатков и способов их устранения. Таким студентам можно предложить рисунки, таблицы, письменные тексты — с выделением различными способами ударных слогов. Рисуя слова с графическим выделением величины ударных слогов или работая с письменным текстом, человек осваивает структуру слова наглядным образом, с опорой на свою ведущую сенсорную систему.

89



Шорох, запах, голос,

Что-то шепчет колос — ударные гласные выделяются любым, удобным способом.

Люди с аудиальной модальностью требуют другого подхода. Они, как правило, хорошо работают по слуху.

Легко берут правильное произношение «с голоса», по подражанию. Быстро улавливают разницу между литературным и говорным произношением, любят работать с магнитофонными записями. Успешно выполняют рекомендацию «говорить по ударениям», т. е. в процессе говорения активно выделяют голосом ударные гласные в каждом слове речевого потока. Вначале эта работа напоминает работу «занудливого дятла». Но постепенно мозг обучается «с ходу» выделять ударные слоги, слова начинают «собираться» и оформляться в правильные ритмические структуры, и говорные ошибки исчезают из речи. Наличие хорошего фонематического слуха у диалектоносителя быстро продвигает работу по исправлению говора.

Люди с кинестетической модальностью легче усваивают ритмику речи через активное включение в работу тела. Им помогает отхлопывание ритма, различные ритмически организованные движения спортивного, танцевального или игрового характера. Главное в упражнениях такого рода, чтобы самое сильное движение тела координировалось с ударным слогом в слове. Для соединения ритмов движения и ритмов речи в упражнениях часто используются различные тренировочные предметы — мячи, гимнастические палки, скакалки. Такого рода методические приемы приводят к хорошим результатам, т. к. среди актеров много людей с ведущей кинестетической модальностью.

В практике, на занятиях по сценической речи, как правило, используются все типы тренировочных упражнений, включающих в работу всю сенсорную систему человека. Выявление ведущей модальности необходимо, в основном, для того чтобы продуктивнее и легче прошел начальный этап работы по исправлению говоров на индивидуальных занятиях.

Поиск эффективных методических приемов для устранения диалектных ошибок, изучение новейших исследований в области рит-мологии — все это задачи первостепенной важности для театраль-

ных педагогов, занимающихся речевым обучением актеров. Сценическая речь давно стала предметом междисциплинарной проблематики, и ее успехи во многом зависят от умелого использования знаний, накопленных в различных «смежных» областях современной науки. Серьезные научные исследования проблемы ритма речи стали активно проводиться только на рубеже 20—21 веков. В первую очередь это связано с развитием компьютерной техники, позволившей создать аппаратуру, способную проникнуть в скрытые механизмы работы головного мозга. Появились интересные работы, посвященные ритму речи, связанные с медицинскими исследованиями в области речевых патологий, в частности патологии заикания (О. П. Складов, 2002). Активно изучаются механизмы речи, в том числе ритмический компонент речи, в кибернетике — молодой науке, работающей над созданием машин, «говорящих» и «понимающих» человеческий язык¹⁵. Есть интересные лингвистические исследования в области ритмики русской речи, проведенные в рамках изучения фонетики современного русского языка (Г. М. Богомазов, 2003). Что же касается работ, посвященных особенностям ритмики русской разговорной речи, то автору этой статьи не известно ни одной фундаментальной работы на эту тему. В какой-то мере данная статья должна положить начало изучению этого вопроса — важного для сценической речи как в теории, так и в практике. Накопленный опыт работы по устранению диалектных ошибок в речи студентов показывает, что воздействие на разговорную речь через ритм дает наиболее быстрый положительный результат. Предполагается, что теоретическое осмысление и обобщение опыта ведущих педагогов кафедры сценической речи СПбГАТИ, а также опыта коллег, работающих в других театральных учебных заведениях¹⁶, будет способствовать созданию новой, научно-обоснованной методики, учитывающей роль ритма в исправлении речевых ошибок.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Цит. по: Леонтьев А. А. Что такое язык. М., 1976. С. 76—77. ■ Леонтьев А. А. Основы психолингвистики. М., 1999. С. 22.

³ Брызгунова Е. А. Звуки и интонация русской речи. 3-е изд. перераб. М., 1977. С. 14.
⁴ Богомазов Г. М. Современный русский литературный язык: Фонетика. М., 2001. С. 65.

91

⁵ Цит. по: там же. С. 63.

⁶ См.: Щерба Л. В. Русские гласные в качественном и количественном отношении. Л., 1983.

⁷ См.: Постникова И. И., Подгаецкая И. М. Фонетика — это интересно. М., 1992.

⁸ Лурия А. Р. Язык и сознание. Ростов-на-Дону, 1998. С. 35.

⁹ См.: Леонтьев А. А. Основы психолингвистики. М., 1999. С. 176—179.

¹⁰ См.: Складов О. П. Хаос и ритм речи в норме и при заикании. СПб., 2002. С. 27-28.

¹¹ Русский язык. Энциклопедия / Под ред. Ю. Н. Караулова. 2-е изд., перераб. и доп. М., 1998. С.

22.

¹² См.: Русская диалектология / Под ред. В. В. Колесова. М., 1998.

¹³ См.: Земский А. И., Крючков С. Е., Светлаев М. В. Русский язык. Учебник. В 2-х ч. Ч. 1. 13-е изд., дораб. М., 2003. С. 112-114.

¹⁴ См.: Потапова Р. К. Тайны современного Кентавра. Речевое взаимодействие «человек—машина». Изд. 2-е, стереотип. М., 2003. С. 79.

¹⁵ Реброва Н. П., Чернышева М. П. Функциональная межполушарная асимметрия мозга человека и психические процессы. СПб., 2004. С. 58.

¹⁶ Промптова И. Ю. Устранение диалектных ошибок в речи студентов. Сценическая речь: Учебник / Под ред. И. П. Козляниновой и И. Ю. Промптовой. 2-е изд., испр. и доп. М.: ГИТИС, 2000. С. 261-270.

Н. А. ЛАТЫШЕВА

профессор

кафедры сценической речи, кандидат искусствоведения

О закреплении правильного ритмического соотношения длины слогов в речевом потоке

(Исправление говорков на актерских курсах)

И мы сохраним тебя, русская речь, Великое русское слово...

АННА АХМАТОВА

Особой заботой педагогов по сценической речи является устранение фонетических нарушений норм русского литературного языка, в том числе и мелодических отклонений в звучании фразы. В педагогической практике театральных школ наличие этих отклонений в речи чаще всего обобщенно называют «говорком».

Вмешательство педагога по сценической речи в лексический строй речи студентов ограничивается обычно общими рекомендациями и исправлением конкретных ошибок в повседневном общении. Главная же забота педагога — это привлечение внимания студента к отклонениям от норм орфоэпии, исправление фонетических ошибок в его речи. Наиболее ярко и часто эти отклонения проявляются в произношении гласных звуков. Педагогу приходится подробно знакомить студентов с закреплёнными нормативными правилами орфоэпии русского литературного языка. Тем более, что далеко не во всех общеобразовательных школах они включены в программу.

Однако, несмотря на кажущуюся новизну для студентов наличия самого этого раздела освоения звучащей речи, стоит обратить их внимание на то, что орфоэпические правила представляют собой, образно говоря, зеркальные отражения гораздо более известных и привычных, своевременных и прочно усвоенных в школе (хотелось бы верить) правил орфографии. Можно сказать, если орфография обеспечивает точность передачи устной речи в записи, то орфоэпия должна восстанавливать звучание устной речи по письменной. Нарушениям же этих правил в речевом общении несть числа. В самом деле: как часто, стремясь к ясности, четкости речи, мы позволяем себе отдельные слова, а иногда и отдельные речевые периоды (такты, син-

93

тагмы — эти термины мы используем как синонимы) произносить с особым подчеркиванием, так сказать, чуть ли не «по слогам», нарушая тем самым либо фонетическое единство самостоятельно значимых слов, либо непрерывность, связанность, кантиленность интонации фразы. Так бессознательно, а иногда и осознанно, мы следуем за написанием, где речевые звуки передаются буквами, а одно слово от другого отделяется «пробелом» (его мы и реализуем в паузе).

В устной речи слова, связанные между собой по смыслу, должны объединяться в речевые периоды, деление на которые происходит, в первую очередь, различными по длине паузами. В театральной педагогике пользуются различными определениями для обозначения пауз — от самой короткой, так называемой воздушной люфт-паузы, и до «гастрольной», как говорили издавна на русском театре, — прерывающей уже не просто речевой поток, но, точнее, рассекая психологически оправданный процесс речевого действия.

В то же время достаточно часто слитное произношение слов в речевом такте «провоцирует» говорящего на нарушение орфоэпических правил. Так, например, на стыке слов сохраняется звонкость конечных согласных, и мы слышим, например, «уЖутро» вместо «уШ утро».

Готовясь к роли в спектакле, актеру предстоит не только создать «жизнь человеческого духа роли», но и совершать на репетициях, а далее и на спектакле преобразование собственной речи в речь персонажа, в речь своего героя на сцене. Значит, собственная речь актера к моменту выхода на сцену должна быть освобождена от индивидуальных речевых погрешностей, приведена к безусловной литературной, культурной норме. Кроме того, должны быть воспитаны такие качества фонематического слуха, которые могли бы помочь привносить штрихи иных речевых манер в соответствии с требованиями роли.

Конечной целью обучения будет формирование у студента нормативного, стабильного, фонетического оформления речи, максимально приближенного, а еще лучше — полностью соответствующего русской культурной речевой традиции. Для актера, в виде исключения или неожиданного феномена, может теоретически существовать вариант, когда на сцене его персонаж пользуется одной культурной нормой, а в жизни продолжает удерживаться другой — «говорный» вариант (подобно тому, как заикающиеся в жизни актеры — например, Илларион Певцов, —

безукоризненно говорят на сцене). Ведь умением создавать особую, речевую манеру, речевую «маску» широко пользуются в театре издавна. Вспомним чередование речи стихотворной у одних и прозаической у других персона-

94

жей в пьесах Шекспира. Отметим и смешение их в сценах, так сказать, «господ» и «слуг» (сцена Гамлета и могильщика, например).

На деле, в ряде случаев удается приблизить речь к эталонному звуковому оформлению — в соответствии с огромным количеством индивидуальных факторов, в числе которых, наряду со степенью развитости фонематического слуха, способности к подражанию, чувству речевого ритма, прилежанию, наконец, — огромное значение имеет и «востребованность» формируемого навыка как в процессе обучения, так и в дальнейшей творческой жизни в театре.

Традиционно, сразу же после зачисления в СПбГАТИ педагог по сценической речи проводит со вновь принятым курсом вводное занятие. Кроме сведений о строении голосо-речевого аппарата, советов по гигиене голоса и прочих кратких рекомендаций, студенты узнают некоторые правила орфоэпии и получают задание, которое должно быть выполнено к началу занятий.

Мы считаем, что целесообразно дать для начала краткие сведения о норме речи всему курсу без исключения, независимо от степени чистоты, нормативности произношения каждого студента. Представляется важным, чтобы в дальнейшем вся группа не только была оснащена знанием правил преобразования письменной речи в звучащую, но и могла пользоваться единой терминологией.

Домашнее письменное задание заключается в орфоэпическом разборе прозаического художественного текста объемом до двух-трех страниц по упрощенной транскрипции, предложенной педагогом. (Возможно ограничение отмечаемых изменений произношения только гласными «А» и «О»: над ударным слогом — знак ударения, над ПЕРВЫМ ПРЕДУДАРНЫМ слогом - «А-короткое», над всеми СЛАБЫМИ - как ПРЕД-ПРЕДУДАРНЫМИ, так и ЗАУДАРНЫМИ слогами -«Ъ», знак «твердой беглости».) Текст должен быть переписан в отдельную тетрадь разборчиво, через строчку или через две клетки.

В дальнейшем, после проверки летнего задания, все практические занятия направлены на освоение полного артикуляционного оформления гласного в ударном слоге. Ведь всякое искажение артикуляции приводит к нарушению звуковых характеристик гласного, к подмене его другим, что отражается на смысле речи.

Под наблюдением педагога уточняется позиция губ, челюсти, языка для каждого конкретного звука. При необходимости педагог поправляет привычную бытовую артикуляцию студента. Классическая позиция закрепляется не только запоминанием движений артикуляционных мышц, но и зрительно, при помощи зеркала.

Поскольку одним из часто встречающихся недостатков является неполное раскрытие рта, — удобно начинать с гласного «А», требу-

95

ющего наибольшего раскрытия (в полной артикуляционной позиции нижняя челюсть должна опуститься вниз на два пальца — около 2,5 см). После беззвучной установки артикуляционных позиций гласных в очередности принятой «линейки гласных» У-О-А-Э-И-Ы закрепим мышечные ощущения, связанные с их изменением.

Уже с первых же занятий педагоги могут предлагать студентам рекомендуемые нами образцы индивидуальных и парных заданий.

Задание 1. «Произнесите» беззвучно в замедленном темпе: УУУ— ООО, затем ООО-ААА, ААА-ЭЭЭ и в обратном порядке ЭЭЭ-ААА, ААА—ООО, ООО—УУУ, отрабатывая плавное изменение артикуляции, «соскальзывание», «перетекание» одной артикуляционной позиции в другую.

Обратите внимание на положение уголков рта, которые при произнесении «А» не должны раздвигаться по горизонтали более, чем в естественном положении вне речи. (Удобно фиксировать это расстояние кончиками разведенных указательного и среднего пальцев руки.)

Задание 2. После плавного и протяжного чередования гласных артикулируйте в быстром темпе: У!- О!; У! — А!; и т. д., произнося по несколько раз каждую противопоставляемую пару гласных, постепенно наращивая темп.

Задание 3. Оправдайте произнесение звука «У» объемно, с полной артикуляцией, необходимостью, например, 1 — напугать партнера, 2 — желанием сориентироваться в темноте или тумане, продвигаясь в роли «катера»;

— произнесение звука «О» — удивляясь или изумляясь чему-то;

— звука «А» — соглашаясь с чем-то или сомневаясь в чем-то;

— звука «Э» — не доверяя кому-то или проверяя что-то.

(Мотивации были частично предложены студентами на занятиях. Более расширенные предлагаемые обстоятельства обычно возникают дополнительно.)

Для проверки и закрепления вырабатываемого навыка используем односложные слова, объединенные в группы:

3.1. начинающиеся с гласного: Ах — Ох (Гласный — согласный «Гс»); Акт — Ост («Гсс»).

3.2. заканчивающиеся гласным: нА — дО («сГ»); брА — днО («ссГ»); мглА — в стО («сссГ»).

3.3. имеющие гласный между двумя, а затем и более согласными: рАз — нОс («Гс»); брАт — крОт («ссГс»); стАрт — трОмб («ссГсс»); влАвь — вслАсть («сссГсс»),

Слова для тренинга студенты подбирают сами, в процессе работы обмениваются примерами, исправляя и дополняя материал.

Задание 4. Четко произносите слова первой группы, следя при помощи зеркала за точностью и полностью соблюдением артикуляционной позиции.

Произнесите каждое слово по два раза, сначала наблюдая за артикуляцией в зеркало, а затем — стараясь в точности вызвать те же точные ощущения артикуляционных движений. При необходимости повторять упражнение несколько раз.

Убедившись в том, что правильная артикуляция соблюдается, переходите к материалу второй, а затем и третьей группы слов.

Задание 5. (Выполняется с партнером.) Первый студент беззвучно артикулирует в произвольном порядке гласные (сходство по внешней артикуляции звуков «И» и «Ы» позволяет ограничиться одним из них). Вторым — озвучивает. Если качество оформления звука удовлетворяет первого студента, можно перейти к следующей позиции, если нет, — надо повторить несколько раз. Затем тренирующиеся меняются ролями.

Задание 6. (Выполняется с партнером.) Первый артикулирует пары гласных, усиливая, укрупняя вторую, делая на ней ударение: уУ! уО! уА! уЭ! уИ! аУ! аО! — и далее, по «линейке гласных», различимо оформляя артикуляционно (т. е. как по степени огубленности, так и по открытию рта) «первый предупредительный» и «ударный» слоги.

В дальнейшем освоенную, отработанную и закрепленную артикуляцию гласных звуков, контролируемую сначала педагогом, затем партнером, а далее с помощью зеркала и мышечной памяти самим студентом, необходимо перевести в разряд автоматического навыка. Для закрепления этого навыка используем специально подобранные слова, повторяющие чередование гласных:

укУс укОл удАр кузЕн уйдИ, и т. д.

Задание 7. Подберите слова по образцу и произносите их, соблюдая точную артикуляцию, сначала проверяя ее в зеркале, затем — в паре с партнером:

7.1. начинайте со специально подобранных примеров с гласны-ми-диффтонгами: могУ—Ухать; нУ— Очень; У—Аллы; У—Этой...

7.2. продолжайте со словами: урЮк! УбОр! УгАс!

96

97

Когда произношение студента, его артикуляция достигают стабильной нормы, тренинг продолжаем с небольшим мячиком.

Задание 8. Произносите тренировочные слова 1 группы (из Задания 4), одновременно подбрасывая мяч вверх. Пусть гласный звук совпадает с наивысшей точкой полета мяча.

Добивайтесь, чтобы слово звучало слитно, согласные были бы «приклеены» к гласному, самому долгому звуку в слове.

Мяч следует подбрасывать легко, невысоко, главное — делать это ритмично, может быть, сначала бросать и ловить одной правой рукой, только потом подключите и левую. Непременно следите за тем, чтобы мяч взлетал строго вертикально, так же как мы направляем вверх сам звук.

«Озвучивается» верхняя точка полета мяча (совпадение произнесения гласного звука и момента попадания его в ладонь — неверно).

Дальнейшее закрепление воспитываемого навыка происходит, когда произнесение слов студенты соединяют с шагами.

Задание 9. Произносятся односложные слова, на каждом из них делайте попеременные шаги то одной, то другой ногой. Слово — шаг, следующее — еще один.

Задание 10. Произносятся односложные слова, одновременно с шагом подбрасывайте мяч вверх. На определенном этапе освоения индивидуальную работу можно включить в групповой тренинг. Студенты поочередно предлагают слова, повторяемые тут же остальными — уже с мячом, а затем и с шагами...

К освоению закономерностей изменения звучания гласных в трехсложных и многосложных слогах целесообразно переходить только после закрепления точного полного артикуляционного навыка произнесения гласных У, О, А, Э, И, Ы в односложных словах, т. е. под ударением.

Считается, что большинство говорящих по-русски обычно без труда различают три основных типа слогов:

1. УДАРНЫЙ — самый четкий и полный, в составе самостоятельного слова — один (возможны «побочные», дополнительные, ослабленные ударения в сложных, составных словах, они помечены обычно в орфоэпических словарях).

2. ПЕРВЫЙ ПРЕДУДАРНЫЙ - относительно более укороченный, стертый (тождествен ему по этим качествам откры-

тый гласный в начале слова, так называемое «абсолютное начало*» слова).

3. СЛАБЫЕ (ПРЕДПРЕДУДАРНЫЕ и ЗАУДАРНЫЕ) слоги — с гласными звуками, редуцированными до «беглости». В отличие от первого и второго типов их может быть несколько. Поскольку в русском языке ударение в слове непостоянно и может быть на любом месте, — полезно рассмотреть слоговый состав слова более внимательно. Пользуемся таблицей, которая была предложена преподавателем кафедры сценической речи ЛГИТМиК Клариссой Александровной Лубенской.

Помещая слоги в соответствующие столбцы (отмечая знаком «—» (пропуск) отсутствие в данном слове слогов определенного типа), студент, по нашим многолетним наблюдениям, быстрее наглядно усваивает, что «УДАРНЫЙ» слог входит в состав каждого значимого слова непременно, «1-ый ПРЕДУДАРНЫЙ» может быть, но может и отсутствовать, «ПРЕД-ПРЕДУДАРНЫЕ» слоги могут быть только при наличии «1-ого ПРЕДУДАРНОГО».

Все слоги, следующие заударным, — «ЗАУДАРНЫЕ», их может быть несколько.

Если слово начинается с гласной, — это «АБСОЛЮТНОЕ НАЧАЛО» слова. (Нас интересуют лишь безударные варианты.)

АБСОЛЮТНОЕ НАЧАЛО СЛОВА (укороченный слог)	ПРЕД-ПРЕДУДАРНЫЕ СЛОГИ (слабые, редуцированные)	1-й ПРЕДУДАРНЫЙ СЛОГ (укороченный)	УДАРНЫЙ СЛОГ (полный)	ЗАУДАРНЫЕ СЛОГИ (слабые, редуцированные)

Заполняя таблицу примерами по образцу, студенты быстрее запоминают названия слогов и присущие им качества (полные — укороченные — слабые). При проверке — для педагога очевиднее становятся индивидуальные ошибки студентов. После выполнения задания дома студенты могут проверять его друг у друга (сначала под контролем или с завершающей проверкой педагога).

Поскольку безударные гласные изменяются не только количественно, но и качественно, в дальнейшем тренинге рассматриваем

99

их с учетом того, что в безударном положении гласные изменяются неодинаково.

У, Э, И, Ы — теряют в долготе, стираются артикуляционно, но все же отчетливо звукообразны в любом положении.

Гораздо сильнее изменяются в безударных положениях звуки «А» и «О» (по одним закономерностям) и звуки, произносимые на месте написанных букв «Е» и «Я» (по другим, как бы

параллельным закономерностям).

Изменения на месте написанных «А» и «О»

1-ЫЙ ПРЕДУДАРНЫЙ слог (а также «АБСОЛЮТНОЕ НАЧАЛО СЛОВА» — т. е. случай, когда слово начинается с безударной гласной, — например, /обладать/, /отвечать/, /аппарат/ и т. д.) снимает различие гласных «А» и «О». Совершенно отчетливо в этих двух позициях одинаково произносится «А короткое» со средним раскрытием рта. Естественно, «О» изменяется сильнее: теряется огубленность, и из звука заднего ряда, среднего подъема, гласная переходит в звук среднего ряда, нижнего подъема. В артикуляции заметно ослабление напряжения как внешне, так и внутренне (на «А» — язык лежит плоско).

Во всех же СЛАБЫХ слогах - как ЗАУДАРНЫХ так и ПРЕД-ПРЕДУДАРНЫХ (и тех и других может быть в слове несколько), произносится звук, еще более укороченный, стертый по артикуляции, не требующий открытого рта, — т. е. «Ы-образный», редуцированный, называемый в орфоэпическом разборе «твердой беглостью», обозначаемый в упрощенной транскрипции — «Ъ», гласный звук среднего ряда, за счет значительного укорачивания — почти без подъема языка. (Отмечаемое некоторыми исследователями разговорной русской речи относительное растягивание заударного гласного в «открытых» слогах мы считаем возможным не учитывать, как это отражено и в статье Р. И. Аванесова «Сведения о произношении и ударении».)

Изменения в произношении на месте написанных «Е» и «Я»

1-Й ПРЕДУДАРНЫЙ слог и АБСОЛЮТНОЕ НАЧАЛО СЛОВА снимают различие гласных «Е» и «Я», произносится одинаковый звук среднего ряда, верхнего подъема языка — укороченное «И-образное „Е"», в транскрипции «Ей». (В начале слова и после предшествующей гласной обязательна «Йотация».)



В СЛАБЫХ же слогах (как ПРЕД-ПРЕДУДАРНЫХ, так и ЗА-УДАРНЫХ) — так называемая «мягкая беглость» — укороченный звук верхнесреднего подъема, переднего ряда, почти «И» безударное, в транскрипции — «Ь».

ИСКЛЮЧЕНИЯ:

— На месте букв А и О после всегда мягких шипящих «Ч» и «Щ» произносятся:

- 1) в 1-ОМ ПРЕДУДАРНОМ - «Ей»: (чалма) - «чЕилМА», (щавель) — «щЕивЕль»;
- 2) во всех слабых слогах «Ь» — «мягкая беглость» — (чаровница) — «чЬрАвнИцЬ», (скукота) — «скулАтИщЬ».

— В некоторых заимствованных словах допускается, а иногда и подчеркнуто культивируется произношение безударного «О»: БОА, КАКАО, кРЕДО, ПОЭТ, РАДИО и др. (всегда отмечено в словаре).

Нередко так же произносится «О» и в именах собственных ФЛО-БЕР, ШОПЕН, БОРНЕО. (В соответствии с современными нормами количество таких слов сокращается.)

— На месте же «Е» и «Я» после всегда твердых «Ж», «Ш» и «Ц» произносятся:

- 1) в первом предударном «Эы» — (жена) — «жЭыНА», (шесток) — «шЭыстОк», (цена) — «цЭыНА».
- 2) во всех слабых слогах «Ъ», — твердая беглость — (женихи) — «жЪнихИ», (шевелюра) — «шЪвилЮрЪ», (целина) — «цЪлинА».

Практическую работу продолжим освоением редуцирования заударных гласных. Под контролем педагога студент уточняет стертую артикуляцию заударных.

Задание 11. Начинайте с чередования «А—Ъ», как наиболее яркого, затем «О—Ъ», в котором не только уменьшается раскрытие рта, но и снимается огубленность. Обратите внимание — в заударном положении нет ни «А», ни «О», ни «Е(Э)>>».

Как и в предыдущих заданиях, необходим самоконтроль с помощью зеркала.

Продолжаем тренинг с мячом.

Задание 12. Произнесите двусложные слова с ударением на первом слоге (/ -/) — тип стихотворного размера «хорея», подбрасывая мяч вверх вместе с УДАРНЫМ слогом.

ЗАУДАРНЫЙ слог тесно примыкает к первому, успевайте произнести редуцированный звук, пока

еще летит мяч. Для тренинга подберите слова со следующим расположением гласных звуков:

- 12.1. В ударном слоге А, в заударном — тоже лАмЪ — лама
 12.2. В ударном слоге А, в заударном — О сАлЪ — сало
 12.3. В ударном слоге О, в заударном — А рОзЪ — роза
 12.4. В ударном слоге О, в заударном — тоже пОлнЪ — полно

Внимание должно быть направлено на то, что во всех предлагаемых вариантах В ЗАУДАРНЫХ слогах произносится один и тот же редуцированный звук — «Ъ» — твердая беглость.

Следите за тем, чтобы заударные гласные произносились совершенно одинаково, предельно коротко, со стертой (не лабиализованной) артикуляцией, с малым раскрытием рта.

Задание 13. Подобным же образом осваивайте слова того же ритмического рисунка (/ -), но с МЯГКОЙ «Ъ» беглостью в заударном слоге:

- 13.1. В ударном и заударном — Е мЕбЪль — мебель
 13.2. В ударном и заударном — Я дЯдЪ — дядя
 13.3. В ударном Е, в заударном — Я сЕмЪ — семья
 13.4. В ударном Я, в заударном — Е вЯнЪт — вянет

Задание 14. Так же, т. е. с одним подбросом мяча на первом, ударном слоге, произносите и трехсложные слова (/ - -), так сказать, «дактилического» типа, как с твердой, так и с мягкой редуциацией, — и редко, но все же встречающиеся четырехсложные (гипердактилические или «пеон 1-ый»).

Поскольку РЕДУКЦИЯ (изменение и ослабление) заударных касается только гласной, — только здесь изменяется, сглаживается артикуляция, надо следить за точной дыхательной «поддержкой» конечных согласных и четкой работой языка и губ. Включайте в тренинг слова, заканчивающиеся двумя и более согласными звуками.

Задание 15. Произносите слова с несколькими согласными на конце, подбрасывая мяч.

Продолжаем закрепление воспитываемого навыка:

Задание 16. При произнесении односложных слов на каждом из них делайте попеременные шаги то одной, то другой ногой. Слово — шаг, следующее — еще один.

— Так же, т. е. делая шаги на ударном гласном, — произносите слова с одним заударным слогом (/ -). Слово произносится коротко, на ОДНОМ движении.

- Так же (с ОДНИМ шагом) произносятся трехсложные (/ - -)
 — и четырехсложные (/ - - -) слова.

Задание 17. Слова того же ритмического рисунка, в той же очередности возрастания сложности, произносите, соединив подбрасывание мяча с шагами на ударном слоге. Начинайте с (/ -), затем переходите к (/ - -), далее — (/ - - -)...

По экспериментальным наблюдениям профессора Л. В. Щербы («Русские гласные в качественном и количественном отношении». СПб., 1912. С. 148), в русском произношении ударный гласный, при прочих равных условиях, требует примерно в 1,5 раза больше времени, чем неударный.

В предлагаемом далее тренинге мы принимаем УДАРНЫЙ слог за условную единицу звучания для данного конкретного слова, произносимого в данном конкретном темпе речи. В соотношении с ним — 1-Й ПРЕДУДАРНЫЙ (и тождественное ему АБСОЛЮТНОЕ НАЧАЛО слова) — половина, а ВСЕ СЛАБЫЕ — только четверти.

Мы позволили себе несколько усреднить временные интервалы в соответствии с тремя типами слогов, не обладая экспериментальной базой и в отсутствие возможности регистрировать точную длину гласных в потоке речи. Однако мы убеждены, что предлагаемого нами в тренинге соотношения сильных, ослабленных и слабых слогов достаточно для построения результативного речевого тренинга актеров.

Предыдущие упражнения направлены на закрепление навыка ощущения и соблюдения относительной долготы ударного гласного в его полной, нормативной артикуляции, повторяемости этого качества при определенном темпе речи.

Следующий этап позволяет нам перейти к словесному материалу, более разнообразному в ритмическом отношении.

Предлагаем подобрать слова, содержащие 1-й ПРЕДУДАРНЫЙ СЛОГ (- /), второй — УДАРНЫЙ. Гласный звук этого слога занимает промежуточное положение между сильным и долгим УДАРНЫМ и СЛАБЫМИ, РЕДУЦИРОВАННЫМИ слогами. Т. е. по долготе он вполнину

короче, чем УДАРНЫЙ.

Для овладения нормативной, но меняющейся долготой гласных звуков в слогах двух типов пользуемся следующим приемом.

Начинаем с быстрого, короткого, легкого, совершаемого почти в горизонтальной плоскости переброса, почти «переката» мяча из одной руки в другую. Переброс сопровождается 1-Й ПРЕДУДАРНЫЙ слог, и сразу же, без паузы, на УДАРНОМ слоге мяч взлетает верти-

102

103

кально вверх. Важно, чтобы руки не были на расстоянии более 20—25 см одна от другой, тогда сокращение гласного 1-го ПРЕДУДАРНОГО слога происходит само собой, совершенно естественно отличаясь от УДАРНОГО слога, на котором мы подбрасываем мяч вверх.

Задание 18. Произнесите тренировочные слова предлагаемой ритмической группы (-/) вместе с перебросом и подбросом мяча вверх. Добивайтесь, чтобы каждое слово звучало слитно, согласные были бы «приклеены» к гласным.

18.1. В 1-ом ПРЕДУДАРНОМ «А - короткое» (в написании - А), во втором — «А ударное».

18.2. В 1-ом ПРЕДУДАРНОМ «А - короткое»(в написании - О), во втором — «Аударное».

18.3. В 1-ом ПРЕДУДАРНОМ «А - короткое» (в написании-А), во втором — «О ударное».

18.4. В 1-ом ПРЕДУДАРНОМ «А - короткое» (в написании-О), во втором — «О ударное».

18.5. В 1-ом ПРЕДУДАРНОМ «А- короткое» (в написании -А), во втором — под ударением любые гласные.

18.6. В 1-ом ПРЕДУДАРНОМ «А- короткое»(в написании - О), во втором — под ударением любые гласные.

Задание 19. Подберите слова (-/), начинающиеся с безударного гласного «О» или «А», т. е. имеющие АБСОЛЮТНОЕ НАЧАЛО СЛОВА. Фонетически это должны быть совершенно тождественные звуки по долготе и артикуляции.

Произнесите, продолжая перебрасывать мяч, слова с гласными» А» и «О», объединяя их в пары: АббАт — АбдАть (аббат-обдать), АрЕст — АрЕХ (арест-орех), АмбАр- АбмАн (амбар-обман) и так далее. Добейтесь, чтобы в сходных фонемах гласные звучали одинаково.

Затем, в том же ритмическом рисунке работы с мячом, тренируйте слова с «Е» и «Я» в 1-ом ПРЕДУДАРНОМ СЛОГЕ и АБСОЛЮТНОМ НАЧАЛЕ СЛОВА (-/-). Произносятся «Е, склоненное к И» (в на-

104
шей упрощенной транскрипции — «Ей»), не пропускайте йотацию в начале слова.

Закрепляем полученные результаты. К большому шагу с подбросом мяча на каждом УДАРНОМ слоге, в двусложных словах (-/-) добавляем на 1-ОМ ПРЕДУДАРНОМ слоге (с коротким перебросом мяча в горизонтали) — короткий полушаг. (Иногда оказывается целесообразным для некоторых студентов освоить произнесение слов с шагами отдельно, лишь через некоторое время соединяя обе части тренинга вместе.) Тренировочный материал этого этапа на определенном уровне освоения начинает звучать как схема «чистого» стихотворного размера ЯМБА.

Задание 20. Произнесите слова из освоенных ранее заданий с мячом и в данном упражнении, в котором за короткими шагами — в слогах, так сказать, «половинных», 1-ОМ ПРЕДУДАРНОМ и в АБСОЛЮТНОМ НАЧАЛЕ СЛОВА следует большой шаг на УДАРНОМ. Соедините с перебросом и подбросом мяча.

Еще более сложный ритмический рисунок у начинающих с безударного гласного (-/-) слов. Как исключение, в двух слогах подряд произносятся «половинные» гласные — в АБСОЛЮТНОМ НАЧАЛЕ СЛОВА и в 1-ОМ ПРЕДУДАРНОМ. И, как исключение, произносятся слова такого типа, перебросим мяч два раза в горизонтали, после чего бросаем его вверх.

Задание 21. Повторите предложенные слова с шагами (в этом случае укороченных шагов на половинных слогах — два!) — и сразу широкий — на УДАРНОМ. Соедините с перебросами мяча в горизон-тали(2 раза!) и подбросом его вверх.

Задание 22. Добавьте слова с ЗАУДАРНЫМ редуцированным сло-гом(—/-). (На ЗАУДАРНЫХ слогах подбросов мяча и шагов — НЕТ!)

Задание 23. Начав освоение ритмических рисунков со слов с более очевидными в артикуляционном отношении гласными А и О, дополните тренинг словами с иными гласными, меняющимися в безударных слогах лишь количественно.

Отработайте с мячом.

Отработайте с шагами.

Соедините оба вида помогающих движений.

105

Задание 24. Еще более сложного ощущения изменяющегося ритмического рисунка, а вслед за

этим и эквивалента в движении — различных перебросов мяча и шагов — требуют слова, в которых при АБСОЛЮТНОМ начале слова есть и ПРЕД-ПРЕДУДАРНЫЕ.

Задание 25. Произнесите предлагаемые слова, обращая внимание на то, что в слабых ПРЕД-ПРЕДУДАРНЫХ слогах, так же, как и в заударных, — на месте редуцированных гласных — нет ни подброса мяча, ни шагов! Постарайтесь ощутить всем телом паузу, задержку, почти синкопу.

Задание 26. Дополните тренируемый материал словами соответствующего ритмического рисунка с иными гласными. Закрепите их верный ритмический рисунок усвоенными ранее способами.

Занимаясь так подробно гласными, необходимо уделить внимание сохранению йотации гласных — Ю — Ё — Я — Ев АБСОЛЮТНОМ НАЧАЛЕ слов и после гласных или разделительных ь и ы.

Задание 27. Включите в тренинг слова с йотированными гласными. Обращайте внимание, что йотация сохраняется во всех типах слогов как в начале слова, так и после гласных или разделительных знаков. (Исключение — произнесение окончаний прилагательных и причастий - ИЕ, -ЫЕ как -ИИ, -ЫИ.). Ни на подброс мяча, ни на шаги йотация влияния не оказывает.

Почувствовав себя свободно в ритмической структуре слова с помощью мяча и шагов, отработав попеременно определенные ритмические рисунки, студент получает возможность перейти и к свободной речи. В разговорной речи, которую обычно моделирует драматургия, фразы состоят из слов различной длины. Особенно это становится очевидным при ритмическом анализе стихотворной речи. Пример «чистого» ямба, как и любого другого стихотворного размера, найти достаточно трудно. Одна-две, редко три строки подряд обходятся без добавления вспомогательных размеров — пиррихия и спондея. Это — прямое следствие многообразия слогового состава русских слов и подвижности, смещения ударения при построении фразы. В этом сложность, но в этом же и особая красота.

В освоении ритмических конструкций, в подборе тренировочного материала непременно обращаем внимание на слитное произношение предлогов и частиц (ПРОКЛИТИК) со значимыми, смыс-лоразличительными словами, что закреплено в русской речи даже ПЕРЕНОСОМ ударения с основы на частицу или предлог: ЗА спину,

106

НА поле, НЕ был. В звучащем потоке речи АБСОЛЮТНЫЕ проклитики сливаются с основным словом в одно фонетическое слово. (То же происходит и с ЭНКЛИТИКАМИ — односложными частицами, стоящими после слова, — они тоже сливаются в одну лексическую единицу. Однако ударение они не принимают — во всяком случае с такими примерами мы не столкнулись.)

Начиная готовить переход к авторскому, литературному тексту, в котором студент столкнется с постоянной сменой орфоэпического оформления каждого слова, предлагаем начать со стихотворной речи, подчиненной определенному ритму. (Однако надо быть готовыми к тому, что в русской поэзии «разновеликость» безударных слогов разных типов, как правило, не учитывается.) Для первых упражнений на смыслово-связанном речевом материале отлично подходит изредка встречающийся в русской поэзии XX века «БРАХИКОЛОН» — сверхкороткий, односложный стих. Примерами могут послужить приведенные ниже два сонета.

РОДИОН ИВАНОВ ИЛЬЯ СЕЛЬВИНСКИЙ
ИСПАНСКИЙ СОНЕТ СОНЕТ

Звон	Дол
Шпор...	Сед.
Взор...	Шел
Стон...	Дед-
Дон	След
Скор.	Вёл-
— «Вор,	Брёл
Вон!»	Вслед.
Смял,	Вдруг
Взял	Лук
Честь!	Ввысь:

Ждет	Трах!
Мечь...	Рысь
Вот!	В прах.

107

Задание 28. Прочтите стихи (И.Сельвинского, Вл. Ходасевича, Родиона Иванова, И.Баженова, С. Бирюкова или других авторов), написанных этим размером, подбрасывая мяч с каждым ударным гласным.

— Повторите, делая шаги.

— Соедините оба типа движений (при недостатке места шаги можно делать не только вперед, но и назад).

Задание 29. Выберите любое другое стихотворение, отметьте в нем места УДАРНЫХ и ПЕРВЫХ ПРЕДУДАРНЫХ слогов, прочтите, подбрасывая и перебрасывая мяч.

Прочтите, делая короткие шаги на ПЕРВОМ ПРЕДУДАРНОМ и большие на УДАРНОМ слоге.

Прочтите, соединив броски мяча и шаги.

Задание 30. Произнесите любую авторскую фразу, сопровождая речь подбросами мяча и шагами, как в предыдущих упражнениях.

Русский национальный язык традиционно разделен или, пожалуй, точнее сказать, его составляют два наречия (наречиями называют самые крупные единицы диалектного членения, определяемые по языковым, культурным и историческим признакам разграничения говоров). Сегодня диалектологами подчеркивается, что множеству конкретных говоров противопоставлена строго определяемая по противоположным признакам оппозиция двух наречий русского языка — «севернорусского — южнорусского».

Одним из основных противопоставлений является различное произнесение в безударных слогах гласных — так называемые «оканье» и «аканье».

Артикуляционно это выражается в большем напряжении губ (лабиализованности) безударных «О» при сохранении заднего ряда образования, т. е. участия приподнятой к заднему нёбу задней части спинки языка (севернорусское наречие). При сравнении с нормой орфоэпического оформления звуков — очевидна большая включенность артикуляционных мышц.

Южнорусское наречие провоцирует закрепощение нижней челюсти В ПЕРВОМ ПРЕДУДАРНОМ слоге с произнесением половинного, укороченного слога как редуцированного. В слабых же (как ПРЕД-ПРЕДУДАРНЫХ, так и ЗАУДАРНЫХ слогах) наблюдается чрезмерное расслабление, так называемое «разваливание» гласных.

Нам представляется целесообразным при исправлении севернорусского говора акцентировать освобождение, расслабление рото-

108

вых, губных и челюстных мышц, подчеркивать естественное для каждого студента расстояние между уголками рта (что характерно как для «А» ударного, «А-короткого», так и для «Ъ беглости — Ы-образно-го звука»). Полезно и дополнительное внимание к расслаблению корня языка, его распластанной позиции за зубами. При переходе к тренировочным словам и текстам предпочтение отдаем словам с «открытыми», т. е. с безударными гласными (без согласных), окончаниями.

Для южнорусского говора очень важно освоение ощущения двойного, по нарастанию меняющегося перехода от «А — короткого» к «Аударному», как в ЗАДАНИИ 6. С

противопоставления этих звуков стоит начать, впоследствии переходя и к другим звукочередованиям. В тренинговом материале более полезны слова с закрытыми конечными безударными слогами, «захлопывающими» рот, особенно с губными согласными «П» (в написании может быть Б) и «М».

Эффективность предлагаемого нами тренинга проверялась в течение многих лет. К сожалению, год от года востребованность и актуальность методики возрастает. Методические приемы и материалы для тренировки продолжают совершенствоваться от курса к курсу.

В своей работе мы искали пути, способные облегчить студенту процесс овладения ритмической структурой звучащей русской речи. И, как нам кажется, нашли достаточно простой и результативный способ, требующий значительной личностной погруженности в процесс и активного отношения студента к своим проблемам.

КИМЖЁН-А

аспирантка кафедры сценической речи

Проблемы обучения сценической речи в театральных школах

Южной Кореи

Восток на протяжении долгого периода времени жил изолированно от европейской культуры. Жизнь общества проходила в условиях жестко регламентированной системы общественных отношений, в связи с чем и системы традиционных театров Японии, Китая, Кореи и других стран юго-восточной Азии сформировались в своей образно-исполнительской, эстетической и содержательной части как жестко замкнутые знаково-символические структуры. Они продуцировали свой особый мир, где доминировало не выражение, а обозначение. По своей сути театральное искусство Востока было близко тому, что К. С. Станиславский называл «театром представления».

Процесс европеизации сценического искусства, начавшийся в начале XX века, разомкнул кольцо творческой ограниченности восточного театра и в своем глубинном подтексте был связан с установлением более тесных и динамичных связей между искусством и реальностью: в отличие от жеста и пластики, слово — «разговорная драма» — имело для этого больше возможностей.

В Корее становление драматического театрального искусства проходило в тяжелых условиях японского оккупационного режима (1910—1945 гг.), и поэтому изначально больше были востребованы не художественно-выразительные возможности драматического искусства, а его социально-публицистические возможности, его свойство «говорить говоря». Главное было не как сказать, а что. И в первые годы после освобождения страны драматическая театральная сцена как наиболее доступный для народа вид искусства продолжает оставаться ареной и рупором острой политической борьбы.

Тем не менее, в 1947—1948 гг. происходит становление Корейской ассоциации сценического искусства, поднявшей вопрос о дальнейшем развитии драматического искусства и подготовившей создание в Сеуле Национального драматического театра под руководством

выдающегося драматурга Лю Чхи-джина. По его же инициативе была создана и первая драматическая театральная школа.

Процесс поступательного развития драматического искусства был прерван гражданской войной 1950—1953 гг., приведшей к расколу страны.

Последствия гражданской войны тяжело сказались на развитии драматического театрального искусства, но еще больший урон ему нанесло становление национального телевидения и кинематографа в начале 60-х гг. прошлого века. Театр не только потерял многих зрителей, но и лишился значительной части творческого потенциала за счет оттока талантливой молодежи и профессиональных театральных деятелей в новую сферу. Кризис охватил не только труппы, работавшие в европейском стиле, но и театры традиционного национального жанра «чхангык».

В 60—70-х гг. в театральной жизни страны, при явном доминировании американской драматической традиции, пользовавшейся официальной государственной поддержкой, в качестве протеста против засилья массовой западной культуры зарождается независимое течение театра малых форм, близкое к современному камерному направлению. Его приверженцы не стремились к созданию коммерческих постановок, мало заботились о финансовых сборах, делая акцент на художественную и социальную значимость спектаклей.

С конца 70-х гг. популярность камерных театров заметно возросла, на их основе началось формирование экспериментальных течений, разработка оригинальных методов сценического действия с внедрением в него элементов, характерных для традиционного театра. Показательным в этом отношении является творчество театра «Свобода», лидеры которого в лице главного режиссера Ким Джо-нока и ведущего актера Ли Пён-бока смело расширяют границы актерского самовыражения, допускают самостоятельную разработку диалогов и мизансцен. Коллектив труппы делает особый акцент на язык жестов, музыкальное сопровождение, символическость костюмов и декораций. Ему удалось поставить подлинно национальные спектакли на основе классической европейской драматургии («Кровавая свадьба» Ф. Г. Лорки или «Гамлет» У. Шекспира), но с использованием традиционных корейских погребальных или шаманских ритуалов.

Данное течение во многом определило дальнейшее развитие корейского драматического искусства, оказав сильное влияние и на систему театрального образования.

На сегодняшний день в Южной Корее действуют более 80 столичных драматических театров и полсотни провинциальных. Но до сих пор многие из них предпочитают ставить не произведения классических европейских авторов, а пьесы современных, преимуще-

ственно отечественных драматургов. Например, как показал проведенный нами анализ репертуара театральных сезонов 2000—2001 годов, порядка 70% спектаклей были поставлены по произведениям современных корейских авторов.

Конечно, такая репертуарная политика, с одной стороны, положительно влияет на развитие корейского драматического театра, привлекая зрителей в театр актуальными на сегодняшний день темами. Но, с другой стороны, состояние актерского мастерства и уровень драматической культуры в целом проверяются на способности ставить классические произведения. Классика — это всегда основа. Это произведения гарантированно высокого художественного уровня, которые понятны всем, независимо от времени и места их показа. Но классику играть трудно.

Классическое литературное произведение само по себе является произведением языкового искусства, и для его постановки нужны актеры, которые хорошо владеют сценической речью. И если актер не способен выразить «авторское слово», то будь произведение даже шедевром, спектакль все равно останется, если так можно выразиться, «невывысканным», а значит и мертвым. И хотя интерес к классике присутствует, но доля классических постановок (порядка 13%, включая римейки) все же мала, что, на наш взгляд, свидетельствует о недостаточном уровне исполнительского искусства.

Как нам представляется, такое положение дел, возникшее и сложившееся в процессе самосознания и поисков своих собственных путей в драматическом искусстве, теперь во многом обусловлено проблемами профессионального актерского образования в целом и проблемами обучения основам сценической речи в частности.

Еще в октябре 1983 года в журнале «Театральная жизнь Кореи» были опубликованы результаты опроса студентов театральных факультетов и факультетов кинематографии, касающегося общих проблем театрального обучения. Результаты сводятся к следующим выводам:

1. Изучение определенных предметов должно быть не поверхностным, а более специализированным, т. е. более глубоким и конкретным.
2. Нет ясного и четкого разделения между теоретическими и практическими знаниями.
3. Из-за того, что один преподаватель преподает сразу несколько разных дисциплин, содержания разных предметов становятся похожими.

На практике это означает, что обучение на театральных факультетах и в театральных колледжах, как правило, не имеет четкой специализации и осуществляется по общей программе, одинаковой для

112

всех. Кроме того, в обучении не существует ясных границ между теорией и практикой, особенно в таких областях, как сценическая речь, актерское мастерство, сценическое движение и т. д. Да и собственно практических занятий в целом явно недостаточно: будущие актеры получают представление об актерской технике (как внутренней, так и внешней) главным образом не через практический тренинг, организованный по определенной системе, а больше по цитатам из книг К.Станиславского, В.Мейерхольда, М.Чехова и других авторов. И если даже по актерскому мастерству практической подготовки явно не хватает, то что уж говорить о таких дисциплинах, как сценическая речь и сценическое движение?

И хотя с момента публикации результатов опроса количество университетов, имеющих театральные факультеты, возросло почти в сто раз, можно сказать, что такая же ситуация в театральном обучении (за некоторыми исключениями) сохраняется и по сей день.

Вот что, например, дает анализ сроков обучения сценической речи, предусмотренных современными планами тринадцати ведущих университетов:

Университеты, в которых нет ни одного занятия по сценической речи	2 ун-та (15,4%)
Университеты, в которых занятия по сценической речи проводятся 1 семестр	4 ун-та (30,8%)
Университеты, в которых занятия по сценической речи проводятся 2 семестра	4 ун-та (30,8%)
Университеты, в которых занятия по сценической речи проводятся 3-4 семестра	3 ун-та (23,0%)

Комментарии, как говорится, излишни. И это при том, что сценическая речь является важнейшим элементом мастерства актера и нуждается в постоянном тренинге.

Что же касается содержания обучения, то только в Сеульском колледже искусства (программа занятий — 4 семестра) обнаруживается некоторая системность в обучении и проводится намного больше практических занятий, чем в других университетах. Может, именно поэтому среди актеров, наиболее успешно выступающих сегодня на сцене, очень много тех, кто закончили этот колледж. Уровень же подготовки выпускников большинства остальных вузов остается низким. В этом мы убедились, проведя небольшой опрос актеров профессиональных театров Сеула, направленный на выяснение проблем, связанных со сценической речью. Всего в опросе приняли участие 10 человек.

113

Респондентам предлагалось ответить на следующие вопросы:

1. Есть ли у вас проблемы с речью, когда вы выходите на сцену?
2. Как вы преодолеваете эти проблемы?
3. Занимались ли вы речью специально, если да, тогда сколько времени?
4. Что из полученных знаний вы применяете в своей практике?
5. Чем бы вам хотелось позаниматься: дикцией, голосом, передачей смысла?
6. Какая школа сценической речи кажется вам наиболее интересной и почему?

Прежде всего, отметим — наиболее полные и четкие ответы были получены только на первый вопрос. Проблемы с речью на сцене обнаружились у всех опрошенных, и их диапазон охватывал практически все аспекты сценической речи — дыхание, дикцию, голосооб-разование и словесное действие. Говорилось, например, о том, что:

— есть проблемы с произношением, что старание правильно и четко произносить звуки мешает органично действовать;

— часто не хватает дыхания, особенно в сценах, где необходимо активно действовать;

— у звука нет «полетности» и он не доходит до зрителя;

— в речи на сцене трудно добиться необходимой эмоциональной выразительности.

По ответам же на остальные вопросы выяснилось, что подавляющая часть опрошенных актеров не знает, как бороться со всеми этими проблемами. Говоря о важности сценической речи и необходимости упражнений по ее развитию, никто, тем не менее, не смог ничего сказать о существующих школах сценической речи и методах ее развития. А самостоятельный тренинг сводился, по существу, к периодическому проговариванию текста роли и чтению вслух. Все это свидетельствует о том, что многие профессиональные актеры не только плохо владеют сценической речью практически, но и слабо представляют себе, что это такое.

Таким образом, приходится признать, что уровень сценической речи в театральных школах Южной Кореи в целом является неудовлетворительным. И дело, на наш взгляд, не только и не столько в дефиците учебного времени, сколько в недостатке педагогов, владеющих современными, научно-обоснованными методами обучения.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Н. А. КОЛОТОВА

доцент кафедры режиссуры

Из педагогической биографии Ксении Владимировны Куракиной (к 100-летию со дня рождения)

В Малом драматическом театре — театре Европы находится основная часть архива замечательного театрального педагога и режиссера Б. В. Зона. Разбирая этот архив, подготавливая большую работу, посвященную педагогическому наследию мастера, я обнаружила пачку писем, адресованных Борису Вольфовичу. Автор этих писем — выдающийся педагог по сценической речи — Ксения Владимировна Куракина.

Плодотворность, интенсивность и, в конечном счете, успех обучения актерскому искусству зависят от многих факторов. Несомненно, одними из главных являются талант и профессионализм руководителя того или иного курса. Но каким бы педагогическим даром он ни обладал, ему не обойтись без помощников. И вот здесь все зависит от того, удастся ли Мастеру найти и сплотить вокруг себя людей, близких ему по духу, поддерживающих и понимающих его поиски, способных чутко улавливать главное в его педагогическом методе. При этом помощник, соратник, коллега должен быть не послушным исполнителем каких-то, пусть даже очень нужных рекомендаций, а самостоятельной творческой личностью. Главное, что должно объединять всех членов

педагогического коллектива, — наличие общих художественных критериев. Вот такого соратника, помощника, друга и подлинного профессионала обрел Борис Вольфович Зон в лице К. В. Куракиной.

Впервые в своих дневниках Зон упоминает занятия по сценической речи в 1954 году, за три года до встречи с Ксенией Владимировной. Говорится о работе курса набора 1953 года, на котором, например, учились Алиса Фрейндлих, Кирилл Черnozемов, Юрий Родионов, Ариадна Кузнецова. *«13 ноября 1954 г.*

Был на контрольном уроке по речи. Рост очевиден, но студенты утверждают, что вопреки преподавателю, которую они чистят на все корки»¹.

115

Проблема состояла в том, что преподавание сценической речи находилось в отрыве от преподавания актерского мастерства. Это была «другая планета», со своими законами, правилами, шкалой оценок, суть которых определялась понятием «художественное слово». Результатом же становилось очевидное противоречие между тем, как студент говорил на уроках речи, и тем, как он говорил на сценической площадке. Зон был обеспокоен, но не имел возможности что-то изменить. Пытался сам для себя определить, как и что оценивать в работе педагога и студента.

«26 мая 1955 года. Зачет по речи.

Еще раз (для себя) о показателях в этом разделе:

1. *Голос природный.*
2. *Голос выработанный (отрабатываемый).*
3. *Дикция природная.*
4. *Дикция выработанная.*
5. *Исправленные дефекты.*
6. *Мыслеведение.*
7. *Заразительность (способность увлечь).*
8. *Умение держаться»².*

В начале апреля 1956 года Зон ездил в Москву на совещание, посвященное обучению студентов 3-х, 4-х курсов. На этом совещании была затронута проблема постановки голоса, и как эта постановка соотносится с умением органично жить, т. е. органично двигаться и разговаривать на сцене. В дневнике Зон отмечает, что *«...вопрос с голосами у нас продолжает вызывать беспокойство. Это главное, о чем надо думать на 4 курсе»**.

В результате поездки Зон, репетируя «Егора Булычева», стал сам гораздо больше внимания уделять речи, голосу, дикции.

Из дневника:

«23 янв. 1957 года.

... мы не умеем немедленно мобилизовать внешнее как средство выражения внутреннего. И получается: танцуют вообще, дерутся вообще, поют вообще, и читают вообще... Есть часы художественного руководства, которые можно бы употребить на непосредственное участие в тренинговых дисциплинах»⁴.

Эта почти отчаянная мысль пришла Зону в голову именно потому, что тренинговые дисциплины не стали частью общего метода. Разрешить хотя бы отчасти это противоречие Зону удалось только на наборе следующего курса, осенью 1957 года, когда он пригласил преподавать сценическую речь Ксению Владимировну Куракину.

На курсе набора 1957 года учились будущие известные актеры — Эммануил Виторган, Сергей Коковкин, Евгений Меркурьев, Леонид Дьячков.

Зон часто присутствует на уроках сценической речи, снова и снова убеждаясь, что в лице К. В. Куракиной он нашел несомненного единомышленника.

«29 октября 1957 года.

На занятиях Ксении Владимировны. Студенты рассказывали о посещении ими зоопарка. Это было задание - видеть то, о чем говоришь. На своем уроке я спросил у студентов: кто их особенно заинтересовал из рассказывающих. Показали на Дьячкова. Я предполагал таким образом соединить „моих“ зверей с рассказами Ксении Владимировны. Мне не пришлось этого делать. Дьячков рассказывал, иллюстрируя, показывая, играя виденное. Образец игры зверей и одновременно ленты видеопей»⁵.

У Ксении Владимировны был редкий дар — через работу над голосом, через упражнения на дыхание, дикцию она умела освободить студентов от зажимов, от того напряжения, которое не удавалось сбросить на уроках мастерства. Яркий пример тому — обучение Леонида Дьячкова (в будущем народного артиста России, популярного артиста театра им. Ленсовета, к сожалению, рано ушедшего из жизни).

«21 декабря 1959 года.

...В числе других был разобран Дьячков: не держит формы - сегодня так, завтра этак, будто бы знает что, есть нерв, но не может ничего точно выразить. На урок зашла Ксения Влад. По делам зачета... Я попросил Дьячкова показать мне подготовленный имсКс. Влад. „Балу губернатора“ из „Мертвых душ“. Не моргнув глазом, он встал и пошел на площадку. Дали софит. Он встал хорошо и удобно, как испытанный

чтец: свободное тело, ладные ноги, легкие руки и... начал.

Блистательно! Нет другого слова. Разнообразие тембров, богатство оттенков, юмор, точность и решительность во всем, до жестов включительно, их многообразие и полная органическая слитность со всем рассказом в целом. Вот тебе и „отсутствие формы“...»⁶

Борис Вольфович очень высоко ценил педагогический дар К. В. Кв|і псиной. Вместе они набрали курс в 1961 году. Среди выпускников этого набора — Наталья Тенякова, Ольга Антонова, Лев До-дин, Леонид Мозговой.

Из письма Ксении Владимировны Б. В. Зону:

«15.07.1961.

Дорогой Борис Вольфович, мне думается, что этот курс может организовать свою рабочую жизнь при Вашем руководстве. Я верю в это. Только бы вы нашли противоядие против ЗАТХЛОСТИ АТМОСФЕРЫ нашего института. Может быть, у этих хватит здравого смысла»¹.

116

117

Здесь не место более подробно говорить о проблемах, которых коснулась в письме Ксения Владимировна. Это отдельный и весьма поучительный разговор — об атмосфере, конфликтах, подчас непримиримых противоречиях между мастерами различных кафедр.

Ксения Владимировна в начале 60-х работала над второй своей книгой. Первая — «Основы техники речи в трудах К. С. Станиславского» вышла в свет в 1959 году. Вторая книга должна была предположительно называться «Основы словесного действия» и являться как бы продолжением первой. К сожалению, работа над этой книгой не была закончена.

Фрагмент из письма Куракиной Зону приоткрывает творческую кухню Ксении Владимировны и дает представление о масштабе замысла.

«28. 07.64.

...Надо закончить этот единственный и последний, вероятно, опус. Лег вот сейчас на стол К. С. (3 том). А мысль моя вертится, как на раскаленной сковородке. Как же взяться за „Основы словесного действия“¹? Это не „основы техники речи“, хотя все элементы зависят друг от друга, /связаны/ как ребенок неперезанной пуповиной с матерью, но ИЗЛАГАТЬ элементы нельзя по механическому следованию за их перечислением. Последним живым словом К. С. - является его открытие животворящего понятия ЗАКОНА ЗАКОНОВ - О РИТМЕ (и различных темпо-ритмах). Значит мне, берясь за казавшийся мне несложным, труд - подробного изложения всех элементов действенной речи (логика, знаки препинания, паузы, речевые такты и т.д. и т.п.) - НЕОБХОДИМО начать с определения РИТМА в речи. И от этого ЗАКОНА идти потом по всем частностям. От целого к частному. А не наоборот... В Основах техники было легче только потому, что ГОЛОС, ДЫХАНИЕ, ДИКЦИЯ относятся больше к физиологии, чем к психологии, к технологии творческого процесса <...>. Конечно, все - технология, и задача моя раскрыть технологический путь следования. Но без понятия РИТМ, темпо-ритм, подтекст - ничего не сделать. Без стремления к СВЕРХЗАДАЧЕ не нужны никакие ОСНОВЫ словесного действия. Все будет мертвым, вместе с упражнениями и примерами.

Делюсь с Вами возникшими соображениями, конечно, неспроста. Вероятно, это НАЧАЛО того, над чем предстоит работать. Конечно, сегодня мне кажется непреодолимым намеченное путешествие в СТРАНУ СЛОВ - действий, слов-мыслей, образов, иносказаний. Ну, буду пробовать. Только на кафедре речи думают, что мы знаем, что мы можем писать. Ох, какие они все голопузые сопливые пошляки. Тут не только ЗНАНИЯ, тут способности нужны, да интуицию разбудить надо, да в общем, все надо, чего надо актеру, берущемуся за ЖИЗНЬ ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО ДУХА,

118

которая воплощается в конкретные человечески поступки и выражается целым каскадом физических и психических действий (и взглядом, и походкой, и поворотом головы, и умением забить гвоздик, чтобы повесить кастрюльку, или картину и т.д.). Ну хватит. Из этого всего следует, что я на минутку превратилась в живое существо, не чуждое ТВОРЧЕСТВУ»⁸.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ МДТ. Архив Зона. Тетрадь № 4. С. 134.

² Там же. С. 187.

³ МДТ. Архив Зона. Тетрадь № 5. С. 57.

⁴ Там же. С. 96.

⁵ Там же. С. 178.

⁶ МДТ. Архив Зона. Тетрадь № 7. С. 112.

⁷ МДТ. Архив Зона. Курсив К. В. Куракиной.

⁸ Там же.

Краткая справка

Ксения Владимировна Куракина (1903—1988) работала на кафедре сценической речи Ленинградского государственного театрального института (ЛГТИ) им. А. Н. Островского с 1945 по 1951 и с 1956 по 1979 годы.

В автобиографии и личном листке по учету кадров рукой Ксении Владимировны написано:

Дата рождения — 8 марта 1903 года

Место рождения — *г. Влоцлавск*

Указать сословие — *дворянка*

Отец — *Непр. Член Крестьянско-позем. банка***, умер в 1939 г.

Мать — *педагог, умерла во время блокады.*

Образование — *Смольный институт, Школа актерского мастерства Ю. М. Юрьева (в 1922 г).*

Владение иностранными языками — *французским - свободно, английским - немного.*

* Влоцлавск (Влоцлавек) — город под Варшавой, административный центр Влоцлавского воеводства.

** Неприсутственный Член Крестьянско-поземельного банка.

119

В 1916 году Ксения Владимировна поступила в Смольный институт, где служила классной дамой ее мать.

В 1917 году по решению Временного правительства Смольный институт был эвакуирован в г.

Новочеркасск. Во время гражданской войны работала сестрой милосердия в Новочеркасске.

Закончила театральную школу в Новочеркасске, и там же начала работать в театре актрисой на роли молодых героинь. Некоторое время работала в Киевском театре Сатиры, была исполнительницей жанровых песен, имела в репертуаре около 200 песен.

После переезда в Ленинград работала в разных театрах города. Среди них:

Театр Октябрьской железной дороги;

Театр Пролеткульт;

Большой драматический театр;

Кривое зеркало;

Театр книги;

Новый театр.

С 1933 по 1946 год работала в государственном Новом театре под руководством И. М. Кроль, потом Б. М.

Сушкевича. Ушла из Нового театра после смерти художественного руководителя.

В театре играла ведущие роли:

Островский А.Н. «Бешеные деньги» — Лидия,

Чехов А.П. «Три сестры» — Маша,

Шиллер «Мария Стюарт» — Елизавета,

Шекспир «Укрощение строптивой» — Катарина и т. д.

Во время Великой Отечественной войны оказалась с театром на Дальнем Востоке. Работала в театре по обслуживанию Армии и Флота. Награждена медалью «За доблестный труд во время Великой Отечественной войны».

«Педагогическую работу над сценической речью начала в 1943 году в студии при Новом театре - по поручению Б. М. Сушкевича, доверившего мне воспитание молодых, начинающих артистов - в области слова.

...дело педагогическое увлекает все больше и больше, и вместе с растущими и крепнущими учениками - растет желание уйти в педагогическую и научную работу».*

В 1945 году Ксения Владимировна была приглашена на кафедру сценической речи

Ленинградского государственного театрального

института. Период работы Ксении Владимировны на кафедре в определенном смысле можно назвать «куракинским». Ксения Владимировна была выдающимся педагогом с огромной духовной и интеллектуальной культурой, с новаторскими исканиями в методике преподавания предмета. Именно ей принадлежит первенство в изучении наследия К. С. Станиславского с позиции техники сценической речи. Это она открыла новые, неожиданные возможности в объединении «вокального» и «речевого» подходов к воспитанию голоса и речи драматического артиста. Замечательными были ее совместные опыты с педагогом-вокалистом Л. Б. Жук и О. И. Небельской.*

Но, пожалуй, главным, помимо педагогического таланта, мастерства режиссера литературной эстрады, было то, что особенно глубоко осело в ее учениках, — сила культурного и духовного воздействия личности.

На Фестивале 2003 года кафедра сценической речи провела Ку-ракинские чтения, на которых выступили с воспоминаниями о Ксении Владимировне ее ученики и коллеги: Л. М. Субботовская, Л. П. Мозговой, О. Д. Зорин. О творческом пути замечательной актрисы и педагога поведал доктор искусствоведения, профессор Д. И. Золот-ницкий.

К юбилейной дате академия выпустила отдельным изданием статью К.В. Куракиной «Восемнадцать упражнений вокального характера для голоса и дикции драматического актера».

В. Н. Галендеев Л. Д. Алфёрова

** Архив СПбГАТИ. Личное дело К. В. Куракиной. Автобиография (документ не датирован. — Л. А.).*

* Лидия Борисовна Жук, известная ленинградская оперная певица. Работала в начале 1950-х годов на кафедре сценической речи ЛГТИ. Ольга Ивановна Небельская — выдающийся вокальный педагог, доцент кафедры музыкального воспитания ЛГТИ (1946-1972 гг.).

Методические открытия этих педагогов продолжает творчески развивать профессор кафедры вокала и музыкального воспитания Л. М. Субботовская, работающая в академии с 1947 г. по настоящее время.

120

И. А. БОГДАНОВ

профессор,

заведующий кафедрой

эстрадного искусства и музыкального театра,

кандидат искусствоведения

Речевые жанры эстрады сегодня

Одна из особенностей эстрады всегда состояла в том, что она откликалась на вкусы и запросы зрителя. Актуальность этого искусства заключается не только в изменчивости тем, но и в чутком реагировании на изменение состава публики и на трансформацию ее эстетических потребностей. Периодическая оценка этих изменений, безусловно, важная задача для эстрадоведения. Однако данная статья не претендует на такой анализ, здесь делается лишь попытка обозначить сами изменения последних лет в достаточно большой группе эстрадных жанров — речевых. Вопрос, который задавала в 80-х годах прошлого столетия Л. И. Тихвинская, не менее актуален и сегодня: «Куда исчезла „настоящая эстрада?“», — спрашивала автор в заглавии статьи, помещенной в сборнике «Проблемы развития современного эстрадного искусства»¹. С тех пор не прошло и двадцати лет, но появление на эстраде новых форм традиционных эстрадных жанров требует по-новому взглянуть на происходящие процессы, в том числе и в речевых жанрах. Ряд разновидностей речевых жанров успешно продолжают существовать в «классических» формах и сегодня. Это относится, прежде всего, к эстраднему монологу в образе (в маске), который сохраняет популярность усилиями ведущих мастеров. К сожалению, молодых имен здесь практически нет. Ведь произошла, во многом, «узурпация» жанра самими авторами, которые сами читают с эстрады свои произведения. Но и здесь надо отметить, что эстрадные литераторы как бы создали свои образы и маски. К публике выходит не просто литератор, а автор-артист, который играет собственное произведение.

Удерживает свои позиции и эстрадный бытовой рассказ, хотя, в отличие от прошлого, он представлен, в основном, в репертуаре драматических артистов, периодически выступающих на эстраде. Чрезвычайно популярной остается пародия. В остальных же разновид-

122

ностях речевых жанров заметны две тенденции. Первая — почти полное исчезновение, вторая — проявление в совершенно новых, неожиданных формах.

В целом сегодня разговорные жанры не принадлежат к числу самых популярных и распространенных. Первенство в этом смысле прочно продолжает удерживать песня. Однако, забегаая чуть вперед, надо сказать, что старые «классические» речевые жанры не исчезают совсем, проявляя себя порой в новых, подчас в очень неожиданных формах.

Рассмотрим те изменения, которые происходят, на примерах конкретных разновидностей речевых жанров.

Когда говорят, что конферанс сдал свои позиции, что он даже «умер», то в этом есть определенная доля истины. И тому есть несколько причин. Во-первых, практически ушел в прошлое сборный концерт, который без конферанса немислим, исчезло огромное поле, где был востребован жанр конферанса. Во-вторых, основная форма эстрадного искусства — концерт — чаще всего сегодня является «звездным», то есть сольной программой ведущих представителей того или иного жанра. И такие концерты проходят, по большей части, на стадионах, в огромных дворцах спорта. Размеры залов и количество публики не дают возможности вести доверительную импровизированную беседу со зрительным залом, что является сущностным признаком жанра конферанса. О какой доверительности может идти речь, если перед артистом — толпа в пять тысяч человек! Ведущий такого концерта не видит отдельных зрителей, не слышит их реплик и вопросов; он не в состоянии живо реагировать на такие реакции публики. Поэтому на подобных концертах конферанс трансформировался в ведение. Несмотря на то, что ведущий такого концерта пытается импровизировать в отклике на общую реакцию зала, все же это является подобием, часто домашней заготовкой, а не подлинной импровизацией.

Правда, нельзя не отметить, что классический конферанс существует и сегодня, но он по преимуществу переместился в элитный ночной клуб, поэтому искусство конферанса стало недоступно широким слоям публики.

Всеми признаками жанра конферанса обладает и выступление Ди-Джея, который ведет дискотеку. Он импровизирует в общении со зрительным залом, он имеет возможность разговаривать с отдельными представителями публики, он создает атмосферу праздника, он четко «держит тему» вечера, часто он вступает с публикой в игру. Можно критически восклицать по этому поводу: «Какой низкий культурный уровень, какие пошлые шутки, какой язык, какая развязная манера!?!». Все это так. Но у эстрады никогда не было идеальной пуб-

123

лики, она всегда работала для того, кто был в зале здесь и сейчас. В этом проявляются ее народность и демократичность. Другое дело, что выдающиеся мастера речевого жанра могут подниматься над этим общим невысоким уровнем эстетических потребностей и даже на такой сложной аудитории осуществлять важнейшую воспитательную функцию искусства. Над персонажами А. И. Райкина смеялись те самые современники, которых в сатирическом виде «преподносил» им великий артист. Публика всегда такая, какая она есть, и другой никогда не будет.

Нельзя не отметить, что искусство конференса в новых формах проявляет себя на телевидении и радио. Работа ведущих различных ток-шоу и игр, столь популярных сегодня, часто обладает всеми признаками конференса. Можно даже отметить тенденцию, что наиболее интересно ведут подобные «мероприятия» профессиональные конференсье, как, например, Л.Якубович. А разве интерактивный эфир на радио, когда требуется импровизационно отвечать на вопросы радиослушателей, не обладает ярко выраженными признаками жанра конференса?

Таким образом, на примере конференса уже можно обозначить тенденцию: жанр не уходит, не ликвидируется, но приобретает новые формы проявления. Думается, анализ других разновидностей речевых жанров подтвердит это.

Обратимся, например, к публицистическому эстраднему фельетону. С эстрады он ушел. Во времена расцвета жанра живое актуальное слово актера-публициста было востребовано, оно становилось буквально глотком свежего воздуха среди подцензурных средств массовой информации. Публика с интересом ждала выступления артиста, в котором могла прозвучать (пусть и намеком) ироничная и правдивая оценка актуальных событий или явлений общественной жизни, а иногда она даже возникала и импровизационно. Сегодня, когда в средствах массовой информации никаких препятствий к высказыванию собственного мнения нет, когда пресса, радио, телевидение заполнены самыми разнообразными публицистическими материалами, — появилось своего рода пресыщение публицистикой. Публика не хочет, придя на эстрадный концерт, снова выслушивать все то, что постоянно звучит в СМИ. Поэтому современному артисту-фельетонисту чрезвычайно трудно сообщить с эстрады нечто новое, выразить оригинальную оценку. Исчезает элемент неожиданности.

Думается, это одна из важнейших причин исчезновения с эстрады публицистического фельетона. Но он не исчез совсем. То же самое телевидение часто строит публицистические программы на основе классических признаков и приемов эстрадного публицистического фельетона. Жанр как бы переехал, поменял прописку. Такой, к при-

меру, является программа «Однако» на ОРТ, где ведущий от собственного имени, привнося элемент личной оценки, комментирует те или иные события и явления. Этот ведущий постоянно «работает» в созданном им образе, то есть речь может идти о своеобразной трансформации понятия «маска» на телевидении. Таким образом, в программе налицо традиционные признаки эстрадного фельетона — яркая сатиричность, публицистичность, собственное мнение по поводу.

Но фельетон не исчез с эстрады совсем. Прекрасный музыкальный фельетон исполнил Е. Альпер на юбилейном концерте, посвященном 20-летию Санкт-Петербургского государственного театра «Буфф» (БКЗ «Октябрьский», октябрь 2003 г.). Это был рассказ о сложной судьбе эмигранта (в настоящее время Е. Альпер является гражданином США), в котором соединился авторский текст самого артиста и исполнение романсов на стихи С. Есенина под собственный аккомпанемент на гитаре. Артисту удалось выразить серьезность и глубину темы в классической форме незаслуженно забытого жанра.

Музыкальный фельетон-мозаика вообще сегодня представляется архаикой. Но когда артист, точно следуя структурным закономерностям построения номера в этом жанре, находит возможность в классической форме воплотить современное содержание, — такой номер просто «на ура» встречается публикой. В качестве редкого примера современного музыкального фельетона-мозаики можно привести произведение, исполняемое победителем в жанре конференса Открытого российского конкурса артистов эстрады «Антре-96» М.Смирновым. В нем актер сатирически осмеивает убогость подавляющего большинства музыкального материала современной песенной эстрады. Артист начинает номер русским народным балалаечным перебором (он профессионально владеет инструментом и прекрасно имитирует балалайку в гитарном исполнении). Звучит элементарная гармоническая последовательность: тоника — субдоминанта — доминанта — тоника. А затем артист постоянно начинает сбиваться на тексты шлягеров, которые сопровождаются теми же самыми четырьмя аккордами:

— Он уехал прочь на ночной электричке, В темноте шагов закурил по привычке...

(и снова балалаечный перебор)

— Любовь во всем виновата, Лишь любовь во всем виновата...

(опять балалайка)

— Видно, не судьба, видно, не судьба! Видно, нет любви, видно нет любви!..

124

125

А в конце номера совершенно неожиданно звучит «Pardonnez-moi» из репертуара М. Матье все под тот же балалаечный перебор*.

Здесь налицо все классические признаки музыкального фельетона-мозаики и, в первую очередь, выражение сатирического содержания через столкновение музыкальных тем в попури. Телевидение вообще активно эксплуатирует художественные приемы эстрады, а иногда «переводит» целые жанры на экран. Конечно, с одной стороны, можно сожалеть, что они уходят с эстрады. Но нельзя не отметить и тот факт, что жанры через выход на телевизионный экран имеют возможность выжить. Так, скетч на эстраде сегодня очень редкий гость. Но если мы обратимся к творчеству И.Олейникова и Ю.Стоянова, то увидим, что они весьма удачно нашли форму телевизионной подачи скетча. Более того, этими артистами, именно на телевидении, возрождена МХЭТКа.

Это ироничное понятие ввел в обиход А.Райкин. Он назвал так суперкороткие миниатюры, а часто просто анекдоты, которые разыгрывались артистами. Малый Художественный Эстрадный Театр — так расшифровывалось обращение к такого рода блицам, по существу — коротким игровым репризам. Вот пример одной МХЭТКи:

«Милиционер задерживает гражданина, переходящего улицу в неполюженном месте.

Милиционер. Нарушаете! Штраф — три рубля.

Гражданин. Извините, я опаздываю на поезд.

Милиционер. Все опаздывают на поезд. Штраф — три рубля.

Гражданин. Хорошо. Берите десять.

Милиционер. Зачем?

Гражданин. У меня нет других денег.

Милиционер. А у меня нет сдачи.

Гражданин. Но я опаздываю на поезд.

Милиционер. Все опаздывают на поезд. Штраф — три рубля.

Гражданин на глазах у милиционера еще два раза стремительно перебегает улицу в неполюженном месте. „На три рубля я уже нарушил, — говорит он, — теперь к ним надо прибавить шесть рублей, плюс на рубль я обегу вокруг фонаря"»².

И сегодня в телевизионных программах «Городка» мы видим удачное возвращение к такому инсценированному анекдоту.

* В беседе с автором данной работы Е. Петросян назвал этот номер золотым фондом современной российской эстрады.

126

Вообще в целом отраднo, что творческое наследие А. Райкина находит продолжение в творчестве современных артистов эстрады. Используются даже отдельные приемы построения номеров. Так, например, структура номера Ю. Гальцева «Екалы бабай!» полностью повторяет прием, который использовал А. Райкин в одном из монологов, когда его персонаж рассматривал фотографии.

Музыкальный фельетон на эстраде всегда содержал в себе черты и монолога, и фельетона, но с активным использованием музыки в форме пения, игры на музыкальных инструментах, инструментального сопровождения. Он очень разнообразен по характеру эмоционального воздействия на зрителя — от лирического до гневно-публицистического. В музыкальном фельетоне музыка является не просто приложением к тексту, а имеет драматургически определяющий характер. А в музыкальном фельетоне-мозаике она еще играет и активную смысловую роль. В середине XX-го столетия жанр был очень популярен на советской эстраде, да и позже — в 80-х годах — он еще встречался в репертуаре, был представлен на конкурсах артистов эстрады (например, на VII Всесоюзном конкурсе артистов эстрады Л. Давыдова получила вторую премию и звание лауреата в речевом жанре за исполнение музыкального фельетона «Урок пения»). Сегодня, к сожалению, жанр представлен весьма ограниченно, буквально единицы артистов обращаются к музыкальному фельетону. Причина, прежде всего, в отсутствии литературного первоисточника: эстрадные авторы перестали писать музыкальные фельетоны, отдавая предпочтение монологам. Даже скетч сегодня можно встретить чаще. Но не вызывает сомнения, что музыкальный фельетон забыт незаслуженно. И когда он появляется на эстраде, то публика встречает этот жанр очень тепло. В качестве примера можно привести музыкальный фельетон А. Травина «Участь моя решена!», который с успехом идет в одной из программ на эстрадной площадке театра «Буфф».

Современная трансформация жанра очень заметна в куплете. Причем, здесь имеют место две тенденции. С одной стороны, сохраняется куплет в его привычной, устоявшейся форме. Нужно только заметить, что публицистика, присущая в прошлые годы куплету, сегодня из него ушла (как и в фельетоне), и темы куплетов стали, в основном, не сатирическими, а юмористическими. Так,

например, работают наиболее яркие современные представители жанра Н. Бан-дурин и М. Вашуков. Тематически куплет вообще чрезвычайно изменчив, он всегда актуален. Действительно, кто сегодня будет слушать куплеты а-ля И. Набатов, которые известный куплетист с успехом исполнял в 1954 году?

127

Факты, факты,
Я просмотрел все акты,
Подслушал все антракты
И наконец поймал:
Театр в Москве назвали Мх-АТОМ...
В ГАБТе ставят Трави-АТОМ...
Куплетист Илья Наб-АТОМ
Выступает вместе с бр-АТОМ.
Факты... Факты...

А если нет сенсаций,
Из пальца высенсасываю я...³

С другой стороны, куплетная форма демонстрирует приспособляемость эстрады к запросам современной публики, порой в самых неожиданных вариантах.

Речь идет о рэпе. Рэп говорят, а не поют. То есть в самом этом определении есть указание на первостепенную важность текста по отношению к музыкальному сопровождению. А это чисто куплетный признак. Для рэпа характерна простота и доходчивость (иногда до сознательного примитивизма) музыкального построения, разговорная интонация в манере исполнения, актуальность и злободневность в темах.

Структура рэпа — короткая четырехстрочная или восьмистрочная строфа. Здесь, как и в классическом куплете, имеется заход (обозначение в начальных строках темы, проблемы, явления, события). Здесь в конце строфы присутствует сброс, есть рефрен. Разве все это не признаки жанра куплета?

Вот типичный пример современного рэпа:

(Заход)

«Дань времени ты отдал на осколках империи
Без суждения о морали и вере.
Под гнетом новой стратегии,
Симптом которой — деньги.

(Сброс-рефрен)

Снова время ставит свою пробу.
Дурак в каждом из нас строит себе дорогу.
Спокоен тот, кто хранит в себе бога.

128

Здесь руки одноглазой Фемиды
Кольцом замкнули пищевые цепи.
Разбиты старые пирамиды, а новые, кроваво-скорые, их возводят.
Снова время ставит свою пробу.
Страх в каждом из нас строит свою дорогу.
Спокоен тот, кто хранит в себе бога»⁴.

Конечно, в рэпе другие ритмы, другая музыка, другие темы, совершенно другая манера исполнения, но в основе — заметны черты классической куплетной формы.

Подводя итог, в целом можно констатировать, что классические речевые эстрадные жанры не исчезают совсем. Другое дело, что иногда они проявляются в совершенно новых формах, прочно обосновываются на телевидении.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: Проблемы развития современного эстрадного искусства. М., 1988. С. 28-53.

² Райкин А. Воспоминания. СПб., 1993. С. 202.

³ Цит. по: Русская советская эстрада. 1946—1977. Очерки истории. М., 1981. С. 105.

⁴ Группа «Каста» (Шим, Влади, Хамиль). «Горячее время». Музыкальный альбом «Что нам делать в Греции?». RESPEKT PRODUCTION RPMCOF. СПб., 2002.

аспирант кафедры эстрадного искусства и музыкального театра

Слово в мюзикле и в оперетте

Рассматривая проблему слова в современном музыкальном спектакле, хотелось бы обратить внимание на два очевидных аспекта, из которых первый касается собственно слова в вокале, а второй связан с органичным переходом от вокального к речевому способу голосообразования. Оба аспекта проблемы никогда не теряли актуальности, но сегодня, когда не только музыкальные, но и драматические театры все чаще обращаются к мюзиклу, где синтез слова и музыки ярко выражен, они представляются особенно важными.

В популярной энциклопедии «Великие мюзиклы мира» дано следующее определение мюзикла: «Мюзикл — это шоу (то есть спектакль или фильм), в котором преобладающая роль музыки как выразительного средства сочетается с яркой и интересной драматургией»¹. Термин «синтез» отсутствует, а глагол «сочетается» скорее говорит об отсутствии противоречия, чем о неразрывности и взаимообогащении. Определение, на взгляд автора, приблизительное и неполное, и ничего удивительного в этом нет — теоретические споры о мюзикле не утихают с 1943 года, когда американцы удачно нашли, а затем и широко внедрили этот новый термин в связи с нашумевшей бродвейской постановкой «Оклахома» Ричарда Роджерса и Оскара Хаммерстайна. Как это ни покажется странным, но именно на нашей сцене, где с большим трудом «приживаются» новации, требующие серьезного переосмысления былых завоеваний, да еще в 60—70 годах прошлого века, то есть в не самые благоприятные для экспериментов времена, возникли сначала предпосылки, а затем и сами произведения, доказывающие, что явление с непривычным, чужестранным названием «мюзикл» к искусству имеет самое непосредственное отношение. Именно с попыток освоения новых возможностей синтеза слова и музыки в драматическом спектакле впервые наметились тенденции возникновения нового, необычного для той поры театрального жан-

ра. Тогда со сцены ленинградского театра имени Комиссаржевской зазвучали лирические песенки Маши, героини комедии Б.Ласкина «Время любить», сыгранной и спетой Алисой Фрейндлих. Именно «сыгранной и спетой», потому что, например, ставшая чрезвычайно популярной песенка «И это так интересно!..» оказалась ее центральным монологом и рассказала нам о героине куда больше, чем все слегка надуманные перипетии неприятного сюжета. Свежие, трогательные, наивные интонации без видимого усилия со стороны актрисы оказались одинаково органичными и в драматических сценах, и в вокальных номерах. Возможно, исполнительница меньше всего задумывалась о пресловутом переходе от разговорного к вокальному способу извлечения звука. Просто все было подчинено созданию образа, и разнообразие способов выражения было использовано тактично по отношению к драматургическому материалу, с уважительным интересом к предлагающему новые краски материалу вокальному. Музыкальный номер Маши, казалось бы, обреченный стать «вставным», оказался более чем органичным в контексте спектакля, не претендующего даже называться музыкальной комедией.

Позже со сцены театра имени Ленсовета в драматических спектаклях снова зазвучали вокальные монологи, диалоги, ансамбли, где отчетливее других различался, несомненно, голос Алисы Фрейндлих, безусловного лидера того времени на пути освоения новой театральной формы и нового способа существования.

Делала попытки заговорить и запеть по-новому и оперетта, но на том этапе лишь передела персонажей в современные костюмы, оставив голосистых (с точки зрения канонов этого жанра), но внешне и внутренне малоподвижных исполнителей действовать по приспособленным к новым сюжетам — жестким законам венской оперетты. Формально чередующиеся разговорные диалоги и «почти оперный» вокал не позволяли актерам оказаться за пределами традиционных амплуа. Проблемы новых способов существования и, соответственно, органичности переходов от одного способа звукоизвлечения к другому остались нерешенными, а, может быть, и незамеченными. Но шли годы, и актеры Ленинградского театра музыкальной комедии заговорили со зрителем на новом языке мюзикла. Заметим, что центральные роли в самых знаменитых спектаклях середины семидесятых годов сыграли вокально-одаренные драматические артисты. Среди них Е. Тиличев, В. Костецкий, В. Кособуцкая — молодые артисты, воспитанные на уважительном отношении к слову. Это во многом определило успех постановок.

Но даже для них, прошедших серьезную вокальную школу ЛГИТМиКа у замечательных педагогов О. И. Небельской и Л. М. Суб-

ботовской, переходы от речевого способа голосоведения к вокальному были нелегкими и потребовали серьезной работы.

Выдающийся вокальный педагог Гарсиа-сын, проживший на этом свете почти весь 19-ый век и шесть лет в веке 20-ом, в своем «Трактате об искусстве пения», рассуждая о способностях ученика, пишет: «...мы будем иметь в виду певца, который намерен посвятить себя театру...». В этой связи он начинает со следующих, наиболее удачных, на его взгляд, «интеллектуальных свойств»: «...подлинная любовь к музыке, способность точно схватывать и запечатлевать в памяти мелодии и гармонические сочетания, экспансивность в соединении с живым и наблюдательным умом». И далее: «...они [артисты] формируются медленно: необходимо, чтобы их талант развивался с ранних пор при помощи специальных упражнений и заботливого воспитания»². Перечисляя недостатки, которые могут заставить педагога сомневаться в будущем ученика, первым в их ряду он ставит недостаточную культуру. Не думаю, что эта проблема утратила актуальность в применении к сегодняшнему дню.

Е. М. Пекерская в книге «Вокальный букварь» непосредственно связывает содержание исполняемого произведения с техническими средствами выразительности: «веселая музыка — легкое, быстрое дыхание; драматическая музыка — тяжелое, медленное дыхание; страстная музыка, передающая страдание — дыхание прерывистое, шумное», но при этом убеждает «...не увлекаться сценической изобразительностью во вред певческому дыханию, его объему, его рабочей активности». Мне кажется, автор не случайно использует термин «изобразительность» — ведь для театра это не что иное, как формальное изображение чувств, не порожденное ни смыслом, ни содержанием, поверхностное отношение к драматургии, небрежность в обращении со словом.

Великая русская певица В. Барсова советовала: «Перед разучиванием музыкального произведения обязательно несколько раз прочитайте словесный текст, лучше перед зеркалом» и, вспоминая о работе со Станиславским: «Он научил меня развивать внутренние ощущения, контролировать свое поведение на сцене... Вопросу дикции он уделял исключительное внимание»³.

Если произвольно объединить эти советы, то вывод напрашивается сам собой — только сочетание высокой техники с подробной разработкой внутренней жизни позволяют достичь качественного результата, а что, как не слово, есть средство выражения психологического состояния персонажа. Размышления великих мастеров свидетельствуют о том, что проблема «синтетичности» артиста музыкального театра возникла задол-

го до возникновения самого термина, и, развивая это направление воспитания актеров нового поколения, не стоит «изобретать велосипед». Возможно, правильнее внимательно отнестись к творческому и исследовательскому наследию.

Так различие между певческим голосом и речью отчетливо сформулировал в своей работе «Методика обучения сольному пению» А. Г. Менабели: «В пении пользуются всем имеющимся диапазоном голоса, а в речи только частью его. Независимо от голоса (тенор, бас, баритон, сопрано, меццо), говорящий человек пользуется средним отрезком своего голоса, так как здесь говорить голосу удобнее, он не устает. Певческий голос отличается от разговорного не только диапазоном и силой, но и тембром, то есть более богатой окраской голоса»⁴. Об этой же принципиальной разнице, только с точки зрения «техники пения», написано и у доктора И. Левидова в работе «Певческий голос», и у профессора Ф. Ф. Заседателя в «Научных основах постановки голоса».

Стоит в этой связи вспомнить, что у Карузо были басовые связки, а у Собинова — баритональные. Не означает ли это, что «разговорный» сценический голос этих великих певцов, случись им выступить в мюзикле, звучал бы в соответствии с природными данными? Рекомендаций, исследований, практических упражнений более чем достаточно, но проблема остается актуальной, и причиной этому, на наш взгляд, является недостаточное внимание к слову в вокале как к действенному средству.

Логично предположить, что теоретические знания и даже «механическая выучка» оказываются недостаточными при некотором игнорировании принципиально *нового* подхода к вокальному слову в свете принципиально *новых* задач, которые ставит перед исполнителем принципиально *новое* театральное направление.

В чем же эта принципиальная новизна? Автор либретто «Вест-сайдской истории» Артур Лоуренс, например, формулировал это таким образом: «В либретто диалог — это мой перевод личного

языка на язык театра, он может звучать как настоящий, но это не так»⁵. Таким образом заявлялось, что в мюзикле традиционный подход к слову как к вспомогательному выразительному средству становится недопустимым.

Персонажи мюзиклов существуют в обстоятельствах вполне реальных, они лишены котурнов оперных героев и метафизической сказочности опереточных. Их достоверность и психологическая «узнаваемость» — неперемные условия действия, синтезировавшего помимо «серьезных» музыкальных жанров еще и лучшие черты эстрадной «легкости»: обращенности к зрителю напрямую, без условных «апартов»,

133

доступность музыкального строя, приближенность танца к бытовому, гротесковая точность (даже репризность) речевых характеристик.

Хочется подчеркнуть, что имеются в виду лишь лучшие черты живого жанра эстрады, переживающего сегодня не лучшие времена. Отражения этого кризиса, затронувшего и вокалистов, и так называемых «разговорников», заметны сегодня во многих постановках. «Всегда довольно голоса у того, кого слушают», — говорил великий французский педагог Дельсарт. Это высказывание в полной мере касается и проблем актерского существования в мюзикле — смысл и содержание роли не должны оставаться в тени выразительных средств, которыми они донесены до зрителя. Важнейшим из этих средств было и остается слово, и при внимательном к нему отношении гротеск не подменится комикованием, а эмоциональные взлеты не будут формально «раскрашены» эффектными переживаниями. К сожалению, часто можно наблюдать, как «убойные», по мнению исполнителя, места роли — острая реприза, высокая нота — «подаются» вопреки общему смыслу, с явным расчетом на немедленную реакцию зала. Как исчезает содержательная цельность характеров, раздробленных на короткие «антре».

Личный опыт автора, связанный с работой в музыкальном театре, позволяет говорить о необходимости использования актерских технологий драматического театра в работе над вокальным словом. В 1975 году в Пермской государственной филармонии был организован молодежный эстрадный коллектив, который было предложено возглавить автору. Так возник первый «Театр песни».

Именно тогда пригодились автору уроки учителей Л. Ф. Макарьева⁶ и С. Ш. Иртлач⁷, которые настойчиво добивались от студентов-актеров действенной точности сценического слова и интонации, оправданной внутренним смыслом происходящего. Теоретические и практические взгляды этих замечательных театральных педагогов на природу сценического слова актуальны и сегодня.

В «Театре песни», на занятиях с вокалистами, сочинялись этюды, которые должны были привить навыки «действенного существования» в песенном материале. Исполнители песни или романса общались с партнерами, которым разрешалось действовать только пластически, лишь иногда в вокализе вторя мелодии. Задачи ставились коротко и «глагольно»: «Объясниться и добиться взаимности», «Поссориться и разорвать отношения», «Познакомиться и добиться согласия на свидание». Были попытки работы над монологами: «Сочиняю письмо, которое не решаюсь отправить», «Читаю письмо с неожиданным признанием», «Публично признаюсь в совершенной ошибке, рассчитывая на помощь».

134

На фольклорном ансамблевом материале придумывались импровизации на органическое существование в разных обстоятельствах. Например, в обстоятельствах сборов на праздник, знакомств, флирта, размолвок. Исполнителям давалось задание досочинить «предлагаемые обстоятельства», исходя из действенного анализа текста произведений, придумать «предсобытие» своего этюда, «предысторию» рождения слова.

Одна из ансамблевых импровизаций на основе мелодии популярной песенки из репертуара Риты Павоне со специально сочиненным текстом про «семейный оркестр» (где современными ритмами по-разному «заражались» все придуманные нами персонажи «от мала до велика») вошла в спектакль, азартно исполнялась артистами и радостно воспринималась зрителями.

Разумеется, это был путь, полный «проб и ошибок», но при обсуждении спектаклей

Художественным советом часто звучали слова о «своеобычном» существовании артистов, **о внимательном отношении к литературной основе вокальных произведений.** Тот же подход мы старались сохранить, репетируя детский музыкальный спектакль, где основой драматургии стали знакомые сюжеты и популярная музыка кино, и в незавершенной в силу обстоятельств постановке мюзикла.

Нельзя не признать, что, подчиняя известные произведения своим требованиям, мюзикл своевольно переставляет акценты, неожиданно заставляет героев далекого прошлого действовать в суперсовременных ритмах, откровенно подчеркивает эмоциональную суть события. Именно поэтому мюзикл как вид искусства, исследующий прежде всего природу человеческих чувств, чрезвычайно зависим от действенной точности произносимого со сцены слова.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Великие мюзиклы мира. Популярная энциклопедия. М., 2002. С. 6.
² Пекерская Е. М. Вокальный букварь. М., 1996. С. 4
⁴ См.: там же.
⁴ Менабели А. Г. Методика обучения сольному пению. М., 1987.
³ Великие мюзиклы мира. С. 74.
" Леонид Макарьев. Сборник. М.: ВТО, 1985.
Иртлач С. Ш. Интонационно-мелодическая природа сценической речи. Учеб. пособ. Л.: ЛГИТМиК, 1990.

Теория и практика сценической речи

Коллективная монография

Макет и верстка *Л. Н. Киселевой, В. Г. Лошкаревой*

Корректор *Т. А. Осипова*

Технический редактор и технолог *В. А. Белова*

ISBN 5-88689-016-5

9785886 890167

Подписано в печать 03.03.2005. Формат 60 x 90/16.

Гарнитура NewBaskerville, AvantGardeС. Бумага офсетная. Печать офсетная. Печ. л. 8,5.

Тираж 1000 экз. Зак. тип. № 1135. Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства

191028, Санкт-Петербург, Моховая ул., 34.

Отпечатано с готовых диапозитивов в типографии

ООО «Береста» 196006, г. Санкт-Петербург, ул. Коли Томчака, 28